Türkçe Edebiyat Deneme

Sabahattin Ali'nin Yapıtlarını Sevme Sözlüğü

2. BASKI

Atilla Birkiye

SİYAH KİTAP

Sabahattin Ali'nin Yapıtlarını Sevme Sözlüğü Atilla Birkiye
SİYAH KİTAP

Atilla Birkiye, 29 Mayıs 1955'te İstanbul'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. TYS'nin iki dönem genel sekreterliğini, PEN yönetim kurulu üyeliğini yaptı (1989-1992). İlk yazısı 1978'de *Sanat Emeği* dergisinde yayınlandı. Ansiklopedilerde, yayınevlerinde çalıştı, dergi çıkardı, gazetelerde köşeyazarlığı yaptı; televizyonlarda kültür-sanat programları hazırlayıp sundu; üniversite ve çeşitli kurumlarda kültür, edebiyat, sanat dersleri verdi. Hâlen HÜ Konservatuarı Tiyatro Bölümü'nün yükseklisans programında ders vermekte olup, K24'te ayda bir yazmaktadır.

Başlıca yapıtları:

Deneme: *Bir Aşk Denemesi* (1991), *Aşk Bir Irmaktır* (1993), *Yaşamın Kendisidir Aşk* (2000), *Hep Sonbaharı Yaşadık* (2003), *Ben Hep Seni Yazdım* (2008), *İstanbul'da Mavi Bir Tereddüt* (2013). Eleştirel deneme: *Seksenlerden Doksana* (1990), *Romantik Bir Yolculuk* (2005), *Şiir İkizini Arar* (2011). Roman: *Bir Yıldız Kaydı* (2002), *Aşk Üçlemesi* (2002), *Aşk İntiharın Peşinde* (2004), *Gümüşsuyu Papatyalar* (2006), *İstanbul'da Aşktan İkmale Kalanlar* (2010), *On Kadın, Bir Hayal* (2015). Günce: *Perdelerden Caddelere Dökülüvermiş* (1995), *Bir Sonbahar Güncesi* (1995). Şiir: *Aşk Bir Kadının Bedeniyle Başlar* (1995), *Aşkım Bir Yağmur Damlası Gül Yaprağında* (düzyazı-şiir, 1999), *Yanıtsız Mektuplar da Hicran* (düzyazı-şiir, 2003), *Ekim Issızlığı Saçların* (2009), *Yokluğuna Başkaldırı Aşk* (2015). Gezi: *İstanbul'da Âşıklar İçin Buluşma Yerleri* (2010). Anlatı: *İstanbul'da Beklenen Devrim* (2011).

Atilla Birkiye

SABAHATTİN ALİ'NİN YAPITLARINI SEVME SÖZLÜĞÜ

deneme

SİYAH KİTAP

Siyah Kitap: 1
Türkçe Edebiyat: 1

Genel Yayın Yönetmeni: Vahit Uysal
Editör: Çiğdem Uğurlu
Kapak ve İç Tasarımı: Bahar Giray
Yayın Koordinatörü: Ezgi Ergenel
Baskı Öncesi Hazırlık: Cebrail Okçu

© Siyah Kitap
1. Baskı Ocak 2017
2. Baskı Mayıs 2017
Yayınevi Sertifika No: 34633
ISBN: 978-605-67019-0-0
Bu eserin bütün hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Baskı: Özkaracan Matbaacılık ve Ciltçilik San. Ltd. Şti.
Yalçın Koreş cad. Basınsan Sitesi No:13 Bağcılar/İstanbul
Telefon: (212) 630 82 38
Sertifika No: 12228

Siyah Kitap Kocatepe mah. Dolapdere Taksim cad. No: 9/1 Beyoğlu - İstanbul
Tel: (0212) 269 81 42
www.siyah-kitap.com
info@siyah-kitap.com

İÇİNDEKİLER

HER KİTABIN BİR ÖYKÜSÜ VAR/9
SÖZLÜK İÇİN ANIMSATMA/17

ACIMAK/27
ADALET/29
AİLE/31
ALEGORİ/33
ALERJİ/36
ANKARA/38
ANLATICI/40
AŞK/43
AYDIN/51
AYRINTI/55

BELLEK/57
BERLİN/59
BÜROKRASİ/61
BÜVET/63

CİNAYET/65
CİNSELLİK /68

ÇAMUR/71
ÇATIŞMA/73
ÇEVRE/76

DEFTER/79
DEDİKODU/81
DOĞA/83
DOĞAL /85
DÖNÜŞÜM/88

EDREMİT/91
EROTİZM/93
ESİNLENME/96
EŞKIYÂ/98
EŞRAF/99
EVLİLİK/100
EVRAK/102

FEDAKÂRLIK/105

GÖZYAŞI/107
GÜÇLÜ/110
GÜVENMEK/112

G... /115

HÂNENDE/117
HAPİSÂNE/121
HASTALIK/123
HÜZÜN/125

IHLAMUR/127
ISTIRAP/129

İNANDIRICILIK/131
İNTİHAR/132
İRONİ/135
İSTANBUL/137

JANDARMA/141

KAÇIŞ/143
KADIN/145
KARAKTER/147
KARAR /150
KARŞITLIK/153
KASABA/155
KIRILMA /157
KISKANÇLIK/159
KİTAP/161
KÖYLÜ/163

LİMAN/165

MAĞARA/167
MEKTUP/169
MELANKOLİ/171
MERAK/173
MERHAMET/174
METAFOR/175
MÜZİK/178

NOVELLA/181

OTURAK /185

ÖFKE/189
ÖLÜM/191
ÖZGÜRLÜK/194
ÖZLEM/196

PARASIZLIK/199
PLATONİK/202
PRAG/204

RASTLANTI/207
RESİM/210
ROMANTİZM/213
RÜZGÂR/215

SEVMEK/217
SON/220

ŞEYTAN/223

TAŞRA/227
TECAVÜZ/229
TRAJİK/231

UFFIZI/233
UZLAŞMAK/236

ÜZÜNTÜ/239

VAPUR/243
VESİKALIK/245

YABANCILAŞMA/247
YALNIZLIK/250
YOKSULLUK/252
YUMRUK/254

ZAMAN/257

ARDINDAKİLER/261

Ne bir dost, ne bir sevgili,
Dünyadan uzak bir deli...
Beni sarar melânkoli:
Kafamın içersi ölür.

HER KİTABIN BİR ÖYKÜSÜ VAR

Dostlar, Romalılar, yurttaşlar, dinleyin;
Ben Caesar'ı gömmeye geldim, övmeye değil.

Julius Caesar'ın ölüsünün başında, Antonius'un attığı tiradın başlangıcıdır bu iki dize. Tirat sürdükçe araya halkın da diyalogları girer, Antonius'un sözleri "övme"ye dönüşür. Övmektedir ama metnin altında da Roma halkını, dünya tarihinin bu ünlü siyâsî suikastini gerçekleştirenlere karşı zekice bir kışkırtma vardır.

Ben de diyorum ki kırk bir yaşında hâlâ *çözülememiş* siyâsî bir cinâyete kurban giden büyük yazarımız "Sabahattin Ali'yi övmeye geldim"! Bu kitapta yapmak istediğim bu. Sabahattin Ali ile ilgili kitap yazma düşüncesi çok uzun yıllar öncesine dayanıyor. Bunu anlatmadan önce kitapla ilgili birkaç noktayı belirtmeliyim:

Kitabın adını "Dünya Yazarı Sabahattin Ali'nin Yapıtlarını Ansiklopedik Sevme Sözlüğü" olarak da algılayabilirsiniz. Bu "dünya yazarı" sözünü tâ seksenlerdeki yazılarımda kullanmışım. Gençken insan câhil dolayısıyla gözükara oluyor gerçi bugün bu tanımın aksini kaç kişi ileri sürebilir? "Ansiklopedik" tanımını, *sözlük* gibi tırnak içinde düşünmek gerek: ele alınan başlıkların, alışık olduğumuz sözlük maddelerinden uzun olduğu ve bazen de daldan dala konduğum için.

Gelelim "sözlük"e; biçimsel bir durum, biraz da estetik bir kaygı. Zâten kitabı yazmaya adım atmam da bu sözlük fikrini bulunca oldu. Sözlük ama her bir "madde"yi kısa kısa denemeler olarak kaleme aldım. Sabahattin Ali'nin yapıtlarına denemenin "serbest"liğinde başka bir açıdan –bir de böylesi– bakabilmek. İnceleme değil, eleştiri hiç değil; bir "tamlık"tan da söz etmek olanaklı değil, böyle bir amacım yok, eksikler vardır, tekrarlar da olabilir,

havada kalan yorumlar da. Bir uçurtma gibi gökyüzünde savrulduğu söylenebilir, doğrudur ancak o uçurtmanın ipi "metin"dedir.

Daha çok romanları ilgi odağım oldu. Yaşamöyküsüne ya da esin kaynaklarına çok fazla girmedim (bu konuda yeterince kitap var); mümkün olduğunca yapıt/metin (kurmaca) içinde kalmaya, onun üzerine bir deneme yazmaya çalıştım. Zaman zaman çağrışımlar, yapıt'ın dışına sürükledi; bazen de metin'in kendisi dışarıyla bağlantı kurmamı zorunlu kıldı.

Kuşkusuz yazarlık amacını *daha doğruya, daha güzele ve daha iyiye götürmek* olarak benimseyen ve topluma karşı kendini sorumlu duyumsayan bir yazarın yapıtlarından söz ederken nasıl "gerçekten/gerçeklikten" uzak durabiliriz. Belki "olaylar ve kişiler" değil ama "olgular ve düşünceler" ile bağlantı kurmak kaçınılmaz! Ayrıca bir yazarın yaşadıkları; ailesiyle, çevresiyle ilişkisi, aşkları, duyguları, başına gelenler, yaşadığı haksızlıklar, düş kırıklıkları, kederi, hayâlleri, mutluluk ânları, travmaları, korkuları, melankolisi vb. nasıl yapıtlarında şu veya bu şekilde yer almaz! Bir de şunu eklemeliyim, denememin merkezinde *Sabahattin Ali'nin yapıtları* olduğu için, "temcit pilâvı"na dönüşmesin diye, adını sık sık yazmak yerine çoğunlukla "yazar" olarak kullandım.

(Sabahattin Ali üzerine son zamanlarda Sevengül Sönmez'in çalışmaları var. Yıllar önce yayınlanan Asım Bezirci'nin incelemesi sanırım bir ilktir. Yazarı tarafından her basımı gözden geçirilmiş, yeni yayınlar [örneğin Ayşe İhan'a mektuplar] varsa okunmuş-taranmış ilgili bilgiler eklenmiştir. Ramazan Korkmaz'ın, Afşar Timuçin'in kitapları; Atilla Özkırımlı'nın hazırladığı basımlara yazdığı önsözler var. Bunlar daha çok Sabahattin Ali'nin yapıtı ile ilgilidir. Yaşamöyküsüne, öldürülüşüne ilişkin de kitaplar vardır.)

Sabahattin Ali Etkisi

Seksen öncesi, özellikle Spor Sergi Sarayı'nda (şimdiki Lütfi Kırdar) yapılan gecelerde, binlerce kişi "Aldırma Gönül"ü söylerdi.

Başka etkinliklerde, o hiç anımsamak istemediğimiz cenazelerde de! Sabahattin Ali'nin bir şiirinden ("Hapishane Şarkısı-V") olan şarkıydı bu. Ezbere bilirdik o şiiri o şarkıyı, belki birkaç tane daha, örneğin "Melânkoli", "Dağlar" Kitaplarını henüz okumamıştım, çoğumuz okumamıştı. Sonra Cağaloğlu'na adım attığım yıllarda, 1979 olmalı, siyâsî yayın yapan bir yayınevinde çalışıyordum ve kitap tanıtım yazılarım yayınlanmaya başlamıştı. Bir yakınım yazıyorsun mâdem, Sabahattin Ali'yi okudun mu, gibisinden sormuştu. Hikâyelerini, romanlarını... Aslında örtülü bir eleştiriydi ve de çok haklıydı!

Daha çok çeviri siyâsî kitaplardı okuduklarımız ya da devrimle ilgili romanlar. Hani Deniz Geçmiş, Erdal Öz'e "Biz edebiyattan geldik reis," der ya, biz de siyâsetten gelmiştik! Birkaç şiirini biliyordum, yaşamöyküsünün trajikliğini biliyordum ama yapıtlarını okumamıştım, utandım. Hemen ertesinde, Cağaloğlu'nda dağıtımcılarda kitaplarını aradım, basımları yoktu. Cem Yayınevi'nden tüm yapıtlarının yakın bir zamanda yayınlanacağını öğrenmiştim.

Yeniden Bütün Eserleri

1980 yılında Atilla Özkırımlı'nın yayına hazırladığı "Bütün Eserleri", *Kuyucaklı Yusuf* ile peş peşe geldi. Kitaplar yayınlandıkça, özellikle *Yazko Edebiyat*'ta her biri için tanıtım yazısı yazmıştım. Bir de "Kuyucak'tan Yusuf ve Diğerleri" (1983) adlı denemem yayınlanmıştı. Üç romanındaki ana karakterler ve aşk temasıyla ilgiliydi. Bu yazı, aslında benim "gerçek anlamda" edebiyata ilişkin ilk yazımdı. Bugünden baktığımda böyle söyleyebilirim ve Memet Fuat yazıyı okuyup dergiye koymuştu; ancak niye "öteki" demiyorsun da "diğer" diyorsun, diye sormuştu. Felsefe, estetik okumanın cesâretiyle olsa gerek, bir şeyler açıklamıştım ama gerçekten şimdi anımsamıyorum; ne var ki Memet Ağbi "diğer"i bırakmıştı. O denemeden sonra da Sabahattin Ali üzerine denemelerim, kitap tanıtım yazılarım yayınlandı; yayınlanmakta. Çünkü okur okumaz etkisine girmiştim; romanları, hikâyeleri derinden sarsmıştı. Hâlâ öyledir...

Roman "Yazma Düşüncesi"

Geçen yıl, büyüklü küçüklü deftere yazılmış, tâ seksenli yıllara uzanan günlüklerimi bilgisayara giriyordum. Öyle anlaşılıyor ki roman yazma düşüncemin oluşmasında en etkileyici yazar Sabahattin Ali olmuş. O yıllarda en çok okuduğum yazar. Hatta, bir de kitap düşüncesi oluşmuştu. Öylesine etkisinde kalmıştım ki Sabahattin Ali üzerine bir kitap yazmayı tasarlamıştım. Daha çok bir monografi, yaşamöyküsü. Üstelik yayınevini de bulmuştum. Alan Yayınları bir Alman yayınevinin "yaşam incelemeleri" dizisini yayınlıyordu. Çok güzel kitaplardı; Sartre, Camus, Lukâcs vb. Yayınevi yöneticisi Ragıp Zarakolu'ya Sabahattin Ali'yi yazmayı önermiş ve oluru almıştım. Ancak bir türlü oturup yazamadım. Başta Asım Bezirci'nin olmak üzere Sabahattin Ali ile ilgili kitaplar vardı; farklı olmalıydı. Bu olgu, büyük kaygı yarattı ve bir türlü yazmaya cesâret edemedim.

Daha sonraki yıllarda, monografi düşüncesi bir deneme kitabına dönüştü. Yukarıda sözünü ettiğim, "Kuyacak'tan Yusuf ve Diğerleri" yazısının üzerine kurulacaktı. Aşk temasıyla birlikte, yalnızca üç romanındaki değil, bazı hikâyelerindeki kişiler ile ilişkileri ele alacaktım. Onu da bugüne kadar yazamadım. Neredeyse her gece uyumadan önce aklıma düşüyordu, yazsaydım, yazmalıydım, yazmalıyım diye! Gerçi oturup çalışmaya da başlamıyor, yalnızca sözü geçen denememin etrafında dönüyor, onu genişleterek kitabı yazmam gerektiğini zihnimde sağlayıp duruyordum. Dahası, kitabın adının "Kuyucak'tan Yusuf ve Ötekiler" mi olmalı, sorusu da uyku öncesi hayâl ânlarının mesellerinden olmuştu! Ne var ki kalem bile oynatmıyor, en küçük bir not almıyordum! Cesâret edemiyordum; dolayısıyla bu büyük yazara karşı ayıp ettiğimi düşünerek zaman zaman bir çeşit vicdan azâbı çekiyordum!

İki yıl önce *Orpheus'un Şarkısı-Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın* yayınlanınca Sabahattin Ali için yazmaktan vazgeçtim! Çünkü güzel bir kitaptı, öylesini yazabilir miydim, ancak öyle bir

kitap yazarsam anlamı olabilirdi! *Orpheus'un Şarkısı* bir anlamda beni kurtarmıştı ama "yazmak", bir süre sonra yine zihnimi kurcalamayı sürdürdü!

"Anı"lar mı Demeliyim

Büyük bir olasılıkla 1978 yılının Nisan ayı olmalı; sanırım ayın ikisiydi. Ya da ayın başındaki günler. Hafta içi bir gündü; çok iyi anımsıyorum. Harbiye Şehir Tiyatrosu'ndaki büyük salonda "Sabahattin Ali Anması" vardı. Öldürülüşünün otuzuncu yılı. Konuşmacıları da, neler söylediklerini de hiç anımsamıyorum; hem uzun zaman önceydi hem de henüz "edebiyat"a geçmemiştim. Ancak bir sahne gözümün önünde.

2 Temmuz 1993 Sıvas'ta yakılanlardan değerli edebiyatçı Asım Bezirci konuşuyor. Onun da konuşmasını anımsamıyorum, yalnızca tek bir cümle: "Sabahattin Ali Parti'liydi" demişti, TKP'yi imâ ediyordu. O yıllar açık açık bu söylenmezdi, suçtu. Bunu hiç unutmamışım, kuşkusuz siyâset çok ilgilendiriyordu bizi. Öfkeli değil de sanki kızmış gibiydi. Ya oradaki bir konuşmaya ya da genel olarak duruma. Sabahattin Ali'nin Parti'li olmadığını sonradan öğrendim. Kuşkusuz Asım Bezirci de bunu bilirdi. Şimdi anlıyorum ki, onun duyarlığını, insanlar arasında eşitlikten yana oluşunu, bir yazar olarak kendini topluma sorumlu duyumsamasını, haksızlık karşısında sesini kısmamasını kast ediyordu ki çok haklıydı.

10 Şubat 1988'de günlüğüme de şöyle yazmışım:

"Bu gün Filiz Ali ile tanıştım. Bir arkadaşımla, projesi için Konservatuar'a gittik; daha önce randevu almıştık. Klasik müzik ile ilgili bir şeyler danışacaktık. Ama konuşmaktan çok onu izliyordum. Çünkü karşımdaki Sabahattin Ali'nin kızıydı. Konuşurken, dururken, Sabahattin Ali'den daha doğrusu onun bıraktığı izlenim ile kurabileceğim benzerlikler arıyordum Filiz Ali'de. Babasını sormak; Sabahattin Ali'ye dâir 'canlı' bir şeyler duymak istiyordum. Ama uygun olmayacağını düşünerek hiçbir şey sormadım. Soramadım."

Filiz Ali daha sonraki yıllarda, sormak istediklerimi yazmıştı *Filiz Hiç Üzülmesin* adlı kitabında. Bu güzel nedenle Kâzım Taşkent Toplantı Salonu'nda kendisiyle bir söyleşi de yapmıştım. Ne var ki şimdi o kitabı kitaplığımda bulamıyorum; belli ki taşınmalardan ya da birine verip gelmemelerden olsa gerek! Yoksa bağışladım mı? Benzer şekilde *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"* de yitiverdi; onu da bağışlamam pek olanaklı görünmüyor, hem Sabahatin Ali'nin mektuplarıydı hem de imzalıydı! Yapılacak bir şey yok, neyse ki her iki kitabın başka basımlarını bulmak olanaklı!

Yine aynı mekânda "Sabahattin Ali Sergisi" açılmıştı; özel eşyaları, kalemleri, mektupları, kitaplarının ilk basımları, çıkardığı dergilerden örnekler, elyazmaları, fotoğrafları vb. Ama bu bizim toplantıdan önce miydi, sonra mıydı anımsamıyorum. O açılışta Filiz Ali beni annesi Aliye Hanım ile tanıştırmıştı. Sabahattin Ali'nin eşi, "Canım Aliye"si! Özel ânlardı.

Unutamadıklarımdan biri de Salim Rıza Kırkpınar. Yazarların, sanatçıların hocasıdır; Sabahattin Ali'nin de arkadaşıdır. Anlattıklarından aklımda, Ataç ile Sabahattin Ali'yi barıştırdığı kalmış. Küslermiş, niyesini galiba anlatmamıştı. Acaba Ataç'ın *Dağlar ve Rüzgâr* ile ilgili yazısından dolayı mı? Kim bilir nedenini! Salim Rıza araya girmiş, Ankara'da bir parktaki bankta, bir yanında Ataç bir yanında Sabahattin Ali. Gülerek anlatmıştı. Bir de Salim Rıza uzun bir şiir olan "Rüzgâr"ı baştan sona ezbere okurdu, çok da güzel okurdu, soluk almadan ve sanki ilk kez Sabahattin Ali'den dinlediği duyguyla. Seksenli yılların sonunda tanımıştım Salim Rıza'yı, dünya güzeli bir insandı, Sabahattin Ali'den hep büyük bir sevgiyle söz etmiştir.

Yine doksanlı yılların başı. Cevdet Kudret ile de az çok konuştuğumuzu anımsıyorum Rumelihisar'daki evlerinde. *Varlık*'ta yayınlanacak bir söyleşi için gitmiştim. Eşi İhsan Kudret anlatmıştı, yüzünde o dehşetengiz sonun getirdiği üzüntülü mimiklerle. Ankara olmalı, birkaç arkadaş eşleriyle toplanırmış sık sık, Sabahattin

Ali daha içeri girer girmez İhsan Hanım'ın yaptığı dolmaları aşırır, sonra hınzırca gülermiş. Rumelihisar'daki o eve Cevdet Kudret'in ölümünden sonra da gitmiştim; İhsan Hanım belki o zaman anlatmıştı!

Atölye'ler

Geçen yıl, Semih Gümüş'ün yönetimdeki, "Notos Atölye"de altı haftalık "Sabahattin Ali Atölyesi"ni yürüttüm; gayet güzel geçti. Dolayısıyla o altı hafta Sabahattin Ali'nin kitaplarıyla yoğruldum ve yine şu "kitap yazma düşüncem" yüzeye çıktı. Hemen ardından iki günlük bir atölye için Nâzım Hikmet Kültür Merkezi tarafından Adana'ya dâvet edildim.

Sabahattin Ali'ye ilişkin hiç beklemediğim ilgi, bilgi ve dinleme arzusuyla karşılaştım. Adana'daki atölye yirmi kişiyle sınırlıydı; on sekiz kişi katılmıştı. Kültür Merkezi'nden katılan birini de sayarsak on dokuz kişi. Sanırım, yalnızca iki kadın ertesi gün gelemedi; ikisi de "mâzeret" bildirmişti ilk günün ardından ayrılırken. Birinin eczanesi nöbetçiydi, ötekinin iki çocuğu vardı; çocukları da getirin dedim ama...

Aslında bu ilgiyi, bilgiyi niye beklemiyordum, bilmiyorum! Belki önyargı. Son yıllarda Sabahattin Ali'nin kitapları çok okunuyor, özellikle de *Kürk Mantolu Madonna*. Özcesi, istekle döndüm İstanbul'a, bu kez artık yazmalıyım dedim. Bardağı taşıran son damla Adana'daki atölyeydi; yazmalıyım ama nasıl yazmalıyım, daha önce yazılanlardan *farklı* olmalı. Zâten sorunum da hep bu olmuştu, "nasıl"? Birkaç gün bu nasıl'ı kurcalayıp dururken, sözlük biçimi "evraka" oldu!

SÖZLÜK İÇİN ANIMSATMA

Sabahattin Ali'nin "gerçekçi edebiyat"ta özel, öncü bir rolü vardır ama bu onun estetikle yoğrulmuş romantikliğini engellemez. 1930'lu yıllarda özellikle hikâyeleriyle yaptığı çıkışla gerek kendi kuşağı, gerekse sonraki kuşaklar üzerinde etkili olmuştur. Köyü ele alış biçimi, sorunları dile getirişi zamanında büyük yankı uyandırmış olmakla birlikte bugün de ilgiyle, edebî haz alınarak okunmaktadır. Köy'den biri değildir ama kırsal kesimi çok iyi gözlemlemiş, sorunlarını yazınsal olarak çok iyi ifâde etmiştir. Öte yandan üç romanı da iz bırakmış, günümüzde etkisini sürdürmektedir; çünkü üçü de çok iyi romandır.

Kuyucaklı Yusuf

Öncü bir roman, daha önceki romanlarda asıl mesele Batılılaşma'yken, burada toplumsal bir sorunla karşı karşıyayız. Sabahattin Ali'nin sanat anlayışı iyiye/güzele/doğruya'dır, bunu yazılarında (*Yeni Adam*, 21.9.1939) dile getirmiş "Şu halde artist de hizmetinde bulunduğu sosyeteyi –hatta kudretine göre bütün insanlığı– daha doğruya, daha iyiye ve daha güzele götürmek için çalışacak, hitap ettiği kimselerde bu doğru, iyi ve güzel'in hasretini uyandırmak ve bunlara gidilecek yolu işaret etmek isteyecektir." Bu anlamda da dili yalın, akıcıdır ve Türkçe sözcükleri yeğliyor. Arınmacılık'tan çok "en iyi şekilde anlatabilmek" kaygısıyla demek daha doğru.

Bir aşk öyküsüdür *Kuyucaklı Yusuf*. Öte yandan dönemin "eşraf kesimi"ni (mütegallibe) de görürüz, baskıcı, istediğini yaptıran, dolayısıyla "ezen"dir. Böyle olunca "ezilenler" de vardır. Haksızlık, adâletsizlik diz boyudur ama sıradan halkın, o eşraf, zengin kesime gücü yetmez. Devleti temsil edenlerin elinden pek bir şey gelmez, eşraf için "yasa" işlemez; zâten romanın ikinci yarısında sahneye çıkan yeni Kaymakam İzzet de "şehvet" uğruna onlarla işbirliği

içinde olacaktır. Romanın zamanı Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş yıllarıdır. 1903-1915 (başları) arasındadır; öte yandan yazıldığı dönemin Türkiye'sini imlediğini rahatlıkla söyleyebiliriz; belki bu yüzden romana dâvâ açılmıştır!

Hem Sabahattin Ali külliyatında hem de edebiyatımızda, *Kuyucaklı Yusuf*'un özel bir yeri vardır, son derece sağlam yazınsal bir yapıya sahiptir. Karakterler, ilişkiler çok iyi işlenmiştir. Tüm bunlar bir aşk ekseni üzerinde yürür. Romanın ana karakteri Yusuf'un gelişim evresi olay örgüsüyle paralel gider. Yusuf'un içine kapanıklığı ile çevresine karşı olan başkaldırısı arasındaki çatışma son derece sürükleyicidir.

Yusuf, Selâhattin Bey, Şahinde öne çıkanlar; Muazzez, Şakir, Hacı Ethem, Kübra, Hilmi Bey, Ali, Kaymakam İzzet daha geridedir.

Yusuf için Berna Moran, J-J. Rousseau'dan el alarak "Soylu Vahşi" tanımını yapıyor. Yusuf, bir yıkıntıda yaban inciri gibi büyüyor; okulla arası hiç yok, yalnızca okuma-yazma öğreniyor, sonrasında bağlar, bahçeler hep onun mekânı. Kendine sık sık "ne yapmalı" diye soruyor ama eyleme geçemiyor. Muazzez'den başka kimseye sevgisi yok. Tek arkadaşı Ali. Kent ile dolayısıyla Edremit ile uyumsuz!

Salâhattin Bey için taşrada sıkışmış aydın, diyebiliriz; mutsuz bir evliliği var. Eşraf ve yozlaşmış kesimle uyuşmuyor ama kaymakam olarak tavır koyamıyor, örneğin Kübra olayında. Sistemin çarkında ezilmiş, yenilmiş ve biraz içkide buluyor ilâcını.

Şahinde güzel, sınıf atlamak isteyen, gözü yukarılarda, dırdırcı bir kadın. Kocası öldükten sonra dönüşüyor, yoksulluğu gerekçe gösteriyor öte yandan zenginlerin yozlaşmış yaşamına katılmak onu rahatsız etmiyor, üstelik kızını da kendi ahlâksızlığına sürüklüyor, güyâ "geçinmek" için; onu adamlara peşkeş çekiyor.

Muazzez, daha çok annesinin (Şahinde) yörüngesinde ama içine girdiği durumdan da çıkmak istiyor, özellikle romanın sonlarında;

ne var ki bu bir çırpınma! Onda bir sürüklenme var; yaşadığı çevre, toplum, büyüme biçiminden dolayı başka türlü olabilir miydi acaba? Şakir zengin çocuğu, kötü biri, her türlü yozlaşmanın içinde, astığı astık, kestiği kestik. Karşısında tek duran Yusuf. (Roman aşkın yanı sıra Yusuf ile Şakir'in ve onların temsil ettiklerinin çatışması.) Hacı Ethem, güçlüden yana, tam iş bitirici; zengin çocuğun pisliklerini temizliyor; örneğin Şakir'in Ali'yi öldürmesi, Kübra'ya tecâvüzü vb. Hilmi Bey fabrikatör, zengin, aslında kenti yöneten eşraf kesimin başı. Doğal olarak bir genelleme de yapılabilir. Kaymakam İzzet, eşraf ile işbirliği içindeki yeni kaymakam. Gelir gelmez kentte var olan düzene uyum sağlıyor, âlemlere katılıyor, kumpaslara ortak oluyor.

Bakkal Ali, iyi niyetli Yusuf'un tek arkadaşı, sıradan bir genç, Muazzez'i çocukluğundan beri seviyor, onunla evlenecekken, bu niyeti-çabası ölümüne neden oluyor! Kübra, Yusuf ile aynı sınıftan. Tecâvüze uğruyor ama adâlet ondan yana değil. Kaymakam Selâhattin bile söylemesi gerekeni söyleyemiyor, yutkunuyor. Kübra yoksul, hakkını alamıyor, ezilenlerden; belli ki Yusuf'a âşık ve bu yüzden gidiyor! Bilindiği gibi, Sabahattin Ali onu "ikinci romanda" karşımıza çıkartacakmış; ve daha etkin olacakmış ama o romanı yazamıyor ne yazık ki!

İçimizdeki Şeytan

İçimizdeki Şeytan'ı hep sevmişimdir; Mayıs 2015'teki bir toplantıda yapacağım konuşma dolayısıyla yeniden okuyunca (ilk iki okuma doksanlardan önce), doğrusu tam anlayamadığımı gördüm (yıllar insana çok şey öğretiyor). Zâten daha önce de bu romanın "hakkının yenildiği"ni düşünüyordum. Dahası gölgede kaldığını. Romandaki bazı olayların ve kişilerin, bazı çevrelerce siyâsî yıpratma amaçlı "gerçek yaşam" ile ilişki kurulunca, romanın algısının da günümüze kadar farklı geldiği pekâlâ söylenebilir. İyi ki *bu konuda* yalnızca ben böyle düşünmüyorum! Özellikle *bu* ilişkiden,

Nihal Atsız'ın dâvâsı ve kitabından (*İçimizdeki Şeytanlar*) uzak durdum.

Roman, Ömer ile Macide'nin aşkıdır. Bu eksen üzerinde olay örgüsü genişler, çatallaşır, şematik olmayan siyâsî meseleler (Turancılık vb.), aydınların konumları vb. ele alınır. Her ne kadar romanı yeniden okuduğumda biraz daha *farklı* değerlendirdiysem de, ilk okumamda (dün gibi anımsıyorum) da, son okumamda da romanı bitirdiğimdeki "duygum" benzerdi: romanın içine girip, Ömer'i bir kenara, Bedri'yi bir kenara itip, Macide'nin elinden tutarak romanın dışına çıkarmak! İlk okuduğumda da Macide'ye "âşık olmuştum", son okuduğumda da!

Öteki karakterlere göre Ömer, Macide çok öndedir; Ömer aslında Macide'nin birkaç adım önündedir. Bedri, Nihat ikincil karakter; sonrasında Emine Teyze, Galip, Hafız Hüsamettin, İsmet Şerif, Emil Kâmil, Prof. Hikmet, Hüseyin Bey gelir, hatta Bedri'nin Ablası'nı da bu düzlemde sayabiliriz. Ayrıca Semiha, Ümit ve Nuri de vardır.

Ömer, Oblomov'a, *Ecinliler*'deki Stavrogin'e vb. benzetilir. Ben *Huzur*'un Mümtaz'ında biraz onun izini buluyorum. Düalist (ikici) bir karakter. Hem öyle hem böyle; beyaz-siyah karşıtlığı gibi; içinde iyilik melekleri var (Macide'ye aşkı, romanın sonundaki tavrı), kötülük de (muhasebeciye yaptığı); kararsız, iç çatışması son derece derin, zaafları olan, kendisiyle durmadan çelişen, didişen, sorumsuz; yâni başarıyla çizilmiş bir roman karakteri.

Macide'ye gel de âşık olma. Kararlı, ayakları üzerinde durabilen, cesur, onurlu. Son derece olumsuz çevre vb. koşullarda, etik-ahlâk'ın getirdiği muhafazakâr düşünce ve eylemlere karşı durarak aşkı yaşamaya cesâret edebilen genç bir kadın. On sekiz yaşlarında ama son derece olgun ve kadınlığa atılan ilk adımlar.

Bedri, Macide'nin ortaokuldaki müzik öğretmeni ve romanın hemen hemen tek "iyilik dolu" kişisi. Macide'ye gizli bir sevgisi var. Okul sırasındaki olaydan beri! Ömer'e para yardımını herhalde Ma-

cide *var* diye yapıyor! Öte yandan ahlâkî değer yargılarına da sahip, örneğin Ömer tutuklandıktan sonra Macide'ye romanın sonuna kadar açılmaması.

Nihat tam bir Makyavelist. Ömer'in karşıtı, hırslı, özcesi onun için amaca giden her yol geçerli. Turancı gençliği simgeliyor. Aslında İsmet Şerif, Emil Kâmil, Prof. Hikmet, Hüseyin Bey vb. onun "tipikliği"nde ele alınabilir; aydın ve yarı aydınlar olarak yazar eleştirel bakıyor. Bir kez daha, "gerçek kişiler" ile kurulan "bağ"dan uzak durduğumu belirtmeliyim.

Hafız Hüsamettin, yaşamın çarkına sıkışmış küçük memurlardan biri, bir muhasebeci, kayınbiraderi yüzünden zimmetine para geçiriyor. Ömer'in de dairede diyalog kurduğu tek kişi, Ömer'e hep yakınlık gösteriyor, karşılığını düşünmeden "borç" veriyor ama Ömer onu –Nihat'in zehirlemesiyle– arkadan hançerliyor! Emine Teyze, Macide'nin akrabası, Ömer'in de; Balıkesir'den İstanbul'a gelmiş taşralı, sınıf atlamak isteğinde. Kocası Galip'i de ekleyelim. Kızları Semiha romanda çok geçmiyor, şımarık; bir oğulları Nuri (bkz. "Ayrıntı") var, adı bir kez geçer. Bedri'nin Ablası'nın adını bilmiyoruz ama olay örgüsünde varlığı önemli. Bedri onun hastalığı yüzünden İstanbul'a taşınıyor; ayrıca kadının gelip Macide'ye kardeşinin üzerinden geçinmeyi bırakın demesi kırılma ânlarından biri! Benzer şekilde Ömer'in sınıf arkadaşı –güzel bir kız olmalı– Ümit'i de romanda hiç "görmeyiz", anlatılır, eylemi, söyledikleri yoktur ama Büyükdere'deki lokantaya gidilen o gecede varlığı ki Ömer hep onunla ilgilenmiştir, Macide'nin yıkımlarındandır!

Kürk Mantolu Madonna

Yayınlandığı zaman hikâye, büyük hikâye olarak geçiyor ama biz onu, yazarın son romanı biliyoruz! Etkileyici bir aşk öyküsü. Sıradan bir adamın, derinlerinde yatan ve onu kemiren olayların rastlantıyla tekrar anımsanması. O yaşananlar Almanya'da yıllar öncesinde kalmış, ancak belli ki küller soğumamış, içten içe onu

yiyip bitirmekte. Yıllar geçmesine karşın o "aşk"ı, yâni Berlin'deki Maria Puder'i unutamamış. Evlenmiş, çocukları olmuş, çalışıp durmuş ama mutsuzluğunu derinlere gömmüş. Bir rastlantı, yıllar öncesinin gerçeğini ortaya çıkartarak noktayı koyuyor!

Raif Efendi kuşkusuz çok öndedir, Maria Puder de birincil karakterdir, romanın Anlatıcı'sını da bu düzlemde ele almak gerekir. Hamdi, Nurettin, Mihriye, Neclâ, Ferhunde, Vedat, Cihat, Frau Tiedemann vb. ötekiler.

Raif hımbıl, silik, yalnızlığı seçmiş, öteki yanağını gösteren, kendisine yapılan haksızlıkları kabullenmiş, öfkesini içine atan, çevresiyle ilişki kurmayan biri. Geçmişinde kimsenin tahmin edemeyeceği "fırtına" var; bir de hayatını değiştiren bir yanlış anlama. Onun bıraktığı travma ile hayatın "gündelik" yükü de omzuna eklenince, işte Raif Efendi!

Maria Puder, erkekler dünyasında ve güç yaşam koşullarında yıkılmadan ayakta durabilen, mücâdeleci, baskın bir karakter. Bir sanatçı, bir ressam dolayısıyla inişli çıkışlı bir tinsel hâl içinde. Aşktan uzak durmaya özen gösteren ama sonunda aşka yenilen, sevdiği adama teslim olan...

Anlatıcı, bir katalizör ne var ki hayata bir bakışı da var; Raif'i değerlendirmesi, özellikle romanın başındaki Ankara betimlemesi ve Hamdi yorumuyla! Raif'in ömrünün sonunda da tek dostu. Merakı ve ısrarcılığı, Raif Efendi'nin sırrını (defter) açıklamasının nedenlerinden.

Hamdi Bey, Anlatıcı'nın zengin arkadaşı, romanın başında geçer, sonrasında yoktur ama Anlatıcı'nın Raif'in tanımasının yazınsal basamağıdır. Nurettin, biraz Hamdi ile benzeşir, Raif'in bacanağı, o da sınıf atlama peşinde Batı özentili biri, bir yandan da sömürgen, Raif'in evinde bedâvadan oturur, yer içer. Mihriye, Raif'in karısı, evde kocası gibi dışlanmıştır, etken değildir, bütünü tamamlayan bir parçadır, kocasına evde tek yakınlık gösterendir. Neclâ, Raif'in genç kızı ki o da biraz eniştesi gibi babasını pek

önemsemez; ancak babasının hastalığının artması dolayısıyla biraz değişir. Ferhunde baldızı, Vedat ile Cihat kayınbiraderleri ve onlar da asalak takımından!

Frau Tiedemann, Raif'in Berlin'deki pansiyon arkadaşı (nasıl diyelim genç Raif'i baştan çıkarmaya çalışmıştı ama olmamıştı); olay örgüsünün değişmesinde önemli. Burada "rastlantı" kategorisi devreye giriyor, Raif'in hayatını iyice değiştiriyor, bir çeşit sona (ölüm değil de ne!) isteyerek gidiş.

(Bir de şunu eklemeliyim: *Kuyucaklı Yusuf* taşrada [Edremit] geçerken, *İçimizdeki Şeytan* büyük şehirde [İstanbul], *Kürk Mantolu Madonna* –büyük kısmı– yurtdışında [Büyük Savaş sonrası Berlin] ve yine bir *şehir* olan Ankara'da [başkent], başlarda da azıcık İstanbul'da geçmektedir.)

Değirmen

Aşk teması yoğun işlenir. "Değirmen"de bir Çingene'nin (Atmaca) tutkulu aşkını görürüz, biraz da onların dünyasını. "Viyolonsel"de unutulmayan bir kadın vardır, bu hikâyenin ilginç yanı Afrika'daki bir kabile ortamında geçmiş olmasıdır ama teması evrenseldir. "Bir Delikanlının Hikâyesi"nde kitaplarıyla yalnız bir gencin, şehvet'ten vicdana dönen duygusu anlatılır. "Candarma Bekir" ile "Komik-i Şehir" acımasızlık ve haksızlıklarla doludur. Her ikisinde de "toplumsal olana" gönderme açıktır. Birincisinde kısa bir "eşkıyâ" öyküsü vardır; ikincisinde aşk ve çokça göreceğimiz gibi kadının, erkek toplumun acımasız çarklarında parçalanışı.

Kağnı-Ses

İlk basımları ayrı ayrıdır; ikinci basımları birlikte, tek kitap olarak yayınlamıştır, o tarihten (1943) beri bu adla geçer. (Bu tek cilt için de şöyle diyebiliriz: aşk temasını sıkça görürüz ama toplumsal meselelerde incelikli bir eleştirellik de verilmektedir.)

"Gramofon Avrat", yazarın, düşkün kadın temasını işlediği ilk

örneklerindendir. Oturak âlemlerinin gözdesi genç kadın ile arabacı delikanlının "söylenmemiş" sevdâsıdır. Kısa ama çarpıcıdır. "Arap Hayri" bir sevdâ masalı gibidir. "Bir Skandal"da taşra yaşamı, kadın erkek ilişkisinin ele alınışının yanı sıra sözünü sakınmayan Anlatıcı'nın (ana karakter) başına gelen iftira sarsıcıdır (*Kağnı*'dakiler).

"Sıcak Su"da yine jandarmanın acımasızlığını görürüz ve ardından gelen trajedi vardır; "Mehtaplı Bir Gece"de düşkün, evsiz bir kadın ile bir erkeğin "rastlaşması"yla açlık, yoksulluk etkili bir biçimde işlenirken, "Köstence Güzellik Kraliçesi" Berlin'in çeperinde geçen bir bağlılık öyküsüdür (*Ses*'dekiler).

Yeni Dünya

"Ayran"da küçük kardeşleri için çırpınan çocuk Hasan'ın acıklı öyküsünü buluruz. Köyünden saatlerce uzaktaki tren istasyonuna ayran satmak için gider. Anne uzak bir yerde çalışmaktadır. Ne yaptığı net değildir. Baba yoktur, evin sorumluluğu Hasan'dadır. Ne var ki kış gecesi köyüne dönmek zordur, doğa Hasan'dan çok daha güçlüdür.

"Hanende Melek" ile "Yeni Dünya"da düşmüş kadınları, erkeklerin cinsel açlığını görürüz. İlkindeki dâvâvekili Hüseyin Avni'nin Melek'e olan tutkusu onun trajedisidir aynı zamanda, bu trajedinin içine ailesi de girer; bir roman karakteri gibidir Hüseyin Avni, hikâyenin kısalığında çok iyi çizilmiştir. İkincisindeyse iki kadın arasındaki rekâbet ölümle sonuçlanır. Yine köy, yine bir oturak, pabucu dama atılmış şarkıcı ile gözde olan arasındaki çatışma.

"Hasanboğuldu" doğa betimlemeleriyle örülü, dağlı Emine ile köylü bahçıvan Hasan'ın sonu acıklı biten aşkıdır. Kazdağı hikâye karakteri gibidir. Sabahattin Ali'nin folklor'dan yararlanarak, yerel bir mitos'u (öykü) dönüştürerek yazdığı söylenir. İlk bakışta böyledir; ama başka bir açıdan da bakılabilir!

Sırça Köşk

Sabahattin Ali'nin sağlığında yayınlanan son kitabı; alegorik bir metindir, ironik bir anlatımı vardır. Masal biçimini de dener; toplumsal sorunların yer aldığı kitap eleştirel bir bakışı da ortaya koyar. "Böbrek", "Dekolman", "Cankurtaran", hastalıkla, doktorlarla ve onların karşısındaki çâresiz insanlarla ilgilidir. "Bir Aşk Masalı"nda platonik bir aşkı buluruz: insan isteklerini hangi noktada gerçekleştirdiğinde "son"landırır? "Sırça Köşk" aslında güncel olana sert siyâsî bir eleştiri de getiren, özcesi halkın eşitlik "hakkını" ele alan bir hikâyedir. Belli ki bu yüzden, "Sırça Köşk"den dolayı kitaba dâvâ açılmış, ardından yasaklanmıştır.

Asıl bahtiyar, bir ömür boyunca hasretini çektiği şeye kavuşan değil, ona erişeceğini anladığı anda, saadetinin en yüksek noktasında bir 'Ah!' diyerek düşüp ölebilendir."



ACIMAK

Bu duygu bize çok geçer, örneğin Muazzez'e acırız içine düştüğü durumdan dolayı. Şahinde'ye öfkeleniriz de kızına acırız. Muazzez'in çâresizliği, sürüklenişi, edilgenliği böyle bir duygu oluşturur. Onun ve onun gibilerin içinde bulundukları ya da sürüklendikleri durumlardan dolayı üzülürüz...

Hikâyelerde de buna sık rastlarız. Ayran'da, Kağnı'da Sulfata'da, hatta Yeni Dünya'da da acırız. Özellikle köylülerin yaşam biçimi ve uğradıkları haksızlıklar karşısında. Ayran'daki küçük çocuğa acımaz mıyız? Karlar içinde ölüme yuvarlanan çocuk içimizi parçalamaz mı? (Yoksulluk onu o duruma sürüklemiştir.) Ardından bunun doğurduğu bir "öfke" gelir; bu öfke Şahinde'ye olan öfkeye benzemez, haksızlığa olan öfkedir, dolayısıyla, evet bir yan tutmadır. O haksızlığa uğrayanların yanında olmak ki zâten yazarın *gerçek* yaşamdaki eylemleri ile yapıtlarındaki bakışı da bu doğrultudadır. Bize de geçmez mi? Bence geçer. Acımaya Bir Delikanlının Hikâyesi'ni de ekleyelim. Anlatıcı'nın, eve getirdiği genç kıza acımasını görürüz. Gerçi bu daha çok "dönüşüm" ile ilgilidir; kendisindeki acıma duygusu tabiî ki karakterin (Anlatıcı) dönüşümünü gerçekleştirir.

Başka bir açıdan baktığımızda da "acımak" kavramı sanki bir küçümseye götürüyor bizi. Diyelim, aydının, şehirlinin, okumuşun kövlüye, câhile yukarıdan bakışı. Ancak bu pek yoktur metinlerde,

onunki daha çok "üzülmek" ile açıklayabileceğimiz bir duygudur. Ama bu yukarıdan bakış nerede vardır; belki de Yusuf'ta vardır. Yâni yerleşik olanın tam tersidir. Babalığı Selâhattin Bey'in özellikle karısı karşısında düştüğü durumda, ona acımaz mı? Acır, işte burada bir küçümse vardır diyebiliriz. Yusuf, babalığına yukarıdan bakar, aslında kasabalıya (Edremit) da yukarıdan bakar, onları küçümser.

Zaman zaman başka durumlarda da karşımıza çıkar; örneğin Macide, Ömer'e acır. Burada küçümseme asla yoktur! Ömer'in çâresizliğine acır, bu acıma duygusu sanırım Macide için Ömer'i biraz daha çekici kılar; benzer şekilde Ömer için de geçerli olmalı. Macide'nin Ömer'e olan ilgisi yalnızca bu değildir tabiî ki; başlangıçta zâten yoktur, ilişki ilerledikçe, hatta sanırım şöyle de söyleyebilirim, Ömer saçmaladıkça, bu acıma başka duygularla birlikte Macide'de ortaya çıkar.

Yoksulluk temasının işlendiği yapıtlarda da bu duygu vardır. Bunlardan biri de Mehtaplı Bir Gece'dir. Her iki karakterin sefâletine karşı bir acıma ama yukarıda da belirttiğim gibi bir üzülme duyumsanır. Bu sanırım okura geçendir. Öte yandan Sıcak Su'da acıma duygumuz kısa sürer, jandarmaların tecâvüzü öfkeyi öne çıkartır, ardından hikâyenin sonunda kadının ortadan kayboluşu üzüntüye götürür.

Kuşkusuz Raif Efendi'ye de acırız –biraz karısına da–; romanın birinci bölümünde daha yoğun anlatılan evdeki konumuna, içine düştüğü duruma acırız. Üstelik adamın kendi evi! Sömürgenlere de, özellikle evin içinde bir prens gibi dolaşan bacanağı Nurettin'e de kızarız!

ADÂLET

Bizde olmayan ya da adâletsizlik diz boyu. Güçlü olan haklıdır. Hacı Ethem'in dümenleriyle Hilmi Bey'in oğlu Şakir, mahkûm olmaktan kurtulur. Ali'yi öldürmüştür bir düğünde. Kafayı bulmuştur ama asıl mesele Muazzez'in Ali'ye verilmesidir, bunu da Yusuf yapmıştır. Böylece Ali ortadan kalkar, olay örgümüz de başka şekil alır; dolayısıyla Muazzez ile Yusuf birleşecektir. Buradaki öteki mesele, adam öldüren Şakir'in paçayı sıyırmasıdır, zengin çocuğudur, yasalar onun içindir; işlediği cinâyet cezâsız kalır. Ali'nin babası bakkaldır, zâten Ali de o dükkânda çalışmaktadır, ailesi sıradan bir ailedir. Babası, onlarca tanık olmasına karşın koskoca Hilmi Bey'e karşı ne yapabilir, hiç!

Komik-i Şehir'de de benzer bir adâletsizlik var. Yine eşrafın, ileri gelenlerin, zenginlerin (Çömlekçizadeler) suyoluna gidilir. Üstelik kadın'ın trajedisini de görürüz! Komik-i Şehir Rahmi Bey Kumpanyası Anadolu'da bir kasabaya gelmiştir, kumpanyanın güzel oyuncusu ve Rahmi'nin de sevgilisi olan Viktor, gösteri sırasında kasabanın ileri gelenlerinin gözü önünde dağa kaldırılır. Tiyatro basılır, silâhlar patlar, ışıklar söner, sahneden Viktor'u alıp giderler! Rahmi Bey jandarmaya başvurur, Kaymakam'a başvurur, pek ilgilenmezler, bürokrasi gibi görülen bu ilgilenmeme aslında, dağa kaldıranların gücündendir. Oysa kaymakamın, jandarma komutanının astığı astık kestiği kestiktir ama kime, yoksula, arkası olmayana, sıradan kişilere, köylüye vb.

Sonunda Rahmi Bey bu "bürokrasi"nin yanında doğa ile mücâdele ederek kadını bulup kasabaya getirir. Ancak bu sefer de Kaymakam kıza musallat olur (fiziksel, hem de odasında), öyle ya "o yolun yolcusu"dur, değilse bile olmuştur! Oyuncu olmak zâten "fâhişelik yapmak" demektir. Hikâye 1928'de yazılmasına karşın bu anlayışın bazı çevrelerde/kişilerde hâlâ var olması ne acı. Kaymakam

Viktor'dan tokadı yer, ne var ki bu tokat kadını geneleve attıracaktır; sonunda da verem olacaktır!

Başka hikâyelerde de adâletin farklı "tecelli ettiği"ni görürüz! Örneğin Sıcak Su'da, sorgulama yetmemiş, tecâvüz edilmiştir. Ya da Candarma Bekir'de öldüresiye dayak cennetten çıkmadır. Nerede adâlet! Ayrıca sınıflar arasındaki adâletsizliği de belirtmek gerek. Yazar gerçeklikteki durumları yapıtlarına taşımış. Gerçeklik (adâlet) deyince burada bir çağrışımdan dolayı anımsatma yapma gereksinimi: Sabahattin Ali, kişiliğine, ailesine yaptığı hakaretlerden, saldırılardan dolayı Nihal Atsız'a dâvâ açıyor; ilginçtir, dâvâyı kazanıyor. Kazandığı tarih 9 Mayıs 1944; yâni artık Naziler'in yenileceği kesinleşmiş!

AİLE

Bazı hikâyelerde aile kurmak isteyen bir gençle karşılaşırız, yazarın kendi yaşamından dönüşmüş olabilir, bu ayrı da sanırım en çok Selâhattin Bey'in ailesi (Şahinde ile evliliği) bir sorun olarak karşımıza çıkar. Aile kocanın ölmesiyle doğal olarak çatlar (eksilir); ne var ki bu dağılma, parçalanma nedeni değildir, evet Şahinde kocasız kalır ama kızı ve damadının yanında oluşuyla aile bir şekilde sürmektedir. Selâhattin Bey'in ölmesi önemli bir işâret, kırılma noktasıdır. Sonrasında onlarla olmak için çırpınan Şahinde'nin Edremit'in zenginlerinin yozlaşmış yaşamına girişiyle aile paramparça olur. Bu trajedidir, Yusuf yine yalnızdır. Nasıl romanın başında ailesiz kalmışsa, sonunda da ailesiz kalır!

Kürk Mantolu Madonna'nın ilk bölümünde, başlarda anlatılan Raif Efendi'nin ailesi de betimleme, inandırıcılık açısından etkileyicidir. Nâzım Hikmet'in çok sevdiği, beğendiği bölümdür bu. Orta sınıf, küçük burjuva ailesinin ev yaşamının ayrıntılarıyla anlatımı, onların sınıfsal konumlarını çok iyi belirtir, tabiî ne kadar küçük burjuvaysa! Burada geniş bir aile vardır, çekirdek aile değildir, çekirdek aile olsa belki sorun olmayacaktır! Raif Efendi ile karısı Mihriye arasında bir sorun görmeyiz. Tam tersine ikisi de evde sömürülenlerdendir. Aralarında sessiz bir dayanışma olsa da var olan durumu değiştirmemektedir. Geniş ailenin bireyleri de büyükten küçüğe az çok acımasızdır aslında. Onların açısından, Raif Efendi ev'e bakması gereken ama bunun dışında lüzumsuz bir adamdır. Zâten yazar da ilk önce bu adı koymayacak mıydı; bir çeşit asalak! Oysaki durum tam tersidir, gerçek anlamda asalak olan onlardır, özellikle de bacanağı, kayınbiraderleri. İki küçük çocukla uğraşmakta olan baldızı Ferhunde'nin edilgenliğini gözardı edeyim ama büyük kızı Neclâ'nın onlara uyması rahatsız edici; öncelikle ailenin bir bireyi olarak.

Ömer ile Macide bir aile olabildi mi? Bu tartışmaya açık. Bundan daha sonra da söz edeceğim ama Ömer çevresine evlendik der, karım diye tanıtır Macide'yi! Ancak evlilik evraklarını bir türlü işleme koymaz ya da koyamaz, nedenler ne olursa olsun, bu, Ömer'e uyan bir tavır. Gerçi aile olmak illâ o evrakların tastiklenmesi, nikâhın kıyılması mı? Yazarın böyle bir sorunu var mı yok mu pek bilemiyorum; ancak onları evlendirmeden birlikte yaşatması, sonuçta bir "aile" gibi karşımıza çıkarması cesur, aydınlık bir düşünce.

Hasan ile Emine de bir aile olmak üzeredir; evlilik, kuşkusuz şehirlinin evliliği değildir, kolay da değildir Hasan'ın özveriyle dağ köyüne gitmesi; birbirlerine duyulan arzu, ardından gelen çoluk çocuk hayâlleri belki. Ancak bu hayâller ikisinin kısa ömürlerinde kalıyor; kavuşamama dolayısıyla ne evlenme ne aile! Bu hayâllerin hiçbirine, Hasan'ın sırtındaki tuz çuvalı dahası Kazdağı ve onun zulmeden geleneği izin vermez. Yine şehirli bir aile olmayan Sıcak Su'daki karı kocanın parçalanmasının sebebi bu kez doğa falan değil, iki jandarmadır!

Taşradaki sarhoş dâvâvekili Hüseyin Avni, kendi ailesini unutmuşken, bu aile bir parçalanmaya giderken acaba Hanende Melek mi durduracaktır? Yoksa Hanende Melek'in sondaki vicdanlı oluşunu gösteren duygusal tavrı yalnızca bir sürünceme mi? Sanırım öyle. Başka bir hânende kasabaya geldiğinde Hüseyin Avni aynı haltları yiyecektir; "dileyelim" küçük kızı, Hanende Melek ya da onun benzerleri gibi olmasın!

ALEGORİ

Daha çok *Sırça Köşk* kitabındaki masallar güzel birer örnek; özellikle de kitaba adını veren hikâye. Ancak ilk hikâyelerinden aşk teminin derinde işlendiği, hissettirildiği Kırlangıçlar da bu kategoriye girer. O iki kırlangıç, dişi ile erkek kırlangıç, bir yaz parkta karşılaşan yalnız kadın ile yalnız erkek olabilir; ya da taşrada, Anadolu'nun sessiz bir kasabasında, belki de dünyanın herhangi bir yerinde aynı okulda bir süre çalışmış iki öğretmen.

Yazar, Sırça Köşk hikâyesini önce Serteller'e okumuş; kaygılarını dile getiren Sabiha Sertel'e de "Su testisi su yolunda kırılır" demiş. Hikâyenin yer aldığı kitap 1947'de yayınlanır; kısa bir süre sonra da Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılır. O günleri anımsayalım, tek partinin faşizan iktidarının yanı sıra Birleşik Devletler anti-komünist propagandayı yeryüzünde genişletirken, bir yandan da "Soğuk Savaş Projesi"nin basamakları denebilecek politikaları da uygulamaya koyuyor. Özellikle de Türkiye'de; gerçi Türkiye'de iktidar, devlet anlayışı da buna çok yakın. Bezirci'nin bu kitapla (özellikle de masallarla) ilgili görüşünden kısa bir alıntı yapalım:

"Elbet, demokrasinin boğulduğu böyle bir ortamda açık eleştiri yapmak güçtür. Bundan ötürü, Sabahattin Ali örtülü eleştiri yolunu seçer: Alegorik masallar yazar.

" 'Masallar' yoğun kuruluşları, yalın söyleyişleri, temiz dilleri ve çeşitli yorumlara yatkın konularıyla ustalaşmış bir kalemin ilginç ürünleridir."

Yazar, sosyalist hatta komünist toplumu imleyecek kadar eşitlikçi bir toplum çiziyor başlangıçta. Kuşkusuz kâğıt üzerinde, böyle bir toplumsal düzene tarihte henüz rastlamadık (ütopyada olan!), belki ilkel komünal dönem daha yakın. Neyse, insanların arı gibi çalıştığı, *kazananın kazanmayana destek olduğu, kavgasız döğüşsüz, efendisiz uşaksız* bir toplum ve düzen. Ancak boş gezmeyi iş yapmak-

tan çok seven üç kafadar o ülkenin baş şehrine gelir ve insanlarını bir "sırça köşk" mavalıyla kandırır. Yukarıda özellikleri çizilen toplumun insanları da kötülükten, kurnazlıktan uzak, bu anlamda "saf", katışıksız insanlar. Üç kafadar onlara sonunda sırça köşk yaptırır; ancak bu sırça köşk, ezenlerin, sömürenlerin oturduğu yer, mevki, kurum olur. Böylece şehrin adâletli düzeni bozulur, sınıflar oluşur. Yönetici-üst sınıflar, yönetilen-alt sınıfları her zaman olduğu gibi burada da ezer, sömürür.

Sonuç olarak canından bezmiş biri, halka sus payı olarak dağıtılan, beyinsiz, dilsiz, gözsüz koyun kellesini ki iyi yerleri de yöneticiler almıştır (halk ne anlar!), sırça köşke atınca ve orada bir delik açılınca, anlaşılır ki her şeyden sağlam yöneticilerin köşkü aslında kırılabilir; herkes attığında da köşk çöker. Hikâyenin sonu da şöyledir:

"Sakın tepenize bir sırça köşk kurmayınız. Ama günün birinde nasılsa böyle bir sırça köşk kurulursa, onun yıkılmaz, devrilmez bir şey olduğunu sanmayın. En heybetlisini tuzla buz etmek için üç beş kelle fırlatmak yeter."

Böyle olunca da kitabın toplatılmaması olanaksız. Bu hikâye önce 1946'da *Gün*'de yayınlanmış ve o zaman pek bir şey olmamış. Kitap çıkınca, içerdiği öteki hikâyelerin etkisi, siyâsî ortamın sertleşmesi de neden olmalı ki toplatılmış, hem de Bakanlar Kurulu kararıyla. Yukarıdan gelen bir emirle. Yazarın iktidara, düzene olan eleştirisi yalnız hikâyelerinde değil, yazılarında da var. Bir yıl sonra kendisi dehşetengiz bir cinâyete kurban gidecek! Sırça Köşk de ancak kırk yıl sonra 1987'de yayınlanabilecek.

Bir noktaya daha dikkat çekmek gerek bu hikâyede, sanki günümüzle bir benzerlik var; ya da çağrışım diyelim. Yukarıda sözünü ettiğim, hani halkın canına tak etmesi ve homurdanması sırasında, ülke yönetimini eline geçirmiş üç arkadaşın elebaşı "sırça köşkün balkonuna" çıkarak varını yoğunu sırça köşke vermiş olan halkı sâkinleştirmek için bir konuşma yapar. Evet bir "balkon konuşma-

sı"dır; vaatler vardır, o da güzel yerleri alınmış koyun kelleleri! Bu balkon konuşması, sırça köşkün dolayısıyla üç uyanığın yönetiminin de sonu olur! O zaman yöneticiler balkon konuşması yapıyor muydu bilmiyorum ama günümüzde, özellikle de seçim'lerin ardından yapılıyor!

ALERJİ

Burada yapıttan epeyce uzaklaşıyorum. Daha çok kendimle ilgili ama bir bağlantı kurmak da olanaklı; en azından ben kuruyorum! Yazarın yapıtlarında *kitap* zaman zaman geçer, karakter iyi bir okurdur, kitap/lar yaşamının bir parçasıdır, Bir Delikanlının Hikâyesi'nde olduğu gibi. Başka sayfalarında da karşımıza çıkar. Yine kendi yaşamından dönüştürdüklerindendir; kendisinin kitap tutkusunu, sevgisini biliyoruz, zâten büyük bir yazar başka türlü olabilir mi?

Sabahattin Ali'nin bendeki "bütün eserleri" daha önce de belirttiğim gibi yıllar önce yayınlananlar. Cem Yayınevi'nin dokuz ciltlik basımı. Hepsi perişan bir hâlde. İçlerinde en sağlamı dokuzuncu cilt görünüyor. Yâni yazıları. En çok hırpalananlar romanlar. Çevrilmekten, tek tek cildinden yıllar önce ayrıldı bazı sayfalar. Çoğunun kapağı cildini terk edip başka yere doğru kayıyor. En kötü durumdaki de *Kürk Mantolu Madonna*. Bütün sayfalar cildini bırakmış, kapak da. Sayfalar tek tek, kendi başına. Bir şekilde yapıştırdım, bantladım falan ama olmadı. Sonunda kalın siyah, daha çok sahnedeki malzemelerde kullanılan güçlü bir bantla yapıştırdım; eh birazcık idâre ediyor.

Asıl korkum alerji meselesi. Bunlar *eski kitap alerjisi*, şu toz, polen alerjisi gibi, tıbbî tanımını bilmiyorum ama böyle adlandırayım. Öyle bir şeyin içine düştüğümde, bu alerji ortaya çıktığında, bu kitapları ne yapacağım! (Romanları, hikâyeleri, şiirleri söz konusu olan.) Onlardan nasıl uzak duracağım. Mâlûm yeni basımlarını başka bir yayınevi yapıyor; neyse ki yazarın yapıtlarının basılamadığı o eski yıllarda değiliz. Yeni basımlarını alabilirim, gerçi iki hikâye kitabı ile üç romanın birlikte basımı var, var ama ben onlardan okumak istemiyorum. Zaman zaman baktığım oluyor, olmuyor değil. Daha çok zorunluluktan.

Bir yandan Atilla Özkırımlı'nın emeği, notları, önsözleri ayrıca başka yazarlardan yaptığı alıntılar önemli ve yolgösterici ama bir bağlılık deyin siz buna; evet daha çok böyle, bağlılık. Onları elime aldığım zaman çok farklı bir duygu, geçmiş, anımsananlar. (Kurşun kalemle aldığım notlar!) Bir de kokusu. İşte tehlike burada başlıyor, bu kokunun belki kimyasal bir karşılığı vardır. Sanırım o kokuya neden olan neyse o alerji yapıyor, yılların sararmış sayfaları. Bu yaşıma kadar çıkmadı ama bazen özellikle de bu kitapları okurken hapşırıyorum, bunu soğuk algınlığına veriyorum, öyle olmalı. Bende bu alerji çıkarsa ne yapacağım? Dediğim gibi bunun adını bilmiyorum, tozdan mı oluyor, ister istemez yıllar geçtikçe üstlerinde toz katmanları oluşuyor, gerçi sık sık tozları alınıyor; kim bilir, belki de Dekolman gibi bir adı vadır!

ANKARA

Kürk Mantolu Madonna'da, başşehri 1930'lu yılların sonlarında ya da 1940'da buluruz. Özellikle Anlatıcı ile Hamdi ilişkisi ipuçları verir. Yeni bir şehir, yeni bir ülke dahası sistem. Raif Efendi'nin geçmişi anlatılırken bir ara Edremit geçer (yine) ama roman Ankara-Berlin-Ankara olarak akar. (Başta da çok az İstanbul.) İkisi de başşehirdir. Biri çok eski ve Avrupa'nın belli başlı kültür şehirlerinden biri, öteki yeni Türkiye'nin yeni şehri. Berlin, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında yerle bir olacak, başşehirliği gidecek; Ankara büyüyecek, gelişecek ve başşehir olarak sürmekte!

Tanıdıklarının anlattıklarına göre, Sabahattin Ali *Kuyucaklı Yusuf*'un üçüncü cildinde Yusuf'u Ankara'ya indirecekmiş. Berna Moran'ı izleyerek söylersek eşkıyâ mitos'unun son aşaması. Ne var ki bunu tam olarak bilmiyoruz; gerçekten tasarladı mı ya da ne zaman tasarladı. Yakup Kadri'nin *Ankara* romanının yayın tarihi 1934. Yakup Kadri'den önce mi sonra mı? Sonuçta Sabahattin Ali, Ankara'yı, bu üçüncü ciltte yazamıyor. Yeni Dünya hikâyesinin geçtiği köyler de Ankara'ya bağlı olmalı. Ama asıl Ankara, Raif Efendi'nin yaşadığı şehir, yaşamın gerçeğini kabullemek zorunda olduğu, ardından yaşam balyozunun kafasına indiği şehir.

Kürk Mantolu Madonna'nın başında Anlatıcı ki romanda önemli bir karakterdir, "Ankara'da uzun müddet iş aradım" diyerek yer belirtir. Üç romanda da şehir adları, kasaba adları belirtilir. Hikâyelerde de köy kasaba adları vardır ama onların hangi şehire bağlı olduğu yoktur (çoğunlukla). Boş boş Ankara sokaklarında gezen Anlatıcı, "yükselmekte olan" arkadaşı Hamdi'ye rastlar. Biraz şehir betimlemesi ve Ankara'nın sonbaharına övgü vardır. Hamdi onu evine götürür, daha çok burjuvalaşmakta olan bir ev, ailedir. Ona iş bulur, böylece Anlatıcı, Raif Efendi ile tanışır.

Sonra Raif Efendi'nin evi betimlenir; küçük burjuva, orta katman diyebileceğimiz dar gelirli bir ailedir. Burada da şöyle bir sıra var. Kısa ve genel olarak şehir, sonra varlıklı sınıfa doğru adımlarını atmaya başlayan adamın evi, sonra dar gelirli adamın evi; hatta mahalle adı da verir yazar, İsmetpaşa Mahallesi'dir. Bu mahallenin bugünkü durumu, konumu nedir, var mı yok mu, birden fazla mı var bilmiyorum ama romanda net bir biçimde dile gelir, "âdeta şehrin bittiği yerlerde... taş ve kum yığılı arsaların arasında tek başına duran iki katlı, sarı boyalı bir bina"dır. Görüldüğü gibi pek parlak değildir Raif Efendi'nin evi. Kendisi gibi. Odak, giderek küçülmüştür. Genel şehir betimlemesinden bu eve doğru. Sonra da, defterin okunuşuyla Berlin'e geçilir. Bazen –Ankara'da– Anlatıcı'nın otel çevresini; bir keresinde bunalan Raif Efendi'nin Keçiören yokuşunun alt başına kadar gittiğini okuruz. Zâten bu yürüyüşte ağır üşütecek, bir anlamda kendi sonunu hızlandıracak.

Ama defterde okuduğumuz bir sahne var ki Raif Efendi'nin sonunun başlangıcıdır. Hayata teslim olma boşuna mıdır? Maria Puder'e ilişkin gerçeği öğrenir. Her zamanki gibi alışverişe çıkmıştır, bu işleri o yapmaktadır ya, işte o zaman Frau van Tiedemann ile karşılaşır, kadın onu tanır seslenir. Kimilerinin eleştirdiği bir rastlantıdır bu ama niye olmasın! Gerçeği öğrendiği yer ise "istasyon"dur: doğum sonrası Maria Puder'in ölümü ve kadının yanındaki küçük kızın kendi kızı olduğu!

Romanda "istasyon" olarak geçiyor. Yazar romanı 1940'larda yazıyor, o zaman Ankara Garı açılmış, 1935/37 arası inşâ edilmiş; ancak Raif Efendi'nin deftere geçmişini yazdığı tarih 20 Haziran 1933. Tiedemann'ı da önceki gün görmüş. Henüz Gar yok, yerinde 1892'de yapılan ilk istasyon binası var. Bu olmalı. Bu tür ayrıntı, tarih (zaman) konularında özenli ve anılardan okuduğumuz gibi – notlar almasa bile– üzerine çok düşünüyor.

ANLATICI

Yazarın anlatıcıları çoğunlukla birinci tekil şahısdır, üçüncü tekil şahıs da var; hep "geçmiş bir zaman" anlatılıyor. Yakın geçmiş uzak geçmiş, bazen iç içe. "Şimdiki" zamandan anlatılan yok. Bu teknik sanırım henüz görünmüyor. Daha sonraki yıllarda romanda, hikâyede boygösterecek. Ne var ki Değirmen biraz farklı; Anlatıcı'nın konuşur gibi başladığı Atmaca'nın öyküsünden önceki ve sonraki bölüm için de anlatının "şimdiki" zamanı diyebiliriz. (Burada biraz "deneme"ye yaklaşıyor.) Öte yandan birinci tekil şahıs anlatım doğal olarak inandırıcılığı güçlendiriyor.

Bu birinci tekil şahıs, yazarın kendisi mi? Eski yorumlar çoğunlukla böyle. Zâten buna yazar-anlatıcı, çok daha "yukarıda" ve her şeyi biliyorsa Tanrı-anlatıcı da deniyor. Yapıtın üzerine yazılan bazı yazılarda, anlatıcı, hikâye karakteri değil de doğrudan "Sabahattin Ali" olarak tanımlanıyor. Kuşkusuz bir yapıtta yazarın kendisi bazen çoktur bazen az, bir şekliyle vardır, çevresi, tanıklıkları vardır, bundan doğal ne olabilir. Yine de bugün böyle tanımlamamalıyız. O adıl (zamir) "Anlatıcı" olmalı. Bu anlatıcı tam bir roman kişisi değil, tam yazarın kendisi de değil. Bir maskedir diyelim. Bu maske bazen kalın bir malzemeden bazen ince bir kâğıttandır. Doğrudur, bazen Sabahattin Ali'nin Anlatıcı'sı hikâyeyi aktarmanın ötesinde bir karakterdir de.

Yazarın Anlatıcı'sı bazen okura yakın, bazen uzak. Bazen de hikâyenin içinde "asıl öykü"yü anlatan bir Anlatıcı var, Değirmen geliyor ilk akla. Çoğunlukla bu, aktaran olarak yan (ikinci) bir kişi. Şu veya bu şekildeki Anlatıcı, bazen kendi yaşadığını bazen de yine bir aktaran olarak ona anlatılan ya da onun tanık olduğu "öykü"yü anlatıyor. Anılarda da okunduğu gibi yazarın metni oluşturma sürecinde gerçek ile kurduğu ilişki de bunun benzeridir. Gramofon Avrat'ta "öykü"ye biraz daha uzak bir Anlatıcı'yı, Yeni Dünya ile

Hanende Melek'te daha yakın bir Anlatıcı'yı buluruz. Hasanboğuldu'da da farklı birinci tekil şahıs Anlatıcı var; *Kürk Mantolu Madonna*'daki ile benzerlik gösterir.

Kuyucaklı Yusuf ile *İçimizdeki Şeytan* üçüncü tekil şahısla anlatılır, *Kürk Mantolu Madonna* ise değişik bir teknikle birinci tekil şahıstan anlatılır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta biraz uzak, *İçimizdeki Şeytan*'da daha yakınca bir Anlatıcı buluyoruz. Bu Anlatıcı'ların kuşkusuz –aynı kalemden çıktığına göre– ortak özellikleri var. Ancak şu özellik çok belirgin. Her iki Anlatıcı da olumsuz karakter ve çevreye sert yaklaşır, onları hırpalar: *Kuyucaklı Yusuf*'ta Şakir, Hacı Ethem, Hilmi Bey ve temsil ettikleri, hatta Şahinde; *İçimizdeki Şeytan*'da Nihat, İsmet Şerif, Prof. Hikmet ve temsil ettikleri, hatta –birazcık– Emine Teyze ile Galip. Olumlu karakter ve çevreye yumuşak yaklaşır, onlara karşı deyim yerindeyse merhametlidir: *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf, Selâhattin Bey, Ali, Kübra, hatta Muazzez; *İçimizdeki Şeytan*'da Macide, Bedri, Hafız Hüsamettin, hatta Ömer.

Kürk Mantolu Madonna'nın Anlatıcı'sı romanın ikinci karakteridir, Maria Puder'den daha öne çıkar desek yanlış olmaz. Romana yakın bir geçmişte tanıdığı biriyle başlar:

"Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım."

Birinci tekil şahıs anlatım sürer, sonra Raif Efendi'nin defterinin okunmasına gelir sıra; burada da Anlatıcı bir aktarandır ama biz Raif Efendi'nin ağzından (kaleminden) dolayısıyla yine birinci tekil şahıs'tan dinlemiş (okumuş) oluruz. Anlatıcı ile Raif arasında bir koşutluk var. Anlatıcı henüz 25 yaşını doldurmamıştır; Raif de Maria ile yaşadığı ilişkide 24 yaşındadır; özcesi, Anlatıcı'yı mektubun içine girer buluyoruz. Zâten romanın başında da dediği gibi aylar geçmiş etkisinden kurtulamamış! Burada da *odaklama* çıkıyor karşımıza. Bir başşehir olan Ankara'nın *kabaca* genel görünümünden deftere kadar geldik, –maddi olarak– kısıldı kısıldı; sonra

küçük bir nesne olan defterde –manevî olarak– açıldı açıldı.

Hasanboğuldu'da Anlatıcı birinci tekil şahıstan başlar sürdürür; sonra sazı ele Hacer Kız alır, geçmişteki "asıl öykü" olan Emine ile Hasan'ın başına geleni, aşklarını anlatır. Böylece "ikinci bir anlatıcı" olur. Hacer Kız'ın anlatımına kadar geçen diyaloglar da, "asıl öykü"nün anlatılıp anlatılmama çatışmasını yoğunlaştırır ve asıl öykü ile ilk öykü arasındaki koşutluğu sağlamlaştırır.

AŞK

Dünyanın bunca sorunu varken, ağırlığı çökmüşken, insan ancak aşk'la dik durabilir; öyle değil mi? Çetrefil bir konu bu, yazarımız söz konusu olduğunda başlı başına bir kitaptır. Baştan beri de korkum buydu zâten! Kendisinden yazar olarak etkilenmemin yanı sıra asıl çarpıcı gelen onun aşkı onca yazışı ve ele alış biçimi; sarsıcı ama çok büyük sözler etmeden, gösterişin dışında yalın bir şiirle anlatmak.

Bir Aşk Denemesi'nden sonra, farklı bir yola girdim bile isteye. Daha öncesinde vardır ama "çok az"dır. Aşk konusunu, temasını yoğun olarak işledim, işlemekteyim. Buna İstanbul ve şiiri de eklemeye çalıştım. Benim için İstanbul'suz olamazdı (başka bir mesele); buradaki "şiir"den *tür* olarak söz etmiyorum o ayrı, duygu ve ifâde (dil) olarak söz ediyorum ki bunun güzel örneğidir yazarımız.

Nasıl içinden çıkacağımı pek bilemiyorsam da başlamalıyım bir şekilde. Bana göre birçok hikâyesinin yanı sıra romanlarının üçü de "aşk romanı"dır ama bu onun bir yazar olarak toplumsal sorunlardan uzak kaldığını göstermez, tam tersidir. İnsanın en çıplak hâlini aşkta görüyor olmalı. Dolayısıyla bir yanıyla "romantik"lik buna çok uygun; öte yandan "melankolik"lik de kaçınılmaz olan.

Tutku, kararlılık, bağlılık doğal olarak aşkı bütünleyen parçalardan. Cinselliği çok fazla görmeyiz. Belki yine dönem meselesi ya da yazar anlayışıyla açıklanabilecek bir özellik. *İçimizdeki Şeytan*'da ayrıntıdır ama çok etkileyicidir. Sevişme sahneleri yok gibidir; bu belki duyguyu yoğunlaştarmak için de olabilir. Dikkati çeken başka bir mesele de aşk öyküleri "mutsuz" biter, ayrılıktır sonu. Üç romanda da böyle! Değirmen'in sonunda belki bir belirsizlik var. Bu Köstence Güzellik Kraliçesi için de söyleyenebilir. Hemen hepsinde aşk ayrılıktır. Viyolonsel'de büyük bir bağlılığı okumakla birlikte, ölümün getirdiği ayrılığa tanık oluruz. Ayrılığın getirdiği ölümse

Komik-i Şehir'dedir. Değirmen'deki tutkulu Çingene Atmaca ne yapıyor, kolunu kesip atıyor, çünkü sevdiği kızın bir kolu yok; bundan sonra kızla birlikte oldu mu, nereden bilelim, belki. O hikâyedeki anlatıcı da şöyle bağlıyor öyküsünü:

"Fakat sevgili bir vücutta bulunmayan bir şeyi kendisinde taşımaya tahammül etmeyerek onu koparıp atabilmek, işte adaşım, yalnız bu sevmektir."

Görüldüğü gibi bir `mesel; anlatan da Çingene'dir, hayatın içinde bilgeleşmiş biri. Bir başka mesel de Bir Aşk Masah'nda var. *Binbir Gece*'lerden el almıştır, çağrıştırır; genç Derviş'in aşkı da katışıksızdır. Ülkenin hükümdarı güzel Melike'nin sarayının karşısında oturup günlerce bekleyen kederli âşık. Sonunda, Derviş'in içini yakan derdi, yüreğini saran hasreti, kendisine olan kör sevdâsını anlayan Melike "Söyle o da senin olacak" deyince, sapsarı olan Derviş bir "Aaah!" çekerek son nefesini verir. Masal güzel sultanın ağzından şöyle biter: "... Asıl bahtiyar, bir ömür boyunca hasretini çektiği şeye kavuşan değil, ona erişeceğini anladığı anda, saadetinin en yüksek noktasında bir 'Ah!' diyerek düşüp ölebilendir." *Ağrıdağı Efsanesi*'de Memo'nun ölümü, sanki biraz Derviş'in ölümüne benziyor.

Selâm'da, Berber Yusuf'un eylemi Atmaca'nınkine ilk bakışta benzemese de ortak bir paydada buluşabileceklerini söyleyebiliriz. (Hatta Derviş ile de!) Aşka, sevdâ ateşine tutulan Berber Yusuf, uzaktan gelen bir selâm ile her şeyini bırakıp o selâmın peşinden gider. İşini, ailesini, çocuklarını, kasabasını, geçmişini de. Bir kumpanyayla gelip kalbini çalıp giden kadını unutamamıştır Berber Yusuf ancak yapacağı bir şey de yoktur. Kederlenmekten başka. Tâ ki biriyle gönderilen o selâm'a kadar...

Gramofon Avrat ile Murat'ınki daha değişik, hiç birleşemiyorlar; birbirlerini görmeleri de yalnızca *artık* sah günleri görüşme gününde. Gramofon Avrat, Murat'ı bekleyecek mi çıkana kadar, on iki buçuk yıl. Görünüşe göre bekleyecek ama okur olarak sonrası

bizi pek ilgilendirmez. Yine buna belirsizlik; diyelim. Dahası çıktıktan sonra Murat, Gramofon Avrat'ı kabul edecek mi? Görünüşe göre evet ama hikâyemiz de bu durumda bitmiş oldu! Parmaklıklar iki genci ayırıyor. Murat ile Derviş'in ıssızlığında da benzerlik var.

Çoğunlukla kavuşma, sonra ayrılık. Yazarın romanlarında da aynı çizgi. Yusuf ile Muazzez evlenir sonrası ölüm-trajedi; Ömer ile Macide birlikte yaşar sonrası ayrılık; yine Raif Efendi ile Maria Puder de sevgili olur ne var ki "ölüm"le ayrılık gelir, sonra Raif'in içine düştüğü kederli ve melankolik dünya.

Yusuf'un Aşkı

Muazzez çok küçüktür, Yusuf eve gelir gelmez onu sever ve bu yıllar sürer, romanı okuduğumuz kendi zamanına kadar; çok açık biçimde kardeş-ağbi sevgisidir. Ne zaman dönüşmüştür, Muazzez gelişip büyüyünce olmalı. Ancak ikisinde de bir açılma, itiraf yok! Şakir'in kumpasına kadar. Salâhattin Bey'in kumar borcuna karşılık Şakir, Muazzez ile evlenecektir. Burada Yusuf'un çâresizliği var, öte yandan babalığını kutarması da gerekiyor. Belki o zaman kaçırmalıydı Muazzez'i. Öyle olsa, sonrasında babalığı kumar borcunu nasıl ödeyecek.

Sorunu çözecek fikir Ali'den çıkar. Yusuf'un tek arkadaşı! Parayı verecek, Muazzez ile evlenecek. Yine de ilk tepki ve açılma diyelim, Muazzez'den gelir. Yıllar önce "Kuyucak'tan Yusuf ve Diğerleri"nde, –o genç bilgisizliğimle– bu konu için şöyle yazmışım: "Karşı cinste de ortak yanlar vardır. İlk önce etkendirler. Hatta Muazzez'i bile, göreli de olsa etken sayabiliriz: çünkü o, yaşadığı zaman diliminde ve toplumsal koşullarda ancak istediği ve sevdiği erkeği açıklayacak kadar etken olabilirdi."

Yusuf'un sevdâsını açıklaması çok güç, Ali'nin öldürülmesinden sonra bu kez başka bir duygu (onur) var, sanki Ali'ye ihanet edecek. Öte yandan da olaylar onu bir patlama noktasına götürecek. Ne zaman ki Şahinde, kızıyla Hilmi Beyler'e gitmeye başlar, gündüz

kadınlararası misafirliktir ama analığının niyetini bildiğinden işte o zamandır patlama. Yusuf, Muazzez'i kaçırır, kız da kaçmaya dünden râzıdır! Doğanın çıplaklığında kaldıkları o gece, romantik bir atmosferle betimlenir, Yusuf bile bu romantizmin içindedir. Ne yazık ki sonunda çok sevdiği karısını toprağa gömecektir!

Çelişki Yumağı Ömer

Ömer gördüğü ânda çarpılır; ilk görüşte aşk'tır bu. Romanın sonuna kadar sürer. ("Sonrası"nda da!) Ancak Ömer son derece çapraşık, zaman zaman Hamlet'i geçen kararsızlığı, iradesiz ve düalist bir karakter oluşuyla ilişkiyi beceremeyecektir. Kendini akışa bırakan bir kişiliği var, dolayısıyla çevre, zaafları onu aşağıya doğru çeker.

Henüz itiraf edilmemiştir ama güçlü bir çekim oluşmuştur aralarında; altını çizmek istediğim sahne, romanın başlarında, yanında Macide olmasına karşın Ömer'in nerdeyse tramvay altında kalacağı sahnedir. Düşeyazmıştır o ân. İç sesiyle konuşmakta, düşünceden düşünceye atlamakta, bir çeşit "tartışma" da denebilir ama meselesi tek sözcükle Macide'dir. İlk bakışta âşık olduğu kadınla birlikte yürüyor olmasına karşın o hâlâ düş âleminde, bir anlamda zihinsel bir çekişme, didişme içindedir.

Ya Macide'nin tutkusu! Tutkusunu içine gömdüğü sessizliği, insana huzur veren sâkinliği içinde Ömer'in dudaklarına olan arzusu! Macide'nin kadınlığını Ömer'e verdiğini, bunun genç bir kız için ele alınan toplumsal koşul ve zamanda ne kadar önemli olduğunu özellikle belirtmek istiyorum. İstiyorum, şunun için, *–bence–* romanın sonu, Macide'nin ileride Ömer ile birlikte olabileceğini imlemektedir! Yazarın bize bıraktığı bu mu? Bir başka başlıkta değineceğim nasıl olsa! Peki niye biter, aralarındaki aşk bitmez de ilişki biter, bitmek zorunda kalır. Bunun nedeni de, olağanüstü çizilmiş bir roman karakteri olan Ömer'in tutarsızlıkları, iniş-çıkışlarıdır. Zaafları, gidip gelmeleri, tinsel sarsıntıları, iç-dış çatışmala-

rı, hayatla kurduğu ilişkide bir türlü bir şeyleri çözemeyen, hep şu "içimizdeki şeytan" ayağına yatan, onu gerekçe gösteren özelliğidir.

Öte yandan başlangıçta Ömer'in vapurda kendinden geçip âdeta bir düş âlemindeki gibi Macide'ye doğru yürümesine, daha görür görmez âşık olmasına hak vermez miyiz? Daha çok Ömer'in bakış açısından betimlenen fiziksel özelliğinin yanı sıra genç kadının varlığı, huzur veren havası, ayaklarının üzerinde duruşu, cesâreti, anlatıcıdan bize doğrudan geçer, hayranlığımız arttıkça artar. Daha önce de belirttiğim gibi: romanın içine girip Ömer'i bir kenara itip tabiî ki Bedri'yi de, Macide'yi bir filmdeki gibi dışarı çıkarmak!

Kuşkusuz kalem Bedri'ye gelince, biraz da olsa söz etmek gerek! Bedri ile Macide arasında bir ilişki, sevgi var. Bedri olumlu tipimiz romanda, Macide'yi bir kenara koyarsak hemen hemen tek olumlu kişi, evet Macide'ye karşı sevgisi, hayranlığı var, aşk diyebiliriz buna ama Macide'nin Bedri'ye olan duygularına pek aşk diyemeyiz. Ne var ki birileri Macide'yi Bedri'ye itmekte. Önce okul müdürünün yine toplumsal tipikliği yansıtan muhafazakâr bakışı ve eylemi, ardından Ömer! Ömer'in kişiliği, parasızlığı, çevresinin yozlaşmışlığı ve Ömer'in onlara karşı edilgenliği, Büyükdere'ye gidilen gecede yaşananlar ki bu da Macide'nin patlaması olacaktır. Bütün bunlar Macide'yi Bedri'ye doğru iter.

Görüldüğü gibi yazarımızda aşk konusu bir gayyâ kuyusu. Kısa kısa denemelerim uzayıp gitmekte, dolayısıyla bir dengesizliği de oluşturmakta. Bu madde'nin (aşk) çok daha fazla, ötekilerin birkaç sayfa olması örneğin. Bir yerde dur demeliyim ama yazmak istediklerim o kadar çok ki! Öte yandan kitabımın dengesini de gözetmeliyim, belki aşk'a biraz ayrıcalık yapabilirim, o da biraz olmalı. Sanırım o biraz'ı çok geçtim, ya! Daha *Kürk Mantolu Madonna*'dan söz etmedim, ona geçmeden önce de en iyisi bu konuda yazdıklarımdan bir-ikisini önereyim (bkz. Ardındakiler).

İçine Kapanık

Raif Efendi'nin insanı şaşırtan gizi, dile gelmemiş dünyası o küçük defterde saklıdır. Maria Puder'e olan aşkı ve sonrası. Berlin'deki bir galeride kadının otoportresine *âşık* oluyor; her gün gelip karşısında oturup saatlerce izliyor, kadın yanma geliyor ama kadının yüzüne bakamadığı için onu tanımıyor, bir öğrenci gibi öğretmenin sorularına mahçup yanıt veriyor. Kaç kadın böylesine bir erkekten uzak durabilir, ilgisiz kalabilir. Sakar bir çocuk; acemice, safça seviyor Maria Puder'i. Bir sanatçı olarak Maira Puder'in gel gitleri var. Bu biraz Ömer'i anımsatsa da öyle değil, daha çok erkekler dünyasında ayakta kalmaya çalışan sanatçı bir kadının tinsel durumu. Yalnızca maddî olarak değil manevî olarak da iki ayağının üzerinde durmaya çalışmak ve aşktan kaçmak; nereye kadar!

Bir kez sevişiyorlar (öyle anlaşılıyor), o yılbaşı gecesi; bu da cinsellik vurgulanarak verilmiyor, ertesi sabah Raif için acı günlerin başlangıcı! Denedim ama sana âşık değilim diyor Puder, aşkın olanaksızlığından söz ediyor. Raif için yıkım; sonrasında yaşamı zâten yıkımlarla geçmeyecek mi? Ne zaman âşık olacak kadın, hastalığında Raif'in ona bakmasıyla, erkeklerden görmediği bir şefkatin içten biçimiyle, yürekten gelen biçimiyle karşılaşınca. Her ne kadar o sabah sana âşık değilim diyorsa da Raif'ten uzak değil; çocuk Raif'in saf aşkı, sonrasındaki şefkat, Maria'ya *nereye çağırırsan gelirim* dedirtecek! (Bu çocuk hâli Ömer'de de görürüz ki Macide'yi derin etkiler.)

İstasyonda ayrılıyorlar. Raif babasının ölümünden dolayı ülkesine dönecek, kadın Prag'a annesinin yanma gidiyor, hastalık henüz tam geçmemiş. Raif ağzını açıp bir şey söyleyemiyor o ayrılık ânı:

"Trenin hareket saati gelmişti. Bir memur vagon kapısını örtüyordu. Maria Puder merdiven basamağına atladı, sonra bana eğilerek yavaş bir sesle, fakat tane tane:

"'Şimdi ben gidiyorum. Fakat ne zaman çağırırsan gelirim...' dedi.

"Evvelâ ne demek istediğini anlamadım. O da bir an durdu ve ilâve etti:

"'Nereye çağırırsan gelirim!'

"Bu sefer anlamıştım. Ellerine sarılmak, öpmek için atıldım..."

Nereye çağırırsan gelirim! Bu "seni seviyorum Raif, sana âşığım, o çocukluğun ve saflığın, samimiyetin beni sana doğru çekti, her ne kadar eskiden aşkın olanaksızlığına inanmış olsam da... Ama şimdi değil, hatta daha fazlası..." falan demek. Zâten Maria için mesele bu "inanmamak"tı. *İnsanlar ondan inanmak kabiliyetini almışlardı.* Ne zaman Raif'e inandı, o zaman sevdiğine (aşk) de inandı. Hastalığı sırasında, Raif'in babasının ölüm telgrafı gelmeden birkaç gün önce.

Ne var ki hayat Maria Puder'i bir biçimiyle haklı çıkartıyor; sonrası iyilik güzellik olmuyor, Maria ölüyor, Raif bir cehennemde büyük bir içe kapanışla yaşıyor. Yaşamındaki tek aşk'ın acısını her gün tadıyor! Maria Puder ile Raif Efendi'nin aşk penceresini Selim İleri ile kapatayım:

"Raif'le Maria arasında fırtınalı, iniş çıkışlarla boğunçlu, karmaşık, yoğun aşk ilişkisi başlar. Düşünce ve duyuşta birbirine karşıt bu iki insan, aşkı bir hayat öğretisi gibi yaşarlar. Dahası, aralarındaki karşıtlık zaman zaman erir ve Maria, Raif'e, Raif Maria'ya dönüşür gibi olur. Her ikisi de dünyanın, varoluşun anlamı üzerine yeniden düşünür."

Şu Törenin Acımasızlığı

Hasanboğuldu'ya da kısaca değinip, artık madde'mi noktalamalıyım, ucu bucağı yok bunun, yazdıkça yazacağım! Töre izin vermez. Hasan o tuz çuvalını nasıl çıkartacak, çıkartamıyor, yörük değil, dağlı değil, alışık değil, kendisinin alışık olmadığı gibi babası, dedesi de alışık değil! Emine çuvalı alıp Hasan'ı ardında bırakıyor. Hasan haykırıyor, gitme diye. Emine o çuvalı alıp sırtına vurmakla Hasan'ın ipini çekiyor. Hasan, sonrasında kendi adıyla anılacak o

büvetin soğuk sularına atacak genç bedenini. Emine pişman oluyor ama ne fayda, hatta aklı başından gidiyor, demek o kadar seviyormuş, bu kez o kendi canına kıyacak, hem de Hasan'ın çevre'siyle bir çınarın dalında.

Bir öğrencim, niye Emine töreye karşı gelmiyor, mâdem Hasan'ı çok seviyor, demişti. Bir başka bakış açısı. Hasan anasını, kendi geleneğini, köyünü onun için bırakıyor, sınanmayı kabul ediyor, eh yarıya kadar da geliyor, elinden geleni yapıyor, ayrıca asla geri dönmem diyor; Emine, şu törenin canı cehenneme demiyor! Diyemiyor belki. Törelerle, katı geleneklerle sarılmış insanlar. (Bu bağlamda, yine *Ağrıdağı Efsanesi*'ne benzetebiliriz!)

Hikâye ölümle biter, mutsuz sondur. Her ne kadar içimiz daralsa, boğazımız düğümlense de bir "aydınlık" var. Olağanüstü güzel betimlenir doğa, Kaz Dağı canlıdır, bizi içine çeker, ışıktır; bu şiirdir işte. Ön öykü, Hacer ile Anlatıcı'nınki de etkileyicidir, neredeyse bir o kadar ilgi devşirir; ötekiyle koşutluk vardır, aralarındaki yakınlaşmayı, yukarıya doğru atılan adımlarda duyumsarız.

Aşkın saf hâlidir Emine ile Hasan'ın sevdâsı. Kavuşma olamaz, mâsum küçük bir öpücük, öpüşme bile yoktur; oysa iki gencin kalbi yerinden çıkacaktır!

AYDIN

Düşman'ı okuduğumda çok etkilenmiştim; faşist cunta yıllarıydı. Diken üzerinde olduğum yıllar. Kuşkusuz benden kat be kat kötüler vardı, en ağır biçimde –insanlık dışı– işkence görenler, öldürülenler! Babıâli darmaduman! Düşünce özgürlüğünün tamamıyla rafa kaldırıldığı, aydınların birer birer içeri alındığı, gazetecilerin, siyâsilerin ha bire Selimiye Sıkıyönetim Mahkemesi'ne çağrıldığı, hapis yatırıldığı vb., saymakla bitmez, işte o yıllar. Çok alışık olduğumuz! Seçimler yapılmış mıydı tam anımsamıyorum; kitabın yayınlanma yılı 1983 olduğuna göre, ayı belirtilmemiş, yapılmış da olabilir. Ancak bir süre önce (1982), bu faşist cunta, halktan yüzde doksan bir buçuk oy almıştı! Onaylanmışlardı!

Bir Siyah Fanila İçin, Fikir Arkadaşı, Düşman, Bir Skandal, Ses vb. aydınlarla ilgili hikâyeler. Ne hikmetse "aydın"ı hep çoğul olarak kullanıyoruz! Yazar daha çok taşradaki aydınları eleştirel bir bakışla ele alır ve olumsuz olarak gösterir. Kaymakam, öğretmen, avukat gibi mesleklerdir doğal –ve sınıfsal– olarak da küçük burjuvadır bunların çoğu. Çıkarcı, sisteme uyan, dedikoducu, korkak, kraldan çok kralcıdırlar. Kuşkusuz aralarında olumlu olanlar da vardır; örneğin Bir Siyah Fanila İçin'de sistemin çarkından çıkarak –huzur bulduğu için– yoksul bir yaşamı seçen kaymakam. Bu kitabın elimdeki basımında hikâyenin başlığında "Fanila" ama metinde "fanilâ" olarak geçiyor. Acaba düzeltme işâretini (şapka) Özkırımlı mı atmış? Küçük bir ayrıntı işte, neyse romanlara geçelim.

Kaymakam Selâhattin Bey de taşrada sıkışmış bir aydındır. Hem taşra yaşamında hem de sistemin çarklarında. Yerine gelen ise, onun tersi, çıkarcı, yozlaşmış biridir. *Kürk Mantolu Madonna*'nın Anlatıcı'sı küçük burjuva aydın tanımına uyar mı? Bakışa göre değişir. Belki, bir zamanlar yazı çiziyle uğraşmış ancak bunun pek

önemi yok çünkü Anlatıcı sınıfsal konumuyla yer almıyor. Ya Raif Efendi? Bir zamanlar sanatla (resim) ile ilgili, çok iyi Almanca biliyor; belki girer! Öyle olsa bile o da Anlatıcı gibi bir konumda yer almıyor; geçmişte yaşadığı aşk önemli. Asıl gelmek istediğim yer: tabii ki *İçimizdeki Şeytan*'da aydınların, öz ama son derece etkileyici biçimde ele alınışı.

Romanda "yan" bir konu-tema olarak daha çok yarı aydınlar, *aydın* olamamışlar işlenir, olumsuzlanır, yergisel ve eleştirel sergilenir. Gerçek yaşamla bağ kuranlar, üzerine alınanlar da buna kızar. Bu tipolojinin, düşüncesinin yanı sıra yozlaşmış yaşamı da dile getirildiğinden, buna da çıldırırlar! Ama bunun bir roman (kurmaca) olduğunun altı çizilmeli. Aslında bu konuyu yazdığı dönem düşünülürse, çok cesurca işlemiş yazar. Her ne kadar aşk romanı da olsa, aşk'ın temel direklerinden biri olan Ömer'in çevresindedir bu aydınlar. Dolayısıyla başkarakter Ömer'in işlenmesi "arkadaş" çevresine doğru genişleyince, biz de böylece Turancı gençleri, onların fikir babalarını okuruz.

(Roman 1939'da tefrika ediyor. Türkiye'de faşist düşüncenin yükseldiği, taraftar bulduğu yıllar, İkinci Dünya Savaşı başlamak üzere; çok açık bir biçimde bekleniyor! Türkiye savaşa girecek mi girmeyecek mi? Aslında girerse kimin yanında girecek. Siyâsîlerin önde gelenlerinin bir kısmı hâlâ Almancı!)

Turancı gençleri bir ânlamda Nihat temsil eder; bir çeşit gençlik önderidir, üniversite gençliğini Turancılar etrafında toplayacak, onları örgütleyecektir. Nihat'ı romanın başında Ömer ile birlikte şu ünlü vapur sahnesinde görürüz. Ömer ne kadar amaçsız ve kararsızsa Nihat tam tersi son derece amaçlı ve kararlıdır. Bir Makyavelist'tir. Belki böyle demekle Makyavel'e bir "haksızlık" yapmış oluyorum. Asım Bezirci, *hatta* kendini "üstün-insan" gibi gören Nihat'ın düşüncelerinin *Kavgam*'daki şu sözlerden kaynaklandığını gösterir, vurgular: "Daha kuvvetli olanın rolü hükmetmektir, daha zayıf olanla kaynaşmak değildir. Eğer böyle davranmazsa kendi bü-

yüklüğünü feda etmiş olur. Bu kanunu ancak doğuştan zayıf olan yaratıklar zalimce bulur."

Kadınlara bakışı çarpıktır; Ömer gibi hiç değildir. Ömer'in büyülenerek Macide'ye doğru gidip yanındaki Emine ile konuşmasını Nihat "kötü niyet"le yorumlar; o yolun yolcusudurlar: biri mama öteki satılan genç kız! Ömer'in muhasebeci Hafız Hüsamettin'e şantaj yapmasının fikri de Nihat'tan çıkar; Ömer'in kanına girer, onu zehirler.

Gelelim büyüklere, gazeteci, şâir, yazar, profesör var aralarında. Bu Turancı gençlerin ağa babaları, bir çeşit kanaat önderleri. İsmet Şerif, Hüseyin Bey, Profesör Hikmet, Emin Kâmil'dir. Belki Nihat da ileride böyle olacak! En çok onu derinlemesine görüyoruz, ötekiler, kendi aralarındaki konuşmalarıyla biraz karşımıza çıkıyor. Asıl Büyükdere gecesinde hâlleri sergileniyor. Önce İsmet Şerif'in, ardından Profesör Hikmet'in Macide'ye sarkıntılık etmesini okuyoruz. Bu kesimin öfkeyle anlatıldığını söylemiştik; anlatıcı burada da İsmet Şerif'i iğrenilecek bir mahlûk gibi betimliyor. Macide tuvalete kalktığında İsmet Şerif de peşinden gider, leş gibi sarhoş olan ünlü köşeyazarı, Macide'yi sıkıştırır, öpmek ister, Macide zor kurtulur. Masaya döndüğündeyse başka bir sarhoş, Profesör Hikmet sarkıntılığı sürdürür!

İsmet Şerif'i, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki Nuri Cemil'e benzetiyorum. Tanıdığı, çevresinde gördüğü insanları yazdığını söyleyen Nâzım Hikmet *İçimizdeki Şeytan*'ın bu yan kişisinden esinlenmiş olabilir mi? Ya da az çok el almışlığı var mıdır? Yoksa...

Yazlık ev tutmuş Suadiye'de.
Kazancı beş yüzden aşağı değil.
Belki Alaman Sefareti'nden de alıyor.
Hay yaşayasın Nuri Cemil,
hay yaşayasın.

Bu *aydın* olamamış aydınlar, zavallı kişilerdir, düşünceleri de sakattır, yaşamları yozlaşmıştır. Onlarla siyâsî olarak aynı kulvarda olmayan Ömer, düşüncelerine eylemlerine pek karşı çıkmaz, karşı çıkması ancak "Hiç birinizi anlamıyorum"dur. Doğru düzgün bir yanıtı, bir düşüncesi yoktur, olsa bile belirgin değildir, nasıl ifâde edeceğini bilemez, tam Ömer işte.

Anlatıcı bu aydınlara öfkelidir ama Macide'den de çok sert bir eleştiri gelir. Sonda yazdığı ayrılık mektubunda Ömer'in çevresinden kurtulamadığını; onların üç aydır aralarında olup, *o hayatı anlamadığını* söyler. Şu cümle de çok serttir: "Bizim mahalle kadınları arasında yahut Emine teyzemlerde tesadüf ettiğim, içinde büyüdüğüm muhitten bir tek farkınız, biraz daha çok ve daha anlaşılmaz konuşmanızdı."

AYRINTI

Kurmaca için çok önemli, söylemeye bile gerek yok; hele önceki (eski) roman, hikâye anlayışında. Öte yandan ayrıntı (betimleme) olay örgüsüne de bir şekilde hizmet etmeli. Yalnızca "atmosfer oluşturmak" olmamalı. Yazarın yüzlerce güzel örneği var ama burada Nuri'den söz edeceğim. Nuri, *İçimizdeki Şeytan*'dadır, kolay kolay kimse anımsamaz, adı da yalnızca bir kez geçer ancak bütünün küçük de olsa tamamlayıcı bir parçası.

Vapur karşılaşmasının hemen ardından Ömer kadınlardan ayrıldıktan sonra, bir süre Ömer'in eylemini okuruz, ardından Macide'nin tanıtımına geçilir. Balıkesir'den Emine teyzesi alıp İstanbul'a getirmiştir, onlarda kalmaktadır. Önce bu evdeki konumu anlatılır; Emine'nin kocası Galip, kızı Semiha tanıtılır. Macide o evin içinde yabancıdır, ilişki, arkadaşlık kurması beklenen Semiha ile çok uzaktır; Galip ile kurması zâten olanaksızdır. Nuri'nin adının geçtiği pragraf şu:

"Gedikli çavuş mektebinin son sınıfında bulunan Emine teyzenin oğlu Nuri ise, eve ancak haftada bir kere, hatta bazan daha seyrek uğradığı için ondan bir şey öğrenmek hiç mümkün değil."

Romanın başında, Ömer ile Nihat arkadaşları Ümit'in dedikodusunu yapar, güzel bir kız olduğunu, bir profesörün onu kolay yoldan mezun ettiğini anlarız. Sonra Büyükdere'ye gidilen gecede Ümit de vardır; Ömer gece boyunca Ümit ile ilgilenmiş, neredeyse Macide'yi unutmuştur. Ümit romanda hiç konuşmaz ama varlığı önemlidir. Çünkü ertesi gün Macide'nin eylemini tetikleyecektir. Bedri'nin ablasının adını bilmeyiz ama birkaç sözü ve olay örgüsünü değiştiren eylemi vardır. Gelip Macide'ye, ağbimin parasını yemeyin, der! Ama Nuri niye bu kadarla var. Yukarıdaki pragraf olmasa da olur! Belki tefrikanın getirdiği bir "aksaklık", olabilir; yâni ileride Nuri'ye bir görev düşecektir de sonra yazar vazgeç-miştir! Olabilir.

Ancak öyle düşünmüyorum. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında kaç kişi var? Beş yüz mü?

Evet Nuri bir ayrıntı, bütünün küçük bir parçası ama yazar için gerekli. Anlatıcı, Macide'nin bakış açısından anlatıyor; ona karşı evde bir gariplik var, çünkü babası ölmüş ama henüz söylemiyorlar, bir şeyler hissediyor. Nuri'den hiçbir şeyin öğrenilmemesi de bundan dolayı söyleniyor. Ama asıl mesele Nuri'nin eve seyrek gelmesi değil; öncelikle Macide'nin evdeki yabancılığının pekiştirilmesi ve ailenin sosyal yapısının sergilenişindeki bir ipucu, Nuri'nin "gedikli çavuş mektebi"nde okuyor olması. Özenle, ölçüp biçilmiş, tasarlanmış!

Böylesine çok örnek olduğunu düşünüyorum; ama bir başkasından da kısaca söz etmek isterim. Onda da farklı bir anlam çıkacak. Hasanboğuldu'nun başında Anlatıcı'nın ağzından şunu okuruz:

"Kazdağının eteklerindeki Zeytinli köyünün, bahçesi salkım süğütlerle gölgelenmiş, havuzlu kahvesinde çay içip, Yüksekobanın yolunu sordum. Kahveci:"

Bundan sonra konuşmaya geçilir, bir-iki diyalog vardır kahveciyle arasında. Sonra, Kahveci ortaya çıkan Hacer'e " efendi sizin obada Koca İsmail Babaya misafir gidecekmiş, götürüver!" der. Kahveci ile konuşmasında Anlatıcı, Koca İsmail Baba'ya misafir gideceğini söylememiştir. Ama yukarıda alıntıladığım bölüm, özellikle de "Yüksekobanın yolunu sordum" cümlesi, Kahveci ile konuşulmuş olduğunu işâret etmektedir. İllâ Anlatıcı'nın söylemesi gerekmiyor. Ama o bölüm olmasaydı ya da o cümle özellikle, bunu bir unutmaya, küçük bir aksaklığa bağlayabilirdik. Öyle ya Kahveci, adamın kime misafir gideceğini nereden bilsin.

Belki, günümüzde daha çok görülen, tasarruflu (minimalist) bir anlatım olarak düşünülebilir ama yazarın böyle bir yazınsal özelliği yok gibi! Yine de ben, bu kez anlatım (söylem) bağlamında bile isteye yapılmış bir "ayrıntı" olarak yorumluyorum. Bu tür incelikli ayrıntılardan biri de Raif Efendi'nin yazdıklarını bitirirken "Bizim kıza yarın başka bir defter almalı..." sözcükleri değil mi? Estetik ayrıntıda gizliymiş!



BELLEK

Modern romanın önemli meselelerinden biri de bu kuşkusuz. İlk akla gelen ad Marcel Proust. Romanımızda ilk akla gelenler Abdülhak Şinasi Hisar; Proust'tan el aldığı kanısı çok yaygındır ve bence Hisar'dan el alan Ahmet Hamdi Tanpınar. Günümüzde, her iki romancımızdan da el aldığı söylenebilecek olan Selim İleri.

Yazarın romanlarını kaleme getirdiği dönem ile günümüz romancılığı arasında yazınsal fark gerçekten büyük. Ancak, bugün yazara yönelik beğeni çemberinin hem nicelik hem nitelik olarak genişlemesi, üç romanında da ne kadar güçlü bir yapı kurduğunun ve etkili bir duygu atmosferi oluşturduğunun kanıtı olsa gerek. Kendinden yaş olarak büyük ancak henüz o sıralar "roman"a geçmemiş sözünü ettiğim iki romancımız gibi "bellek"e yazınsal bir sorunsallık olarak bakıp bakmadığını bilmiyorum. Sanki bakmıyor.

Öte yandan Yusuf'un, Salâhattin Bey'in, Şahinde'nin geçmişinin verilmesi ne kadarıyla bu bellek meselesine girer. Sanki pek girmez; çünkü her ne kadar okura yakın olsa da üçüncü tekil şahıs, yazaranlatıcı var. Ancak Raif Efendi'nin belleğinde iz bırakmışları okuyoruz. Aslında bu, Maria Puder'den öncesi, daha çok çocukluğu, gençliği yâni Berlin'e kadar olan süredir. Bunu defterde yazıyor, Berlin'e gelene kadar neler oldu: yetişme biçimiyle kişiliğinin oluşumu, okul yaşamı, savaş dönemi; hatta komşuları Fahriye ile hayâl

dünyasında kurduğu ilişki! Bu arada, Ahmet Muhip Dıranas'ın "Fahriye Abla" şiiri 15 Şubat 1935'te *Varlık*'ta yayınlanmış; yâni beş yıl kadar oluyor. Hoş bir gönderme mi...

Ancak bu konuda en önemlisi "Bir mektep bul, oku!" diyen babası ile olan ilişkisi, babasının ona bakışı, onun babasına. Nasıl bir yaşam kuracağına babasının karar veriyor oluşu. Babasının "insan" olarak varlığı, kendisi için hemen hemen yok gibidir; böyle yazar. Babayı doğal olarak defterin başında, Raif'in Berlin'e kadar olan gelişimini (kişiliğini) öğrenirken görüyoruz. Bir de, ülkesine dönmek zorunda kalacağı "babanın ölüm telgrafı" sonrasında. Bu bölümlerdeki bellek'in ortaya çıkması biraz biraz Proust gibi.

Tabii ki hikâye için de geçerli bellek. Ancak karakterin belleği bizim için önemli. Yazar-anlatıcıysa, bize de uzak duruyorsa pek önemli değil. Çünkü böyle bir anlatıcı açıktır ki bir "dramatik persona" değil. Neyse, aslında kısaca Atmaca'nın *aşk* öyküsüne değinmek istiyorum. Hikâyeyi bize, yaşamla yoğrulmuş bir Çingene anlatır. O da yazara mı anlatır ki yazar da sonra kaleme almış. Ayrı bir konu! Ancak anlatıcı "Bir gün..." diye başlar. Anlatıcının belleğinde yer etmesiyle birlikte o topluluğun, nasıl diyelim, o Çingene obasının belleğine yer etmiş. Burada belleğe yer etmiş de, asıl kalbe/kalplere derin bir hançer saplanmış!

BERLİN

Köstence Güzellik Kraliçesi'nde vardır Berlin; başka hikâyesinde de yoktur. Hikâyenin başında görürüz. Kısaca betimlenir. Anlatıcı dört yıldır görmediği Berlin'e gelir. Son derece sâkin ve sessiz daha önceki yaşamından dolayı bir şaşkınlığa düşer; binalarıyla, koşuşturan insanlarıyla Berlin şehri üzerine üzerine gelmektedir, karşılaştığı atmosfer onun için bunaltıcıdır. Bir otobüse atlayıp şehrin dışına, kuzeyine çıkar. Son durakta da iner. Berlin bu kadardır, girişte vardır. Merkezden çepere gelmiştir; orada müziği dışarıya taşan bir gazinoya girer. Sonra iki kişinin, Gravila ile Marina'nın öyküsüne tanık olur. Burada da maddî bir odaklanma var: Büyük şehrin merkezi, çeper, çeperde bir mekân (gazino); bunların betimlenmeleri. Ardından yine iki insanın geçmişine doğru manevî bir açılma: onların sıradışı aşkı.

Ama Berlin, Raif Efendi'nin aşk'la tanıştığı şehir, Maria Puder'e âşık olduğu şehirdir. Raif'in Berlin'deki uzun yürüyüşlerini okuruz; düz bir şehir olduğu için bu zâten çok olanaklı. Yürürken de etrafı betimler doğal olarak ama yürümesi ya yalnızlığına gömülmesi ya da Maria Puder'e ilişkin beklemesi, ümit etmesi, ümitsizliğidir. Berlin'in romanda Ankara ile koşut gittiğini söylemiştik. Raif Efendi için Berlin mutluluk, Ankara mutsuzluktur, diyebiliriz.

Birkaç gün kaldığım Berlin'de aklıma zaman zaman Maria Puder ile Raif Efendi'nin aşkı, çok sevdiğim *Kürk Mantolu Madonna* romanı gelmişti. Bu çok doğaldı ancak romanda şehrin anlatılışını anımsamıyordum. Berlin'e giderken romana da bakmamıştım, sonra anlıyorum ki Maria Puder'in târif edilen evininin bulunduğu semtte kalmışım. Oralarda yürümüşüm. Kuşkusuz gerçek hayatta ve yıllar sonra! Romanda anlatılan Berlin'in zamanıysa 1920'nin başları, Büyük Savaş sonrası Berlin'i. Rosa Luxemburg ile Karl Liebknecht katledilmiş, komünistler yenilmiş, "Waimar Cumhuriyeti"

iktidarı eline iyice geçirmiş. Gerçi bunların izi yoktur romanda, tek bir yerde "Köşebaşlarında birkaç polis, duvarlara gece yapıştırılan ihtilâlci beyannameleri söküp yırtmaya uğraşıyorlardı" diye geçer, bu yürüyüşlerden birinde. (Yazara özgü ayrıntılardan.) Biriki yerde de, enflasyon, güçlü ekonomi arzusu vb. okuruz. Berlin'in genel resmi vardır, siyâsî durumu yoktur. Bu doğal olmalı, zâten çizdiği karakter itibârıyla Raif bunlarla pek ilgili değildir. Öte yandan Berlin, anıların aktarıldığı, aşkın yoğunlaştığı bölümdür.

Yazar, Berlin'in sokaklarını, caddelerini, yaşam biçiminden sahnelerle betimliyor; Maria Puder de bunun içindeki birey, özgürlüğünü korumaya kararlı genç bir kadın. Maria Puder'in annesiyle oturduğu ev Tiergarten civarında. İlk buluşmalarında Puder onu, çok sık gittiği Botanik Bahçesi'ne götürür. Yazarın birçok yapıtında olduğu gibi yine bir şekilde doğanın içindeyiz: göller, kanallar, ağaçlar. Doğa saf olandır, Raif'in de Maria'ya olan duyguları son derece saftır; bu da kadını etkiler. Birlikte galeri, müze, operaya da giderler. Bundan sonra da Raif, Berlin'in sokaklarını arşınlayacak; özellikle o gecenin sonrası, yılın ilk gününün sabahında Maria Puder'in kendisine âşık olmadığını söylediğinde. O gün Berlin sokakları, caddeleri Raif için kâbusun içindeki labirentlerdir, hatta intiharı bile hayâl eder. Bu, bir eylem olarak tasarlanmaktan çok, bir yıkımın ardından gelen düşsel dramatik sahnelemedir.

Puder'in treni kalkmak üzeredir. Romanda gar değil de "istasyon" olarak geçer. Daha sonra 1934-40 arası büyütülüyor Berlin Zoo da deniliyor; ancak günümüzdeki Berlin Merkez İstasyonu daha görkemli. Birkaç sayfa sonra Raif Efendi'nin Frau van Tiedemann'ın yanındaki küçük kızın kendi kızı olduğunu öğrendiği Ankara Garı'nın sonradan yerine inşâ edileceği "istasyon" gibi! Öte yandan roman kitap olarak yayınlandıktan iki yıl kadar sonra Berlin yerle bir edilecek! Sonuçta, Berlin'de Maria'yı tanımış, ona âşık olmuş, yaşamının ilk kadını, yaşamının tek aşkı, ilk kez sevişmiş! Aşkı, kolay kolay tanımlanamaz, çok özel ve biricik olarak düşünen Maria, Berlin'de diyor Raif'e: *Nereye çağırırsan gelirim!*

BÜROKRASİ

Yalnızca Rus klasiklerinin benzeri değil de –bunun yanında– daha çok ezenlerin bir baskı yöntemi olarak bürokrasi; gerçek yaşamdaki gibi birçok hikâyede karşımıza çıkar. Bir kısmında ironik ele alınır, ancak sert eleştirel bir bakış da vardır, Komik-i Şehir'de olduğu gibi. Kağnı'da bir ayrıntı var. Hikâyenin başında tarla meselesinden dolayı cinâyet işlenir. Öldüren ağa çocuğu, ölen yoksul olduğu için olay "tatlı"ya bağlanır. Ancak bir şekilde kasabada duyulur, bunun üzerine savcı işe el koyar. Doğal olarak doktor ile birlikte kendisinin köye gitmesi gerekmektedir; ancak *ağustosun sıcağında at üstünde günlerce yolculuğu gözü kesmediğinden* köye iki uyanık jandarma gönderir!

Komik-i Şehir'de, kaymakam ile jandarma komutanının mütegallibe ile işbirliği içinde oluşlarına, kaba maço zihniyetleri ile şehvet düşkünlüğü eklenir. Özellikle kaymakamın. Kadın hem aktris hem de azınlık'tır (Yahudi). Aslında traji-komik denilebilecek bir hikâyedir bu. Kumpanyanın güzeli Viktor kasaba ileri gelenlerinin gözleri önünde kaçırılır. Kaçıranlar "önemli" bir ailedendir; kaçırılan da onların gözünde bir "orospu"dur!

Kumpanya'nın sahibi, yönetici olan aktör Rahmi (komik-i şehir), sevdiği kadını kurtarmak için elinden geleni yapar. Önce meşru yolları dener, jandarma komutanının, kaymakamlığın kapılarını aşındırır ama ne fayda. Tüm çırpınmalarına, yalvarmalarına karşın bir sonuç elde edemez, tek başına yollara düşer. Her türlü tehlikeyi göze alacak kadar sevmektedir Viktor'u anlaşılan. Gerçekten de kadını dağ başında kaçıranların yanında bulur, kasabaya getirir ne var ki kaymakamın şehvet krizi tutar. Aslında kadını sahnede gördüğünden beri, hatta daha da ileri götürelim, kumpanya kasabaya geldiğinden beri, zihninden bir şeyler geçirdiğini tahmin etmek güç değil. Evet, metinde pek yoktur ama...

Viktor, kaymakama tokadı çakarak hem kendisinin sonunu hazırlar hem de Rahmi'nin, hatta onunla birlikte olan başkalarının da! Viktor genelevde verem olur, belli ki onun da sonu ölüm olacaktır. Rahmi'ye gelince, her şeye karşın kaymakamdan Viktor'u ister ama kaymakam vermez, Rahmi ve kumpanyadan kalan arkadaşlarını bir arabaya koyup iki jandarma eşliğinde kasabanın sınırına çıkartır. Rahmi, Viktor'suz ne yapacaktır, Viktor'un tecâvüze uğraması, ardından genelev, direncini pek kıramamıştır da resmî makamca kasabadan gönderilişi dolayısıyla Viktor'suz kalma gerçeği, onu, hikâyenin sonundaki çılgınlığı yapmaya götürür. Viktor yoksa yaşam da yoktur.

Yıkıcı bir aşktır onlarınki; şâirin dediği gibi "tutku yüklüdür" Ancak aşkın tutkusunda değil bürokrasinin çarkında parçalanmışlardır. Bu kırtasiyecilikten değil, belki o da biraz var, kendi sınırları içinde de olsa diktatörce yönetmek eylemindendir. Bir de buna cinsel açgözlülük eklenince! Gerçeğin üzeri örtülür, yalan, gerçek olarak sergilenir. Sık sık karşılaştığımız gibi...

BÜVET

Bu Hasan'ın boğulduğu büvet, adı da Hasanboğuldu, hikâyeye de adını veriyor. Sabahattin Ali'nin, bu hikâyesini folklor'dan yararlanarak, yerel bir mitos'u (öykü) dönüştürerek yazdığı söylenir. İlk bakışta böyledir. Çoğunlukla kabul edilen görüş, Edremit'te, o çevrede söylenegelinen öyküyü Sabahattin Ali'nin hikâye olarak yazdığıdır. Zeytinli'den Yükseköba'ya çıkarken, büvetlerden birinin de adı Hasanboğuldu'dur! Aslında Gök Büvet'tir de.

Yörük kızı dağlı Emine'ye âşık olan köylü Hasan, sırtındaki tuz çuvalını taşıyamaz, yarı yolda pes eder. Böylece dağ insanının örf-âdet sınamasını geçemez dolayısıyla Emine'ye de "kavuşma"sı olanaksızlaşır ve ardından kendini bir büvetin soğuk sularına atar, intihar eder. Büvetin adı ondan sonra Hasanboğuldu olur. Ardından Emine de Hasan'ın çevreniyle bir Çınar'a asılı bulunur; yâni o da intihar eder! O çınarın adı da Emine Çınarı olur! Trajik, sonu mutsuz biten bir hikâyedir. Ancak özellikle doğa betimlemeleri, çerçeve hikâye denebilecek ve onu çok çok aşan "ön öykü"deki Emine-Hasan aşkını aktaran Hacer ile Anlatıcı'nın varlığı, yakınlaşması dolayısıyla "ilişki"si, insanın içini ferahlatır; yapıtı aydınlatır.

Asıl melese şu: Sabahattin Ali'nin de çok yakın arkadaşı, folklor araştırmacısı, konunun uzmanı Pertev Naili Boratav sözü geçen hikâyenin başka bir "yerel öykü" üzerine kurulmuş olabileceği görüşündedir! Çoğunlukla Boratav'ın bu görüşü, "Hasanboğuldu" hikâyesi ele alınırken *sanki* görmezden gelinir. Şöyle diyor Boratav:

"'Hasanboğuldu'nun (ilk yayınlanışı 1942) konusunu Sabahattin'in Edremit yöresindeki yerli anlatımlardan aldığını sanırdım yakın zamana kadar. Birkaç yıl önce dostum Edremitli Mustafa Göksu'dan Hasanboğuldu'nun adını açıklayan başka bir anlatmanın varlığını öğrendim: bir kopuk Hasan varmış; o büvetin başında düzenlenen bir içki âleminde büvetin derin sularına düşüp boğulmuş.

O günden beri oraya Hasanboğuldu demişler... Türlü yerlerin (kayaların, pınarların, göllerin) adları ile ilgili efsanelerde çeşitlemeler olağandır. Belki Hasanboğuldu üzerine, Sabahattin Ali'nin anlattığı aşk efsanesinden başka bir de, Mustafa Göksu'nun bana anlattığı 'Kopuk Hasan' hikâyesi vardır Edremit ve yöresinde. (...) Kim bilir, belki de Sabahattin'in hikâyesinde anlattığı aşk macerası ondan önce halk geleneğinde, o biçimiyle hiç anlatılmamıştı da, 'Hasanboğuldu' yazılıp yayınlandıktan sonra geçen otuz şu kadar yıl içinde sözlü geleneğe sızmış ve kökeni, kaynağı unutularak bir 'halk efsanesi'ne dönüşmüştür..."

Biraz yapıt'tan uzaklaşmış olsam da, özcesi, bu hikâyeden söz ederken Pertev Naili Boratav'ın aktarımını (görüşünü) göz ardı etmemek, aksine göz önünde bulundurmak gerek! Çünkü yazarın güçlü yaratıcılığını imliyor! Yine bir öğrencim söylemişti, "Hangi Hasan boğuldu?" diye. Evet, güzel bir soru ama yanıtının pek önemi yok; hem aşk'ın hem doğa'nın enfes işlendiği bir hikâye. Okuma hazzıyla hep başucu...



CİNÂYET

Birkaç tane var ama en önemlilerinden biri Şakir'inki olsa gerek. Yusuf'unki cinâyet mi? Gördüğü manzara karşısında önce odadakileri kamçılamaya başlar, bu sırada lamba kırılır, ilk Şakir silâhını çeker ateş eder, sonra Yusuf nagantıyla ortalığı kan gölüne çevirir. Bir anlamda nâmusunu temizler dahası şöyle demek gerek Edremit'i pisliklerden, yozlaşmadan kurtarır (gerçi nereye kadar!). Bu kıyıma doğrusu okur olarak pek sesimiz çıkmaz, biraz da "hak" yerini buldu falan deriz. Doğrudur, başka mesele; asıl bu, eşkıyâ mitos'unun ikinci evresidir. Ne yazık ki gerisi gelemeyecek.

Ancak Şakir'inki cinâyettir; alkolün verdiği itici güçle, buna da sanırım "bahâne" demek gerek, Ali'yi öldürür. O kadar kumpas kurmuş, Selâhattin Bey'i borçlandırmış, o borç karşılığı Muazzez'i istemiş ve de verecekler; ancak ortaya sünepe Ali çıkmıştır. Böylece Şakir yenilmiştir; zengin şımarık çocuğu bunu nasıl kabul edecek, "erkeklik gururu"na nasıl yedirecek. Olan Ali'ye olur; öte yandan olay örgüsü de değişir, bu kez "Muazzez ile Yusuf aşk"ının önü açılır. Bir kırılma noktasıdır bu cinâyet. Kuşkusuz aşk her iki genç insanın yüreklerindedir; Ali öldürülmeden önce Muazzez bunu açık etmiştir; ancak Yusuf'un onur meselesi, doğal olarak aşk'ın yaşanmasını engelleyecekti. Ne var ki Ali öldürülür!

Bu cinâyette Hacı Ethem'i, Kübra olayında olduğu gibi görürüz.

Olayı temizler! Gücü olan çevre (sınıf) Şakir'i kurtarır ama önde, bir maşa gibi Hacı Ethem vardır pislik temizleyicisi olarak! Şakir ceza yemez, hapis yatmaz, Ali kim vurduya gider. İşte adâlet de böyledir, yasa güçlü olandan yanadır. Bürokrasi mi diyeceğiz buna, klasik bürokrasi tanımının ötesinde! Yasa hâlâ güçlü olandan yana ya! Şunu da belirtmek gerek roman cinâyet sonrasının betimlenmesiyle başlıyor. Eşkıyâlar küçük Yusuf'un anne ve babasını öldürmüşlerdi, o da ölüleri bekliyordu!

Kurtarılamayan Şahaser'in sonundaki öldürme eylemini de, biraz zorlarsak Yusuf'unkine benzetebiliriz; pek cinâyet değildir. Adam kitabını ateşten kurtarmak için önüne çıkan kadını boğazlamak zorunda kalır. O kitaba yıllarını vermiştir; ama aralarındaki aşkın tek engeli kitap olduğu için, kadın da onu ateşe atmıştır. Bir paradoks. Daha sonrasında adam da ölür. Kadını öldürmüş ama kitabın içi yanıp kül olduğu için –kederinden olmalı– o da ölür. Böyle-ce, kadın ölmeden önce onu –dolaylı olarak– öldürmüş olur.

Eşkıyâ Çallı Halil Efe, hemşerisi Jandarma Bekir'i ondan eşek sudan gelinceye kadar dayak yediği için öldürmez, aşağılandığı için öldürür. Bekir dövüyor ama pencereden de bu dayak sahnesini Halil'e düşman olan muhtar, zat vb. izliyor. Onları da oraya Bekir toplamış. Halil'in yüzüne tükürüyor; ara sıra dışarıdakilerle konuşup Efe ile dalgasını geçiyor. Halil Efe için altından kalkılamayacak büyük bir aşağılama. Ardından Bekir onu başka bir yere götürürken Halil yolda punduna getirip Bekir'in mavzerini kapıyor. Roller değişiyor, Halil dövmüyor, işkence yapmıyor, tetiği çekip öldürüyor. Bir cinâyet işliyor! Ancak Yusuf'taki gibi çok rahatsız olmayız. Bekir'in yaptıklarından sonra *sanki* hak veririz Halil Efe'ye.

Hikâyenin sonu da biraz "matrak"tır! Halil başından geçenleri hapiste Anlatıcı'ya anlatmaktadır. Sözünü şöyle bitirir, bu da hikâyenin sonudur:

"Ama sana bir şey söyleyeyim mi efendi, sen istersen gene inanma, benim tetiğe dokunmamla, Bekir'in yere düşmesi bir oldu.

Allah bilir ya, garip oğlan kurşundan değil, korkudan öldü. Benim kurşun ona diriyken değil, ölüp yere yıkılırken değdi."

Bir Cinayetin Sebebi'nde de matrak bir durum var ama tırnak içinde değil. İronik, mizahî özellikler ağır basıyor bu hikâyede. Cinâyet duruşmaları, bir *sirk* gibi ilgi çeker, izleyiciler kâtili görmek için birbirinin üstüne çıkar. Yazarın yirmi yaşında yazdığı bir hikâyedir ama toplumsal bir durumu eleştirel olarak vermiştir. Üstelik ironi penceresinden bakmıştır.

Genç bir öğretmen bir komisyoncuyu öldürür. Nedeni aşktır. Ama komisyoncunun bununla hiçbir ilgisi yoktur. Hikâyenin Dostoyevski'yle de ilgisi yoktur. (Belki "komisyoncu"yu esinlenmiş olabilir!) Delikanlının sevdiği kız ona yüz vermeyince, aşkını geri çevirince, tutkun delikanlı bu yola başvurur. Niye kanlı bir yol seçmiştir? Çünkü bir olaya tanık olur; sevdiği kız (ve de arkadaşları) bir cinâyet dâvâsında, gösteri seyircisi gibi, sanki başrol oyuncusuymuşçasına kâtil'i hayran hayran izlemektedir. Yalnızca kızlar mı? Halk, duruşmada yer bulmak, içeri girmek için can atmaktadır. Delikanlı da kızı bir daha görmek, kendisine hayran olmasını sağlamak için cinâyet işler! Bu yolla belki aşkına karşılık bulacaktır. Ne var ki kız duruşmalara gelmez, delikanlı da sonunda cinâyet nedenini açıklar. Zekice yazılmış; cinâyet eylemi hikâye örgüsü için bir çeşit "taşıyıcı"dır, bir vesîledir. Zâten delikanlı kısacık anlatır o sahneyi; adamı üç dört kurşunda yere sermiştir, hepi topu söylediği bu kadar. Asıl cinâyeti işleyenin varlığı ilgi çekmektedir. İnsanlar onu görecektir, dolayısıyla âşık olduğu kız da onlardan biridir. Ne yazık ki gelmez, delikanlı da "boşuna" kâtil olur. Aşkın da böylesi!

CİNSELLİK

Aslında cinsel açlık. Daha çok da oturak âlemlerinde tanık oluyoruz; Yeni Dünya'yı düşünün. Tecâvüzleri, dağa kaldırmaları ve girişimlerini bir kenara bırakalım. Erkeklerin kadın bedenine, etine duyduğu şehveti, taşrada görüyoruz daha çok. Gerçi şehirli *aydınlar*'da, İsmet Şerif'de, Prof. Hikmet'te de var; çok derinlemesine işlenmese de o meşhur gecede kısaca ama vurucu olarak veriliyor.

Bir Delikanlı'nın Hikâyesi'ndeki Anlatıcı'da da görürüz bu açlığı. Burada biraz örtülüdür. Yukarıdaki örnekler gibi çok rahatsız etmez. İnsanın doğal gereksinimi olarak karşımıza çıkar. Arzudur. Bunun gibi yazarın birkaç hikâyesinde okuruz da dâvâvekili Hüseyin Avni'ninki daha çarpıcıdır. Melek'i her akşam gelip dinliyor, salyaları akıyor. İçi gidiyor ama kendisi tam bir pespâye! Kasabanın ileri gelenlerinin selâm vermediği, kahveye girdiğinde masalarına oturmasın diye başlarını çevirdiği; yazıhânesinde köylü kadınları sıkıştıran, karısının altınlarını Melek'e gönderen, parasını içkiye yatıran, çocuklarını aç bırakan Hüseyin Avni. Çok iyi yazılmış bir karakter; "olumsuz" olarak karşımıza çıkıyor.

Şehvet'in "Türkçe"si kösnü; halk ağzından geliyor. Şehvetli de kösnül olarak karşılanıyor; kösnül aynı zamanda erotizm anlamında. Erotizmde de estetik bir şeyler algılıyoruz. Ama Hüseyin Avni'de ne gezer estetik! Hüseyin Avni, onu bulduğumuz noktada (zaman) son derece "düşkün" bir hâlde. Eyleminin haklılık değil de belki mâzur gösterilebilir gerekçelerinin geçmişinde olabileceği söylenebilir. Kuşkusuz böyle bir izlenim var. Hikâyenin tasarrufu bağlamında, o gecenin çok kısa geriye dönüşlerle anlatılması doğal. Ancak bulduğumuz nokta ve eyleminin betimlenme biçiminde pek mâzur göremiyoruz. Zâten *güzel* olan da görmememiz.

Onun derdi, – o ân için– Melek'in çıplak bedenine sahip olmak, onu becermek; tam tersine Melek de iğreniyor adamdan, uzak

duruyor. Bu dâvâvekilini daha da kışkırtıyor. Cinsel açlığını gidememenin hırçınlığı, karısının altınları falan eklendiğinde, alkolle birlikte Hüseyin Avni de rezâlet çıkarıyor. Sonunda dayağı yiyor, çamurlu yola atılıyor. Hikâyenin uzunluğu normal de hikâyenin kendisi "kısa" Buna karşın Hüseyin Avni hem tip hem karakter olarak karşımıza çıkıyor; büyük beceri.



ÇAMUR

Hem fiziksel, maddî olarak hem de metafor olarak *çamur*. Hüseyin Avni'yi dövüp çamura atarlar, zâten pisliğin tekidir; Melek kendisini kaldığı hana götürecek olan yanındaki garsonla birlikte dâvâvekiline yardım eder; onu evine kadar taşırlar. Çünkü çamurun içindeki adamın yanında küçük kızı vardır, babasına yalvarmaktadır kalkıp eve gelmesi için! Eve gelmeli ki onlar da annelerinden daha fazla dayak yemesin! Küçük kızın yalvarması Melek'in eylemini belirler. Acıma, vicdan. Çamur içindeki babasının koca bedenini kaldırmaya çalışan kız çocuğu, kendisinin küçüklüğü müdür; büyük bir olasılıkla.

Bir ara kahveci, Hüsevin Avni için "Çamur gibi adamdır!" der. Bu bir benzetme, mecazdır; ne var ki hiçbir söz sanatına da başvurmamak gerek, çünkü tanım somuttur, nesneldir, gerçekçidir. Adam çamurdur işte, metafor aramak versiz! Metafor'a gelecek olursak, zâten Melek'in yolu da çamurlu bir yoldur. Yazarın düşkün kadınlarındandır; kasaba kasaba dolaşıp, sefil mekânlarda kendisine yiyecekmiş gibi bakan erkeklere şarkı söyleyip durur. Başı sıkıştığında yâni parasız kaldığında bedenini de kullanır, kullanmak zorunda kalır. Kadına aç erkeklere kendini, etini satar! Hikâyenin sonunda Melek, Hüseyin Avni ile "armağan"larını karısına teslim edip yine bata çıka çamurda vürür. Daha da yürüyecektir, kim bilir ne kadar!

Benzer biçimde Yeni Dünya'da da baştan sona çamur betimlenir. Bu gerçekçi bir yaklaşımdır, doğal köy hâlidir; kasabalar da çamurludur. Uzun yıllar ülkenin geneli böyledir. Bu aynı zamanda bir modernizasyon sorunu olduğu için de böyledir, altyapı meselesi falan. Yollar yapılmaz, topraktır, yağmur yağınca doğal olarak çamur olur. Bırakın köy kasabayı, çocukluğumun, ilkgençliğimin Bakırköy'ü de hep böyleydi; İstanbul'un birçok yeri de! Ancak yazarın canlı, inandırıcı doğal betimlemesinin yanında çamur metafor olarak da karşımıza çıkar; düşkün yaşamlarla koşuttur.

Deli Emine'nin, Yeni Dünya'nın yaşamı çamurlu bir yoldur, hele de Yeni Dünya'nınki! Deli Emine belki "şimdilik" pek önemsemiyor ama Yeni Dünya'nın durumuna düştüğü zaman babasının gününü görecek! Yeni Dünya ise "çamur"un içinde ölür. Hele o son sahne, içine konduğu arabanın çamura bata çıka gidişi. Yol bozuktur, başka düzgün yol yoktur! Olması da o zaman ve mekân için "olanaksız"dır! Özellikle köylüler için. Bazen başka düzgün bir yol yapılsa da, örneğin Asfalt Yol'daki gibi, bu kez köylülerin yürümesi, geçmesi yasaktır! Evet bu yol *doğal* bir yoldur, düğün alayı için dönüş yoludur. Yeni Dünya içinse "yolun sonu"dur; nasıl canlı bedeni çamurda gidip gelmişse, cansız bedeni de çamurlu yoldan götürülüp toprağın bir buçuk metre altına konacaktır! Dileyelim yağmur yağmaz da çamur olmaz!

ÇATIŞMA

Aşk gibi uzunca bir konu bu da; ister istemez yapıları gereği romanlar daha çekici. Ancak yazar hikâyelerinde de çatışmayı yazınsal bir öğe olarak karşımıza güçlü bir biçimde çıkartıyor. Değirmen, Bir Skandal, Yeni Dünya, Düşman, Sulfata, Komik-i Şehir, Sıcak Su sayılabilir; hepsinde şu veya bu biçimde yer alan çatışma "dramatik (yazınsal) olarak kuruluşu"yla hikâyenin inandırıcılığını da güçlendiriyor.

Hasanbağuldu'da, –bir kısmı belki çok derin değil ama– baştan sonra dış çatışma silsilesi var: Anlatıcı Yüksekoba'ya gidebilecek mi gidemeyecek mi; Hacer büvet'in öyküsünü anlatacak mı anlatmayacak mı; sonra Hacer'in açtığı pencereyle Hasan, Emine'ye açılacak mı açılmayacak mı; Emine evet diyecek mi demeyecek mi; Hasan tuz çuvalını dağa çıkartacak mı çıkartamayacak mı; Hasan (bedeni) bulunacak mı bulunamayacak mı dolayısıyla Emine, Hasan'ı bulacak mı bulamayacak mı; ve doğal olarak ardından Emine'ye ne olup ne olmayacağı!

Üç Roman'da

Kuşkusuz öncelikle Yusuf'un Edremit ya da onun temsil ettiği kent olgusuyla, değerleriyle bir çatışması var, uyum sağlayacak mı sağlamayacak mı? Nitekim evlendikten sonra zorunlu bir uyum oluyor, bu da sonunda silâhını çekene kadar sürüyor. Baştan sona Şahinde ile bir çatışma içinde; Şahinde, romanın sonlarına doğru Yusuf'un hiç benimsemediği Edremit'teki karşıt kesimin temsilcisi oluyor. Selâhattin Bey ile Şahinde'nin kavgalarından söz edilebilir kuşkusuz; ilk başlarda Muazzez ile Şakir'in evlenip evlenmeyeceği, bu süreçte Selâhattin Bey'e yapılan kumpas var; kısa da olsa kaymakamın bu kumpasa düşüp düşmeyeceği. Bu çatışmalar sonlandıktan sonra Muazzez ile Yusuf'un evliliği, ardından Selâhattin

Bey'in ölümü geliyor. Sonrasında da Şakir'in "ikinci kumpası"nın tutmasıyla yaşananları Yusuf'un öğrenip öğrenmeyeceği, buna koşut olarak çok güçlü olmasa da Muazzez'in kendi iç çatışması, kocasına olup biteni söyleyip söyleyemek dolayısıyla içine girdiği durumdan çıkıp çıkamamak var. Yusuf'un da iç çatışmasını baştan sona kadar görüyoruz ama bu romanda derinleşmiyor, yalnızca *bir şey yapacak ama ne yapacağını hiç bilemiyor*, biraz da Ömer gibi.

Ömer'in varlığı çatışma zâten. Bugünden baktığımda eskisi, gençliğimdeki gibi düşünmüyorum; çok güçlü yazılmış bir roman karakteri Ömer. Düalist bir kişilik. Bu yüzden onun iç çatışmaları derinlikli ve olay örgüsünü, dramatik çatışmaları da etkiliyor doğal olarak. Macide'ye görür görmez âşık oluyor, ardından Macide ile birleşecek mi birleşemeyecek mi çatışması geliyor, buna koşut olarak babasının ölümünü Macide'ye söyleyecekler mi söylemeyecekler mi; Ömer ile Macide'nin birlikte yaşamasından sonra Ömer çevresinden kopacak mı kopmayacak mı, temel bir çatışma; bununla koşut giden karısını rahat ettirecek mi ettirmeyecek mi? Ömer parayı –muhasebeciden– alacak mı almayacak mı, bu kısa ama çok derin ve etkileyici. İçeriden çıkacak mı çıkmayacak mı, Macide, Ömer'i bırakacak mı; hemen ardından Macide ile Bedri ne olacak, bu neredeyse baştan beri var olan bir yan eksen.

Kürk Mantolu Madonna'da ise Anlatıcı iş bulacak mı bulamayacak mı, çok kısa süren bir çatışma var ama hem biraz da olsa yeni Ankara'yı gösteriyor hem de Raif Efendi'ye giden yol. Ardından Anlatıcı, onun iç dünyasını öğrenecek mi öğrenmeyecek mi? (Dolayısıyla kimdir, kim değildir?) Raif iyileşecek mi iyileşemeyecek mi? Bu da aslında romanın sonuna kadar sürüyor; önce öndedir, sonra defter ortaya çıktığında alta iner sonra yine defterin bitimiyle öne çıkar. Defteri Anlatıcı'ya verecek mi vermeyecek mi? Defter okunurken Berlin şehrine de tanık oluyoruz; Raif, Maria Puder'i görecek mi göremeyecek mi? Onunla birlikte olacak mı olamayacak mı? Maria, Raif'e âşık olacak mı olmayacak mı? Maria'nın hastalığı

yâni bu iyileşme iyileşememe durumu dolayısıyla Raif'in ona bakma süreci de Maria'nın iç çatışmasını sonlandırıyor: erkeklere olan güvensizlik ve aşkın olanaksızlığı meselesi. Maria'nın sürprizi için de dramatik çatışma diyebiliriz, nedir ne değildir, söyleyecek mi, gibisinden. Defterin sonunda, Raif Efendi'nin Frau Tiedemann ile karşılaşmasında, çok az yer tutar ancak Maria'yı sorup soramaması, merak uyandıran bir çatışmadır; hele de kadının yanındaki küçük kız! Bunlar tek tek bağlanır: Raif Efendi, Maria'nın ölümünü, küçük kızın da kendi kızı olduğunu öğrenir ve bu da sonu olur! Öğrenmese miydi acaba?

ÇEVRE

Karakterler çevreleriyle ele alınır, o çevre içinde, o çevrenin tutumuyla gelişim, ilerleme gösterir. Çevrenin özelliği karakterin eylemini belirler: etrafındaki insanlar önce, sonra genişleyerek kasaba, kent, şehir; hikâyelerde de daha çok köy, kırsal kesim ve doğa! Kuşkusuz karakter o "çevre" ile uyumsuz olabilir; bazen orada bir "yabancı"dır. Burada diyalektik var. Eleştirmenler, edebiyat tarihçileri de bu konuda benzer yorumlar yapıyor.

İçimizdeki Şeytan bir aşk romanıdır; aşk öndedir ancak gerçek yaşamda, birtakım siyâsî hesaplaşmalar, romanın algısında bir eksen kaymasına yol açmış. Özcesi şunu söylemek istiyorum: Ömer'in gelişim, ilerleme sürecinde çevresini de tanırız. Ömer çevresiyle benzer görüşlere sahip değildir ancak rüzgârın önüne katıp götürdüklerindendir, parasızlığı, tembelliği de buna eklenince, zayıf kişilikli Ömer'in eylemlerinde çevre etkin olur. Bu yüzden çevre açılır, anlatılır, kötü özellikleri eleştirel olarak sergilenir, hatta anlatıcı tarafından hor görülür. (Yazarın tercihi bu yönde.)

Edremit'te de benzer durum var; Hilmi Bey, oğlu Şakir falan ama Yusuf bu çevreye karşı durur, Selâhatin Bey ise bütünüyle teslim olmamışsa da edilgendir. Tam tersine Şahinde çevreye uyum sağlar, kirli olarak tanımlanan o çevre Şahinde'nin gelişim evresinde onu değiştirmiştir. Yusuf'un çevre ile ilişkisi farklıdır, aslında pek de ilişkisi yoktur ya, kentin değil doğanın çocuğudur o!

Raif Efendi'nin yaşadığı ev, romanın başında ayrıntılı biçimde işlenir, Nâzım Hikmet bu betimlemeye hayran kalmış. Sonra Sabahattin Ali'ye "kızıyor", niye bu aileyi, çevreyi sürdürmedi diye. Doğrusu bu kızmaya çok katılamıyorum, çünkü bu ayrıntılı "giriş" Raif Efendi karakterinin dünyasına da giriştir. Bu noktada, yine yapıt'ın dışına çıkıyorum, belki tefrikanın getirdiği teknik meseleler (aksaklık?), o gazeteyle olan ilişkiler (sorun!) biraz belirleyici

olmuş olabilir! Ancak karakterin yaşadığı çevrenin (en küçük birim olan aile) ayrıntılı ve güçlü çizilmesi doğal olarak Raif Efendi'nin dramının güçlenmesinin önemli nedenlerinden biridir.

Emine, yörük, dağ geleneklerine bağlı, hayır demiyor; çevresindeki töre, bir bakıma ahlâk değerleri onun Hasan ile ilişkisini ve eylemini belirliyor. Ancak Hasan'ı da yitirecek! Bin kez de pişman olsa, ölüm'e çâre yok! Ayran'daki küçük çocuğun yoksulluğunu, onun yaşam koşullarından bağımsız düşünmeyeceğiz sanırım. Buradan bir açılmayla ülke siyâsetine kadar da yol alabiliriz. Benzer şekilde Arabalar Beş Kuruşa'dan söz edebiliriz, başkalarından da. Hikâye'nin yapısı gereği karakterin (kişinin) irdelenmesi doğal olarak romandaki gibi olmuyor ancak bazı hikâyelerinde yazar, o "kısalık" içinde karakterinin eylemini, çevresinin özelliği ya da edimiyle birlikte işlemeyi büyük bir hünerle yapıyor.

Bir kez daha *İçimizdeki Şeytan*'a döneyim, dolayısıyla Ömer'e. Kuşkusuz romanın siyâsî bir yanı var; romanın içinde işlenen bir tema-konu. Bu, Ömer'in çevresinden dolayı. Doğru, çok da önemlidir, hatta cesâretle işlenmiştir. Ömer'in çevresi bu yarı-aydın, aydın, bir kısmı yozlaşmış Turancılar'dır; burada nesnel gerçeklikle ilişki kurduğumuzda betimlenen, –dönem için– toplumsal bir *tipiklik* olarak karşımıza çıkar. Vurgulamak istediğim Turancılar'ın yozlaşmış oluşu değil, bu başka bir bağlam, kabaca siyâsî olarak Turancılar'ın yükselişi. Yazarın hayata bakışı zâten böyle değil mi? Yazarın yazınsal metni (kurmaca) oluşturmasındaki temel sorun da böyle değil mi?

Ayrıca Macide'nin eylemini, gelişimini de diyelim, belirleyen nedenler arasında onun içinde bulunduğu çevredir. Babasının ölümü, öteki yakınlarının tutumu, Emine-Galip'in tavrı örneğin. Kuşkusuz Ömer'in varlığı, Ömer'in aşkı, Ömer'e olan aşkı baskındır. Sonlara doğru da Ömer'den dolayı Nihat ve çevresinden ister istemez etkilenecektir. Dananın kuyruğunun koptuğu o gecedir; İsmet Şerif'in, Prof. Hikmet'in çizmeyi aşmaları, sarkıntılıkları, tâ-

cizleri. Ömer olmasa bunlar olmayacak. Şu açıdan da bakabiliriz, bunlar olmasa, Ömer ile olan ilişkisi belki sürecek! Çevrenin edimleri Ömer'i, Macide'yi, aşk'ı derin etkiler! Kuşkusuz Ömer'in iradesizliği, zayıflığı, etkilenmeye izin vermiştir. Sanırım bu noktada parasızlık çok geçerli bir mâzeret değil. Roman da böye zenginleşiyor...



DEFTER

Enfestir, defterin sonu. Yazmakla sırtından on yıllık yükü atmıştır ama o yazma edimi yaşananların bir yinelenmesidir, böylece Raif Efendi için yıkım sürmektedir. Anımsayınca daha kötü olduğu da açıktır. Raif için yıkım hiç bitmedi aslında; Maria Puder'in mektupları kesilince, o da bunu yanlış anlayınca yıkım başlamış, hayatının sonuna kadar sürmüştür. Bazen gizlenen, bazen öne çıkan, bazen unutulan. Birkaç gün önce öğrendiği gerçek, yıldırım gibi yüreğine düşer; sonra kızının defterini alır, evde kimse yoktur, ev halkı gezmeye gitmiştir, o gitmemiş özellikle evde kalmıştır; yazmaya başlar: on yılın acısını, üzüntüsünü, yaşadıklarını, Maria Puder'i, aşkı...

Enfestir. "Bizim kıza yarın başka defter almalı" diyor Raif, dışarıdan gürültüler gelince, birazdan ev her zamanki kalabalığa bürünecek o da her zamanki ıssızlığına çekilecek. Yıkım yalnız kalbinde değil, bütün bedeninde, ne kadar katlanabilir, son noktayı koyar: "Dışarıda gürültüler oluyor. Herhalde bizimkiler döndüler. Hep yazmak istiyordum. Ama ne lüzumu var? Bu kadar yazdım ne oldu? Bizim kıza yarın başka bir defter almalı ve bunu kaldırıp saklamalı. Her şeyi, her şeyi, bilhassa ruhumu hiç bulunmıyacak yerlere saklamalı...

Raif Efendi, Frau Tiedamann'dan gerçekleri öğrendikten sonra geçirdiği sarsıntının ardından yazmaya kalkışıyor. Artık içini dökmeli; döktüğü birisi değil defter ve onu da saklıyor, ruhunu sakla-

dığı gibi. Defterle roman, başka bir mekân ve zaman'a taşınıyor. Bununla birlikte birinci tekil şahıs anlatım da sürüyor, kesilmiyor. Berlin ve 1920'li yıllar. Defter 20 Haziran 1933 tarihli, on yıl kadar öncesini anlatıyor. Ancak defterin başında Raif'in Berlin'e kadar geçmişi var, bu geçmiş Berlin'e gidişin nedenselliği. Tabii ki önemli olan Maria Puder!

Raif Efendi hastalığının geçmeyeceğini, sonunun yaklaştığını hissetmiş olmalı ki oda arkadaşı Anlatıcı'dan masasının çekmecelerindeki eşyalarını istiyor. Defter adını anmıyor ama özellikle istediği o. Geldiğinde de Anlatıcı'ya sobaya atmasını söylüyor. Baştan beri Raif Efendi'nin yaşamını merak eden, giderek ona ilgi duyan, acıyan Anlatıcı doğal olarak defteri okumak istiyor. Israr ediyor, Raif istemiyor, bu sahne bir-iki sayfa sürüyor, sonunda Raif kabul ediyor; ancak Anatıcı'nın ertesi gün getirip, onun gözünün önünde yakacağını söylemesine karşın Raif omuzlarını silkerek, önceki tavrının tam tersine "Ne yaparsan yap!" diyor.

Bir kişi tarafından da okunsa, "ruhu", sakladığı yerden çıkmış olacak! Yaşadıkları, Maria Puder, kızı, aşkı da! Okunmasına izin vermesi ile defterin yanmasının pek önemi kalmıyor. Anlatıcı o gece okuyor, söz verdiği gibi ertesi sabah getiriyor. Raif ölmüş, acıları bitmiş. Belki, defterin okunmasıyla yıllarca susan Raif Efendi'nin vicdanı biraz da olsa rahatladı. Maria'yı yanlış anlamış, "suçlamış"tı! Roman şu cümleyle bitiyor:

"Şirkette Raif Efendinin boş masasına oturdum ve siyah kaplı defterini önüme koyarak bir kere daha okumağa başladım."

Peki defter ne oldu? Anlatıcı'nın birkaç kez okuyacağı kesin! Bundan sonrası, başta verdiğim uçurtma örneği. İlk sayfalara dönelim. Hamdi, küçümsercesine yazıp yazmadığını sorduğunda, Anlatıcı ara sıra şiir, hikâye yazdığını söyler. Hamdi'nin küçük gören tavrı bir yana, yazma edimi içindeyse Anlatıcı, büyük bir olasılıkla defteri bir "roman" olarak yazabilir. Kim bilir belki de adını "Kürk Mantolu Madonna" koyar!

DEDİKODU

Olmazsa olmaz! Küçük burjuvanın, yarı aydınların, özellikle taşranın özelliği. Bir iletişim biçimi, bir sosyalleşme, bazen mâsumca, eğlenceli. Ancak bazen de çok acımasız, insanın yaşamını kararan, yaşam akışını değiştiren bir olgu; ardında kötü niyeti, muhafazakâr zihniyeti görmek olası. Dedikodu, gerçeğin kabuğunu değiştirerek gerçek olmayan olarak yayılıyor, giderek de genişliyor. İşte kötü niyet varsa, tutuculuk varsa, kişisel meseleler, kıskançlık, çekememek varsa bir "rezâlet"e de dönüşebilir. Taşra buna çok uygun, insanları çok hazır!

Bedri'nin öğretmenliği bırakması böyle bir nedenden (dedikodu) değil mi? Bir yanlış anlaşılma var ama; onun nedeni sorulmadan hemen Müdür tarafından getirilen bir yasak da var. Böylece dedikodu bulaşıcı bir hastalık gibi yayılıyor Balıkesir'e. Macide'yi de etkiliyor doğal olarak. Sonra öğreniyoruz ki Bedri artık orada kalamıyor, ablasının hastalığı tuz biber ekiyor, öğretmenliği bırakıp İstanbul'a geliyor. Bu geliş'in ardında dedikodu etken. İstanbul'a geldiğindeyse Macide ile karşılaşacak!

Bir Skandal'da, dedikodu gerçekten bir skandala neden olur. Nasıl diyelim bir kadının "oyununa gelir" anlatıcı, adı Nurullah'tır. Kalabalık içinde, kendisiyle dans etmeyen kadına (Şükûfe) biraz öfkelenip birkaç şey söyler. Söylememesi gerekir, üstelik sesi de yüksektir. Kadın onunla oynamıştır, öncesi vardır bu ayrı; sonrasında taşra çalkalanır, kadını dövmüştür, yok dayak yiyip sokağa atılmıştır, hatta tabanca çekmiştir, falan. Yâni burada da dedikodu çok kötü huylu bir ur gibi sarar kasabayı!

Oysa Nurullah'ın mâsumca ilgi duyduğu, sevdiği, "gelecek"i birlikte kurmayı düşündüğü genç bir kız da, Beria var. O da ondan uzaklaşır, kötü huylu dedikodudur bunun nedeni. Nurullah artık orada duramaz, İstanbul'a dönmek zorunda kalır, Bedri gibi. Beria

da hayatından sonsuza kadar çıkar. Bedri ise tam tersi! Bütün bunlar Nurullah'ın başına niye gelir; kıskançlığın olduğu kesin, genç Beria'ya olan ilgisi küçük yer olduğu için gözden kaçmayacaktır. Bir de onlara yabancıdır, o öğretmenler, aydınlar çevresine; doğru bildiğini söyleyenlerdendir! Bu çok önemli!

Raif Efendi'nin de ardından dedikodu yapılır, örneğin doğru dürüst Almanca bilmediği konuşulur oysa su gibi Almanca bilmektedir. O zaman niye yapılır, çünkü Raif içine kapanık, kimseyle konuşmayan, topluluktan uzaktır. Doğru dürüst Almanca bilmemek pek sakıncalı değil; ama Nurallah'a yapılanlar, onun yaşamını karartmıştır, o kent zindan olmuştur, bu yüzden bavullarını toplamak zorunda kalır. Bu bağlamda hikâyenin başındaki betimleme önem kazanır, başka anlamlar da yüklenir:

"Muallim olarak geldiğim şehir Orta Anadolu'nun bozkırlarında bir cilt yarası gibi intizamsız, karışık ve kirli uzanıyor, yayılıyordu.

"Sıtma benizli kerpiç evlerden, yapraksız dallarını iri örümcek ayakları gibi geren ağaçlardan ve nasıl dolaşıp hareket ettiklerine hayrette kaldığım, hayatla alâkası olmayan insanlardan başka bu şehrin hususiyetleri yoktu."

Nurullah'ı uğurlamaya da yârenlik ettiği –ki bu da başka bir dedikodu konusudur– marangoz Fâzıl gelmiştir. Bu sahne bile birçok meseleyi anlatmaktadır.

Olan, henüz başlamamış *aşk*'a olur!

DOĞA

Şiirdir. Yazarın doğaya olan tutkusu açık, orada kendini özgür duyumsuyor, bu da çok açık; yeşil yapraklarıyla ağaçlar, kırmızı, eflâtun, pembe, sarı çiçekler, mavi deniz, gür pınarlar insanın içini genişletir. Bazı karakterleri bu zenginliğin bilincinde. Onlar da, son derece canlı betimlenen doğa parçasında rüzgârın özgür kanatları. Yusuf *orada* özgürdür. Kırda, bağda, zeytin ağaçlarının arasında yıldızları tek başına sayarken. Şehirde bile yeri geldiğinde bu doğa tutkusunu görürüz az çok. Berlin bunun için uygun bir şehir. Raif kanallar, ağaçlı yollar boyunca yürür. Maria için de öyle; en sevdiği yer botanik bahçesiydi.

Doğa saftır, çoğunlukla masumiyetin ifâdesidir, Hacer ile Anlatıcı'nın Kazdağı'na doğru çıkışında onlara eşlik eder; Hacer ne kadar temizse ki anlattığı öykü de aşkın temiz, saf hâlidir, doğa da öylesine saftır, temizdir. Emine ile Hasan'ın aşkı, çevredeki büvetler kadar, çınarlar, meşeler, patlaklar, çiçekler, böcekler kadar, ayaklarının altındaki mavilikle kıvrılan körfez kadar saftır. Aşk, yapraklar arasından sanki kalplerine vuran güneşin ışıklarıdır; ne var ki mutsuzdur son! Bunu daha çok töreye bağlıyoruz ama azıcık da olsa dağın "işbirliği" yok mu?

Evet, doğa bazen çok serttir, acımasızdır, insanın canını alır. Ayran'ı anımsayalım. Küçük Hasan kış kıyamette iki küçük kardeşini beslemek için istasyona yaklaşırken, birkaç maşrapa ayran satıp satamayacağını, uzaklardaki zavallı annesini, aç iki kardeşini değil de o yolu tekrar geri dönmek zorunluluğunu düşünmektedir

Akşam trenini bekler Küçük Hasan, kar da serpiştirmeye başlamıştır, çıplak ayaklarıyla üşüdükçe üşür. Yine satamaz ve eli boş da olsa köyüne dönmek zorundadır, kardeşlerinin yanına. Karanlık inmiştir, yol korkutucudur, çamur içinde ilerlemeye çalışır, kar, rüzgâr kolay kolay izin vermez; etraftaki kurtların uluması onu iyice

korkutur, evine birkaç yüz metre kala yere yığılır, "ana ana" diye sayıklamaktadır, kalkacak dermanı yoktur, kar da üstünü örtmeye başlamıştır, doğaya teslim olur. Boğazımız düğümlenir, yüreğimiz daralır. Hasan'ın dramı ki trajediye dönüşüyor, öncelikle sefâlettendir ancak doğa bu hikâyede çok acımasızdır.

Berna Moran bize başka bir pencere açıyor *Kuyucaklı Yusuf*'ta. Doğayı yücelten romantiklerle, J.-J. Rousseau ile bağ kuruyor: Doğa saf hâlde, iyiliğin ve sevginin, mâsumiyetin dünyası; şehir bunun tam tersi, yozlaşmış, kirlenmiş artık mâsumiyeti, iyiliği barındırmıyor. Özcesi, *kasaba ölümü, doğa yaşamı simgeler*. Bir çember vardır, bu çemberin içi Edremit dolayısıyla kent-kasabadır, bunun etrafından, ağaçlar, çiçekler kır, tepeler genişleyerek büyür ki doğaya geçilmiş olunur. Çemberin içi sıkıntılı, dışı ferahlıktır. Nitekim Selâhattin Bey de kasabadan uzaklaşıp doğayla baş başa kaldığında yâni bu çemberin dışına çıktığında, yeniden yaşam bulduğunu duyumsar. Bu bağlamda Moran, Selâhattin Bey'in doğayla baş başa kaldığı bir yürüyüşün ardından, kasabaya döndükten sonra kalp krizi geçirdiğinin altını çiziyor!

DOĞAL

Sık sık betimlenerek karşımıza çıkan doğanın varlığını bir kenara koyacak olursak, "doğal olan" tek sözcükle Yusuf; yâni bozulmamış olan, şu kenttekilerin (kasaba, Edremit) karşıtı olan; onlar yozlaşmış, çemberin içindekiler. Yine, Yusuf'u "doğal insan" olarak tanımlayan Berna Moran'ın o etkileyici yazısının kapısını çalıyorum: " bu romanın temelinde doğal/yapay karşıtlığı yatar."

Bu "doğal insan"ı ve "doğal"ı belki biraz biraz Değirmen'de de görüyoruz. Atmaca'yı ve orada anlatılan kısa da olsa Çingenler'in yaşamını pekâlâ bu kavramın içine sokabiliriz. Daha çok "özgürlük" ile ilgilidir ama yaşam serbestliği, yerleşik bir yaşamı kabullenmeme, şehir hayatından uzak durma gibi özelliklerden dolayı sanırım bu kavramın içine girerler. Hatta Ses'deki Ali ile de bir bağ kurabiliriz. Eğitim görmüşlerin karşısında onun sesi, sazı doğal olandır. Kuşkusuz bunun tipolojisini Moran'ın açtığı pencereyle küçükken Kuyucak'tan gelen ve o doğal hâlini koruyan Yusuf'ta buluyoruz.

Yabani bir incir ağacı gibi büyür Yusuf. Moran'a göre yazar onu *özellikle* kentten uzak tutmuştur; örneğin, Yusuf yalnızca okuma yazma öğrenir, sonra okulu bırakır; bir işte çalışmaz, sosyal değildir, doğa içinde mutludur, tek arkadaşı bakkal Ali'dir ki o da öldürülecektir. Ne var ki Muazzez ile evlendiğinde işler değişecek, toplumsal yaşamla uyum içine girecek. Öncesinde toplumsal yaşam ile bir uyum içinde değildi. Çünkü toplumsal yaşam "yapay" olandır, kötü, kirlenmiştir. Burada da Moran yine J.-J. Rousseau'ya, romantiklere uzanıyor. Savı da bu. Sıradan bir köylü değil, "doğal insan" kavramını giyinmiş bir roman karakteridir Yusuf. Kuşkusuz şunu belirtmek gerekir, yazar bir kuramı kanıtlamak istemiyor, romantizmin özelliğini gösteriyor. Moran bunun altını özellikle çizer.

Evlenme bu konuda kırılma noktası. O doğallık bir süre gide-

cek, daha çok biçimde gidecek. Kent yaşamına katılacak, masa başı bir işi olacak ve kılık kıyafeti de değişecektir Yusuf'un. Buna en çok Muazzez sevinir ama Yusuf için bu uzlaşmadır. İstemediği ama yapmak zorunda olduğu. Bu uzlaşma da aşk'tan dolayıdır. Oysa Kübra ile olsa, böylesine bir tâviz vermesi gerekmezdi, bu da ayrı bir konu. Nereye kadar uzlaşacak ya da nereye kadar sabredecek; ateşler içinde eve habersiz döndüğü o hain geceye kadar! Artık çâresiz, o "yapay insanları" da ortadan kaldıracak! Bu da bir görev, hem de doğal bir görevdir Yusuf için!

Acaba aşağıdaki şiiri Sabahattin Ali mi *söylüyor* yoksa Kuyucaklı Yusuf mu?

DAĞLAR

Başım dağ, saçlarım kardır,
Deli rüzgârlarım vardır,
Ovalar bana çok dardır,
Benim meskenim dağlardır.

Şehirler bana bir tuzak;
İnsan sohbetleri yasak;
Uzak olun benden uzak,
Benim meskenim dağlardır.

Kalbime benzer taşları,
Heybetli öter kuşları,
Göğe yakındır başları;
Benim meskenim dağlardır.

Yârimi ellere verin;
Sevdamı yellere verin;
Yelleri bana gönderin:
Benim meskenim dağlardır.

Bir gün kadrim bilinirse,
İsmim ağza alınırsa,
Yerim soran bulunursa:
Benim meskenim dağlardır.

DÖNÜŞÜM

Şahinde olumsuz bir karaktere dönüşür, düşkün, ahlâksız biri olur. Yusuf'un karşıtı Edremit eşrafının yaşamına katılmıştır. Kendisi girdiği gibi kızını da peşkeş çekmektedir erkeklere. Nedenleri parasızlık, yokluktur; ancak bunlar gerekçedir ana neden sınıf atlama arzusudur. Dönüşüm noktasını da sanırım, aynı zamanda romanın önemli kırılma noktalarından biri olan Salâhattin Bey'in ölümü olarak almalıyız. Sanki biraz biraz, daha önce özellikle de kızı Şakir'e verme meselesinde bu dönüşümün ipuçları vardır. Başından beri rahat bir yaşamı istemiştir Şahinde, öyle yetiştirilmiştir her şeyden önce. Ancak o yaşamı, Selâhattin Bey'de, kaymakam eşi olarak bulamamıştır. Şimdi Selâhattin Bey yoktur, buna, öksüz bir küçükken kopuk parmağıyla eve geldiğinden beri Yusuf'a olan düşmanlığını da ekleyelim.

Şahinde'nin hedefi, Edremit'teki zenginlerin yaşamı yâni Hilmi Bey ve çevresidir. O çevreye girmesi için kızı bir araçtır; kızının gençliği, güzelliği. Bir avdır Muazzez, cinsel açlık çekenler için. Zâten baştan beri Şakir'in kızı arzulaması, karşı taraf için de, kapılarını kolayca açmalarının nedeni olur. Artısı Yusuf'tan alınacak intikam! Öte yandan Hilmi Bey'in karısıyla lezbiyen ilişkiye girecek kadar dönüşür Şahinde. Bu, romanda ayrıntılarla anlatılmaz, yalnızca imâ edilir ve ilişkinin biçimi net anlaşılmaktadır. Ahlâki bir düzlemde yer alan Şahinde'nin dönüşümü, Yusuf ile Muazzez'in "kader"ini de belirliyor.

Peki Yusuf'unki bir dönüşüm müdür? Bence değil, bir uzlaşmadır onunki. Belki, dönüşümden çok bir "değişim" desek sanki daha doğru olacak; ondaki böyle bir şey. Biçimsel, aşk uğruna. Öte yandan içine girdiği kalıptan hangi zaman çıkacağını, dahası bir süre sonra da artık oradan "çık" dercesine bekleriz. Bu süre, kılık kıya-

fetinin değişmesiyle başlayıp silâhını çekene kadar olan süredir; fırtına öncesi sessizliktir.

Bir Delikanlının Hikâyesi'ndeki Anlatıcı, yine altını çizelim türün getirdiği zaman süreci içinde, baştaki konumundan başka bir konuma dönüşür. Ne zaman, kızın ağlamaya başlamasıyla; bu da vicdan düzlemindedir. Kitapları içinde yalnız başına yaşayan genç (Anlatıcı), cinsel arzularını tatmin etmek için evine getirdiği kıza, ki çok genç bir fâhişedir (öyle anlaşılıyor), sert, haşin davranır, kızın kendini korumaya çalışması üzerine de kaba sözler söyler, hakaret eder; ardından kızın ağlaması –ki gerçek gözyaşlarıdır– karşısında duyguları dönüşür. Kızın ağlaması ve onun uzantısı olan duygusal kırılganlığı, ürkekliği gençteki dönüşümü sağlamıştır; şehvet, tensel arzu acımaya dönmüştür, neredeyse o da ağlayacaktır.

Kocasına sokuldukça çıplak ayakları onunkilere dokunuyor ve her temasta Macide'nin vücudundan şiddetli bir titreme geçiyordu.



EDREMİT

Söylemeye gerek yok ama Edremit ve çevresi, genel olarak o bölge, Balıkesir ve çevresi, Bursa ve çevresi; oralardaki kasabalar, köyler sık sık yazarın yapıt'ının mekânları olarak karşımıza çıkar. Çocukluğunun ilkgençliğinin geçtiği, ***doğal olarak izi kalır***, sonrasında da sık sık gittiği yerdir Edremit; dolayısıyla kurmacasına da giriverir. Yazar Edremit'in özellikle çevresini, doğasını seviyor ama çocukluğundaki ailesinin geçim sıkıntısı, annesinin hastalığı gibi orada pek hoş olmayan yaşanmışlıkları da var.

Edremit çok özel. İlk romanının geçtiği mekân, kasaba (kent). Daha sonra İstanbul (çok az Balıkesir); sonrasında da Ankara-Berlin! Ne var ki sonra yazacağı iki romandan farklı olarak Edremit'in üzerine binmiş anlam katmanları var. Berna Moran'ın bu konuda katkıları çok fazla, yazısı bize farklı bir "okuma" hazzı yaratmıştı. Yine onun değerlendirmesinden yol alalım, yine J.-J. Rousseau'nun kapısını çalalım.

İnsan doğal hâliyle belki temiz ama kurduğu kasaba, kent, şehir kirli; kurduğu düzen kirli. Tüketimin öznesi olarak insan, varsıllaşmak için, iktidar için güçsüz olanı eziyor, öldürüyor; savaşlar, sömürgeler falan örnek. Burada da Edremit işte; özellikle de o eşraf takımının ilişkileri ve egemenlik alanlarının sanki bir yasa varmışçasına korunması! Hiç güzel şeyler yok mu? Romanın başlarında

çocukların oyunları sayılabilir, belki Şakir ortaya çıkana kadar o bayram yeri, salıncak; bir gün önceden kadınların yiyecekleri hazırladığı, topluca yapılan cuma gezintileri. Gerçi kır'a, doğa'ya çıkılır yine ama eylem önemli. Yusuf için aslında iyi olan hiçbir şey yoktur Edremit'te. O zâten Muazzez'i daha öncesinde tanımış, "sevmiş"ti! Ayrıca anımsatmaya gerek var mı, Edremit'ten uzak bir köyde imam nikâhıyla evlenirler. Yusuf için güzel olan Edremit'in dışıdır; o çemberin dışında çiçekleri ağaçlarıyla, tepeleri bayırlarıyla genişleyen doğadır.

Bu doğanın bir benzeri yâni çemberin dışındaki güzellik, başka bir yöne doğru genişleyerek Kazdağı'na çıkan Hacer ile Anlatıcı'yı da izliyordu. Edremit yukarılardan, yaprakların arasından görünüyordu; Ayvalık, Cunda da. Hatta Midilli de görünüyordu. Asıl önemlisi Emine ile Hasan, Edremit pazarında karşılaşıyordu. Emine, Hasan'dan Edremit pazarında bostan alıyordu, aşkın ilk kıvılcımları da çıkıyordu. Çemberin dışı, başka tarafa, Kazdağı'na doğru yönelir, burada Edremit "kötü" değildir de hikâyenin sonu yürekte derin bir sızı!

Yine Yusuf'un Edremit'ine dönecek olursak Moran çok haklı, neredeyse J.-J. Rousseau'nun savı gibi bir kirlenme var. Gerçi J.-J. Rousseau, savını Tanrı kavramıyla ilişkilendiriyor. Kabaca, Tanrı'nın elinden çıkmışsa temiz saf, insanın elinden çıkmışsa kirli, kötü. Peki ne olacak, işte burada "toplumsal sözleşme"den söz ediyor. Ne var ki ne o zamanki Edremit'te var böyle bir *sözleşme* ne Osmanlı'da hatta Avrupa'da! Kuşkusuz olamazdı; ancak ne de günümüzün Türkiye'sinde var! Dünyanın genelinde de desek!

Şu, Ömer'in delirdiği, kriz geçirdiği, saçmaladığı, Bedri'yi evden kovduğu ki güveneceği tek arkadaşı, kıskançlık nöbetine yakalandığı ânların sonrası. Macide'nin çocukça kabahat işlemiş Ömer'e sokulması, işte o ânın anlatıldığı sözcükler. Şefkatin ve şehvetin iç içe girdiği.

Bedri'nin evine özür dilemek için gitmiş, tekrar Macide'nin yanına dönmüş, yatakta yatmaktadır Ömer; bunalım hâli sürmektedir. Ayların parasızlığı, Macide'nin sorumluluğu ki Ömer herhangi bir sorumluluğu üstlenecek biri değildir ve o gün olanlar. Tüm olup biteni titreyerek anlatıktan sonra derin bir sessizliğe bürünür. Sanki, işlediği suçtan dolayı kendini, tek bir sözcük söylememekle, tek bir eylem yapmamakla cezalandırmaktadır. Onun derin üzüntüsünü, karnında çocuğunu taşır gibi duyumsayan Macide, onu böylesine harap görmeye dayanamaz. Belki de genç kadını en çok ele geçiren Ömer'in o muhtaç olduğu duygusunu vermesidir. Böylece Macide onun hatalarını affetmektedir. Yanaklarını, boynunu öpmeye başlar, Ömer'i yüreklendirecek hoş sözler fısıldar kulağına:

Kocasına sokuldukça çıplak ayakları onunkilere dokunuyor ve her temasta Macide'nin vücudundan şiddetli bir titreme geçiyordu. Nihayet Ömer'in başını çevirmeye muvaffak oldu. Delikanlının yüzü soluk ve gevşekti. Minnetle dolu bir gülümseme onun ağır bir hastayı andıran çehresine tatlı ve cazip bir hal veriyordu. Macide kocasının şimdi tamamen çocuklaşan dudaklarını buldu ve kollarını boynunun altından ve üstünden uzatarak ona daha çok sokuldu."

Zâten Ömer'in dudaklarını hep güzel bulmadı mı Macide? Aşk'ın henüz fırtına öncesi sâkinliğinde, konservatuara giderken Ömer'in dudaklarının güzel olduğunu düşündüğünde kıpkırmızı kesilmişti. Güzel olduğunu düşünmesi öpme arzusudur, kıpkırmızı

olması ise bence kösnüllüğü taşıyan –yazınsal– erotizm belirtisidir. Birkaç gün sonra kaldığı evi terk edip Ömer'in evine geldiği ilk gece, artık birbirlerini sevdiklerini de itirâf etmişlerdir, Macide yatağın başında o kısa ânda, iç sesiyle hızlıca kendi kendiyle konuşmaktadır:

Beni kollarının arasına alacak ha? Sonra güzel dudaklarını yakından, tâ yanı başından göreceğim... Hatta öpebileceğim... Evet... Hem nasıl öpeceğim..." Ömer'in dudakları, gözlerinin önüne düşen saçları, biraz sonra yaşamında ilk kez sevişmeyi tadacak olan Macide'nin arzularının basamaklarıdır.

Hacer'in peşine düşen Anlatıcı, hikâyenin sonlarında, kızı ilk gördüğü ânki izleniminden çok farklı bir yerdedir. Başta karşısında sıradan bir "köylü karısı" varken, artık doğanın bir parçasıymışçasına "Akşamın loşluğu içinde topraktan, çiçeklerin arasından fırlayıp büyüyüvermiş bir mahlûk" gibidir. Doğanın güzelliği bunun nedenidir, gür akan sular, zeytin ağaçları, sonrasındaki çamlar, dereboyunda sularla haşır neşir tırmanış; kuşkusuz Hacer'in anlattığı kadersiz aşk öyküsünün de payı vardır, hem de çok. Kızın *suların yalayıp parlattığı taşlarda çıplak ayaklarıyla sekmesini* de eklersek, artık farklı bir bakışı vardır Anlatıcı'nın:

Rüzgâr çamların dallarında uğulduyor, önümde giden Hacer kızın etekleri ve ince örülü saçlarını öne doğru savuruyordu. Saatlerce beraber geldiğimiz bu kızın ne kadar güzel, ne kadar ahenkli bir yürüyüşü olduğunu ilk defa farkediyordum: Olgun bir buğday tarlasında ilerliyormuş gibi hafifçe dizlerini kaldırarak ve başını ileri geri sallayarak adım atıyor; çimenlerin ve renk renk çiçeklerin üstünde çıplak ayaklarıyle basarken vücudunun ağırlığı olmadığı hissini veriyordu."

Ayrıntılarla, inceliklerle dolu betimlemeler arasına, sözcüklerin anlam katmanlarına gizlenmiş, az öz de olsa erotizmden söz edebiliriz sanıyorum. Kaldı ki "Olgun buğday tarlası"nda da böylesine bir anlam gizlenmişliğini bulabiliriz. Yazar bunu bile isteye düşün-

memiş olsa da (ayrıca niye düşünmesin!), yazarın bilinçdışı ya da sözcüklerin bizi yönlendirmesi, yok mu?

Son derece duygusal, romantik bir sahnedir, kendisinin Ali'ye verileceğini öğrendiğinde Yusuf'a isyan ettikten sonra Muazzez boşalır. Kimi istiyorsun sorusu karşısında gözyaşları birbiri arkasına süzülerek göğsüne damlar, sonrasında artık iyice belli eder Muazzez; Yusuf saçlarını okşayınca kız delikanlının ellerini avuçları içine alarak sorar: "Kimi istiyorum, anladın mı?" Bu bir sorudan çok bir itirâftır. "Anladım" diyen Yusuf'un gözlerinde, hayatında ilk defa yaşların parladığını görür Muazzez. Ayrıca, "Anladım" da sorunun düz yanıtından çok yine bir itirâftır!

Ya mahçup Raif! Galeride saatlerce bakar Maria Puder'in otoportresine de kadın yanına geldiğinde tanımaz. Çünkü yüzüne doğru dürüst bakamaz, başı öndedir, bir kadın onunla konuşuyor, hem de yabancı, mahçubiyeti büyür. Niye bu resmi bu kadar izliyordur? "Kısa eteğinin altından fırlayan, hakikaten biçimli olduğunu inkâr edemeyeceğim bacakları arada bir hafifçe geriliyorlar ve çorabın altında, yuvarlak dizkapaklarına kadar yayılan, tatlı bir dalga vücuda getiriyorlardı." Birkaç paragraf sonra da mahçubiyetiyle iyice süslediği o ânı – ki bu da Maria için son derece çekici olmalı– Raif şöyle yazacaktır: "Gayet serbest bir tavırla yanıma oturdu. Bacaklarını birbirinin üstüne atınca eteği dizkapaklarının gerisine kadar açıldı ve ben yüzüme her zamanki gibi ateş bastığını farkettim." Nasıl ateş basmasın, Raif bu! Yılbaşı gecesiyse Maria onun *yüzünü ateş gibi buselere boğacaktır.*

ESİNLENME

Çevresindekiler, doğa, tanıklıklar, ona anlatılanlar, kasaba hâlleri yazarın yapıt'ına çok giriyor. Başka türlüsü pek olanaklı değil. Yaşama, sanata bakışıyla ilgili. Mesâfe koyabilir, kuşkusuz bir mesâfe var da, ne kadar o, değişiyor. Ancak genellikle çok fazla koymuyor, tabiî ki dönüştürüyor. Arkadaşlarının anılarında çok var esinlenmeleri, kendisinin de yazdığı mektuplarda. "Esinlenme", sözcük olarak konumuza ne kadar uyuyor ama esinlenme de gökten inen bir vahiy değil ki!

Ayşe Sıtkı'ya Sinop'tan yazdığı 6. 7. 1933 tarihli mektupta, Maria Puder karakterinin esinlenmesini görüyoruz. Almanya'dayken tanıştığı bir kadına "ziyadesiyle âşıktım" diyor. "28" nâmıyla anılıyormuş. Sinemaya, müzelere gidişlerini unutamamış, kadının yüzüne dalıp dalıp gidermiş ve diyor ki: "Âşık olduğum kimseler arasında bana bu kadın kadar iyi muamele edeni olmamıştır. Parmağının ucunu bile koklatmadığı halde beni kırmaz, aramızda genişlemeyen ve daralmayan muayyen bir mesafe muhafaza etmesini gayet iyi bilirdi..." Kimilerine göre de Maria Puder, Taksim'de Camlı Köşk'te kadınlardan kurulu Macar orkestrasındaki bir kemancıymış. Adı Lili, kürk de giyermiş. Hatta eşi Aliye Ali de kitaptaki bazı diyalogların kendisiyle Sabahattin Ali arasında geçtiğini söylüyor. Kuşkusuz yazarın kafasının içini bilemeyiz, belki her ikisi, belki başkaları; aslında çok da önemi yok bunun!

Ailesi, akrabaları, arkadaşları, tanıdıkları falan yapıt'a girer de Edremit'ten çocukluk arkadaşı Ali'ninki çok hoştur. Sabahattin Ali'den iki yaş küçük olmasına karşın iri bir çocuk olduğundan onu korurmuş; Şakir'den de korumuş! Ancak yazarımız Ali'yi romanda öldürtüyor. Üstelik Şakir adlı karakterine öldürtüyor. Roman yayınlandıktan sonra Edremit'e gittiğinde Ali'nin dükkânına uğruyor, Ali bu işe çok bozulmuş, neredeyse küs! Sabahattin Ali, bir daha

onu yazarsa öldürmeyeceğine söz veriyor da Ali'nin gönlünü alıyor!

Ayşe Sıtkı'ya yazdığı aynı mektupta, daha önce Yozgat'tayken şarkı söyleyen bir kızdan söz ediyor, adı Melek'miş. Kentin erkekleri kıza âşıkmış ve gecede on kez "Bahçelerde haşlama/Haşlamayı taşlama" şarkısını söyletirlermiş. Bu şarkıcı kız, Hanende Melek hikâyesine girmiş. Ne var ki hikâyede bu istek parçası yok. Sanırım dramatik çatışma zayıflamasın diye koymamış onu. Kendisi de, kafayı bulup "Gösterip âyara lütfun bigânesin" ya da "Bir dâme düşürdü beni ki bahtı siyahım/Billâhi bu sevdada benim yoktur günahım!" şarkılarını istermiş. İkincisini dâvâvekili Hüseyin Avni'nin *de* istediğini anımsatalım!

Ömer, Oblomov'a benzetilmiş, *Ecinniler*'in Stavrogin'ine benzetilmiş. Gerçekten de Ömer iç ve dış çatışmalarıyla, olumsuz kişiliğiyle tam bir roman karakteridir, yazar bu tür karakterlerden esinlenmiş olabilir. Öte yandan, kuşkusuz çok farklı romanlardır ama Ahmet Hamdi Tanpınar'ın büyük yapıtı *Huzur*'un Mümtaz'ında, sanki Ömer'den bir ışık var. Mümtaz tabiî ki, nasıl diyelim Ömer gibi "düalist" bir birey değil; ancak yine de iç çatışmaları biraz Ömer'i andırır; kendisiyle didişmeleri de. Acaba burada da bir "esinlenme" var mı?

EŞKIYÂ

Romanın sonunda, onca sevdiği ama batağın içinden bir türlü çıkaramadığı ancak birkaç soysuzu öldürerek çekip çıkarabildiği karısı Muazzez'i gömdükten sonra, atına atlayıp "yeni bir hayata doğru yürümeden" önce, Edremit'e "yumruğunu uzatıp tehdit eder gibi" sallar. En sondaki bu sahne, Yusuf'un roman boyunca anlatılan edimlerine eklendiğinde, edebiyatımıza "eşkıyâ mitosu"nu müjdeleyecektir! Edremit'e sallanan yumruğun açılımı bence böyledir.

Sabahatin Ali'nin, romanda kısaca işlenen, itilmiş, ezilmiş ve tecâvüze uğramış Kübra ile Yusuf'u bir kez daha karşılaştıracağı bir "eşkıyâ romanı" yazmayı tasarladığı bilinmekte. Ne var ki ömrü yetmeyecek! Sonrasında Yaşar Kemal *İnce Memed* (1955) romanıyla bu "mitos"u edebiyatımıza armağan edecek.

Bazı hikâyelerinde "eşkıyâ" geçer. Bu tipoloji olarak zenginleştirilmemiş, derinliğine ele alınmamıştır, örneğin 1934'te yazılan Candarma Bekir'de. Çallı Halil Efe, kendi öyküsünü anlatırken, şöyle der: "Ben eşkıya olup dağa çıkınca köyde rahat oturamaz oldu." Bu kadardır, eşkıyâlık işlenmez, Halil ile Bekir'in arasındakidir anlatılan.

Ancak 1872-1911 arasında vaşamış, başka yazarlara da konu olmuş ünlü Çakırcalı Mehmet Efe'yi yazdığı Çakıcı'nın İlk Kurşunu'nda, eşkıyâ meselesini daha derin ele alıyor. Ezilenler ile ezenler arasındaki çatışma üzerine kurulu bu uzun hikâyenin yazıldığı tarih belli değil. *Kuyucaklı Yusuf*'tan önce mi yazıldı? Ne var ki yayınlatmamış, sandığında (tereke) bulunmuş; ve 2002'de günışığına çıkacak! Belki, Yusuf ile yazınsal bir akrabalık kurmuştur.

EŞRAF

Sözlük anlamı şerefli. Ne var ki yazarın ele aldığı kesim olarak pek böyle olduğu söylenemez. Tipolojiyi *Kuyucaklı Yusuf*'ta görüyoruz doğal olarak; "ezen sınıf" olarak karşımıza çıkıyor. Zengin Hilmi Bey, oğlu Şakir ve çevresi; bunlar Edremit'in ileri gelenleri. Devletin adamları, örneğin kaymakam, jandarma komutanı da bu kesimle uyum içinde. Uyum içinde olan yeni kaymakam, Selâhattin Bey değil. O bu çevreden uzak durmaya çalışıyor ancak pek de dişini geçiremiyor; Kübra'nın başına gelenler buna en güzel örnek. Öte yandan sıkışmışlığı diyelim, kurdukları kumpasın içine düşmesinin nedeni oluyor.

Peki, kasabanın üzerinde egemenliğini kurmuş eşrâf, sanırım burada mütegallibe de diyebiliriz, istediğini yapıyorsa, yasa da işlemiyorsa, bu durum nereye kadar sürecek. Kaymakam, jandarma komutanı, hâkim vb. ses çıkarmıyor, çıkartamıyorsa, halkın onları susturacak, karşı çıkacak gücü de yoksa, kim dur diyecek. Bu *misyon* Yusuf'un. Berna Moran'ın "eşkıyâ mitos"uyla açıklayıp altını çizdiği mesele. Yusuf bu işi o gece nagantıyla bitirecek. Doğal olarak dağa çıkıp görevini sürdürmesi gerek. Çünkü bu haksızlıkla dolu yozlaşmış düzenin, pek öyle kolay kolay düzeleceği yok.

Komik-i Şehir'de de benzer bir durum var. Ön planda kaymakam ile jandarma komutanı var; onların demir yumruklarını görürüz. (Asıl neden cinsel açlıktır.) O kasabanın kök söktüren kesimi, eşrâf, mütegallibe pek önde değildir. Ancak kök söktürdüğünü anlarız. Kadını kaçırmaları, kolluk gücünün sessizliği önemli bir göstergedir: " Çömlekçizadelerle uğraşıp dertsiz başıma dert mi açacaktım?" diye söylenir kaymakam.

EVLİLİK

Dengesiz evlilik, erkek ile kadının yaşam beklentilerinin çok farklı oluşu, mutsuz bir aile yapar onları. Şahinde sürekli söylenir. Gözü hep yukarıda olduğu için, ayrıca yetiştirilmesinden dolayı da Selâhattin Bey onun "dengi" değildir. Aslında durum tersidir ama Şahinde dır dırıyla üstte çıkar. Öte yandan aile yaşamında, eşinde aradığını bulamayan Edremit Kaymakamı Selâhattin Bey soluğu dışarıda, içkide alır. Böyle bir günde de kumpasa düşer!

Ancak bir sahne var ki Şahinde epeyce şaşırtır, yalnızca orada olumlu bir tavrını görürüz. Selâhattin Bey'in ilk kalp krizi geçirdiği gecedir bu. Odasında kocasına gösterdiği şevkat, incelikli içten dokunuşlar, sokulma vardır, Şahinde gerçekten de telâşlanmıştır; ayrıca üzülür, bu da gerçektir. Başını kocasının dizine koyarak hıçkırarak ağlar. Kocası için kaygılanmaktadır, böylesine bir duygu ve eylemini başka bir yerde görmüyoruz. Çoğunlukla fesatlık ve kötülük vardır Şahinde'de. İçinde azıcık da olsa bir iyilik varmış demek, o da işte bu kalp krizi sırasında çıkar.

Hikâyelerde tanık olduğumuz köy'deki evlilik çok derinliğine işlenmez, daha çok ekonomik, töresel boyutuyla ele alınır. Ancak İki Kadın'da ötekilerine göre biraz daha fazla irdelenir: imam nikâhlı ya da *yasal* olarak var olmayan eşin, küçük çocuğuyla birlikte ortada kalışı; kocanın ölümünden sonraki durumu yâni mirastan mahrum oluşu.

İçimizdeki Şeytan'da evlenme eylemi bir çatışmadır; Ömer ile Macide evlenecek mi evlenmeyecek mi? Macide teslim olmuştur, evraklar hazırlanmıştır ama Ömer bir türlü o evrakları işleme koymaz, evlendirme dairesine gitmez. Zaman zaman Macide'nin, çevrenin ahlâk anlayışı altında ezildiğini görürüz. Doğal olarak durumları pek uygun değildir. Yine de ayaklarının üzerinde durmayı becerir Macide ancak Ömer, tembelliğinden değil de karar-

sızlığından, içsel gidip gelmelerinden olmalı, o evrakları götürmez! Oysa, evet oysa, Macide evine gelir gelmez, o ilk gecenin hemen ardından, seviştiklerinin hemen ertesinde, etrafına "evlendim" der! Bir ilginç ayrıntı da Macide romanın sonunda kaleme aldığı o ayrılık mektubunun başlarında Ömer'e "benim sevgili kocacığım" diye hitap eder! Üstelik –bir süre– Bedri de onları evli bilecektir.

EVRAK

Bürokrasinin çarkları arasında yırtılan, sümen altı edilen evraktan söz etmiyorum; bu tür olaylar, yaşanmışlıklar mâlum, hikâyelere de girer, özellikle sıradan insanlar mağdur olur, zarar görür, sonunda ölüm bile gelir. Buradaki asıl sorun, romanın sonunda o evraklar niye Ömer'dedir? Evlilik için hazırlanmış ama bir türlü evlendirme dairesine (ya da başka bir yer) verilmemiş olan evraklar.

Ömer, tahliye olduğu gün Bedri'ye yaptığı uzun özeleştiri sırasında, nikâh evraklarını çıkartır, yırtar atar. Bu evraklar birkaç ay önce hazırlanmıştır. O sırada Ömer'in yanında ne işi var. Evrakları sanırım sürekli ceketinin cebinde dolaştırmıyordu. İşyerindeki masasının çekmecesine koymuş olsa da gözaltına alınırken herhalde o şaşkınlıkta yanına alacak değildi. Ne anlamı olabilirdi. Anlaşılan evraklar ceketinin cebindeydi. Büyük bir olasılıkla da o sabah yanına aldı; aldı çünkü geceki onarılmaz hatası, Macide'ye karşı yaptığı terbiyesizlik, ertesi gün kafasına dank etmişti. Macide uyandığında onu yanında bulamamıştı; Ömer kalkıp işe gitmişti.

Burada bir çağrışım! Hanende Melek, hikâyenin sonunda çantasını açar, Hüseyin Avni'nin gönderdiği altın bilezikleri, küpeleri çıkartıp adamın karısına, gerçek sahibine verir. Üstelik dâvâvekilinin kendisine boşuna verdiğini de söyler. Melek'in takıları sürekli yanında, çantasında taşıması anlaşılabilir bir durum. Kaldığı han odasınının kapısı herhalde bir omuz darbesiyle açılabilir! Öte yandan adamı iğrenç bulmasına, ona yanıt vermeyecek olmasına karşın mücevherleri geri göndermiyor. Yoksulluk diyelim!

Serbest bırakıldığı zaman Ömer, Bedri'ye o gece olanları da anlatacaktır; nasıl bayalaştığını, saygısızlaştığını, çirkinleştiğini. Ne var ki evrakları teslim etmeye mi götürüyordu? İş saatinin sonunda çıkıyorsa zor ama biz Ömer'in işten istediği zaman çıktığını, işe istediği zaman gittiğini çok iyi biliyoruz. Bu tâ romanın başında ve-

rilir. Tamam, götürüp götürmeme ortada. Kesin olan, o evrakları "vermek üzere" yanına aldığı. Öncesinde evraklar evde de olabilir, işyerindeki masasında da. Ama verecek mi o ayrı bir mesele! *Bence verecekti*. Geceki yaptıkları, sabah uyandığında bayloz gibi kafasına inmiş olmalı!

Bir nokta daha var, evrakları yırtarken Bedri'ye henüz neticelenmediğini söylüyor. Neticelenmemiş! Böyle olunca sanki ilk bakışta, bir şeyleri vermiş de bekliyormuş gibi algılanıyor. Ne var ki o da öyle değil. Anımsanacağı gibi, evrakları yırtar ama Macide'nin "küçük vesika resmi"ni yanına alır. Vesikalık fotoğraf olduğuna göre büyük bir olasılıkla verilecek olan evraktır. Verilecek olan yer de doğal olarak evlendirme dairesi'dir. Ayrıca daha öncesinde bir yerlere verdiğine dâir de bir şey okumayız.

Evet, "neticelenmedi" demesi biraz kafa karıştırıyor. Ne var ki işte Ömer: onca zaman niye *vermedim* sorusunu yanıtlayamaması; bu eylemsizliğinin nedenini açıklayamaması!



FEDAKÂRLIK

Sanırım "diyet" ile bir akrabalık kurabiliriz, en azından bir hısımlık var. Kardeşlerine bir-iki lokma ekmek götürmek için ayaz yollara düşen küçük Hasan iki maşrapa ayranı da satamayıp canından olacaktır. Kocasını ele vermemek için çırpınan Sıcak Su'daki Emine de sonrasında utanç ormanında yitip gidecektir. Atmaca'nınki de girmez mi bu fedakârlık meselesine. Onunki doğaya ödenen bir diyet'tir aynı zamanda. Doğaya ama kendisinin ya da bize öyküyü anlatanın bakış açısından kader'e verilen diyet!

Şu veya bu şekilde fedakârlık yapmadan olmuyor bu yaşamda. O fedakârlıklar gerekiyor, zamanında yapılmadığında da pişmanlık fayda etmiyor! Sulfata'daki koca, Kağnı'daki anne, hatta Hanende Melek, bedenini soğuk sulara bırakan Hasan'ı da saymak gerekir mi, tabii ki o da ama âşık olduğu Emine yapmıyor; herhalde üzerindeki büyük töre baskısı dolayısıyla yapamıyor. Sonrasında Emine, aklını yitirecek kadar pişmanlığın içinde boğluyorsa da iş işten çoktan geçmiş oluyor! Nitekim o da kendini asacak! Bu da bir çeşit diyet olmalı.

Viyolonsel'deki genç kız çalmayı bırakır; çünkü nişanlısı, kızın müzik tutkusunu, sevgisini kıskanır, anlamsızdır ama aşk da böyle bir şey! Kız sevgilisi için fedakârlıkta bulunur, artık hiç çalmayacaktır; ne var ki ondan, öldükten sonra kendisi için viyolonsel çalmasını ister, bu bir vasiyettir. Nitekim öyle olacaktır; evlenirler,

kadın ölür ve koca vasiyeti yerine getirir. Kadının sağken çalmayı bırakması fedakârlıkken, kocasının mezarı başında onun için çalması gönüllü bir "diyet" olmalı. Pişmanlık duyduğunu da söyleyebiliriz. Afrika'nın ücra köşesinde karısının öğrettiği "Sonbahar Şarkısı"nı çalacaktır yaşadığı sürece. Bu durum da ister istemez fedakârlığa girer.

Raif Efendi'nin yaşadıklarını yıllarca kimseye anlatmayıp içinde saklaması, derin suskunluğu da bir tür fedakârlık; buna manevî diyebiliriz. Çünkü onu yiyip bitiriyor; anlatsa belki biraz rahatlayacak. Onun somut, maddî fedakârlığıysa tüm ev halkına bakmasıdır. Yusuf'un, Muazzez için kılık kıyafetini değiştirmesi, o çok sevdiği, kendini özgür duyumsadığı doğadan ayrı kalıp bir masanın başına geçmesini de saymamız gerekir. Çevresi bunun pek farkında değil ama bu Yusuf için büyük fedakârlık. Demek ki Muazzez'i çok sevmiş; için için kabaran bir sevdâdır bu, dile gelmemiş de olsa.

Ya Macide'ninki! Ömer ile yaşamanın bedelini öder, tercih etmiş olsa bile bu ödeme fedakârlık değil de ne? Ne için, kuşkusuz başka nedenler sayılabilir ama ana neden –Yusuf gibi– aşk'tır. Ahlâkî yargılara, parasızlığa, en kötüsü Ömer'in çevresine mâruz kalması. Daha ne olacak! Aslında Macide, Ömer bunun kıymetini bilmese de bu edimini sürdürecektir; ya da nasıl diyebiliriz, sürdürmesi olasıdır ancak gerçekler Ömer'in kafasına dank edince kızı bırakacak dolayısıyla Macide artık fedakârlık denen gönüllü edimden uzaklaşacaktır. Bu paranın öteki yüzüdür çünkü bu kez hiç beklenmeyen Ömer'in fedakârlığıdır. Demek o da Macide'yi çok sevmektedir; çekip gitmesi genç kadın içindir.

Geride kalan Bedri'nin de –nedeni açıktır– maddî ve manevî fedakârlıkları söz konusu. Bunun kıymetini bilen tek kişi Macide. Ömer için doğal bir şey; sanki Bedri bunları yapmak zorunda. Bedri'nin ablası ise, son derece rahatsızdır ve kardeşinin sömürüldüğünü düşünür! Eh, Ömer söz konusu ise bu hasta kadın doğrusu pek yanılmıyordur.



GÖZYAŞI

Kimin? Bizim ve kırılganlıklarına, dramlarına, trajedilerine tanık olduğumuz karakterlerin. Ömer'in "küçük vesika resmi"ni kendine saklaması, insanın gözlerini dolu dolu yapar. Küçük Hasan'ın kurtların uluması arasında yokluğa göç edişinde; Raif'in yaşamına tanık olduğumuzda, defterin sonundaki sözlerde, Maria'ya seslenişinde, yaşattığı birkaç ay için ona teşekkür edişinde! Ya da Melek'in küçük kız çocuğuna bütün parasını vermesi; Yeni Dünya'nın ölümü, Ses'in sonlarında Ali'nin "Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!" demesi!

Örnekler çok. Haksızlıkların karşısında "anlatıcı"nın daha çok öfkelendiğini görüyoruz demiştik. Bazen, örneğin yukarıda sıraladığım durumlar bunun tersidir; bu da biraz romantiklik'le ilişkili olmalı. Bunlar satırlarda olan, okuduklarımla kurduğum ilişki, şimdi de kısaca kurmacının içindekilere bakalım yâni gelelim karakterlere...

Macide'nin ağlaması, günlerin birikimidir ama onu tetikleyen gördüğünü sandığı sahnedir. Ömer ile bir kadını sinemaya girerken görmüştür. Öyle değildir ama gece yaşadıklarından dolayı öyle olduğunu zanneder; gözyaşlarını tutamaz. Güçlü genç kadın, aylarca gerilmiş sonunda gerçek olmayan ama sandığı "görüntü" nedeniyle boşalır. Peki ya sandaldaki gözyaşları! Mehtâbın, gecedeki İstanbul

ve Boğaz şöleninin, aşk'ın gözyaşlarıdır. Evet Macide'nin yaşları akar, o yaşlar sözcüklere dökülmemiş ifâdeler, düşünceler, duygulardır.

Kendince aşkını açıklayan Muazzez gözyaşlarına boğulur; o ânki çâresizliğin gözyaşlarıdır. Aslında Muazzez hazırdır, Yusuf'ta hâlâ ahlâk meselesi vardır ve ardından da Yusuf'un gözlerinde, hayatında ilk defa yaşların parladığını görür. Yusuf'un ilk gözyaşları olsa gerek. İşte bu sahne çok sıradışı, şaşırtıcı, üzerine anlamlar yükleyebileceğimiz bir sahnedir: *Yusuf'un gözyaşları*. Bir kez de yağmur gibi Muazzez'in mezarının başında ağlayacaktır ama bunu genç kadın göremeyecektir. Annesinin-babasının başında ağlamamıştır da karısının mezarının başında ağlamıştır! Peki burda da mı aşk yok?

Bir Delikanlı'nın Hikâyesi'ndeki gencin kaba davranışları karşısında eve gönüllü gelmiş genç kızın tutamadığı gözyaşları ki kapıdan çıkarken bile yaşlarını silmektedir. Ya Arabalar Beş Kuruşa'nın bitişi! İki çocuk, zengin çocuğu da yoksul çocuğu da sınıf farkı gözetmeden arkadaştır. Böyle bir ayrım bilmedikleri gibi, doğalarında da yoktur. Ne var ki yerleşik ve acımasız önyargılar yüzünden büyük bir duvar örülür isteklerinin dışında. Çocukturlar ve bu duvara çarpınca doğal olarak yaşlar durmaz göz pınarlarında; üstelik okurken bizim de!

Mehtaplı Bir Gece'deki o düşkün, yoksul ve çirkin kadının hastalıklı gencin dibe vurmuş zavallı durumu karşısında ağlaması gibi. Kuşkusuz ağlamanın yâni gözyaşı dökmenin farklı hâlleri, farklı nedenleri var. Örneğin Sabahattin Ali'nin aynı başlık altında topladığı beş şiirden, üçünde geçen farklılıklar.

Aşağıdaki Hapishane Şarkısı III'ün üçüncü öbeği:

Gönülde eski sevdalar,
Gözümde dereler, bağlar,
Aynada hayalim ağlar,
Geçmiyor günler geçmiyor.

Hapishane Şarkısı IV'ün son öbeği:
Bir gün şu damlardan çıksam,
Gelip önüne diz çöksem...
Ağlayıp içimi döksem...
Anlatsam sana halimi...

Bu da ünlü şiirin, Hapishane Şarkısı V'in ilk öbeği:
Başın öne eğilmesin,
Aldırma gönül, aldırma;
Ağladığın duyulmasın,
Aldırma gönül, aldırma...

Sanki bu beş şarkıyı bütünleyen yine aynı yıl yazılmış başka bir şiiri var, Gurbet Hapishanesi. Onun ikinci öbeği:
Bahtım dağları aşırdı,
Yâdelde dama düşürdü.
Yine gözlerim yaşardı
Gurbet hapishanesinde.

GÜÇLÜ

Roman karakterleri, türün doğası gereği daha derinlemesine ele alındığı için, onlar hakkında yazılacaklar konuşulacaklar çok fazla. Yine de hikâyelerde karşımıza çıkan güçlü karakterler var. Belki türün gereği buna "karakter" değil de "kişi" mi demek gerek! Öte yandan köyde geçen hikâyelerin kişilerinin yaşadıkları ortamdan dolayı güçlü yanları vardır. Bu fiziksel güçtür ama manevî yanı etkilediğini de söylebiliriz.

Örneğin başkası tarafından geçmiş zamanda anlatılan Atmaca, güçlü bir kişiliktir. Yaptığı cesâret ister. Hacer'i de güçlü bir kişi olarak düşünüyorum. Bu izlenim Anlatıcı'nın aktarış biçiminden olsa gerek. Yakın bir anlatıcıdır ve o sırada Hacer'e de fiziksel olarak yâni mesâfe olarak yakındır. Üstelik bir yolu birlikte ele alırlar. Bu yolun ortasında da Hacer'in anlatımıyla bir aşk öyküsünün içine birlikte girerler. (Daha da yakınlaşma.) Birlikte girerler çünkü Hacer'in anlatırken, Anlatıcı'nın dinlerken etkilendiği çok açık. Hacer ile Emine arasında benzerlikler bulunabilir. Yaşadığı doğal ortamdan dolayı Hacer de Emine gibi güçlüdür. Ayrıca manevî olarak da güçlüdürler. Emine'ninki nereye kadar? Hasan'ı Gök Büvet'te bırakıp sırtında tuz çuvalıyla obasına gelene kadar! Gerçi intihar etmesi de başka bir açıdan bakıldığında güçlü olduğunu gösterir. Tartışmaya açık bir konu!

Kısadır falan ama Sıcak Su'daki Emine de güçlüdür; başına gelebilecek o en kötü durumda bile ağzından tek sözcük çıkmaz, bağırmaz. Ortadan yitivermesi ayrı bir mesele ama jandarmalara direnmiş, kocasını ele vermemiştir. Bir Skandal'daki anlatıcı Nurullah güçlü durur, etrafındaki yaşam biçimine teslim olmasa da sonunda "yenik" düşerek kasabayı terk etmek zorunda kalır. Melek çamurlu yollarda yürümüş ve yüreyecektir; bu yüzden güçlüdür.

Bu güçlü'nün karşıtı da var. Yeni Dünya güçsüz olarak karşımıza çıkıyor, öncelikle bedenen. Bu özelliği, önce dramı, sonrasında trajediyi hazırlar. Ama hayata karşı manevî açıdan yenilmişliği de satır aralarında verilir. Oysa o hikâyedeki Deli Emine güçlüdür. Bedenen güçlü olması ona manevî güçlülüğü de getirir. Öte yandan güçsüz olmak yapıt açısından sakıncalı değil. Örneğin Hüseyin Avni güçsüz biri, zaafları, çirkinlikleri dizboyu; ama kişilik özellikleri öylesine güzel verilmiştir ki âdeta bir roman içinden ödünç gelmiştir oraya. Gramofon Avrat'ı ele alalım. Bu "uzak" bir anlatıcıdan aktarılan kısa hikâye olduğu için kişilik özellikleri çok çıkmaz. Ancak hikâyenin sonundaki durumu, onun hayata karşı Murat için güçlü durduğunu gösterir.

Macide en güçlü roman karakteridir, belki Yusuf'tan bile. Genç bir kadındır ve kurtlar sofrasındadır bir anlamda. Öncelikle Ömer'in çevresini kast ediyorum. Bu güçlü olma, bazı küçük tinsel git gellerin dışında o ağlama ânına kadar sürer. O ân çözülmedir. Yalnızca Ömer'in yaşattıkları değil, babasının ölümü, Emine-Galip'in davranışları, evsiz kalışı gibi olayların peş peşe gelmesi de etkilidir. Maria Puder çok güçlü bir karekterdir, Muazzez ise güçsüzdür, annesinin kirli akıntısından kurtulamaz. Ne var ki Muazzez'e gelecek her "eleştiri"de, onun yaşını ve konumunu unutmamak gerek. Sürüklendiği zaman, 15-16 yaşlarında, 1914/15'lerin Osmanlı taşrasıdır! Raif Efendi'yi de bu güçsüzler sınıfına katmak gerekir. Öte yandan yıllarca içinde saklaması da kişiliğinin herhalde güçlü bir yanı olduğunu imlemektedir.

Güçsüzler arasında tabii ki, kolaylıkla Ömer de kendine yer bulur...

GÜVENMEK

Bir Delikanlının Hikâyesi'ndeki isimsiz kız –ki anlatıcı da isimsizdir– genç adamın evine niye gidiyor? Büyük olasılıkla bu kız bir fâhişe ama acemi bir fâhişe. Belki sokaktaki ilk günü! Öte yandan burada değişik bir güven de var. Öyle ya adam sapık çıkabilir, kâtil olabilir. Buna karşın, Macide'nin de Ömer'in evine gitmesinin, yerleşik ahlâk yargılarının dışında bir sakıncası yok; çünkü Ömer'i iyi kötü tanıdı. Yâni sapık değil, kâtil değil, üstelik kendisine âşık; gerçi Ömer de kızı az üzmeyecek! Bir Skandal'ın Nurallah'ı da Şükûfe'nin oyununa geliyor. Nurullah bir kötülük beklemediğinden ona güveniyor (kendine güveni de var, hem daha çok).

Sanırım güven kavramını, burada eylem (güvenmek) olarak aldım, en çok Düşman'da konuşacağız. Bu hikâyenin adı *Güven* bile olabilirmiş. Biri polisten kaçan bir siyâsî, öteki zengin bir yeni burjuva. Rastlantı var ama rastlantı karşıtlığı vermek için. İkisi üniversite arkadaşıdır; zaman içinde yollar çok başka yerlere gitmiştir. Ev sâhibi, eskiden tanıdığından olsa gerek, evini açar beklenmedik, kendiliğinden olan bu misâfire. Önce, onu bahçesinde bulduğunda ve arkasını dönüp anahtarı çevirdiğinde korkmuştu. Tanıyınca evine dâvet ediyor; hatta yatağını veriyor. Büyük lütuf. Misâfir de ona güveniyor, mışıl mışıl uyuyor, kaçak ve yorgun. Biraz öncesinde aralarında geçen konuşma, karşıtlıklarını işâret ediyor. Fazlasıyla.

Ne var ki misâfir'in bu güveni ona çok pahalıya mâl olacak. Gazetede arkadaşıyla ilgili haberi okuyan ev sâhibinin eli ayağı dolaşır. Polisçe aranan tehlikeli bir kaçaktır o, toplum için bir "düşman"dır; yâni bugünlerde de sıkça kullanılan vatan hâinidir. Başının belâya gireceğinden korkar. Öyle ya vatan hâini siyâsî bir kaçağı evinde sakladığı öğrenilirse! Polise haber verir. Buradaki iki genç adam, isimleri yoktur, belki bunun için yoktur, çatışmalı iki sınıfı temsil etmektedir. Büyük karşıtlık var. Didaktik bir biçimde anlatılmaz

ama büyük olasılıkla bir burjuva ile bir komünistin karşıtlığıdır bu. Eh, kendisi zenginse böyle bir düzeni savunuyorsa, arkadaşı da kendisinin dolayısıyla sınıfının "düşman"ıdır. Bir düşmanı evde niye barındırsın. Gerçi kararsız da kalır, polise ettiği telefondan pişman gibi de olur ancak sonunda ya *onun gibiler ülkeye egemen olursa* düşüncesi ağır basar!

O dönemlerde bu tür olaylar sıkça olurmuş, büyük bir olasılıkla yazarın kendisine anlatılan ya da benzerine tanık olduğu bir olay olmalı. Sonraki yıllarda da oldu; "ihbarlar birer sansar"dı; daha sonra da oldu. 12 Eylül'ün öncesinde sonrasında da çok oldu; 1983'te okumuştum hikâyeyi, o zamanlarda da olmaktaydı, daha sonra da yâni hep oldu. Bugün de başka biçimlerde, epeyce kılık değiştirmiş, teknolojik, dijital bir boyut falan da almış ama *yine* olmakta.



Ğ...

Türkçe'de sözcükler "ğ" ile başlamıyor. Nâzım Hikmet "kâad" olarak yazıyor ama ya "göğüs" sözcüğündeki "ğ"; onu ne yapacağız! "Göğüs"ün altında, sol tarafında da kalp var; yâni "sol memenin altındaki cevahir" var! Hani hislerle dolu olan. *İçimizdeki Şeytan*'da bir cümle vardır bununla ilgili; anlatıcı Macide'nin zihninden (bakışından) aktarır. O cümlenin geçtiği pragrafın bütünü şöyle:

"Demek hayat böyle iki adım ilerisi bile görülmiyen sisli ve valpalı bir denizdi. Tesadüflerin oyuncağı olacak olduktan sonra ne diye bir irademiz vardı? Kullanamadıktan sonra göğsümüzü dolduran hisler ve kafamızda kımıldayan düşünceler neye yarardı? Yaşayışımıza ve etrafımıza şekil vermek arzusiyle dünyaya gelmekten ise hayatın ve muhitin verdiği şekli kolayca alacak kadar boş ve yumuşak olmak daha rahat, daha makul değil mi?"

Şimdi de Cemal Süreya'nın şiiri bir çağrışım; her ne kadar nırların dışına çıkmışsam:

Ğ VİTAMİNİ

Bilginlerimiz sağolsunlar
Bir vitamin buldular
Çalışınca azıcık;

Yumuşak G vitamini:
Ulusalcılık!



HÂNENDE

Yusuf, karısı Muazzez'i gömdükten sonra, yanaklarından aşağıya doğru yağmur gibi inen iri gözyaşlarını siler, yumruğunu Edremit'e sallayıp atını dağlara sürer, roman biter. Muazzez'in ölümünü "ahlâki bir son" olarak belirtebiliriz ama –bunu bir yana bırakarak– Woody Allen'ın bir filminden, *Kahire'nin Mor Gülü*'nden iz sürerek genç kadını mezarından çıkaralım.

Sözü geçen filmde, bir sinema sahnesi var. Perdede siyah beyaz bir film oynamakta. O filmdeki bir karakter, perdeden çıkar, sinema salonuna iner, oradan caddeye atar kendini; dolayısıyla hayata karışır. Kuşkusuz bu bir filmdir; ama filmin içindeki kurgusal olan, filmin içindeki *gerçek olana* dönüşmüştür. Dolayısıyla Muazzez ölmeseydi, kocası Yusuf ile ne kadar daha birlikte olabilirdi; nereye kadar kaçabilirlerdi. Yusuf o geceyi ne kadarıyla unutabilirdi! Ya da o çatışmadan Muazzez sağ çıksaydı da Yusuf ölseydi, acaba Muazzez'in "geleceği" ne olurdu?

Hüseyin Avni vanıp tutuşuyor, –daha çok– cinsel arzuyla kavruluyor. Karısının altın bileziklerini, ailesinin ekmek parasını Melek'e göndermesine karşın, her gece saza gelmesine karşın amacına bir türlü ulaşamıyor. Melek de bu armağanları kabul etmiş ama yağ tulumu sarhoş adamdan iğreniyor ve kaçıyor. Gecenin sonunda,

Melek'i oteline "götürmek" isteyen Hüseyin Avni reddedildiğinde küçükten bir rezâlet çıkarmış, dövülüp çamura atılmış. Epeyce etkileyici ve trajik bir sahne. Onu oteline götürecek olan garsonla birlikte kahveden dışarı çıkan Melek, kendisiyle yatmak için yanıp tutuşan yaşlı, sarhoş hayranını çamurlar içinde buluyor. Asıl trajik olan, babasını kaldırmaya çabalayan 9-10 yaşlarındaki küçük kızın ağlayarak yalvarması:

"Babacığım, hadi gidelim. Annem söz verdi, içtin diye kavga etmeyecek... Bir şey getirmedin diye de kavga etmeyecek... Hiç kavga etmeyecek..."

Melek adama değil de kıza acıyor, yüreği eziliyor ve ilk kez gördüğü bu küçük kız ya da o ân, kendisini hızlı bir "geçmiş" yolculuğuna çıkartmış olmalı. Küçük kız ile benzerlik kurma "başlamış"tır. Belki çocukluğunu anımsama! Kızın yalvaran bakışları arasında, garsonla adamı yerden kaldırır, çamurlara bata çıka evine götürüp, güç belâ bahçe kapısından içeri sokar. Evin açık kapısında adamın karısı durmaktadır; kadının "Demek şimdiki de sensin ha?" diye söylenmesine Melek karşılık vermez. Ancak çantasının içinden çıkardığı dört-beş altın bilezik ile bir çift küpeyi kadına uzatır. Biraz mahçup biçimde, başı öne eğik: "Bana bunları boşuna vermişti..." der. Sonrasında da hikâye çarpıcı bir biçimde biter: çantasındaki bütün parasını gözü yaşlı küçük kıza verip, çamurlara bata çıka han odasının yolunu tutar.

Gerek *Kuyucaklı Yusuf* gerekse Hanende Melek'in yazılma öncesi aşamalarının ele alınması kuşkusuz bir başka alan (disiplin). Ancak Sabahattin Ali'nin romanı 1931/32 yıllarında yazdığı (çalıştığı) biliniyor; belki de daha sonra elden geçirdi, ekledi çıkardı, değişiklikler yaptı. Romanın kitap olarak yayınlanışı –çeşitli tefrika girişimlerinden sonra– 1937. Hikâyenin yayınlanış tarihi de 1937 ama ne zaman yazıldı, doğrusu bilmiyorum, sanırım kesin tarih yok. Ancak Me-

lek'ten söz ettiği Ayşe Sıtkı'ya yazdığı mektubun tarihi 6 Temmuz 1933. Belli ki bu hikâye o izlenimlerden dönüştürülmüş/yazılmış, *Kuyucaklı Yusuf* romanından sonra kaleme alınmış. Hikâye yazma sürecinde, romanda da eklemeler, değişiklikler olmuş olabilir. Belki de hikâyeyi yayınlandığı yıl yazdı.

Sonuçta roman ile hikâyenin yazılması (yaratılması) geniş bir zamana yayılmış da olsa şu veya bu şekilde bir denk düşme var. Birbirini etkileyen, birbirinin içine giren "yaratıcı zihinsel" süreçlerden söz edilebilir. Ayrıca yazarın bilinçdışı da var. Bunun nasıl ortaya çıktığı, nasıl yazınsal gerçeğe dönüştüğü üzerine kafa yormak da başka bir disiplin. Öte yandan bir yazarın bilinçdışını, tam anlamıyla bilebilir miyiz? (Belki "tahmin" yürütebiliriz!)

Belki Melek'in babası da Hüseyin Avni gibi ayyaş biriydi, kadınların peşinde koşan ama çamura düşen! Ya da karısını, çocuklarını dolayısıyla Melek'i ihmal eden ve "yazgı"sını değiştiren. Melek'in elinde avucunda ne varsa, küçük kıza vermesi bir "yazgı"yı değiştirmenin iyi niyetli edimi olabilir; ama öte yandan kendi yazgısına olan nefretin bilinçdışı edimi de olabilir.

Bu eylemiyle küçük kızın yazgısını değiştirebilecek mi? Daha sonra kasabaya gelecek olan başka bir hânendeye, o takılar acaba verilmeyecek mi? Bunun pek bir önemi yok, farkında da değil, davranışı son derece duygusal; çamurlara bata çıka han odasına dönmekte! Bir anlamda, o armağanları *hak etmemiştir* ve içine hiç sinmemiştir! *Çamurlu bir yaşamdan* da pek kurtulacağı yoktur! Büyük bir olasılıkla Hânende'nin adı Melek de değildi; Ayşe'di, Fatma'ydı, Zehra'ydı belki de Muazzez'di!

Bir kez daha W. Allen'ın filmini anımsatarak, "ölmemiş" Muazzez'i, acaba daha sonraki yıllarda Anadolu'nun çamurlu yalnızlık kasabalarında "Hanende Melek" gibi pis kahvelerde, keman-tambur eşliğinde ağır, iç bayıltan, kederle yıkanmış şarkılar söylerken bulur

muyduk? Taşra erkeklerinin, zâbitlerin, memurların, kasapların, perişan kocaların, buğulanmış bekârların gözdesi bir kadın olarak bulur muyduk? Zaman zaman Melek gibi onlarla yatmak zorunda kalan bir kadın olarak bulur muyduk? Onunla bir gece geçirmek için, ona "sahip" olmak için her şeyi göze alanların gözdesi olarak o kahvedeki gibi "kürsü kılıklı bir kerevet"te görür müydük? Dinler miydik, *Hânende Muazzez* olarak!

HAPİSÂNE

Yazarın yaşamındaki *hapisâne* izlenimleri, tanıklıkları hikâyelerine girdiği gibi *Kuyucaklı Yusuf*'ta da içeride tanıdığı birinin başından geçenleri romanlaştırır. Ona anlatılan olayı dönüştürür, çocukluğunun izlenimleriyle kurmacayı genişletir. Burada değinmek istediğim ise yalnızca bir *şiir*. O gecelerde, hiç anımsamak istemediğimiz o cenazelerde, binlerce kişi benzer bir duyguyla "Aldırma Gönül"ü söylerdi. Bu, yazarın Sinop Cezaevi'nde yatarken esinlendiği, 1932/3'te yazdığı bir şiir dizisinin sonuncusundan bestelenen şarkıydı.

HAPİSHANE ŞARKISI-V

Başın öne eğilmesin,
Aldırma gönül, aldırma;
Ağladığın duyulmasın,
Aldırma gönül, aldırma...

Dışarda deli dalgalar
Gelir duvarları yalar;
Seni bu sesler oyalar,
Aldırma gönül, aldırma...

Görmesen bile denizi,
Yukarıya çevir gözü;
Deniz gibidir gökyüzü;
Aldırma gönül, aldırma...

Dertlerin kalkınca şaha
Bir küfür yolla Allaha...
Görecek günler var daha;
Aldırma gönül, aldırma...

Kurşun ata ata biter;
Yollar gide gide biter;
Ceza yata yata biter;
Aldırma gönül, aldırma...

HASTALIK

Dekolman'da hikâyenin de adı olan bir göz hastalığı anlatılır; Mehtaplı Bir Gece'de hasta bir genç vardır, burada hastalıktan çok, hastalık vesilesiyle gencin başından geçenler önemlidir. Öte yandan Sulfata ve Böbrek bu konuda öne çıkan hikâyelerdir. İlkinde sıtmalı genç bir köylü kadın, ötekinde böbreğinde taş olduğu için sancı çeken ve İstanbul'a taşradan gelmiş emekli bir adam! Ancak her ikisinde de hikâye yol aldıkça doktor, hastâne, bürokrasi eleştirisini görürüz. İlkinde önyargılı, köylüye yukarıdan bakan bir doktor varken; ikincisinde paragöz doktorlar vardır, ayrıca taşradan gelen hastaları sövüşlemek isteyen uyanıklar da. Bunlar eleştirel olarak verilir, hatta ironik özelliklerinin olduğunu da söyleyebiliriz; öte yandan hastalık *ne* ise onun da ayrıntılarına girilir. Yine hasta olan kişiler, özellikle Sulfata'da yoksulluk, mahrumiyet durumlarıyla ele alınır; dolayısıyla gerçeklikte karşılaşılan iyileşmesi çok güç olan toplumsal bir yarayı görürüz.

Hikâyelerde hastalık bir konuyken, romanlarda daha çok bir motiftir. Ancak önemlidir çünkü romanın akışını değiştirir, olay örgüsünün gelişimini belirler. Yusuf'un köy bayır dolaşırken hastalanması, ateşlenmesi böylesinedir. Hastalığı, eve gitme zamanını belirlemiştir. (Zeytinli Köyü'nde yattığını, bir ayrıntı olarak belirtelim.) Dört gün geçer, kendini zor tutmuştur bu süre boyunca ancak dışarı çıkacak dermanı da yoktur. İyileşmese de gidecektir. Niyeti Muazzez'i alıp Edremit'ten kaçmaktır. Bu kez nikâhlı karısını kaçıracaktır; Şahinde'den, yozlaşmış çevreden, kasabadan karısı ile kaçacaktır. Hastalanmayıp yatağa düşmese daha önce eve gidecekti. Ya da bir gün daha yatsa ki hastalığı sürmektedir, ertesi gün varacak, o geceye tanık olmayacaktı. (Belki başka bir şeye tanık olacaktı!) Dolayısıyla hastalığı, eve beklenmedik zamanda gelmesini belirler.

Maria Puder zatürcenp, Raif Efendi zatürre olur! İkisi de akciğer hastalığı, kategori olarak Raif'inki biraz daha tehlikeli. Raif gizlendiği dünyasında, Maria Puder gerçeğinin kederini taşıyamadığı, bunaldığı günlerden birinde, bir akşam dışarı çıkar, soğukta yürür ve ağır üşütür, sonrasında da ölüm gelir. Ancak manevî çökmüşlüğü, tinsel durumu, bedeninin savunma mekanizmasını çökertmiştir. Hastalığının ağırlaşmasıyla ölüme yakınlaştığını anlamış, Anlatıcı'nın defteri okumasına izin vermiştir. Hastalığı, ayrıca Anlatıcı ile ilişkisini de güçlendirmiş, iki insanı dost yapmıştır. Özcesi Raif'in hastalığı bize defteri açar; sonra...

Maria çocuğunu doğururken ölür. Bedeni güçsüz düşmüştür; nedeni aylar önce geçirdiği hastalığıdır. Hastalık da, mâlûm hâmile kaldığı yılbaşı gecesi, mantosunu almadan dışarı çıkmış olmasındandır. Kendini gazinodan dışarı atması da aslında Raif ile ilgilidir; onunla olacak mıdır, olmayacak mıdır? Aşk'a çektiği duvarları yıkacak mıdır, yıkmayacak mıdır? Bir anlamda bunun tinsel sıkıntısıdır, içsel tartışmasıdır. Raif onu dışarıda bu durumda bulur. Elbisesiyledir, kürk mantosu yoktur, *kar taneleri saçlarına, ensesine ağır ağır düşmektedir*. Maria kararını vermiştir o ân için, aşk'ın dâvetini geri çevirmeyecektir; bunun işâreti de, Raif'e *nerede kaldığını* sormasıdır.

O gece sevişirler ancak ertesi sabah Raif için kara günlerin başlangıcıdır. Maria bir anlamda başlamayan ilişkiyi bitirir. Hayır, yapamayacaktır! Sonrasında yatağa düşer; ancak hastalığı sırasında –tabiî ki öncesi var– kendine bakan, sevgi yorganını üstüne örten Raif'e âşık olur! Ne yazık ki Maria'nın hastalığı Raif'in yolunu açmışsa da, daha sonra mezarının kazılmasına neden olacak!

HÜZÜN

Çok sık kullandığımız bir sözcük hüzün; "gönül darlığımız"! Arapça'dan geliyor, ne yapsanız yerine Türkçe'sini bulamazsınız, bulsanız bile olmaz. Gerek de yok. Üzerine yüklenmiş anlamlar var. Bir isim ama "lü" ekine gereksinim duymadan bir "sıfat"; benzer şekilde "lenmek" eki de olmadan bir "fiil" Kimileri için doğal, olmazsa olmaz yazınsal ve yaşamsal bir edim, eylem hâli!

Aşk'la da çok ilgili; hikâyenin aydınlık yapısına karşın Hasanboğuldu'da hüzün sarar bizi. Tamam keder ile çok yakın da ironik olanla birlikte ele alınması sıkçadır sanatta, edebiyatta. Bir başka alandan örnek verecek olursak, günümüz İtalyan sineması bunun bence en güzel örneklerinden. İlk aklıma gelen yönetmen Nanni Moretti. Arap Hayri, Ses, Selâm böylesine hikâyeler. Romantik özelliği "ağır basan" bir yazarda bu doğal kuşkusuz. Şiirlerinde de var, hem de çokça. Melankolinin sardığı gibi hüzün de sarar okudukça.

Romanlarına gelince, *Kürk Mantolu Madonna* en öndeki. Raif'in defteri işte! Hem kederlenir hem hüzünleniriz; sonunda kederleriniz de okuma sürecinde hüzünleniriz. *Kuyucaklı Yusuf*'ta olayın akışına, gelişimine kaptırırız kendimizi, pek hüzünlenecek zamanımız olmaz ama bitirdiğimizde isyan ve kederdir yüreğimizdeki. *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer'in inişli-çıkışlı hâlinden, anlamsız eylemlerinden hüzünlenmeye fırsat kalmazsa da o en son sayfalardaki, önce biraz takip edişinde, sonra Macide'nin dönüp arkasına bakmasıyla kaybolmasında epeyce vardır bu *hüzün*.

Sanırım bu konuda fazla çabalamamak gerek; galiba daha ileriye gidemiyorum, en doğrusu yapıt'ın içine dalmak.

IHLAMUR

Bu kitabın biçimini bulduğumda, deneme başlıklarını (madde) A'dan başlayarak alt alta yazmaya koyuldum. Doğal olarak –daha sonra– bunların bazıları çıkartıldı, eklemeler yapıldı ancak ne hikmetse I'da hiçbir şey düşünmeden ilk akıma gelen "ıhlamur" oldu ve yazıverdim. Bir ipucu bile yoktu: sezgisel bir çağrışımdı, bir vahiy olamayacağına göre. Üstelik gayet açık yüreklilikle söylüyorum, "bu harf başlığında ne vazacağım, ne bulacağım" gibi bir kaygıya da kapılmamıştım. Ç'de kapılmama gerek yoktu, durum çok açıktı, neyi yazabilirsiniz, bu da ayrı bir konu kuşkusuz. Ne var ki J'de ne yazacağım diye kaygılandım. Gerçi J'de başka bir madde/ler de olsaydı, artık "candarma" kullanmadığımız için yine de orada yazardım "Jandarma"yı.

Öte yandan ıhlamur, yaşamımda çok önemli bir yer tutar. Belki birçokları için de böyledir. Bakırköy'deki bahçemizde iki tane ıhlamur ağacı vardı. Açtıklarında enfes kokarlardı. Babamla toplayıp yaz-kış içerdik; komşulara da dağıtırdık. Şimdi o bahçe de yok o ağaçlar da, neyse ki ıhlamur içme alışkanlığımı hiç yitirmedim, son yıllarda daha da yoğunlaştı. Soğukalgınlığı, üşüme bir yana, bazen sinirlerim yatışsın diye de içtiğim oluyor. Ihlamur çağrışımı belleğime yer etmiş bir olgunun ortaya çıkması olabilir; öte yandan Berlin çağrışımı da olsa gerek.

Kürk Mantolu Madonna'yı son kez okuduğumda (Berlin'i de görmüş, merkezinde üç-dört gün gezmiştim), birçok sokak, cadde, bulvar, göl, semt adı verirken ve o kadar yürürken Raif Efendi'nin "Unter den Linden"den (ıhlamurlar altında) söz etmemesi doğrusu ilgimi çekti! Oysa çok ünlü bir yaya (gezi) yolu. On yedinci yüzyıla kadar uzanıyor. Bir bulvarın ortasından geçen iki tarafı ıhlamur ağaçlarıyla çevrili insanın içini gerçekten ferahlatan bir yol. *Unter* sözcüğünün ikinci anlamı da arasındaymış. İki taraf ağaçlarla çevrili olduğu için arasından geçiliyor, ağaçlar yüksek olduğu için de altından geçilmiş olunuyor. Oradan geçerken etkilenmemek elde değil; doğrusu o yolda yürürken aklıma roman gelmemişti.

Yâni Raif Efendi bu yoldan Maria Puder ile kol kola hiç yürümedi mi; ya da tek başına melankoli, keder rüzgârının önünde savrulurken yolu hiç düşmedi mi? Bunu şimdi düşünüyorum; iki sevgili, ıhlamurların altından ve arasından hiç geçmemiş olabilir mi? İster istemez bu soru, *yazar*'a uzanıyor!

ISTIRAP

Atmaca kolunu değirmenin çarklarına verdikten sonra kanlar içinde bayılıyor. O sırada dayanılması olanaksız bir acı çektiği çok açık ne var ki kolunun koptuğu ân da "gerçek ıstırabı"ndan kurtulmuş olmalı. Bu dehşetengiz eylemi niçin yapıyor: sevdiği kız, bir kolu olmadığı için aşkına yanıt vermemişti. Böylesine "yanıtsız" kalan aşkın ıstırabı büyük. Fiziksel acının başladığı yerde tinsel acının bitmiş olması dikkat çekici.

Istırap'ta bazen pişmanlığı da görmüyor muyuz? Viyolonsel'deki genç kocanın, karısının ölümden sonra ıstırap çektiği çok açık. Her ne kadar mezarının başında karısı için söz verdiği gibi "Sonbahar Şarkısı"nı çalsa da o ıstırap sürüyor. Sanırım bunda biraz pişmanlık da var. İçinden geçirmiyor mudur, kıskanmasaydım, diye? Köstence Güzellik Kraliçesi'nde de benzer bir durum var. Gravila'nın çektiği ıstırap kadar duyduğu pişmanlığı da yok mu? Marina'ya verdiği sözü yerine getirmemesi, onu ihmal etmesi, iki insanı "düşkün" bir hayata sürüklüyor. Doğal olarak ıstırap çekiyor ama pişman olduğu da belli. Zâten öyküsünü anlatırken dile getiriyor. Ne var ki iş işten geçmiş. Istırabı ve pişmanlığıyla var olan yaşantıyı kabul edecek.

Komik-i Şehir Rahmi'nin ıstırabı, olayın karşısındaki çâresizliğiyle büyüyor ama direnmeyi de bırakmıyor, Viktor için tek başına mücâdele ediyor. Nitekim bir süre sonra durumu çözecek gibi oluyorsa da bu kez kaymakamın et tutkusu, cinsel açlığı ondan bir kez daha Viktor'u alıyor. Istırap o kadar büyüyor ki ya hep ya hiç noktasına geliyor Aktör Rahmi (cinnet geçiriyor da denebilir); yalnız kendini değil yanındakileri de taşan çayın sularına götürüyor.

Mütareke seneleri idi, şehir benim tahammül edemeyeceğim kadar hayâsız ve karmakarışık olmuştu.



İNANDIRICILIK

Bu da edebiyatın, kurmacanın temel sorunsalı! Sabahattin Ali anladığım kadarıyla işin başında, kurmaca'ya adım attığında edebiyatın bu meselesini "çözmek" için kafa yormuş ve kendi yolunu çizmiş. Kuşkusuz zaman ilerledikçe, yazdıkça geliştirmiş. Etkilenmiş, öğrenmiş. Belli ki daha da geliştirecekti. Burada, hep aklımıza gelen yine geliyor: 41 yaşında öldürülen yazarımız için hiçbir zaman yanıtlanamayacak soru, neler yazacaktı, nasıl yazacaktı? Peki inandırıcı bir yazar mıdır? Evet inandırıcıdır. Bütüne baktığımızda böyledir, bu konuda birkaç eleştiri almış olabilir; sarkan, aksayan yerler varsa da bunlar devede kulak.

İnandırıcı olmak için yalnızca yaşanmışı, gerçeği aktarmak herhalde yeterli değil. Ali'nin ilkokul arkadaşı olması, gerçekte onu tanımış olması inandırıcılık için "olmazsa olmaz" bir koşul mudur? Sanırım değildir. Yazarın gözlemi, olayın yaşanmış olması, romanhikâye karakterini tanımış olması tabii ki önemlidir, bir avantajdır. Öte yandan "inandırıcılık" metindeki dille, biçemle, metnin kurgusu ve mantığıyla, metnin işlenme biçimiyle yakından ilgilidir. Bu da yazarın sanatsal becerisini, yeteneğini gösterir.

Her ikisi Sabahattin Ali'de var. Güçlü bir gözlem gücü olduğu için kurmacaya taşıdığı olay ve kişiler, onun kaleme getirme hüneriyle birlikte inandırıcı oluyor. Zâten estetik'in içinde olan bu özellik yazarın edebi gücüdür.

İNTİHAR

Raif aydınlık, berrak bir güne uyanmıştır. Yeni yılın ilk günüdür, yeni bir yaşamın da olabilir, mutludur, geceyarısında, birkaç saat öncesinde nihayet Maria Puder'in çıplaklığına sarılmıştır. Biraz sonra bu güzel gün Raif için cehenneme dönecektir. Maria ona âşık olmadığını söyler. Raif'in içine girdiği psikolojik durumu tahmin etmek zor olmasa gerek. Büyük bir yıkım; Puder'in kalbi derinden yaralayan çok sert tokadı! Sonrasında Raif, Berlin'in bulvarlarında, sokaklarında saatlerce yürür ve intiharı'nın hayâlini kurar. *Bu, bir eylem olarak tasarlanmaktan çok, bir yıkımın ardından gelen dramatik düşsel sahnelemedir.*

Hayattan nefret vardır, artık. Yaşam sevinci bitmiştir. Kendi dünyasının içinde yalnızlığıyla giderken beklenmedik mutluluk kapısının açılması, aşk ile tanışması, kadın ile tanışması onu bulutlara çıkarmış, şimdi de hayatın yerçekimiyle yere çakılmıştır! *Önündeki yıllar katlanılamayacak kadar hazin görünüyordur.* Saatlerce yürümüş farkında olmadan (öyle mi?), Alman yazar ve şâir Kleist ile sevgilisinin intihar ettikleri Wansee Gölü'nün kıyılarına kadar gelmiştir. Burada Raif'in bilinçdışı yüzeye çıkmış olmalı; dolayısıyla yazarın da başka bir hüneri. Gelelim kurguladığı dramatik sahneye:

Gece, tam onun Atlantik'te numara yaptığı sıralarda, kendisini telefona çağırmak, rahatsız ettiğim için af diledikten sonra, kısaca veda ederek, mikrofon başında kafama bir kurşun sıkmak, ne güzel olurdu! Bu müthiş sesi duyunca, evvelâ ne olduğunu anlamıyarak bir müddet duracak, sonra deli gibi 'Raif! Raif!' diye bağırıp benden bir cevap almağa çalışacaktı. Yerde son nefesimi verirken ihtimal ki, bu sesleri de duyar ve gülümseyerek ölürdüm."

Emine intihar eder. Hasan'ın çevresiyle kendini bir çınara asması, Hasan'ın ölümünden sonradır. Hasan da intihar etmiştir. Hasan'ın intiharı Emine'in de intiharını getirmiştir. Emine'nin

eyleminde, sevdiğini yitirmenin yanı sıra büyük bir pişmanlığın olduğu da söylenebilir. Hasan daha çok bir onur meselesinden intihar etmiştir. Öyle mi, belki burada gurur da var. "Yüzü olmamak!" Köyüne nasıl dönecektir, etraftakilerin yüzlerine nasıl bakacaktır. Tuz çuvalını çıkaramamıştır! Klasik erkeklik meseli bir anlamda. Kuşkusuz sevdiğine kavuşamamak da önemli bir neden ama... Peş peşe iki intihara tanık oluyoruz Hasanboğuldu'da. Nedenler, gurur, onur, pişmanlık, kavuşamama: hepsi aşka dâhil.

Sıcak Su'nun karakteri Emine intihar mı ediyor? Bir daha görünmüyor, bir haber alınmıyor. Hikâye böyle bitiyor, ortada, belirsiz. Jandarmaların tecâvüzüne uğrayan Emine, ormanın içine giriyor bir daha çıkmıyor. Büyük olasılıkla intihar ediyor, canına kıyıyor. (Kuşkusuz başka türlü de yorumlanabilir.) Yaşadıklarını kaldıramayacak! Aslında onunkisi de –Raif'inki de– aşka dâhil, kocasını ele vermiyor.

Ya Arap Hayri'ninki, aşka dâhil değil mi? Kasabanın biraz "meczup"u olan boyacı Hayri'nin elinden her iş gelir, önemli günlerde angaryaları da yerine getirir. Alt sınıftan, bir marjinal. Doğru, kimsenin aklına gelmez kasabaya gelen kumpanyanın gözdesi Adalet'e tutulacağı. Ama kadın bunun farkında, ona göre de davranıyor, tatlı gülümsüyor, ondan bir şey isterken acımaya benzer bir duyguyla sesini yumuşatıyor; hepi topu da bu! Kumpanya, son gecesinde gölde verilen bir eğlenceyle uğurlanıyor. Bu daha çok Adalet Hanım için! Herkes sarhoş, Adalet kucaktan kucağa gecenin sonunda. Sal üzerindeki bu âlemde Hayri garson olarak çıkıyor karşımıza, kasabanın ileri gelenlerine hizmet ediyor. Millet sızmışken, Adalet de; Hayri kadını kucaklayıp, serin sulara bırakıyor kendini; Adalet de onunla birlikte.

Bu garip adam, gerçekten intihar mı ediyor? Böyle bir irâdesi varsa Adalet'in hiç yok, içkiden sızmış, kendinde değil. Kendinde olsa da böyle bir eyleme ortak olmayacağı çok açık. Öte yandan Hayri, Adalet'i bu sefil, düşkün yaşamdan, terli sarhoş erkeklerin

kucağından kurtarma isteğinde de olabilir; onun gerçeklik algısı, genelinki gibi olmak zorunda değil. Belli ki Hayri ancak o serin karanlık suların dibinde Adalet'ine kavuşacak, ancak orada onunla birlikte olacak. Aktör Rahmi intihar ederken nasıl etrafındakileri (jandarmalar da var) soğuk suların içindeki ölüme götürüyorsa Hayri de Adalet'i götürüyor. Ancak Rahmi'de aşkın yanı sıra öfke, intikam, cinnet vardı; gerçeklik algısı farklı olsa da Hayri'deki yalnızca (saf) aşk!

İRONİ

Cankurtaran'da Asiye'nin hastânede rehin kalması epeyce ironik bir durum. Benzerini Böbrek'te de okuruz; oradaki gibi yine paragöz bir doktorla karşılaşıyoruz. Gencecik kızı kaçırmış İbrahim. Sonra hâmile bırakmış ama şimdi ebe doğurtamıyor. Devlet hastânesinde doğum ünitesi yok. Aslında oradaki doktor yapıyormuş ama dedikodular, şu "bürokrasi" falan yapmasını engelliyor. Çünkü doktor Mutena Cankurtaran'ın özel doğum evi açılıyor. Burada da sert bir biçimde toplumsal eleştiriyi okuyoruz. Doktor Mutena doğumu yaptırır ancak bebek ölür, paraları çıkışmadığından Asiye yattıkça İbrahim doktora borçlanır. Öküzünü, arabasını satmıştır ama ne fayda yetmez, sonunda borcuna karşılık senet imzalar. Günümüzde bile zaman zaman okuduğumuz üçüncü sayfa haberi...

Asiye'nin kaçması da ironik. Aslında Asiye'yi birkaç kez kaçırma girişiminde bulunuyorlar ne var ki kahraman hastâne hademeleri, hemşireleri son ânda uyanıp, kızı yakalayıp, elbiselerine el koyup tekrar yatağına yatırıyor. Âdeta tutuklu; çünkü kocası senedi ödeyemiyor. Uyanık doktor başka bir yol buluyor, Asiye'yi temizlikçi olarak çalıştırıyor. Kız henüz iyileşmemiş; öte yandan İbrahim parayı getirmedikçe karısını da vermiyor. Bunun üzerine İbrahim, rest çekiyor, *köyde karı yok değil ya*, diyerek karısını bırakıp gidiyor. Bunun üzerine Asiye, bir gece fırsatını bulup kaçıyor. Ancak yattığı odanın penceresinden atladığı için kanaması başlıyor, köyüne gidene kadar ki saatler süren bir yol bu, kanaması artıyor. O da yol boyu *köyde karı yok değil ya*, diye çığlıklar atıyor. Köyüne yaklaştığında, köylüler *bu* haykırışını duyup onu buluyorlarsa da sabaha çıkmıyor! İroni bir trajediye dönüşüyor!

İroniği daha çok hikâyelerde görüyoruz; Ses, Dekolman, Böbrek, Cankurtaran, Kağnı, Asfalt Yol, Bir Cinayetin Sebebi, Fikir

Arkadaşı ve başkaları da sayılabilir. Romanlarda neredeyse yok. Belki Maria Puder ile Raif'in ilk karşılaşması, şu galerideki. Hani Raif'in kadının yüzüne bir türlü bakamaması. Maria'nın alaylı, dalga geçen ama öte yandan karşısındakini de üzmek istemeyen konuşması var. Bu daha çok bir diyalog kurma çabasıydı. Belki biraz biraz da Frau Tiedemann'ın kaçamaklarında ama çok az. Öteki iki romanda da hemen hemen ironik bir özellik hiç yok.

Hikâyelerde ironi, bazen açık bazen örtülü bir eleştirellik de taşıyor. (Mâlûm bu da siyâsîleri çok rahatsız ediyor!) Güzel örneklerden biri Asfalt Yol. Yeni gelen öğretmen, aynı zamanda hikâyenin anlatıcısıdır, köy ile şehir arasındaki yolun yapılması için çırpınır. Kendisinin ve köylülerin çırpınması, verdikleri dilekçeler işe yaramaz da önemli bir şahsın kente gelmesiyle vâli yolu yaptırır üstelik açılışta halk için yapıldığını içeren bir nutuk da atar. Bildik şeyler. Açılışta köylülerin yeni asfaltın üstünden yürümeyip yolun iki kenarından gitmeleri ironik olduğu kadar yürek burkucu. Neyse, sonunda yol kötü yapıldığı, asfalt iyi dökülmediği için köylülerin kağnılarla yoldan geçmeleri yasaklanır. Bu kez eskisinden bin beter olur, çünkü kente gitmek için dağın etrafını dolaşmak gerekecektir. Hesap, köylülere Anayasa'yı öğreten öğretmene kesilir. Muhtar engel olmasa, köylüler dövecek hatta öldürecek. Yapılacak tek şey çekip gitmek; öğretmen, iki parça eşyasıyla akşam alacasında sessizce geldiği gibi ayrılır.

İSTANBUL

Bir Cinayetin Sebebi baştan sona bir mahkeme salonunda geçer. Bu salon da İstanbul Adliyesi'ndedir. Hikâye 1927'de yazıldığına göre, 1933'te yanan Ayasofya'nın doğu tarafındaki binadır; daha sonra biraz ilerisinde yenisi yapılacak, sonra da, yakın yıllarda Adliye, Çağlayan'a taşınacak. Cinâyeti, tutulduğu kızın dikkatini çekmek için işleyen Hüsameddin'i salona iki jandarma getirir, bir pencere yanına oturtur; o da dışarıya bakar özlemle: "Ayasofya'nın önündeki ağaçlara, aşağıdaki ayran, kuru poğaça, simit satan adamlara baktı. Gözünü etrafta bir gezdirdi. Bu açık göklere, bu gri kaldırımlara hasret çektiği besbelliydi."

Şu böbrek sancısı çeken Avni Akbulut, elinde yiyecek sepetiyle Sirkeci'deki Güzel Nevşehir Oteli'nin daracık kapısından girer; Böbrek'te hepsi bu kadardır, bir de İstanbul'un doktorlarından söz edilir, çünkü taşradan şifâ bulmak için gelir hastalar, bulurlar mı o başka! Bir Siyah Fanila İçin'de, *Sırça Köşk*'teki bazı hikâyelerde şu veya bu şekilde İstanbul'dan kareler, sayfalar buluruz. Şehri çok fazla görmeyiz. Belki de yazar İstanbullu olmadığı içindir! Aynı yıllarda başka hikâyecilerin verimlerinde İstanbul'u çok daha yoğun görüyoruz, örneğin Sait Faik, genç Oktay Akbal.

Özcesi hikâyelerinde İstanbul'un "kent örgüsü"nü göremeyiz de *İçimizdeki Şeytan*'da gördüğümüzü söyleyebiliriz; şehir yeterince vardır. Şehzadebaşı, Beyazıt, Beyoğlu, Karaköy, Sirkeci, Eminönü, Büyükdere adları geçer. Bazen bu semtlerin bir kısmı sokaklarıyla ayrıntılı anlatılır, çoğunlukla da Ömer'in bakış açısından; –hep kafası karışıktır ya– yürüşlerinde zihninden geçirdikleriyle verilir. Aşk'ın büyüsünü duyumsarız, Ömer ile Macide'nin mehtap gezisinde. Fındıklı sâhili civarından sandal kiralayarak kürekle açılırlar.

Anlatıcı tarafından İstanbul'un mehtap görüntüsü betimlenir, ayrıntılara yer verilir; bunların benzerini ve çok daha yoğununu

Huzur'da da göreceğiz. Ömer anlatır, uzunca bir konuşmadır bu. Görüntüyü yorumlar, giderek de yaşam felsefesine ilişkin görüşlerini dile getirir; ama daha çok ayı, çevreyi dolayısıyla doğayı açıklamaktadır. Ne hikmetse Berna Moran –bu romanı konu edinmese de– bu bölüme gönderme yapmamış, söz etmemiş. Oysa bu bölümdeki Ömer'in doğayı yüceltmesi bizi J.-J. Rousseau'ya, romantiklere götürüyor. Burada *Kuyucaklı Yusuf* ile bir benzerlik kurulabilir diye düşünüyorum.

Sandalla çıkılan bu mehtap gezisi, birbirlerine sözsüz açılmaları bir bakıma. Gözyaşlarını döken genç kadına Ömer olağanüstü güzellikte bir şeyler söyler: "Sakın elinizi gözlerinize götürmeyiniz... Ay altında ağlıyan gözlere dokunmıya hiç kimsenin, hatta sizin bile hakkınız yoktur." Gezinin sonunda Ömer, Macide'nin iki elini bir sırçaymışçasına özenle tutup, çatlatmaktan korkarcasına öper. Macide ellerinden birini usulca çekip, –daha sonra da göreceğimiz, o çok sevdiği– Ömer'in yumuşak ve kumral saçlarında uzunca gezdirir. Müthiş bir duyarlık yok mu bu sayfalarda, aşk ve İstanbul da olunca...

Kürk Mantolu Madonna'da da İstanbul "az"da olsa vardır. Bunu defterden okuruz. Raif Efendi o zaman on sekiz-on dokuz yaşlarında olmalı, Mütâreke'den sonra İstanbul'a gelir bir süre Sanayii Nefise'de okumaya başlar, "uzun zaman" İstanbul'da dolaşır. Şehir ile ilgili pek bilgi verilmez ancak deftere şunları da yazmıştır: "Mütareke seneleri idi, şehir benim tahammül edemeyeceğim kadar hayâsız ve karmakarışık olmuştu."

Peki, gelelim Mehtaplı Bir Gece'ye, gözlerimizi dolu dolu yapan, belki de yaşlarımızı tutamadığımız, iç acıtan ancak en sonunda mehtâbın ışığıyla sanki biraz ferahlatan bir hikâye. Peki nerede geçiyor? Bu sarsıcı hikâyenin geçtiği *yer* niye bu kadar önemli. Evet, benim için önemli, içeriğinin yanı sıra *betimlemeler* bana, burası neresi sorusunu sordurtuyor. Bir yer, semt, kasaba, mahalle adı verilmiyor. Şehir adı verilmiyor. Güzel olan belki bu. *Bence* İstanbul

sâhil şeridindeki, Bizans'tan kalma surların oralarda geçiyor. Yedikule ile Sirkeci arası. Evet, yer belli değil ama evsizler çoğunlukla Samatya, Yedikule civarındaki tren güzergâhının yanındaki sur kalıntılarına sığınırlardı. Özellikle Cağaloğlu'nda çalıştığım yıllarda, Sirkeci-Bakırköy dönüş seferlerimde, naylonlarla, brandalarla korunmaya çabalanan, çaydanlık bardak gibi üç beş kırık eşyası seçilen o kuytulukların görüntüsü dün gibi gözlerimin önünde. Kuşkusuz bu benim zamanımdı; hikâyenin yazılışından kırk yıl sonraya denk düşüyordu.

Açlıktan ve hastalıktan yıkılmak üzere, ne yıkılması ölmek üzere olan genç adam, bir yerlerden bir yere gelir; bu arada geçmişe dönük öyküsünü, başına gelenleri öğreniriz. Çarpıcıdır. Bir tren köprüsünü geçer, sonra surlar anlatılır, derken mehtâbın aydınlattığı engin deniz çıkar karşısına; çakıl taşlı kıyıya küçük dalgalar vurmaktadır. Tren güzergâhı, sur, deniz, yukarıda söylediğim gibi İstanbul sâhili olmalı. (Kuşkusuz başka bir yer de olabilir!):

"Ay, her şeyi yalancı bir güzelliğe bürüyen örtüsünü sürüyerek garp tarafındaki sırtlara yaklaşıyor ve karşılarındaki dağların tepeleri hafif pembe bir ışığa gömülüyordu."

Söz edilen tepeler, Cerrahpaşa mı? O zaman, kadının onu taşıyıp getirdiği sur duvarındaki izbelik Yenikapı-Kumkapı civarına doğru olmalı. Tepeler Beyazıt-Süleymaniye ise, Cankurtaran civarında olabilir. Karşıdaki dağlar, Maltepe, Aydos mu? Olabilir. Belki de Adalar. Kuşkusuz yazarın birebir bir gerçeklikle anlatması gerekmiyor. Üstelik mehtaplı geceyi betimliyor. Zâten surlardaki örgüyü çok ayrıntılı vermemiş; bu örgü daha sonra özellikle Adnan Özyalçıner olmak üzere başka yazarlarda ayrıntılarıyla görülecek. Genç adamın içine düştüğü durum önemli. Yazar başka şehirden, semtlerden de eklemeler yapabilir. Ayrıca hayâl gücü, kurgu hakkı! Tüm bunlara karşın, oralar İstanbul'un surları...



JANDARMA

Daha önce de belirttiğim gibi "candarma" olarak geçiyor; ancak biz bugün yazım kılavuzlarında, sözlüklerde böyle görmüyoruz. "C" ne zaman, nasıl "j"ye dönüştü doğrusu bilmiyorum; sözcük de Fransızca'dan girmiş. Yusuf odanın kapısını açtığında, jandarma komutanını karısının üstünde görür, sarhoş adam öpücük için debelenmektedir. Viktor için hoş niyetler beslemeyen jandarma komutanına da kaymakamdan sıra gelmez!

Bürokrasinin içindeki, bu kök söktürücü, makamını kötüye kullanan buyurgan jandarma komutanlarının yanı sıra iki jandarma mahkûmu, tutukluyu, kâtili, şüpheliyi, her kimse o, kelepçelidir bir de, aralarına alıp, getirir ya da götürür. Yâni hep *iki jandarma* olarak okuyoruz. Jandarma çoğunlukla olumsuz geçer, döver, zulüm yapar Yazar, konularının büyük bir kısmını köylerden, kasabalardan seçtiği için doğal olarak polisi değil de jandarmayı görüyoruz.

İki hikâye de epeyce rahatsız edici. Biri Candarma Bekir'deki Bekir'in hasım bildiği tutuklu Halil Efe'ye zulmü ki Halil savunmasızdır; öteki Sıcak Su'daki kocasını yakalamak için, ağzından sözcük, bağırtı falan çıkmayan Emine'ye iki jandarmanın tecâvüz etmesi ki Emine de son derece savunmasızdır. Her iki hikâyenin sonunda ölüm var Ancak birincisinde bir haksızlığın düzeltilmesi

gibi; Halil punduna getirip Bekir'i vurur. Bir çeşit intikam almadır; çok kısa da olsa bir "eşkıyâ" öyküsüdür. İkincisindeki ölüm ortada. Emine'nin kaybolması, bana intihar gibi geliyor. Bunda haksızlığın giderilmesi yok. Tam tersine o haksızlık devâsâ bir boyuta ulaşıyor. Aslında kocasını ele vermeyen Emine, intihar etmemiş olsa da bir trajedi bu! Çok sık karşılaştığımız acımasız jandarma!



KAÇIŞ

Düşman'da siyâsî bir mesele. Raif Efendi'ninki insanlardan, toplumdan, ilişkilerden kaçış. Kendi dünyasına çekilmesi. Sonra "kasaba"dan kaçış var; örneğin Bir Siyah Fanila İçin. Bu hikâyede de "tanımlanmış" bir toplumsal çevreden (ilişkiler yumağı, meslek) kaçış, bile isteye uzaklaşma görüyoruz. Sıcak Su'da Emine de kaçmıyor mu? Evinden, kocasından, çevresinden. Sonra "tam olarak" ne yapıp ettiğini bilemiyoruz ama başına gelenlerden dolayı artık orada, utanç'tan dolayı kalamıyor. Kuşkusuz çok farklı nedenlerse de Nurullah da, hani şu Şükûfe'nin oyununa gelen genç öğretmen, o kasabada kalamıyor. Onunki de kaçış aslında.

Yusuf'unki daha mı görkemli? Sanki öyle! Yusuf'un "kaçış"larının üzerine anlamlar yükleyebiliriz. İki kez, nasıl diyelim "somut" "fiziksel" olarak kaçıyor. İlki Muazzez ile birlikte; tabii burada kızı kaçırıyor. İkincisi, Muazzez öldüğünde. Her ikisinde de kaçış doğa'ya doğru. Yusuf'un doğa'ya "kaçış"larını birkaç kez okuduğumuz gibi Selâhattin Bey'inkini de okuyoruz. Kirlenmiş Edremit'ten kaçma, doğaya doğru yönelme, orada huzur bulma.

Bu kaçışların karşı durumlarından da söz etmek gerekir. Örneğin yine Yusuf'tan! Küçücük bir çocukken, bir parmağı da kopmuşken anne-babasının ölüsünden kaçmıyor; başlarında bekliyor. Macide'yi de sayabiliriz herhalde. Ömer'in tüm saçmalıklarına kar-

şın, ondan kaçmıyor; oysa Emine-Galip'in evinde uğradığı ağır hakarette, bavulunu toplayıp kaçmıştı! Macide'ninki belki daha çok *çekip gitme* ama gecenin bir vakti, kimselere haber vermeden gidiyorsa, kaçma diye de tanımlanabilir.

Ne hikmetse kaçma'da sanki bir olumsuzluk var; "korkma"yı da işâret ediyor. Korkma da hep olumsuz olarak görülür; oysa insanî bir durum. Düşman'daki siyâsî korkuyor olabilir; gerçi bunun izini göremiyoruz. Onunkisi çok somut, aranıyor, o da polisten kaçıyor. Korkan ise ihbar eden evsahibi! Yusuf korkuyor mu? Bir dönem uzlaştığını söyleyebiliriz ama hiç korkmuyor. Onun kaçması bir *başkaldırı* aynı zamanda. Gecenin bir vakti, gideceği yeri bilmeden, çalacağı bir kapısı olmadan bavulunu toplayan Macide'nin "kaçması" korkma değil, *cesâret*.

En etkileyici "kaçmama" durumu da Gramofon Avrat'ınki, Murat'ı bırakmıyor; sevgiyle, sevdâyla beslenen vefâ bu! Üstelik bir kadın olarak yaşayabileceği (karşılaşabileceği) en büyük güçlüklerin üstesinden gelmeyi seçerek!

KADIN

Anlatıcı'nın kadınlara karşı acıması var, onların çileli yaşamlarına, uğradıkları haksızlıklara o da karşı aslında, rahatsız oluyor, bulundukları durumu eleştiriyor; o durumdan "çıkmaları" için destek veriyor. Burada *yazarın da* demek uygun düşüyor. Köylü kadınların başlarına gelenler, artık bugün bu "başlarına gelenler"de köy-kent kalmadı ya, kuşkusuz önemli bir toplumsal sorun olarak sürüyor. İronik biçimde yazılan Cankurtaran'da Asiye'nin, Kağnı'daki annenin dramını görüyoruz. Ayrıca, Sıcak Su, Sulfata, İki Kadın sanırım öncelikle aklımıza gelenler. Bu aklımıza gelenler, kadın sorununu (böyle desek de olur) birinci ele alınış biçimi. (Çok yerleşik ama bir kez daha altını çizmek istiyorum: kadını "iki kez sömürülüşü"yle okuyoruz. İki kadın'da acaba kaç kez?)

Bir ikinci biçimle ele alınanlar "düşkün kadın"lar. Gramofon Avrat, Yeni Dünya, Melek, Marina, Adalet, Viktor; Mehtaplı Bir Gece ile Bir Delikanlının Hikâyesi'ndeki adsız kadınlar, Selâm'daki şarkıcı kız ve onların yaşamak zorunda kaldıkları çamurlu hayatlar. Son aşamasındaki Muazzez de güçsüzlüğünün doğurduğu savruluşuyla bu kategoriye girebilir. Yeni Dünya'daki Deli Emine'yi uzak tutarsak, sözü geçen hikâyelerdeki kadınların anlatımında bence çok açık *olumlama* var. Bu kadınlar tipolojik olarak toplumdaki gerçeklik içinde olumsuz görünüyor. Ancak onların düşkünlük durumlarının betimlenmesiyle sürekli kanayan bir "yara" gündeme getirilerek statüko da çok açık biçimde eleştiriliyor. Binlerce yıllık evrensel bir sorunu hikâyelerine taşıyan yazar, didaktik değil bu yazınsal eyleminde de.

Üçüncüsü kötü, kötülük yapan kadınlar. Şükûfe, Deli Emine'yi sayabiliriz. Buna belki en son eylemiyle *İçimizdeki Şeytan*'daki Emine Teyze de eklenebilir. Sanırım Arabalar Beş Kuruşa'daki varlıklı anne de! Ne var ki listenin başındaki, tartışılmaz biçimde Şahinde. Ko-

cası Selâhattin Bey'in anısına "leke" sürme, ihânet, Yusuf'un harcanması bir yana, Muazzez'i sürüklediği düşkün yaşam ve ardından gelen kızın ölümü!

Dördüncü biçim diyebileceğimiz, "âşık olunan" kadınlar. Bu kadınlar daha çok sayıda ve hep olumlanarak veriliyor. Macide, Maria Puder, Muazzez; üç romandaki aşk'ın *öznesi* kadınlar. İlk harflerinin "M" ile başlamasının yanında kişilik olarak pek ortak yönleri yok! (Raif'in karısı da Mihriye!) Ortak payda sevilen kadın olmaları, aşk'ın öznesi olmaları. Kuşkusuz Muazzez, ötekilerine göre derinlikli anlatılmıyor. Anlatılmamasının nedenlerinden birini, genç kızın içinde bulunduğu çevresinden dolayı olduğunu düşünüyorum. Yâni yazınsal bir "bağlam" meselesi var bunda. Öteki iki kadın gibi derinlemesine anlatılması başka bir tür romanın (ilişkilerin) işiydi sanki. Söylemek istediğim bu! Hem de çok genç!

Hikâyelere gelince: Bir Cinayetin Sebebi'ndeki, Viyolonsel'deki adsız genç kadınlar, Bir Aşk Masalı'ndaki Sultan, değirmencinin tek kollu kızı, Beria, Hasan'ın Emine'si; bence –gizlenmiş ama– Hacer de sayılabilir. Ayrıca Muazzez örneğinde olduğu gibi, bir kadın'ı iki kategoride de ele alabiliriz. Adalet, Viktor, Gramofon Avrat, Selâm'daki şarkıcı kız "düşkün kadın"lar konumundayken, aynı zamanda "âşık olunan" kadınlar da. Burada Melek'i saymıyorum; çünkü –başkalarıyla birlikte– Hüseyin Avni'ninki aşk değil, et düşkünlüğü. Öte yandan Bir Mehtaplı Gece'nin sonunda kadının da içine girdiği duygu atmosferi, aşka dâhil sanki...

KARAKTER

Kayıkla çıkılan o mehtaplı gecede, Macide sessizliğine gömülmüş dinlerken, Ömer birlikte içine girdikleri Boğaz'ın büyüsünü betimliyor: suları, ışıkları, ayı, dağınık bulutları. Bir yandan da hayata bakış, kendince bir felsefe yapıyor. Aslında hiç sıradan değil. Birden kendisinden söz etmeye başlıyor; Macide'nin suskunluğu belki sözü oraya getiriyor:

"... Aşağıya doğru tatlı bir süzülüşle kayarken tesadüf edeceğim şekilsiz ve yumuşak mahlûkları, yeni doğmuş bir kuzuya dokunur gibi, ihtimamla okşıyacağımı, irili ufaklı balıklarla gözgöze gelip gülüşeceğimizi ve dipteki yosunları kadın saçları, taş ve kumları mücevher taneleri gibi avuçlarımda tutacağımı biliyorum. Niçin bu sözlerime gülmüyorsunuz? Benden hiç korkmuyor musunuz? Halbuki omuzları üzerinde benimki kadar hummalı bir baş taşıyan insanlardan korkulmalıdır... Onlar dünyanın en fena ve en iyi mahlûklarıdır. Fakat niçin insanlardan ve kafalarından, ah, kafalarından bahse başladım. Bunları bırakalım ve etrafımıza bakalım. Her şey nasıl birbiri içinde erimiş gibi."

İşte mesele o "hummalı kafa"da! Bunu Ömer söylüyor, anlatıcıya bırakmamış yazar. Modern bir yaklaşım. Bu bir kenara, onun düalist kişiliği netleşiyor. Kendisini *en fena* ve *en iyi* olarak tanımlıyor. Bu çok uzun bir paragraf, iki sayfayı geçiyor; Boğaz'ın betimlenen etkileyici görüntüsüyle bizi aşka çekerken Ömer'in iç dünyasını da açıyor. Başlarken de şöyle diyordu:

"Böyle bir geceyi bütün varlığımızla içemeyişimizin sebebi kafamızı birçok saçma şeylerin doldurmuş olmasıdır." Bu "kafa" meselesi baştan sona var, var da Ömer belki en sonunda "kafa"sını değiştirebilecek. Baştan beri "güçsüz" bir karakter olarak çıkar karşımıza ama romanın sonundaki eylemi onu o noktada güçlü gösteriyor. Ya da kararlı.

Nurullah ile Ömer arasında değil ancak *Bir Skandal* ile *İçimizdeki Şeytan* arasında benzerlikler buluyorum. Yine hikâyenin tasarrufu içinde anlatılan Nurullah, güçlü bir kimlik. Dik başlı, sözünü sakınmıyor. Bir haksızlık, yanlışlık gördü mü, hemen el atıyor, gerçeği ortaya çıkarmaya çalışıyor. Öte yandan kendini beğeniyor ve kibirinden dolayı çevresine *biraz* üstten bakıyor. Sahte olana katlanamıyor. İsyankâr yanı da var, statüko ile pek uyuşacak gibi değil! Uyuşmayacak ama o kasabadan da gitmek zorunda kalacak. Köylüler için yaptığı yorum olağanüstü. Şu "köylüler efendimiz"dir "tez"i üzerine olan görüşleri. Zâten bu görüşlerini de "dışlanmasının" bir nedeni sayabiliriz. Gerçi dışlanmak da çok umurunda değil. Nurullah boyun eğmedikçe, başka kasabaları da terk etmek zorunda kalacak, öyle görünüyor. Bu eylem, özellikle Anadolu'daki aydının yalnızlığı...

Nurullah gibi Hacer'in bize anlattığı Emine de "doğru bildiğini" yapanlardan; ödün vermeyenlerden. Onunkisi, Nurullah'tan tikel-genel meselesinde ayrılıyor. Nurullah'ınki daha çok tikel (birey) bir meseleyken Emine genel olanın, örf, âdetin bellettiğini kabullenmiş. Nurullah'ın pişman olduğunu okumuyoruz ama Emine'nin pişmanlığı öyle böyle değil, ölümcül!

Raif Efendi ise bir başka mesele; onu defterin sayfaları çevrildikçe derinliğine buluyoruz. Öncesinde de Anlatıcı'dan tanıyoruz, ilk gördüğü ân enfes kaleme alınmış. Arkadaşı Patron Hamdi onu Raif Efendi'nin odasına gönderirken şunları söylüyor: "Bizim Almanca mütercimi Raif Efendinin odasına senin için bir masa koydurdum, kendisi sessiz sedasız, allahlık bir adamdır, kimseye zararı dokunmaz." Hemen ardından Anlatıcı'nın gözlemleri geliyor: "Sonra herkese bay, bayan denildiği bu sıralarda ondan hâlâ efendi diye bahsediyordu. İhtimal bu tariflerin kafamda yarattığı hayal orada gördüğüm kır saçlı, bağa gözlüklü, tıraşı uzamış adama pek benzediği için hiç çekinmeden içeri girmiş, başını kaldırıp dalgın gözlerle bana bakan zata:

"'Raif Efendi sizsiniz, değil mi?' diye sormuştum.
"Karşımdaki bir müddet beni süzdü. Sonra hafif ve âdeta korkak bir sesle:
"'Evet, benim! Siz de galiba bize gelen memursunuz. Biraz evvel masanızı hazırladılar. Buyurunuz, hoş geldiniz!' dedi."

KARAR

Eylemin kendisi bize, karakterin özelliği, iç dünyası hakkında bir fikir verirken, aynı zamanda –çoğunlukla– karşımıza yazınsal bir özellik çıkartıyor. Yâni "kırılma ânı"nı. Olay örgüsündeki akış'ı değiştiriyor. Kuşkusuz karar vermekten karar vermeye de fark var. Öte yandan o karar'ın nedenselliği, gelişimi de önemli. Bazen son derece bilinçli bazen içgüdüsel bir eylem olarak okuyoruz.

Macide'nin geceyarısı verdiği karar, doğrusu çok bilinçli değil. Kendini akışa bırakmış, neyin akışına, zamanın akışı olmalı. Bir ân önce o evden uzaklaşmak istiyor; sonsuza kadar hem de! Tepki var bu eylemin içinde. Onuruna yediremiyor; kişiliğini görüyoruz. Tersi bir durumda Ömer ne yapardı? Belki Ömer de ilk ân o tepkiyi gösterirdi, bavulunu toplayıp dışarı çıkar; büyük bir olasılıkla da iki üç adım attıktan sonra geri dönerdi! Ya da bavulunu toplar ama dışarı çıkmaz öylece yatağına oturup kalırdı.

Macide'nin o kararı, onu Ömer ile yaşamaya götürecek; sevgili olmak üzere olduklarını söylemek gerekir ama karar vermede bunun bir neden olduğunu düşünmüyorum. Benzer şekilde o eve yabancı oluşunu da düşünmüyorum. Bilinçdışı olabilir ve bunlar zemin hazırlıyor da diyebiliriz. Evinden gelen para kesilmeseydi, hakarete uğramayacaktı. Daha sonra başka bir nedensellik içinde de o evden ayrılma kararını görebilirdik, o başka. Bu noktada da babasının ölmesi başka bir kırılma. Raif Efendi'nin de Anlatıcı'ya defterini okuması için izin vermesi bir karar ânı. Bunun da nedenlerini sayabiliriz ancak bu karar'dan sonra Anlatıcı, Raif'in öyküsünü öğreniyor. Dolayısıyla biz de!

Hasan baştan kararını vermiş, çuvalı çıkartamazsa "yaşamayacak"! Kararını da uyguluyor. Ancak Emine'nin intihar etmesi bir karar değil, derin pişmanlıkla birlikte bir anlamda "aklını yitirme"nin getirdiği bir nokta. İçgüdüsel, tepkisel diyebiliriz, ortada

pek bilinç yok, tam tersi bilinci yitirme olmalı. Komik-i Şehir Rahmi'nin eylemi de buna benziyor. Hasan'ınki bir kırılma ânı, olay örgüsünü değiştirecek. Ancak Emine'ninki pek öyle değil. Düğüm kendiliğinden çözülmüş oldu Hasan çuvalı çıkartamayınca. Emine'nin intiharı dramatik gerilimi yoğunlaştırdı, duygu dünyamızı sarstı.

Yine benzer mesele Rahmi'de de Sıcak Su'daki Emine'de de görülüyor. Olay çok kötü ama çözümlenmiş, Viktor geneleve düşmüş, Rahmi'nin yapabileceği hiçbir şey yok. Ama eylemi, finali güçlü kılıyor. Hikâyenin yapısı açısından Sıcak Su'daki Emine'ninki de öyle, konuşmamış, kocasını ele vermemiş, sesi çıkmamış. Gerçi Emine'de, sonu belirsiz olsa da bir karar var. Bu karar olay örgüsüyle, akışla pek ilgili değil, bir anlamda olayı bağlıyor, diyebiliriz.

Kuşkusuz en kararlısı Atmaca. Belli ki çok düşünüp taşınmış. Kolay değil yaptığı; kararı kesin, bir kolundan olacak. Bu karar ne için? Sevgiliye ulaşmak için. Sonunda ulaştı mı, bu da açık değil. Tabii burada farklı bir yapı var. Biz, birisinin anlatımıyla öğreniyoruz (okuyoruz). Atmaca'nın eylemi bir kırılma ânı değil örneğin. Yaptı da, ne oldu? Sonrasını bilge Çingene anlatmıyor. Ne var ki aşk'a ulaşmak için yapılan Atmaca'nın eylemi çok etkileyici. Melek'in, dâvâvekilinin karısına takıları, küçük kıza da çantasındaki bütün parasını vermesinde düşünülüp taşınılmış bir karar yok! İçgüdüsel, sezgisel, tepkisel vb. Benzerleri gibi olay örgüsününün akışını da değiştirmiyor ama finali çok etkili kılıyor.

Kuşkusuz hikâyelerdeki karakterlerin kararları, romanlardaki gibi pek olamıyor, doğal. Düşman'daki ev sâhibinin karar-kararsızlık ânları epeyce ilginç. Kararı ki korkusundan gelen bir eylem ama az da olsa bir "düşünme" var, yok değil; dolayısıyla yabancının yakalanma nedeni oluyor. Kısa bir süre geçireceği kararsızlık, ilk kararını değiştirtmeyecek! Burada da bir kırılmadan, olay örgüsünün değişmesinden söz edebiliriz. Aslında, Bir Siyah Fanila İçin'deki Mülkiyeli Ömer'in kaymakamlıktan, yoksulca basit bir yaşamı seç-

mesi için verdiği karar çarpıcıdır. İçerik'in yanı sıra, biçim açısından da önemli bir yazınsal özellik görülür; geçmişte bir zaman verilen o karar, bütün bir hikâyeyi kuşatır, onu sarmalar.

Bir kez daha Macide'ye dönecek olursam, genç kadının verip uygulamadığı bir karar var! O tatsız gecenin ertesinde Ömer'i terk edecek! Kesin kararını vermiş ve bunun uzantısı olarak da bir mektup yazıyor. Ne var ki bu kararını bir türlü gerçekleştiremiyor. Ömer'in gözaltına alınması, gerçekleştirmesini engelliyor. Üstelik Macide, bu kararını hiç gerçekleştiremeyecek. İşin ilginci, Ömer'in verdiği bir karar ile gerçekleşmiş olacak! Ömer'den de beklenmeyen bir davranış!

Ömer'in bu kararı da romanın sonu oluyor; çok güç aldığı belli; gözaltında yattığı süre anlaşılan çok düşünmüş, Bedri'ye de söylüyor. Artık burada olay örgüsünü değiştirme falan yok, zâten yolun sonuna geldik, kırılma ânı da yok. Gözaltına alınması suratında patlayan çok sert bir tokat; yüzleşmek istemediği "gerçekleri" göstermiş. Romanın son sayfasında kararlı görünse de...

KARŞITLIK

Yusuf bir tarafta Şakir başka bir tarafta. Farklı kesimleri temsil ediyorlar. Üzerine anlam binen kent-doğa olarak özetlemiştik. Romanda Yusuf ile Şakir'in karşıtlığı büyük yer tutuyor. Belki sık sık karşı karşıya gelmiyorlar ama olay örgüsünün ilerleyişinde ibre bir Şakir tarafına, bir Yusuf tarafına yöneliyor. Sanırım şöyle özteleyebiliriz:

Yusuf'un yumruğuyla Şakir geriye düşüyor! Ali'nin öldürmesiyle Şakir öne çıkıyor. Yusuf'un Muazzez'i kaçırmasıyla Şakir yine geriye düşüyor; Selâhattin Bey'in ölümüyle bu kez Şakir öne çıkıyor ki bu da romanın sonuna kadar yâni kurşunu yiyene kadar sürecek!

Karşıtlık ister istemez çatışmayı doğuruyor; gerçi her karşıtlığın üzerine böyle bir anlam yükleyemeyiz ama Yusuf ile Şakir'de çok açık. Karakter olarak da çok farklılar; ayrı kutuptalar! Benzer şekilde her farklılık karşıtlığı oluşturmayabilir ya da onun bir öğesi olmayabilir. Maria ile Raif çok farklı insanlar; ne var ki bir noktada birleşiyorlar. Macide ile Ömer'de de farklılığı görüyoruz. Keza Yusuf ile Muazzez de. Üç romanda da benzer bir durum var; farklılar ama onları aşk buluşturuyor! Evet sonunda ayrılık. Öte yandan "ayrılık" nedenleri farklı da olsa *bence* üçünde de bir şekilde "ölüm" var. En yorumsuz karşıtlık da bu olsa gerek: yaşam-ölüm!

İlginç olan, yine bir kadın-köy konusu olarak karşımıza çıkan İki Kadın'daki Hacer ile Esma'nın (kuma) karşıtlık durumlarını, çatışmalarını görmememiz. Anlaşılan Kerim Ağa tarafından köle gibi kullanılmaları, onaları iyi kötü bir "dayanışmaya" götürmüş.

En etkileyici karşıtlıklardan biri sanırım Ali'ninki. Bu genç yeteneğin, müzik okulundaki öteki insanlarla olan karşıtlığı. Belki Anlatıcı'mız ve müzik öğretmeni ile Ali'nin bir karşıtlıkları yok. Ya da bu iki "idealist", –yardım eli uzatırken– karşıtlığı en azından farklılığa indirmek istiyor. Ali sınav salonuna girdiğinde ortada hiçbir "eylem" olmasa bile varoluşsal bir karşıtlık var. Anlamadığı

bir "dil" konuşan öteki yabancı, yerli öğretmenlerle var; ayrıca onların sınav boyunca söz konusu ettiğimiz "karşıtlık"ın içine girebilecek "eylem"leri, davranışları, sözleri de var. Hem de nasıl. Bu sahne öylesine sâkin ama derin bir çatışmayı doğuruyor. Okurken büyük bir yazınsal haz ancak doğrusu yüreğimizi de parçalıyor.

Bir yanda son derece bilimsel, sanatsal, bütünlüklü, donanımlı bir anlayış ve onu temsil eden insanlar, öte yandan köyünün yeteneği saf, naif Ali! Kulaktan dolma, sazıyla türküsünü şarkısını söyleyen Ali, ne bilsin piyanoya göre söylemeyi! Tabiî ki sınavı kazanamayacak. Ön ayak olan, onu köyünden Ankara'ya getiren iki öğretmen üzülür ne var ki Ali'de başka bir olgunluk ortaya çıkar. Buna bir türlü bilgelik de diyebiliriz. O son bölüm bizim, yalnız bizim mi, insanlığın o en büyük karşıtlıklarından birini nasıl da yalın, çarpıcı betimler:

"... Ali bir şey söylemek ister gibi birkaç kere yutkundu ve boynunu bükerek:

" 'Sizi mahçup çıkardım, beyim, sakın kusura kalmayın!' dedi.

"Sonra, hayret edilecek bir şeyden bahsediyormuş gibi, gözlerini hafifçe açarak ilâve etti:

" 'Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!'

"Ve yanımızdan ayrılıp gitti.

Hikâye burada bitebilirdi. "Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!" bir kreşendo. Ancak yazarın tercihi kuşkusuz, Anlatıcı, birazcık daha, yâni bir paragraf daha devam ediyor:

"Ertesi sabah, aramızda topladığımız birkaç lirayı kendisine vermek ve onu Konya otobüslerine bindirip selâmetlemek için Haymana hanına giden arkadaşıma hancı, Sıvaslı Ali'nin, sazını iki liraya satıp yol parası yaptığını ve şafakla kalkan bir kamyona binip Konya yolunu tuttuğunu söylemiş."

Sanırım yazar, Ali'nin son eylemini göstermek için metni azıcık "uzatmış" Bu da çok görkemli, çok etkileyici; "sazı satıp geldiği yere dönmesi", bir *erdem*...

KASABA

Hikâyelerin çoğu kasabada geçiyor, bir kısmının da adı veriliyor, bu adlar hep gerçek adlar. Yazarın Borges gibi bir tavrı yok, çoğun, "gerçek hayat"ta yaşadığı, gördüğü yerler kurmacanın mekânları. Kasabanın sıkışmışlığı, hüznü, kendi dramı var. Sosyal yaşam hemen hemen hiç yok, genellikle "şehir kulübü", "okul", "öğretmenevi" gibi. Zâten karakterimiz çoğunlukla öğretmen. Dedikoduyu, anlamsız çekişmeleri bir kez daha anımsatayım! Bazı kasabalar kasvetlidir, âdeta hikâyenin girişinde yapılan betimleme, sonu imler. Örneğin Bir Skandal'daki giriş böylesine bir giriştir:

"Muallim olarak geldiğim şehir Orta Anadolu'nun bozkırlarında bir cilt yarası gibi intizamsız, karışık ve kirli uzanıyor, yayılıyordu.

"Sıtma benizli kerpiç evlerden, yapraksız dallarını iri örümcek ayakları gibi geren ağaçlardan ve nasıl dolaşıp hareket ettiklerine hayrette kaldığım, hayatla alâkası olmayan insanlardan başka bu şehrin hususiyetleri yoktu."

Nurullah kasaba ile bir türlü yakınlık kuramaz; geldiğinde önyargılıdır, bunun nedeni de İstanbul'da kendisine âşık olmayan ama kendisinin âşık olduğu bir kızdır. Yâni öfkelidir! Hikâyenin başındaki kısa betimlemeli girişten sonra karakterimiz aşka ilişkin görüşlerini, kadınlara yönelik tavırlarını anlatıyor. Anlıyoruz ki bazen çok abartıyor, bir oyuna dönüştürüyor, "münasebetsizlik yapıyor"; karşısındaki kız ondan uzaklaşıyor, bu kez o gerçekten âşık oluyor, acı çekiyor. Aşka âşık olduğunu da net biçimde söylüyor. O kasabada da yağmurdan kaçarken doluya tutulacak.

Ne var ki kasabaya gelişinin nedenini bilemiyoruz; gerçi olay örgüsüyle çok ilgili değil. Öğretmen olduğu için atanmış olabilir. Belki de şu aşk meselesinden dolayı, İstanbul'dan uzaklaşmak, özellikle atanmak istemiştir. Büyük şehirden kaçış belki onunki; ancak

adı belirtilmeyen kasabaya gelir gelmez izlenimleri çok olumsuz. Hikâye boyunca da kasabayı hiç sevemedi! Rabia ile marangozu ayrı tutalım.

Mülkiyeli Ömer, kaymakam olarak atandığı Anadolu kasabasında hayâl kırıklığına uğrar. Hem *kent* anlamında hem ilişkiler anlamında. Özellikle de ilişkiler. Burada da aydının kasaba ile uyumsuzluğunu, kasabadaki yalnızlığını okuruz. Bütünüyle kasaba bir karabasana dönüştüğünden Ömer çok önemli bir karar verme aşamasına gelir. Ya geleceğini (kariyer, meslek) yitirecektir ya da aklını! Bir *ân* ona bu kararı verdirir: bir sabah, ceketi omuzlarında, siyah fanilâlı aynadaki görüntüsü! Dolayısıyla aklını yitirmeyi göze alamaz ya da seçmez, İstanbul'a gelip, üstünde siyah bir fanilâyla Köprü'de ayakkabı boyacılığı yapar; mutludur ama...

Berna Moran'ın *Kuyucaklı Yusuf*'taki "tez"i gibi kasaba çevresinin betimlenmesi bir iç ferahlığıdır. Doğa *bozulmamıştır*; ağaçları, kokuları, tepeleri, kır çiçekleriyle yayılmaktadır. Kasabanın şu veya bu şekilde –daha çok sıkışmış– bir mîmârî dokusu olduğu gibi, bu dokunun içindeki figürler de bu sıkışmışlıktan paylarını alır. Sıkışmışlık sânki zorunlu bir yozluğu da getirecektir. Köy için de böyle diyebilir miyiz? Pek bilemiyorum, tartışmalı; ancak Sabahattin Ali'den birkaç dize:

Şehirler bana bir tuzak;
İnsan sohbetleri yasak;
Uzak olun benden uzak;
Benim meskenim dağlardır.

KIRILMA

Yusuf'un, o bayram günü salıncaklarda Şakir'e attığı yumruktan daha ayrıntılı söz edeceğim ama şimdilik olay örgüsünün akışını değiştiren önemli bir kırılma ânı. Ardından Şakir'in intikam için hazırladığı kumpas geliyor. Keza Ali'nin öldürülüşü, romanı epeyce değiştiriyor; Yusuf'un kızı kaçırması, sanırım Selâhattin Bey'in ölümünü de saymak gerek. Bundan sonra da olaylar hızla gelişiyor. O çatışma gecesine, Yusuf'un yaralı Muazzez'i evden çıkartışına kadar sürüyor.

Vapur'da Ömer'in Macide'yi görmesi (buna koşut olarak Emine Teyze, akrabalık bağı); Macide'nin geceyarısı evden kaçarcasına ayrıldığında "bilinçsiz" bekleyişteki Ömer ile karşılaşması, akışın yönünü değiştiren kırılma ânlarından. Kuşkusuz başka türlü de olabilirdi ama yazar böyle yazmayı (kurgulamayı) tercih etmiş. Belki, muhasebecinin zimmetine geçirdiği parayı anlattığı ân ve Bedri ile karşılaşmayı da sayabiliriz. Bu romandaki kırılma ânları rastlantı kategorisinde; örneğin Bedri'nin ortaya çıkması böylesine. Macide'ye yapılan sarkıntılıklar belki bir kırılma değil de gerilimi arttıran, çatışmayı yoğunlaştıran eylemler. Tabii ki Macide'nin gördüğünü sandığı o ân da bir kırılma. Gerçi bir birikmişlik de olsa, o sandığı görüntü, ona bir karar verdiriyor.

Raif'in tabloyla karşılaşması! Gerçi önceden hazırlanıyor ama Raif de yerine çakılıyor. Kaldırımda Frau Tiedemann'ın saldırısına mâruz kaldığında Maria Puder'in oradan geçmesi. Asıl ikinci gece kadını bulmasını söylemek gerek; bunda sezgisel bir eylem var. Maria'nın annesinin Prag'a gitmesi böylece Maria'nın yalnız kalışı; Raif'in babasının ölümü dolayısıyla Edremit'e dönüşü! Maria'nın doğum sırasında ölümü, ardından mektupların kesilmesi ve en önemlilerinden biri olan, Raif'in Frau Tiedemann ile Ankara'da

karşılaşması. Ama romanın başına dönecek olursak, Anlatıcı'nın Hamdi'yi gördüğü *ân* ile başlıyor "her şey"!

Han odasına gitmek için kahvehaneden çıkan Melek'in, Hüseyin Avni'yi çamurlar içinde bulmasından çok, başındaki küçük kızın gözyaşlarıyla söyledikleri onu derinden etkiliyor. Hikâyenin sonuna yaklaştık bitecek ama bu görüntü sonrası, duygusal bir yoğunlaşmayla bitiyor. Bu sahneye tanık oluyoruz da kahvecinin Hacer'i gördüğü sahneye tanık olmuyoruz. Oysa kahvecinin Hacer'i görmesiyle akış değişiyor. Anlatıcı Yüksekoba'ya başka bir gün de gidebilirdi ancak Emine ile Hasan'ın aşk öyküsünü öğreniyor! Kılavuzu Hacer anlatıyor, Hacer kızı da kahveci görüyor (buluyor).

Yine hikâyelerden yol alacak olursam, Murat'ın silâh seslerinin ardından Gramofon Avrat'ın haykırışını duymasıyla nagantına davranıp fırlaması (sonra kendini hapiste bulacak); Halil Efe'nin Bekir'in tüfeğini punduna getirip kapışı ki o da kendisini hapiste bulacak; ve Berber Yusuf'a gelen "selâm"! Sonuncu örnekte eylemi görmüyoruz, şarkıcı kızın selâmını bir kamyoncu getiriyor; ancak Berber Yusuf'un yaşamı değişecek, kasabayı, ailesini terk edecek. Öte yandan Anlatıcı'nın sakal traşı olmaya üşenip berbere gitmesi de önemli ve aynı zamanda bir karar da. Pekâlâ, iki jandarmadan "kurnaz" olanının hamancık'ta (gusülhâne diye geçer) sıcak su teknesini bulduğu ânı da ekleyebiliriz bunların arasına. Orada da bu "buluş" Emine'nin trajedisini hazırlayacak!

KISKANÇLIK

İlk bakışta bir kıskançlık kriziydi! Peki, Ömer'i çılgına dönüştüren neydi? Gerçekten de gördüğü sahne mi? Kapıyı açtığı zaman, karanlık odada Bedri ile Macide ayakta onu karşılar. Işıkların yakılmamış olması, rahatsız edici bir durum; ancak geç kalan kendisi ve Bedri eve sık sık gelen biri. Üstelik para yardımında bulunuyor; çevresine baktığımızda onun en iyi en gerçek arkadaşı. O da bunun biliyor ama...

Ömer deliye dönüyor, zâten içeri girdiğinde Macide, tuhaf ve korkutucu bir hâli olduğunu fark eder. Bu fark edişin devamı da gelecektir. Ömer, Bedri'nin yakasına yapışır, hakaret eder, itham eder falan. Sonunda pişman olacaktır ama tüm bunları yapar. Bu eylem bir kıskançlık krizi görüntüsündedir, sarf ettiği sözler de o kapıya çıkmaktadır. Ancak ardında yatan çok başka meseledir: "şeytan" diye tanımladığının dışarıya çıkması!

Gündüz muhasebeciye şantaj yapmıştır ve ondan para almıştır. Bu şantajı Nihat kafasına sokmuştur; ancak Ömer'in şantajı, Nihat'ın ulvî fikirleri, dâvâsı için değil kendisi içindir. Aylardır parasızlıktan içine girdiği durum onu bu noktaya getirmiştir. Macide'nin varlığı ve sorumluluğu çok büyük nedendir. Öncesinde bu tür durumlara pek aldırış etmez. Ancak şimdi Macide vardır, bir de Bedri yardım etmektedir. Bu durumdan bilinçdışında bir "ezilme" olduğunu söyleyebiliriz. Gösterdiği tepkinin nedenlerinden biri bu da olabilir.

Evet, kıskançlık patlaması, ancak bunun gerçek neden olduğunu söylemek güç; başat neden yaptığı şantajdır. Ardından olay örgüsünü hızlandıran, yoğunluklu peş peşe "olup bitmeler" gelir. Ne olur? Macide utancından deliye dönmüş, Ömer'i Bedri'nin arkasından özür dilemek için yollamıştır; zâten çok kısa bir süre sonra da Ömer pişman olmuştur ya! Macide yıkılmış hâldeyken kapı çalar, gelen

Bedri'nin ablasıdır. Özcesi Bedri'yi daha fazla sömürmemelerini "uygun" bir dille ister; Macide için büyük utançtır ve kendinden geçer, bayılır. Bu çok kısa bir sahnedir ama sanırım Abla'da da kıskançlığı *gördük* desek yanlış olmaz! Öte yandan Macide'yi ayrılma kararına götüren "yanılsama"da kıskançlık var mı? Ömer'in başka bir kadınla, bir fâhişeyle sinemaya girdiğini görmesi (öyle sandığı) sonrasındaki duygu kıskançlıktan çok, aylardır birikenin patlamasıdır. Özellikle de bütün gece Ömer'in Ümit ile ilgilenmesi ve öteki olanlar. Ancak kıskanmadığını da kimse söyleyemez!

Şükûfe'nin de kıskanmadığını söyleyemeyiz. Aslında anlaşılıyor ki oyunlarının nedeni de bu. Nurullah'ın Beria'ya olan ilgisini bütün kasaba biliyorsa, Şükûfe de biliyordur. Viyolonsel'deki ise başka türlüsü, delikanlı, sevgilisinin müzikle olan bağını, sevgisini kıskanıyor. Bu da insanın başka bir boyutu.

KİTAP

Karakterlerinin kitap okuduklarına zaman zaman rastlarız; ancak kitap ve okumak eylemi bir üstkurmaca olarak yoktur tabii; bu edebiyatımız için o zamanlar pek bilinmeyen yazısal bir mesele. Yaygın olsaydı yazar böyle bir "teknik"i tercih eder miydi, bilemeyiz ama edebiyat anlayışı olarak etmeyeceğini söylemek pek yalnış olmaz. Kitap okumak eylemi ve nesne olarak kitap, daha çok, karakterin bir özelliği ve atmosfer bütünleyicisi olarak karşımıza çıkıyor. Anlam katmanları içinde ele alınmış bir özellik yok. Bunlardan ayrı olarak ele alabileceğimiz Kurtarılamayan Şaheser'deki siyah meşin ciltli küçük kitabın farklı serüveni var. Yıllar içinde yazılan şiirlerden oluşur. Bu kitap, aşkın öznesi olan bir kadına ulaşmak için yazılmıştır. O kadına ulaşmak için de görkemli bir yapıt olmalıdır, evet olmuştur ama bu kez de aşk'ın önündeki tek engeldir!

Bir Delikanlının Hikâyesi'nde kitap'ı bir "kavram" olarak görürüz ve sanki yazardan bu bağlamda izler de vardır. Buradaki Anlatıcı ile yazar arasında çok mesâfe yok. Olay başından geçti demek istemiyorum, Anlatıcı'nın kitaplarla kurduğu ilişki açısından böyle düşünüyorum. Odasına geldiğinde bekleyenin kitaplar olması, tek teselisi olarak düşünmesi, hatta öteki eşyaların yanı sıra hep *yeni bir koku* taşımaları, böyle düşündürüyor.

Tekrar Anlatıcı'mıza dönersek, kitaplarla ilişkisi böyle de; kitapların varlığı, onun karşısında bir yokluğu getiriyor. Bu da *kadın*! Yalnız yaşıyor, evli değil, sevgilisi de yok; kadın'ın özlemini çekiyor, bir tür cinsel açlığı var. Öte yandan da kendisinin ve yalnız bir insanın kitaplarda bulduklarını anlatıyor. Ne var ki kitaplar nereye kadar yalnızlığını giderecek, nereye kadar teselli edebilecek? Nitekim bir gün dairesinde bir dergideki çorap ilânını gördüğünde uyarılıyor ki bu çok usturuplu yazılmış, kendini sokağa atıyor. "Çorap

reklâmı" diyor, kadın erkek belirtmiyor, belirtmesine gerek yok, kadın çorabı olduğu anlaşılıyor. Bu bir ayrıntı ama yazınsal olarak güzel bir tasarrufu da gösteriyor.

Öte yandan Anlatıcı'nın bu eylemi bize cinsel açlığını işâret etmekte. Benzer biçimde, sokaktan getirdiği genç kıza hemen "saldırması" da bunu yâni cinsel açlığını pekiştiriyor. Bu saldırma kızı üzecek, ağlamalar gelecek, ardından da Anlatıcı'nın duygusal değişimini göreceğiz. Ama içten, yapay değil, neredeyse o da ağlayacak. Böylece bize kendisini de affettirmiş olacak. İçten çünkü o da bir sarsıntı geçiriyor. Genç kız gözyaşlarıyla evden ayrıldıktan sonra Anlatıcı'mız da küçük bir şok yaşıyor, öylece kala kalıyor; neyse ki kitapları var:

"Bulunduğum yerden kımıldayamıyordum. Tahta merdivenleri koşarak inen ayak sesleri çabucak uzaklaştılar, işitilmez oldular. Ben daha uzun müddet, belki yarım saat, belki daha fazla, aynı vaziyette kaldım ve dinlendim. Kanapeye gidip otururak masanın üstünden bir kitap aldım."

KÖYLÜ

Daha önce de belirttim, bir yandan köyün aydınlığı vardır; daha çok doğanın, kır'ın betimlenmesinde görürüz. Öte yandan köy yaşamının güçlüğü, bunun içindeki insanın, köylünün yalnız doğa ile değil bürokrasi, jandarma, devlet ile mücâdelesi, yoksulluğu, sömürülüşü, câhil, çâresiz bırakılışı dile gelir. Çoğunlukla da yazar köylüye el uzatır, anlatıcının sesinde merhamet tonunu duyarız.

Gelmek istediğim yer Nurallah'ın, statüko'nun köylülere ilişkin tezine ya da belgisine olan itirazı. Nurullah kasabaya gelir gelmez ısınamamıştı. Çevresindeki öğretmenlere de ısınamaz. Böylece Anlatıcı da olan baş karakter Nurullah'ın ağzından Bir Skandal'da da sert bir aydın eleştirisini okuruz; ardından aydın eleştirisinin genişlediğini görürüz. Bir aile toplantısına katılan Nurullah, Vassaf Bey'in "köylü bizim efendimiz" demesi üzerine itiraz eder. Bu itiraz ve karşı düşüncesi çevresiyle ilk çatışmasıdır; giderek de çevresi kalmayacaktır. Doğal olarak böyledir, çünkü *köylünün efendimiz olması*, ilk yıllardaki Cumhuriyet'in en belirgin belgilerinden biridir, özellikle de Mustafa Kemal'in sık sık kullandığı bir belgidir. Nurullah'ın karşı çıkışı son derece de mantıklıdır:

Efendi diye başkasını çalıştıran ve ona hükmünü geçirene derler; çalışıp çabalayıp en sonunda elindekini bir hiç mukabilinde verenlere değil..."

Yazarın bir "efendi"ye gereksinimi olmayan bir toplum biçimine inandığının izlenimini de alırız. Hikâye ilk önce Bir Kadın Dalaveresi adıyla 1932'de yayınlanmış. Birkaç ay sonra da Sabahattin Ali'yi ihbar ediyorlar, bir eğlencede Mustafa Kemal'e hakaret içeren bir şiir okudu (aslı astarı yok!) diye; sonra yine mahkemeye çıkıyor yine hapis yatıyor. Memuriyeti gidiyor; tekrar elde etmek için büyük çaba harcıyor!

Hikâyeye, yazınsal gerçekliğe dönecek olursam, Nurallah çok fazla tepki alıyor; kadın-erkek, ortalığa korku salıyor! En genel anlamıyla köylünün ezilmişliğini, mâdurluğunu açıklayan konuşmasını şöyle bitiriyor:

"... 'Köylü efendimizdir!' gibi cümleler güzel birer morfîndir. Fakat hiçbir cümle hakikati değiştirmek iktidarında değildir."

Doğal olarak da Nurullah yalnızlaşacak! Bir kez daha yazınsal gerçeklikten uzaklaşarak söylersem, bunları yazanın şu veya bu nedenle içeriye atılması, o dönem için beklenen, aynı zamanda günümüze "göndermesi" olan siyâsî hâdiseler'den!



LİMAN

Ömer, bir limandır Macide için; saldırgan dalgalardan kurtulacağı. O geceki evden ayrılışı tepkiseldir; ne yapacağını bilememektedir, ancak bir-iki gün otelde kalabilecek sonra da Balıkesir'e dönecek kadar parası vardır. Benzer şekilde Ömer'e kendisini bir otele götürmesini sövleyebilir, ısrar edebilirdi. Ömer'e gitmek istedi ya da Balıkesir'e gitmek istemiyordu bu ayrı bir konu. Aşk'ın titreşimleri başlamıştı, birkaç saat öncesindeki mektap gezisinde dökülen gözyaşları vardı; bunların ardından sokakta "kendisini bekler" bulduğu Ömer'in evine gitmesi doğaldı, yazınsal olarak da kaçınılmazdı.

Ancak Ömer bir liman değildi, olamazdı. Ayakları üzerinde durmayı becerebilen Macide'nin bir limana gereksinimi var mıydı, evet vardı. Ne kadar güçlü olursa olsun. Zâten olayların akışı böyle bir liman gerektiriyordu! Babası ölmüş, Emine-Galip'den hakaret işitmişti ki o eve hep yabancıydı. On sekiz yaşındaki bir genç, kadın başına koskocaman İstanbul'da ne yapabilir? Onun için Ömer *yalnızca* bir güvence değildi, delikanlıya âşık olmuştu o da. Sevginin, kadınlığını vermenin yanında Ömer güvence de olsa, liman da olsa ne iyi olurdu; yâni şu ortancalar bir de koksaydı!

Uçlar arasında gidip gelen Ömer, tam tersine o limanın dışındaki fırtına, azgın dalgaların yarattığı insanı yutmaya çalışan derin

çalkantılardır. Ne yazık ki yakaladığı şans'ın da farkında değil. Öte yandan belki Macide farkına varıyor ama aşk da doğal olarak o limanda değil, mendireklerin dışındaki dalgalarda, o derin çalkantıda, fırtınada! Bu romanda bir liman varsa yâni güvence, o gerçekten de Bedri. Nitekim Ömer, yanındaki evlilik evraklarını yırtarak ama vesîkalık resmi de alıkoyarak, Macide'yi o limana bırakıyor! Baştan beri Bedri zâten böyle bir kişilikle karşımızdaydı.

Roman karakterleri arasında Bedri'den sonra, kadın-erkek ilişkisinde bu güvenceyi verecek olan Raif Efendi geliyor. O da liman. Maria Puder'in sığınacağı bir liman. Maira bunu o hastalık süresinde fark ediyor, bilincine varıyor ancak hayatın bizim dışımızda olan akışı diyelim, o limana ne yazık ki çıkamıyor! Mehtaplı Bir Gece'nin yoksul delikanlısı ayakta zor durmaktadır; hem açlıktan hem hastalıktan, bir limana da onun gereksinimi var. Bilinçsizce yol alışı, onu surların arasından deniz kıyısına getirir, orada kendini bırakır. Ölüm artık çok yakındır. Gecenin karanlığında bir kadın çıkar kaşısına, böylece limanı(nı) bulur; işin ilginç yanıysa, o yoksul kadının da bir limana gereksinimi oluşudur...

M

MAĞARA

Raif Efendi'nin tuttuğu defterin bir mağara meteforuyla da açıklanabileceğini düşünüyorum. Son okumamda böylesine bir fikir gelişti. Ancak bu Platon'un mağarası değil. Onun mağara metaforunda (kuramında) "mağara"nın kendisi çok önemli değildir, mağaraya ilişkin bir derinlik, anlam, orada yol alış görmeyiz de insanın mağarada olması söz konusudur. Platon'un kuramını oluşturduğu nokta budur; yâni insanın daha çok mağarada fiziksel durma konumu, duruş biçimidir.

Raif'in defteri hangi mağara? Şu büyük, derinliği olan, indikçe inilenlerden. Daha çok 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarındaki "serüven ve keşfetme" eylemiyle içine girilen mağara olmalı. Gerçi bu "serüven ve keşfetme"nin, insanlık tarihinde öncesi ve sonrası da var tabii ki.

İlk kez girilen bir mağarada bilinmezlikler ne kadar çoksa, Raif'in defteri için de öyledir. Defterin sayfaları çevrildikçe, Anlatıcı dolayısıyla okuyanlar (biz) bu mağarada –ki karanlıktır– yol alırız; ama elimizdeki meşâle ya da fener mağarayı aydınlattığından biz de mağara hakkında bilgi ediniyoruzdur. Duvarlarında eski çağlardan kalma resimler, yazılar gördükçe, hayvan ve insan iskeletleriyle karşılaştıkça, bir yerlerden su sızıyorsa ya da günümüzden âşıklar kalp çizip adlarını yazmışsa vb. vb., birer birer öğreniriz.

Doğal olarak içeri girilmeden önce bunlar bilinmez, bazıları da tahmin bile edilmez. İşte burada –mağaranın– Raif'in defteriyle ilişkisi çoktur. Ayrıca girişten sonuna kadar *merak* duygumuz hep diridir, zaman zaman korkabiliriz de! Mağaradaki korku sanırım defteri okurkenki Raif Efendi adına kaygılanmaya denk düşer. Bununla birlikte, mağarada yol alış, ister istemez ölümü çağrıştırır. Yeraltında olmak, daha derine doğru inmek, bu bağlamda Hades ile de ilgi kurabiliriz kuşkusuz, bizi ölüm fikrine yaklaştırır. Hatta Orfeus'u bile aklımıza getirebilir. Nitekim defterin sonunda da ölüm vardır; önce Maria'nınkini öğreniriz, birkaç sayfa sonra da Raif'in ölümünü okuruz, bununla da defter kapanır.

Böylece mağaranın ucuna ya da sonuna geldik; siz isterseniz Hades'in ülkesi de diyebilirsiniz! İsterseniz Persefone'yi de orada –ki bu Maria Puder olmalı– arayabilirsiniz. Defterin sonunda karşımıza çıkan Raif'in küçük kızı, belki Kore'dir yâni genç kız anlamına gelen ve Persefone'nin Hades tarafından yeraltına kaçırılmadan önceki adıdır. Küçük kız bir ümit ışığı. Defterin içinde hele de o son sayfalarda ki bu da mağaranın ucu Hades'in ülkesine denk düşmektedir, umut falan yoktur. Raif için hiç yoktur. Ne var ki dışarıdan bakıldığında, küçük kız yeni bir yaşam'ın kendisidir; Maria ile Raif'in, aşkın çocuğudur.

MEKTUP

Macide, dediğimiz gibi, bardağı taşıran son damladan sonra ayrılmaya karar verir; bunu da Ömer'e mektupla bildirecektir. Niye yüzüne söylemiyor? Biraz önce gördüğünü sandığı *görüntü* yüzünden mi? Belki uzun uzun anlatamayacağını düşündüğü için. Ya da anlatırken Ömer'in saçlarına, dudaklarına takılacağı, teslim olacağı için. Neden tam belli değil ama bir yandan öfkeli bir yandan da Ömer ile "artık" yüz yüze olmak istemiyor; o ân için! Öte yandan yazarın gerçek hayatta mektup yazmasını sevdiğini, çok sayıda yazdığını burada bir kez daha anımsatalım.

Macide'nin mektubu çok dokunaklı; ve üç aylık ilişkisini değerlendirmekte. Merkezde doğal olarak Ömer var, onu seviyor ama onun çevresinden bir türlü kopamayışı ilişkilerini belirleyen, ayrılmanın nedenlerinden biri, böyle yazıyor. Yâni asıl mesele çok farklı insan oluşlarından: " Ömer, benim sevgili kocacığım, biz, hiçbir tarafları birbirine benzemiyen, hiçbir müşterek düşünceleri ve görüşleri olmıyan iki insanız..." Ne var ki mektubu vermeye fırsat bulamayacak. Gerçi Ömer'e ilk ziyaretinde verebilirdi; ama vermedi, vermedi çünkü uygun görmedi; Ömer'in bir de böylesine darbe almasını istemedi! Belki de hiç vermeyecekti; bence öyle!

Raif Efendi, Türkiye'ye döndükten sonra Maria Puder ile yazışır; ancak aylar sonra Maria'dan gelen mektuplar kesilir ve kendisinin gönderdikleri de geri gelir. Raif böylece bu durumu Maria'nın kendisini bıraktığına yorar. Aslında baştan beri böylesine bir korkusu da vardır. Bu romanda da mektup şu veya bu şekilde ayrılma eyleminin motiflerinden biri. Macide, ayrılma kararını içeren mektubunu Ömer'e verememiştir. Raif'in son mektupları geri dönmüştür; bu onun için ilişkinin bitmesi anlamındadır.

Yazarın epeyce mektup yazdığını söylemiştim; ister istemez kalem burada yazınsal gerçeklikten gerçeğe "kendiliğinden" geçiyor.

Ancak vereceğim örnek yine yazınsal bir örnek, ürün. Yazarın Ankara'dayken nişanlısı –ki bir ay kadar sonra evlenecekler– Aliye Hanım'a 3 Nisan 1935'te yazdığı mektup. Nişanlılık aşamasındaki mektuplar, aralarındaki aşkın da sesi:

"Çok Sevgili Aliye,

"Sana neler yazayım ki sen neşe içinde yüzesin. Ben neşeyi senden öğreneceğim. Hayat ve felaketler beni o kadar gülmekten ve neşeden uzaklaştırdı ki kendimi, senin getirdiğin bu saadet dünyası içinde bile şaşkınlıktan kurtaramıyorum. (...) Sen bu karanlık ömrümün içine bir sevinç ışığı gibi, kurumaya yüz tutan ekinlere can veren bir nisan yağmuru gibi birdenbire geldin. Ben bu kadar bol hayat ve saadet yağmuru altında kendimi unutmuş gibiyim. Şimdi ömrümün bir tek gayesi var: bir gün evvel sana kavuşmak, seni kollarımın arasına almak, güzel, temiz yüzüne saatlerce, senelerce hiç doymadan bakmak. Ancak o zaman tam neşeli, senin istediğin gibi neşeli olabileceğim. Senden ayrı, senden uzak bulunurken benden nasıl neşeli şeyler istiyorsun?

"Bana yaz Aliye'ciğim. Sayfalarca mektuplar yaz. Her şeyden, hayattan, insanlardan, bahardan, kendinden bahset. Asıl sen bana neşe ver... Ben buna muhtacım.

"Seni binlerce defa kucaklar, güzel gözlerinden, dudaklarından öperim."

MELANKOLİ

Bu sözcüğün Yunanca kökenli olduğunu bilmezdim; Fransızca'dan geldiğini sanırdım, meğerse daha öncesi varmış. Karasevdâ, hüzün ile karşılanıyor; aynı zamanda insanlardan kaçarak tek başına üzüntüyü yaşama, gibi de. Ya da benzeri anlam; ama keder de var, gam da.

Çok derinlemesine ele alınmaz ama roman karakterlerinden Raif ile Ömer'de görürüz; Yusuf da görmeyiz, sanırım o şehirli olmadığı içindir. Gerçi onun içini boğan bir keder vardır öfkenin yanı sıra; ancak doğaya çıktığında bu hemen geçer. Raif'in, özellikle defterde melankolisi çok daha belirgindir; insanlardan kaçıp üzüntüsünü, kederini tek başına yaşamak. Ararsak belki Bir Delikanlı'nın Hikâyesi'nde de bulabiliriz. Kız gittikten sonra Anlatıcı'nın içine girdiği durum melankolik durumdur; ancak bu mesele bu hikâyede olduğu gibi ötekilerde de belirgin olarak karşımıza çıkmaz da yazarın yapıt'ının genel özelliklerindendir. Okuduğumuzda, zaman zaman kendimizi melankolinin içinde bulabiliriz.

Ne var ki kadın karakterlerde pek yoktur. Zâten kadın karakterler, Macide ve Maria dışında derinlemesine ele alınmamış. Belki Maria, Macide de güçlü karakterler olduğu için melankolik bir durumda görmeyiz; belki bir ân girip çıkarlar. Derinlemesine ele alınan bir de Şahinde var; onun melankoliyle uzak yakın bir ilişkisi yok! Şahinde'nin çözümlenmesi daha çok dıştandır (anlatıcıdan). Muazzez de öyledir, onu derinlemesine tanımayız, karşıdan, resim gibi görürüz (okuruz). Belki anlatılmayan "satırlar"da Muazzez'in melankolisini "bulabiliriz"!

Özcesi "melankoli" yazarın kişiliğinden, mizacından bir yansıma; çok doğal bir yansıma. Şöyle bitirmeliyim; Sabahattin Ali'nin 1932'de yayınladığı şiiriyle:

MELÂNKOLİ

Beni en güzel günümde
Sebepsiz bir keder alır.
Bütün ömrümün beynimde
Acı bir tortusu kalır.

Anlıyamam kederimi,
Bir ateş yakar derimi,
İçim dar bulur yerimi,
Gönlüm dağlarda bunalır.

Ne kış, ne yazı isterim,
Ne bir dost yüzü isterim,
Hafif bir sızı isterim,
Ağrılar, sancılar gelir.

Yanıma düşer kollarım,
Görünmez olur yollarım,
En sevgili emellerim
Önüme ölü serilir...

Ne bir dost, ne bir sevgili,
Dünyadan uzak bir deli...
Beni sarar melânkoli:
Kafamın içersi ölür.

MERAK

Kurmaca'nın sanki olmazsa olmazı! Okurken içine düştüğümüz bir çeşit duygu durumu. Dramatik çatışma süreçlerinde çok yoğun yaşadığımız yazınsal bir öğe merak. Romandaki olay örgüsü boyunca daha yoğun görüyoruz. Özellikle babalığı öldükten sonra Yusuf'un başına neler gelecek? Raif'in defterinde yol alırken bu merak iyice derinleşiyor, benim mağrama giriveriyor. Benzer şekilde Ömer'de de. Bu delikanlının saçmalamalarının sonu nereye varacak? Macide nasıl bir karar verecek? Örnekler çok, çok olması da doğal.

Çoğu hikâyede de benzer şekilde. Anlatıcının uzak, yakın konumuna göre derinleşir ya da yüzeyde kalır. Kuşkusuz merak, daha çok "popüler edebiyat" türlerinden polisiyenin "malzeme"lerinden. Oradaki okurla kurulan en önemli köprü ama bir yandan da yazar o köprünün biletini kolay kolay vermez okura. Serbest değildir o köprüyü geçmek! "Merkez"deki (gerçek) edebiyatta öyle değil, öyle olmamalı; önemli ama böylesine bir "giriş bileti"ne ihtiyaç yok!

Bir de *son* ile ilgili bir mesele vardır merak'ta. "Sonra ne oldu?" sorusunu sordurur. Aslında "kurmaca" açısından sormamak gerekir ama yine de sorar, düşünürüz. Bu ucu açık, hani belirsiz diye tanımladığımız son'lardan "sonra"dır! Tecâvüze uğramış Emine böyledir. İntihar etti mi? Etmedi mi? Nereye kayboldu, nereye gitti? Bu hikâyenin sonundaki merak duygusuna yakın olmasa da sanırım Hasanboğuldu'nun "sonrası"ndaki –kısa da olsa– o zaman parçacığında, acaba aklımızdan geçirmiyor muyuz "Hacer ile Anlatıcı'ya ne oldu?" diye.

Yapıt'ın bitiminden sonraki o zaman parçacığı da okumaya dâhil; çoğunlukla da *merak* ile ilgili...

MERHAMET

Acımak'ın birebir karşılığı mı yoksa küçük bir fark (nüans) var mı? Sanki var, o zaman daha çok yazarın sesinde merhamet var! "Oluşturduğu" karakterlerin acısını, kederini, mutsuzluğunu derinliğine duyumsayıp üzüntü duyar ve onlara karşı yardım elini uzatır; burada duygusal olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın yapıtlarından da, yaşamöyküsünden de böyle bir düşünceye varmak hiç yanlış değil. Tabiî ki bu duyguyu kurmacada "anlatıcı"nın dolayımıyla ediniyoruz. Ben de o dolayımlamadan tersine doğru giderek bunları söylüyorum. İşte o zaman yazar'a varıyorum.

Köylülerin daha çok içinde bulundukları berbat, insanlık dışı durumlarına karşı bir merhamettir. (Öfke'nin de olduğunu bir kez daha belirteyim.) Öte yandan şehirli karakterlerin de, örneğin Raif'in, Ömer'in duygu dünyalarındaki alt üst oluşlarına yâni yaşadıkları yoğun keder karşısında merhamet vardır. Yusuf'a, Macide'ye, Maria Puder'e karşı pek yoktur; çünkü onlar güçlü kişiliklerdir. Muazzez'e vardır ama.

Her ne kadar acımak ile arada nüans varsa da merhamet ile acımak aynı şemsiyenin altında. Yalnız, anlatıcı ile yazar'ın farkları var. Burada da bu farklardan birini görürüz. Anlatıcı'da acımak duygusu baskındır da yazar merhametli olandır. Bunun bir nedeni, yazarın kurmacada oluşturduğu karakterleri, çevresinden, ailesinden, arkadaşlarından, tanışlarından, gerçek kişilerden almış oluşudur.

METAFOR

Şeytan'dan daha güzel bir örnek olabilir mi, metafor için? Romanımızın erkence diyebileceğimiz bir evresinde yazılmış olması, özellikle altı çizilmesi gereken bir başarı. Başarının bir ötekisi de yazarın genç sayılan bir yaşta, henüz otuz beşine gelmemişken ve –çoğunlukla olduğu gibi– güç koşullarda kaleme almış olması. Ömer'in icât ettiği bir "kuram"; âdeta bir yaşam felsefesine dönüşmüş. Özünde, yaptığı saçmalıklar sonrasında, anlaşılan yalnızca kendisi için sığınılacak bir mâzeret, gerekçe.

Metafor, alegorik yapıtlarda, kuşkusuz türün özünü oluşturan özellik dolayısıyla karşımıza çıkıyor, örneğin Sırça Köşk'te. Hikâyenin bütününde de görüyoruz; Köşk'e atılan düğümü çözen kelle ile de somutlanıyor. Benzer şekilde Kırlangıçlar da birer metafor. İlk hikâyelerinden olan bu yapıtında, derinlemesine olmasa da aşk ekseninde kadın-erkek ilişkisini ele alıyor. Çok açık biçimde kırlangıçlar "insan"a karşılık geliyor; bunu belirtmek de abesle iştigâl ya!

Yine çok genç yaşlarda yazdığı, uzun hikâyelerinden sayabileceğimiz Kurtarılamayan Şaheser'de de *metafor* karşımıza çıkar; somutlarsak, *bu* siyah meşin ciltli küçük kitaptır, diyebiliriz. Öte yandan yine –belki savrularak– bütün'de de bulabiliriz. Bu da alegorik hikâyelerin içinde yer alır. Eski-yeni, Doğulu-Batılı yazarlara filozoflara sık sık göndermeler vardır. Genç adam, âşık olduğu genç kadına ulaşmak için şiirler yazar ancak genç kadın beğenmez; onun yazdıklarını, başkalarının daha önce ve daha güzel yazdığını, edebiyat tarihinden, kültür tarihinden örnekler vererek söyler dolayısıyla gencin aşkını geri çevirmiş olur. Burada biraz biraz *Cyrano de Bergerac*'taki Roxane akla geliyor. Christian'dan güzel sözler istiyordu; aşk ancak böyle gerçek ifâdesini bulabilirdi. Neyse, bu yazma ve geri çevriliş tekrarlanır; bunun üzerine genç adam da kendini dünyayı öğrenmeye (gezmeye) verir. Aradan sekiz yıl geçer, biriki-

miyle yazdığı şiirler elindeki siyah meşin ciltli küçük kitaptadır. Bu şâheseridir; artık o da emindir ki kadının da istediği şâheser budur. Kadına gönderir; gerçekten de kadın, şiirleri büyülenerek okurken adamın gerçek şâheseri yazdığını anlar.

Kitabın oluş serüveni ve sonundaki bitiş hâli bir çeşit Nirvana. Adam oraya bir şekilde ulaşıyor. Ancak o öyle bir nokta ki, orada hem kendisinden başka bir şey hem de daha yükseği yok. Biraz Simurg mitosuna da benziyor. Kadın o zaman anlıyor ki aşklarının tek ama büyük bir engeli var: o küçük siyah meşin ciltli kitap! Bu yüzden kitabı ateşe atıyor. Daha önce aşk'a ulaşmayı engelleyen kitabın niteliğinin güçsüzlüğüyken (yokluğu), şimdi niteliğinin güçlülüğü (varlığı) engel olmuş oluyor. Bir paradoks. Adam ateşten alıp kitabı kurtarmak istiyor; kadınsa, adamı engelleyerek aşkı kurtarmak istiyor. Bu kez derin bir paradoks.

Adamın o kitabı oluşturma süreci, çöllerde gezinmesi (Mecnun!), ülke ülke dolaşması, düşünürlerle şairlerle konuşması, öğrenmesi, deney kazanması, bilgeleşmesi, yılların geçmesi ve sonunda o şâheseri yazması yâni kültür varlığı olarak *kitap* da büyük bir praksisi işâret ediyor. Bununla birlikte aynı zamanda aşkın yüceliğinin, gerçek aşka ulaşma yolunun metaforu! Kitabın *şiir* kitabı oluşunu, pekâlâ "gerçek edebiyata" ilişkin bir gönderme olarak da algılayabiliriz.

Üçüncü tekil şahıstan yazılan hikâyenin hemen girişinde şairin kitabını bitirdiği, sevgilisinin daha yükseğini okuyamayacağı anlatılır. Derken Anlatıcı, bu yakın bir anlatıcıdır, bir bahçe betimlemesi yapar. Bu betimlemede karanfiller "kan rengi"ndedir, sardunyaların kokusu "bıçak gibi keskin"dir, lâleler "alevli bir meşale"yi anımsatır. Sonra şair evine girer ve şâheserini sevgilisine yollar. Bu kısa bölüm hikâyenin kendi zamanıdır; sonra sekiz yıl öncesine dönülerek, uzun bir bölümden sonra yine hikâyenin zamanına gelinir. Okuduklarından çarpılan kadın da gelip adamın boynuna "sevgilim" diyerek sarılır. Bir süre sonra da "kan rengi",

"bıçak gibi keskin" benzetmelerinin göndermesi olan "ölüm" ile karşılaşırız. Ayrıca meşin kitap da "mercan alevlerle yanan ocağa" atılacaktır!

Ölümle bitmesi türsel olarak bir tragedyayı mı imliyor, yoksa başka anlam çıkartabilir miyiz? Metin içinde eski Yunan'a görderme varsa da, sonu dolayısıyla bir tragedyayı çağrıştırsa da değil. Adam kitabı ateşten kurtarmak için kadını öldürür; ne var ki kurtardığı yalnızca siyah meşin ciltttir, içi kül olmuştur, bunu görünce o da ölür. Onun ölümü kadının darbelerinden değil, kederdendir. Çünkü kitap onun için Nirvana'dır; anımsayacağımız gibi onca yıl beklediği kadının "aşk sözcüklerini" duymamıştır. Artık aşk, kitaba dolayısıyla o kitabı yazan kendisinedir (*ben*). O zaman aşkın kendine "âşık olmak" da diyebiliriz.

Bu ciddî bir sorunsallık değil mi aşkta? Kime âşık oluyoruz bir kadına mı, kendi üzerimizden bir kadına mı? (Aşka âşık olmak!) Kuşkusuz benzeri kadın için de geçerli. Yazarın eril örneğini (karakter) izleyerek birinci tekil şahıstan sordum! Kadın da bunu fark etmiş ve en büyük engeli ortadan kaldırmak için yıllar öncesinden talep ettiği, yıllardır beklediği şâheseri ateşe atmıştır. Onun açısından zorunludur! Demek ki kadının geri çevirmeleri, yıllarca beklemesi de aşka ulaşmak içindir. Peki, "yüce aşka, evrenin örneği olabilecek o düzeye ulaşmak olanaksızdır" sonucunu mu çıkartacağız. Belki bir ihtimal daha var, o da: *ateşin içinde yanarak...*

MÜZİK

Düşünüyorum da acaba, yazarın şu veya bu şekilde "müzik"in geçmediği kaç yapıtı var? Olduğu değil, olmadığı kaç yapıtı? Bir elin parmaklarını bulmaz sanırım. Türkü, şarkı, piyano gibi; radyodan gelen, oturakta söylenen çalınan, yerli yabancı vb. çeşitli biçimlerde sık sık müziği görürüz. Türkünün, şarkının sözlerini de zaman zaman okuruz. Bazen olay örgümüzü belirleyen bir öğedir bazen yan öğedir, bazen bir motiftir, bazen başlı başına bir konu, ana temadır.

Macide konservatuarda okur, zâten bunun için Balıkesir'den gelmiştir İstanbul'a, güzel piyano çalar. *Huzur*'daki Nuran'ın müzikle çok yoğun ilgilendiğini, ince bir müzik zevkinin olduğunu da yine anımsatayım. Hem yerli hem yabancı. *Huzur*'daki "müzik", bir yaşam hazzını ve de bir paylaşımı göstermekle birlikte romanın Doğu-Batı meselesi olarak yoğunluğuna-derinliğine ele alınan izleklerinden (tema). *İçimizdeki Şeytan*'da müzik, Macide'nin –varlığına ilişkin bir– özelliğidir, bundan dolayı da Ömer ile karşılaşacak.

Bu romanda "olumlu bir öğe" olarak karşımıza çıkar müzik. Benzer şekilde *Kürk Mantolu Madonna*'da da. Maria Puder keman çalar, yaşamını böyle sürdürmektedir. Onun keman çalması Raif ile tanışmasını sağlayacaktır. *Kuyucaklı Yusuf*'un sonunda gördüğümüz işret âlemidir ki burada olumsuzlama vardır. Müziğin özüne ilişkin değil, müziğin yer aldığı duruma ilişkin olumsuzlamadır. Yusuf da biraz sonra ortalığı dağıtacak, kan gölüne çevirecek!

Müziğin yer aldığı durumun olumsuzluğu, Hanende Melek'te de karşımıza çıkar; Gramofon Avrat, Yeni Dünya, Bir Mesleğin Başlangıcı, Komik-i Şehir, Arap Hayri de sayılabilir. Bir Skandal'daki "dans" meselesinin olay akışını ciddî biçimde etkilediğini söylersek, pekâlâ o hikâyeyi de bu listeye eklememiz gerekir. Hatta, Selâm'ı da. Burada müzik'e hiç tanık olmayız; dolaylı bir anlatım vardır

ama o "şarkıcı kız" da Berber Yusuf'un yaşamını değiştirmiş, bir aile dağılmıştır.

Ses hikâyesinde başka bir mesele var; bitiminde içimiz parçalanır. Ali'nin dramının sergilendiği gibi yalın olarak ele alınan bir Doğu-Batı "karşıtlığı"nı burada görebiliriz. Viyolonsel'de müzik hem olumlu hem olumsuz bir öğeyi içerir. Adamın, karısının mezarı başında "sonsuz"a kadar viyolonsel çalacak oluşuyla bitiyorsa hikâye, olumlamanın önde olduğunu söyleyebiliriz.

Hacer'in türküsüyle biter Hasanboğuldu. Bu, Emine'nin yıllar önce söylediğidir. Anlatıcı'nın ısrarıyla söylenen bu türkü sonrasında *neler* olduğu –ki kitap da burada biter– bize kalmış! Son bir soru, acaba Atmaca, muhteşem çaldığı klarnetini tek elle çalabilecek mi?

N

NOVELLA

Sözlüklerde, yazım kılavuzlarında yok "novella" sözcüğü; ancak bir edebiyat terimi olarak dilimize girmiş. Kısa roman diye tanımlanıyor çoğu kez. Uzun hikâye de deniyor ama romanın şemsiyesi altında. Öte yandan bir "tür" adlandırması olarak hiç kabul görmemiş. Ovsa örnekleri var. Peyami Safa'da, Halide Edib'de bulabiliriz. Cemil Süleyman'ın 1910'da vazdığı ünlü *Siyah Gözler* bir novella aslında. Yirminci yüzyılda bu "tür"ün en önemli temsilcisi de, bile isteye böyle vazan Oktay Akbal. Beş novellası var. Ancak, gerek Akbal'ın gerekse başka yazarların –bir-iki örnek dışında– kitapları novella olarak adlandırılmıyor. Günümüzde örnekleri olmasına karşın, romanın bu alt türü edebiyatımızda vaygın değil.

Bazı kaynaklarda *Kürk Mantolu Madonna* da bir novella olarak adlandırılıyor. *Çakıcı'nın İlk Kurşunu* neredeyse kısa roman; yâni biraz daha genişleseydi bir novella olacaktı. (Sabahattin Ali'nin bu vapıtını sağlığında yayınlamadığını bir kez daha belirtevim.) Uzun hikâyelerinden bazıları da genişleyebilecek özellikte; örneğin Komik-i Şehir. Bir Skandal da benzer biçimde. Kuşkusuz yazarın niyeti böyle değil; bilinçli seçimi onları uzunca bir hikâye olarak yazmak. Ne var ki Bir Skandal'ın, *İçimizdeki Şeytan* romanının "esin"lerinden biri ya da "işâret fişeği" olduğunu düşünüyorum. O kasabada da "kirlenmişliği" görürüz. Kasaba kent'tir doğa değildir;

yine Berna Moran'ın savını buraya da uygulayabiliriz.

İnsanın kirlettikleri. Belki kavramın alanı çok daha dar; buradaki kirlenmeyi de aydınların çevresinde görüyoruz. Yüzeyselliklerini de okuyoruz. Bu yanıyla hikâye ile roman arasında benzerlik var. Hikâyede dedikodu bir insanın yaşamının yönünü değiştirecek boyutta karşımıza çıkıyor. Çok çirkindir, kötü niyet açıktır. Şükûfe'nin oyununu kast ediyorum ama çevresi de bu çirkinliğe hemen katılıyor. Bu durum *İçimizdeki Şeytan*'da Macide'ye yapılan tâciz ile koşut sanki. Buradaki asıl meselem, acaba konumla ilgili olarak romanın içinden bir başka pencere açabilir miyim:

Macide, Ömer'in ellerini yakalar, onu kendine doğru çeker, bir güvence bulmuşçasına sokulur ve kulağına fısıldayarak: "Sizden başka hiç kimseye inanmıyorum ve sizi seviyorum" der. Hangi nokta, hangi aşamadır Macide'nin "Sizden başka hiç kimseye inanmıyorum ve sizi seviyorum" demesi? Öncelikle aşkın çağrısının duyumsandığı bir bahar gecesinin sessiz vaktidir.

Macide son zamanlarda eve geç gelmektedir. Bu geç kalış yüzünden, dahası vesilesiyle altından kolay kolay kalkamayacağı ve yanıt da veremeyeceği hakaretlere uğrar. Sonra, evet genç bir kadın için sokağa çıkmanın imkânsız sayılabilecek bir saatinde bavulunu toplar, nereye gittiğini bilmeden ama son derece kararlı dışarı çıkar. Aynı kararlılık ve bilinmezlikle yürür. Biraz ileride, Ömer beklemektedir. Son günlerde eve geç gelmesinin nedeni de Ömer ile buluşmaları, gezmeleridir. Ancak hakarete uğramasının asıl nedeni, memleketten ailesinin gönderdiği paranın kesilmesidir. Macide'nin de kaldıramadığı budur! Ama orada Ömer'i bulacağını hiç tahmin etmiyordur!

Bu, *İçimizdeki Şeytan*'ın üçte birlik bir bölümüdür ve pek güzel biçimde Macide'nin, delikanlının kulağına fısıldadığı duygusal sözcüklerle –burada da– etkili yazılmış bir aşk öyküsü yâni bir novella olarak bitebilirdi. Birbirlerini görüyorlar, âşık oluyorlar, şu veya bu şekilde her ikisinin "geçmiş"teki öyküsünü, çevrelerini ve çevreyle

ilişkilerini öğreniyoruz, ardından buluşuyorlar, birlikte İstanbul'u geziyorlar, vb. Özellikle de birkaç saat önce yapılan mehtap gezisi! En sonunda yukarıda da belirttiğim gibi Macide'nin kişiliğinden kaynaklanan tepkisel bir kararla evden ayrılması ve Ömer'i bulması. Kuşkusuz Ömer de orada "sezgisel" olarak beklemekte.

Özcesi bir "kavuşma"yla sonuçlanıyor. Kuşkusuz yazar böyle bir şeye niyet etmemiş. Bir novella (kısa roman-uzun hikâye) düşünseydi, yâni niyet etmiş olsaydı bile, burada bitirmek isteseydi bile bu pek olanaklı görünmüyor. Çünkü her şeyden önce buna Ömer "izin" vermezdi! Ömer'in kişiliğinin yoğun çapraşıklığı, düalist kimliği, inişleri çıkışları, saçmalıkları, içindeki "şeytan"ı da olay örgüsünü dolayısıyla romanı "bitirmez" sürdürürdü; öyle de oluyor.

Bir sürü çocuğun arasında, birkaç avuç kuru otun üstünde uzanan ölünün, sarsıntısıyla kilimden dışarı fırlayan başı, tekerlekler taşlara çarptıkça arabanın yan tahtalarına vuruyor, saçları kuru otlara ve samanlara karışıyordu.

O

OTURAK

Oturak, cinsel açlığın içki eşliğinde "görsel" giderilmesidir (erkeklerin tabii bu); ama bazen sonunda parası olan kadını da götürür. Kadının mamasıyla anlaştığı zaman tabii ki! Bazen birden fazla kadın olur. Şarkıcı, göbek atan, oynayan kadın/lar yüzünden kavga çıkar, silâhlar patlar. Örneğin güzeller güzeli Gramofon Avrat için. Genç ve güzel kızın adını bilmeyiz, nâmı böyledir. Ünü kasabadan kasabaya, erkekten erkeğe yayılmıştır! Delikanlılar kızın maması olan Azime'ye, bir gecelik oynatmak için bütün varlıklarını yatırır. Ünü böylesine yürümüştür: " ustaca oynayan, en kıvrak şarkıları, konuşuverir gibi kolayca söyleyen, rakı verirken adamın gözlerinin içine bakıp gülen...

Öte yandan Gramofon Avrat ile arabacı Murat'ın arasında, aşk, vefâ, aynı sınıftan olan insanların yazgı birlikteliği –bunların hepsini sayabiliriz– vardır. Üstelik bir çift söz söylenmemiştir. Her şey araba yolculukları sırasında gerçekleşir. O sözsüz zamanda; birbirlerinin yüzünü de görmeden. Murat onu oturak'a götürüyor, sonrasında alıp Azime'ye geri getiriyor. Âlemin sonunda çoğunlukla delikanlılar kız yüzünden birbirine giriyor, silâhlar patlıyor. Çünkü kızı alıp dağa kaldırmak istiyor cinsel açlık çeken kabadayılar. Bu dağa kaldırmayı ve sonrasını trajik biçimde Komik-i Şehir'de de görürüz.

Murat kendi issızlığında bu kızı ölümüne sevmektedir! Ne var

ki bunun tek bir belirtisi yoktur. Kızın ona olan güveni sonsuzdur, aralarında söylenmemiş sözler çoğalmaktadır. Belki o karşılıklı suskunluk onları birbirine çekmiştir. Son seferde, gidilen bağ evinden silâh sesleri gelir ancak kız korumasıyla dışarı çıkmaz. Azime ayrıca bir koruma vermiştir kızın yanına ki durup durduk yerde kızı dağa kaldırmasınlar. Herhalde kıza acıdığından değil, kızın iyi para etmesinden. Murat silâhını çekip korkusuzca koşar, korumayı vurmuş azgın erkeklerin elinden kızı kurtarır; yaraladığı biri de sonrasında ölür, böylece hapisâneyi boylar. Birlikte olduğu, tanıdığı, aslında kendisi için bütün servetini yitiren erkekleri anımsayamayan Gramafon Avrat, bundan sonra bir kez daha oturağa gitmez. Geneleve kadar düşer yâni zirveden çamura, bedenini satarak her salı görüşmeye gittiği hapisteki Murat'ı besler; yalnız onun için çalışır.

Belki görüşme günü konuşuyorlardır; artık! İnsanı buluyoruz. Bizi şaşırtan yönleriyle insan! Zâten yazarın, en büyük özelliklerinden biri bu değil mi, tanıyamadığımız insan'ın derinliklerine girip, onu bize tanıtma çabası; dolayısıyla bu insanı anlama çabası da! Murat ile Gramofon Avrat'ın arasındaki ilişki, çeşitli biçimlerde tanımlanabilir. Belki bir başka açıdan bakarak Murat'ın eylemi için nâmus, erkeklik meselesi; kız için de güvenme diyebiliriz ama özünde bu aşk değilse, nedir aşk? İsterseniz, onlar için burada "sevdâ" sözcüğünü de kullanayım.

Yeni Dünya'da iki kadın arasındaki rekâbeti ve yine hikâyeye adını veren artık tedâvülden kalkmak üzere olan yoksun ve yoksul Yeni Dünya'nın çırpınışlarını okuruz. Bu kez düğünevinin düzenlediği oturaktayız, ileri gelenler, köylüler dâvetli, büyük ikram. Uzunca bir hikâyedir, erkek evinin köyünde başlar âlem, ertesi gün de kızın köyüne gidilir, gece de orada sürer. Köyün, düğünevinin kadınları katılamaz. Yalnızca erkekler vardır, oynayan, şarkı söyleyen kadınlar aynı zamanda sâkilik de yapar. Arkalarında da uyduruk bir saz!

Kimse Yeni Dünya'nın oyunundan hoşnut değildir, bunun üze-

rine kasabadan başka bir kadın, Deli Emine getirilir. Deli Emine'nin gelmesiyle işler değişir. Deli Emine ötekine göre çok daha "iyi"dir, nasıl diyelim tam formundadır! Ancak Deli Emine'nin kıvırmalarıyla, ona yapılan övgülerle, sonunda da Deli Emine'nin "meydan okuyan" çağrısıyla Yeni Dünya tekrar oyuna başlar. Bu kez, eski ününün hakkını verir. Bir yandan da içilir. Hakkını verir ama ne pahasına! O gece perişan olan Yeni Dünya ertesi gün düğün alayıyla birlikte yollara düşer, uzun çetrefil bir yoldur, hiç hâli yoktur ancak alacağı üç-beş kuruşa son derece gereksinimi vardır. Yol boyu yatar, fenalaşır, kusar vb. Deli Emine de meslektaşını ha bire iğneler. Bir çeşit intikam alma. En iyi benim gibisinden ya da artık senin devrin bitti ben geldim, gibisinden. Deli Emine'de küçük bir el uzatma, sıradan bir dayanışma olmadığı gibi kadınla alay eder, kışkırtır durur. Artık gözde odur. Oysaki aynı yolda bata çıka yürümüyorlar mı, bir zaman sonra benzer bir durumla Deli Emine karşılaşmayacak mı? Öyledir ama Deli Emine'nin hain yanı hikâyedeki çatışmayı daha da yoğunlaştırır.

Deli Emine de "düşkün kadınlar"dandır. Yazar bu konuya eleştirel bakmış, hani deyim yerindeyse, o kadınlara karşı bir merhameti var. Onlardan yanadır; konuyu ele alış ve dil, biçem özellikleriyle. Hanende Melek de bu kadınların örneklerindendir; şu veya bu şekilde kişiliği çizilir, özellikle hikâyenin sonunda olumlu eylemi vardır. Bir Mesleğin Başlangıcı'nda oturak avratları daha çok figüran gibidir. Başka bir açıdan bakarsak, Şahinde ile Muazzez romanın ikinci yarısında düşkün kadın kategorisine girer; bu sınıfsal açıdan değil de ahlâkî açıdandır. Artık Şahinde evinde kendi kızı için bir anlamda âlem, oturak düzenlemektedir!

Yeni Dünya yıkılmak üzeredir ancak düğün alayı da gelinin köyüne gelmiştir; davul zurna ve iki kadın da alayın önünde oynamaya başlar. Yâni iki kadının göbek atmasını o köyün kadınları ancak açık alanda izleyebilmektedir. Yeni Dünya ayakta duramayacak hâldedir, yine başının belâsı Deli Emine güzel kıvırmaktadır. "Öldüm

ben..." der Yeni Dünya, gidip bir yerde yatar, sabaha kadar inler. Kimse ilgilenmez, zâten yaptığı iş gereği yalnızca bir "nesne"dir; o da kalçalarını göbeğini iyi sallarsa, bıyıklarını buran erkeklerin ağzının suyunu akıtırsa. İş bittikten sonra bir taş parçası gibi yolun kenarına fırlatılır.

Yazar hem ayrıntılı hem etkileyici işler; böylece ortaya toplumsal bir eleştiri çıkar, şematik değildir, yaptığı edebiyattır. Her zaman köyün, köylünün ezilmesine, sömürülmesine karşı tavır almıştır ama erkek egemen toplumun kadını aşağılamasını, hor görmesini üstelik "gündelik" olmuş bu tür anlayışları da sergiler. Sergileme biçimi bir eleştiri, bir sorgulamadır. Kaldı ki buradaki yazarın "eleştirel" ya da sergileyici tutumu bazı hikâyelerindekilere göre hafif kalmaktadır. Sözü geçen hikâyenin yazılışından on yıl önce Yakup Kadri'ye yapılanları anımsamakta yarar var, *Yaban*'da köyü-köylüyü *kötü* gösteriyormuş diye. Bu romanın ikinci basımı ancak on yıl sonra yapılabilir yâni Mustafa Kemal öldükten sonra; ayrıca bazı yerleri de değiştirmek zorunda kalıyor önemli romancımız. "Cumhuriyet"e, sisteme muhalif olmadığını, hatta iktidara *yakın* olduğunu da belirtelim.

Yeni Dünya ile kimse ilgilenmez, sabaha kadar inlemiştir; düşkün kadındır, üstelik pabucu çoktan dama atılmış, yeni gözde vardır. Öyle unutulmuştur ki ertesi sabah gelin alayı dönerken, kimse nerede diye sormaz, kimsenin aklının ucuna bile gelmez. Evinde kaldığı yaşlı kadın koşarak gelir alayı durdurur ve Yeni Dünya'nın öldüğünü, cenazeyi almalarını sertçe söyler. Doğal olarak düğün sahibi cenazeyi almak zorunda kalır; çamurda bata çıka giden bir at arabasının arkasına atılır:

"En önde, başları çevreli atlarıyle, gelin faytonu, en arkada da, Yeni Dünya'yı taşıyan araba gidiyordu. Bir sürü çocuğun arasında, birkaç avuç kuru otun üstünde uzanan ölünün, sarsıntısıyla kilimden dışarı fırlayan başı, tekerlekler taşlara çarptıkça arabanın yan tahtalarına vuruyor, saçları kuru otlara ve samanlara karışıyordu."



ÖFKE

Nurullah kasabayı sevmediği gibi, kasabada tanıştığı aydınları da sevmemiştir. Nurullah aynı zamanda hikâyenin anlatıcısıdır; bir-iki yerde adı geçer. Benzer anlatıcı öfkesini *İçimizdeki Şeytan*'da da okuyoruz. Yine romandaki anlatıcının aydınlara, İsmet Şerif ve çevresine karşı öfkesi var. Sanki Nurullah'ın tonuna benziyor. Yoksa Nurullah daha mı sert:

Yalnız ekmek parasını düşünen ve asıl vazifelerini; tefekkür [düşünme] kabiliyetlerini, tamamıyla unutarak basit birer makine haline giren bu kafalarda akıl, saf ve maddiyatın dışına çıkabilmiş akıl, artık lüzumsuz bir şeydi. Münevverlerimizde dimağların rolü kör bağırsağınkinden daha fazla değildi."

Böyle düşünen Nurullah'ın o kasabadan gitmek zorunda kalması şaşırtıcı olmasa gerek. Başka anlatıcılarda da görüyoruz öfkeyi; daha çok haksızlığa, eşitsizliğe, zâlimliğe, yoksulluğa karşı. Bazen, insanın içine düştüğü olayların, durumların karşısında oluşan acıma duygumuz öfkeye dönüşebiliyordu. Arabalar Beş Kuruşa, Ayran, Düşman gibi hikâyelerin sonlarında özellikle de. Metin içinde de benzer öfkeye kapılabiliriz. Viktor'un kaçırılışından çok, kaçıranlara ve Rahmi'nin debelenmesine seyirci kalanlara öfke duyumsarız. Şakir'in yaptıklarına karşı da, Kübra olayında olduğu gibi. Böylesine değildir ama; Raif'in bacanağının evde prens gibi gezinmesine belki öfkelenmeyiz de kızarız.

Bir de Yusuf'unki var. "Doğal insan" olarak, kentin kirlenmişliğinin getirdiği her türlü olumsuzluk ve yozluk onun öfkesinden nasibini alıyor. Varlık olarak kent ve o kenti oluşturan insanlar, ilişkiler. Buna analığı Şahinde'yi de ekleyebiliriz. Özetlersek, Yusuf tüm dünyaya karşı öfkeli, diyebiliriz.

Nurullah'a dönecek olursam; doğal olarak Şükûfe'den çok oyuna gelmesine öfkelenecektir. Peki, bu kadar öfke ne doğuracak, çevresindekilere öfkeliydi, kasabaya da! Bu öfke aynı zamanda Nurallah için *uzlaşmama* da: genel geçerli olan ile, statüko ile, resmî görüş ile. Bunun tersi olsaydı; "uzlaşsaydı", belli ki Şükûfe olayında yalnız kalmayacak, üzerine "kabahatli" etiketini yapıştırmayacaklardı; dahası –erkek dayanışmasıyla– haklı da çıkabilecekti. Ne var ki o bir gidiş bileti aldı.

ÖLÜM

Niye üçünün sonunda da "ölüm var" diyorum! Burada belki uçurtmamın ipini çok verdim; elimde değil, bulutlara uçmak istiyor, bulutları geçmek istiyor, boyunu çok aştı. Ama şöyle özetleyebilirim: Evet Muazzez çatışmada ölüyor, onu kimin öldürdüğü belli değil. Yusuf'un tabancasından çıkmasa da nedenlerden biri Yusuf! İsteyerek değil tabii ki. Gerçi önce Şakir çekmişti tabancasını. Yusuf'un o kapıdan içeri girmesi Muazzez'in ölümü oluyor bir şekilde. Maria ise çocuğunu doğururken ölüyor. Raif'in çocuğu bu. Sonrasında Raif de ölecek! *Kürk Mantolu Madonna*'nın sonundakiler "doğal" ölümler. *Kuyucaklı Yusuf*'daysa öldürmek eylemi var (baştada da vardı). *İçimizdeki Şeytan*'da da böyle! Ancak buradaki "soyut" bir öldürme eylemi. Artık gereksiz, yaşamı engelleyen bir "töz" hâline dönüşmüş olan "içindeki şeytan"ı öldürüyor Ömer, nihayet!

Ölüm romanların kırılma noktaları daha çok. Olay örgüsü, akışı etkiliyor. Selâhattin Bey'in ölümü aileyi dağıtacak, ortadan kaldıracak, sonda okuduğumuz ölümlerin başlangıç noktası olacak. Macide'nin babasının ölümü genç kızın evden ayrılmasına, yeni bir yaşama başlamasına, bir "serüven"e neden olacak. Babasının ölümüyle Raif, Türkiye'ye dönecek, Maria'dan ayrı düşecek. Maria'nın çocuğunu doğururken öldüğünü öğrenmesi de kendi ölümünün ana nedeni. Selâhattin Bey'in ölümünü birebir okurken, Raif ile Macide'nin babalarının ölümleri dolaylı olarak anlatılıyor. Mektupla, telgrafla haberleri geliyor. Benzer şekilde Maria'nın ölümünü Frau van Tiedemann anlatıyor; Anlatıcı da eve geldiğinde Raif Efendi'yi ölmüş buluyor.

Öldürme eylemini (cinâyet) Candarma Bekir'de görüyoruz ama Cankurtaran'daki hastânede rehin kalmış ve kanaması olan Asiye'nin ölümü doğal mı? Parayı yatıramadığı için doğumevinin sahibi Doktor Bey genç kadının ölümünü hazırlamıyor mu? Belki

tetiği çekmiyor ama insanlık dışı tutumuyla Asiye'yi ölüme doğru sürüklüyor (gel de öfkelenme!). Öte yandan Asiye'nin ölümünde, kendisinin bilinç durumu bir kenara, kocası İbrahim'in eylemi de nedenler arasında sayılabilir. Gerçi adamın hakkını yememek gerek, çok uğraşıyor karısını hastâneden çıkartmak için. Paragöz doktoru bir türlü ikna edemiyor. Ancak sonunda "Köyde karı yok değil a!" diyerek çekip gidiyor. Asiye'yi ölüme götüren "neden" doktorun onu hastânede rehin tutması mı, yoksa İbrahim'in bu veciz sözü mü? Yazarımız içimizi acıtan toplumsal bir soruna son derece zekice parmak basıyor.

Kağnı'daki yaşlı kadının oğlu öldürülmüştür; dolayısıyla hikâyenin başında "ölü" vardır ve metnin "sorun"udur. Ancak kadın hem ağanın öfkesini üzerine çekmemek hem şehirdeki mahkeme duvarını görmemek için dâvâcı olmadığını söylemiştir. Ne var ki bir süre sonra jandarmalar gelir. Ölü mezarından çıkartılıp otopsi için kasabaya götürülecektir. Bu götürme işini de anası yapacaktır. Sıska yaşlı kadın kağnısıyla ölüsünü götürmeye çalışır. Kısaca bir hikâyedir bu ve götürme eylemi ikinci kısımdır. (Bir annenin içine gömdüğü acısını da duyumsarız.) Kendisi gibi sıska iki öküzün çektiği kağnı güç belâ yol almaktadır. Ancak ihtiyar kadın kağnıdan beterdir, gücü tükenir, yere kapaklanır. Anlaşılan o da orada son nefesini verir ve kağnı kendi başına yola devam eder. Üstünde de bedeni kokmuş Sarı Mehmet!

Burada bir paranteze ihtiyaç var. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde daha çok köylü-jandarma karşıtlığını okuyoruz. Jandarmanın dolayısıyla hükümetin-devletin sert baskısını, köylüye yapılan haksızlıkları görürüz. Bazen de köylünün doğa ile mücâdelesini okuruz. Ağa'nın sömürüsü, baskısı pek işlenmiyor; gerçi zaman zaman söz ediliyor. Ancak burada bu konu daha açık biçimde ele alınıyor. Ağa karşımıza somut olarak çıkmasa da kendisini (ağalığını) fazlasıyla hissettiriyor!

İki Kadın'da, sömürgen Kerim Ağa'nın ölümünden sonra iki ka-

rısının karşılaştıkları komik, öte yandan acınası bir durumu okuruz. Onlara para filân kalmayacaktır onca hizmetten, onca "kölelik"ten sonra. En fazla yapabilecekleri kilerin kapısını açmak! Cimri Kerim Ağa, sağlığında kilerin anahtarını hep yanında taşıyıp, gerekli gördüğü zamanlarda veriyordu. İki kadın kileri açacak, geceden sabaha, yiyebilecekleri kadar yiyecek. Kalan miras yalnızca bu!

Şu bir türlü kavuşamayan, Kaz Dağı'nın eteklerindeki aşkın özneleri iki gencin ölümüne, Hasan ile Emine'ninkine de kısaca değineyim. Nedenler, neredeyse birbirlerinin! Bu iki ölüm hikâyenin sonu değil. Hikâyenin içinde Hacer'in anlattığı öykünün yürek burkan sonu. "Çerçeve öykü" tanımını nitelik ve nicelik olarak çoktan aşmış olan dış öyküdeki Hacer ile Anlatıcı'yı, sizce bu ölümler birbirine daha çok yakınlaştırmıyor mu?

ÖZGÜRLÜK

Çoğunlukla doğa betimlemelerinin bize yansıyan durumu. Yusuf nasıl kendini doğada özgür duyumsuyorsa ki buna bir yanıyla Selâhattin Bey'i de katabiliriz; biz de, ayrıntılı Kaz Dağı'nın betimlenmesi gibi, Edremit'in dışının betimlenmesi gibi ferah bölümleri okuduğumuzda bu özgürlük duygusunu hissedebiliriz. Birçok hikâyenin girişi ya da bir bölümünde bu ferahlığı da bulabiliriz.

Yusuf gibi Maria Puder ile Ömer de aslında özgürlüklerine "düşkün" karakterler. Kuşkusuz Yusuf'unki başka bir boyut. Daha saf, doğaya ilişkin; ağaçlara, kuşlara, yıldızlara vb. Doğa sevgisini Maria Puder'de de görmüştük, örneğin Botanik Bahçesi en sevdiği yerdi. Her ne kadar, şehir insanının birçok sorunsalını üzerinde taşıyorsa da, Ömer'de de bir doğa yorumu okumuştuk o mehtaplı gecede!

Kişilikleri çok farklı olan bu üç karakterin özgür olma durumlarını, aşka tercih ettiklerini görüyoruz; nedenleri farklı olmasına karşın. Yusuf'un Muazzez ile evlenmesi onu kente bağlayacak, kılık kıyafetini değiştirecek. Maria'nın Raif'e evet demesi var, onca sorgulamadan, onca gidip gelmeden sonra. Ömer de boyunu aşarak Macide'nin sorumluluğunu alacak, hem de gözü kapalı. Üç karakterin seçimi! Hepsi de âşık, bir zorunda kalma yok! Dış baskı yok. Üstelik aşkları da karşılıklı.

Ne var ki sonları pek iyi değil. Yusuf romanın sonunda özgür ancak ne pahasına, kâtil olmuş; karısı, aşkı ölmüş! Ömer de yalnız, bir özgürlük durumu yok değil ama Macide yok! Maria'nınki çok farklı. Zâten bu üç karakterin içinde onun kadın olması değil de biraz uzak karakter (yabancı) olmasıyla öteki iki roman karakterinden ayrılıyor. Onun da sonu ölüm, belki de "sonsuz özgürlük", diyebiliriz.

Yukarıda değindiğim doğa betimlemeleriyle gelen özgürlüğü, bazı anlatıcıların sesinde de buluyoruz. Bunların başında sanırım

Hasanboğuldu'nun Anlatıcı'sı geliyor. Ancak o hikâyede, anlatılan o zaman diliminde en özgür olan Hacer. "O zaman dilimi" diyorum; çünkü Hacer, Emine'nin tersine örf ve âdetlerin zincirini kırabilir mi? Aradan yıllar geçmiş olsa da zor görünüyor. Her ne kadar doğanın içindeki bir *varlık* gibi anlatılmış da olsa; ki Emine de böyle anlatılmıştı. Hacer öyküyü anlatırken, yer yer düşüncelere dalıyordu. Bunun nedenlerinden birinin, öykünün duygusuna kendini kaptırmasının yanı sıra gerçek anlamda özgürlüğe kavuşup kavuşama sorunu olsa gerek. Aslında doğanın içinde bunca özgür yaşarken, şu veya bu şekilde olan *topluluk* kuralları o özgürlüğü kısıtlıyor.

Edremit'in, kasabanın Yusuf'un özgürlüğünü sınırladığı gibi.

ÖZLEM

Didaktik olarak, doğrudan anlatılmasa da daha adâletli bir toplumun özlemini görüyoruz. Sırça Köşk bunu veriyor bize. Düşman'da da duyumsuyoruz. Bazı hikâyelerde, daha çok köylünün ezildiği, sömürüldüğü, yoksulluğunun sergilendiği koşullar "tersinmeci" bir biçimde okunduğunda böylesine bir özlemi veriyor. Kuşkusuz bu özelliğin, yazarın dünyaya bakışının, görüşünün bir yansıması olduğunu söylemek pek yanlış olmaz. Örneklerden biri de Asfalt Yol olmalı. "Düzgün bir yol"un özlemi tikel (yerel) bir durum; oradan açılarak genel (ülke) durumun düşüncesine varabiliriz. Ne var ki sonu absürd ve tatsız olacak. Bu da yazınsal bağlamda güçlü "estetik" bir eleştiri! Arabalar Beş Kuruşa'daki yoksul çocuğun özlemi çok açık. Öte yandan acaba Ayran'daki küçük Hasan'ın, eve dönmenin büyük telâşından başka, korkular içindeki o ânda herhangi bir "şey"e özlemi olabilir mi? Olamaz!

Özellikle de ana karakterlerin olay örgüsünün akışında birbirlerine özlemi var; aşk, kadın-erkek ilişkileri konu ediliyorsa bu çok doğal. Özlem'i de biraz biraz "merhamet" duygusu gibi düşünüyorum; yazardan yapıt'ın içine sinen bir duygu. Metnin içeriğinde karşımıza çıktığı gibi kişilerde daha çok görülüyor. Yazar'ın aşka özlemi var; aşk'a âşık diyebiliriz pekâlâ. Bu aşkın öznesi bir kadın, onun âşık olduğu ya da "hayâllerinin kadın"ı. Kabaca böyle özetleyebilirim. Bunu şu veya bu şekilde kurmacasmdaki karakterlerinde de görüyoruz.

Viyolonsel'de karısını yitiren kocanın özlemi sonsuzdur; nasıl sonsuza kadar viyolonsel çalacaksa. Evet bir akıl yitimi var ama Aktör Rahmi anlaşılan sonsuza kadar sürecek özlemi kabullenemediğinden ölümün kucağına atlıyor. Her ne kadar örf âdet başat nedense, Hasan'ın kendisini büvetin soğuk sulara bırakması da bir başka benzeri. Nurullah'ın uzaktan da olsa Büşra'ya yaklaşımında, sanırım aşkın öznesine olan özlemi bulabiliriz. Bir Delikanlının Hikâyesi'ndeki adını bilmediğimiz kitap kurdu genç Anlatıcı'nın ka-

dına olan özlemi, öncelikle bedensel, cinsel bir özlem (arzu); doğrudur ama buna, az çok duygusunun da dâhil olmadığını kim söyleyebilir. Şâyet tersi olsaydı, genç kızın düşen gözyaşlarından sonra Anlatıcı'mız duygusal bir değişime uğrar mıydı?

Bir de özlemin giderilmesi var. Kurtarılamayan Şaheser'de bu eylemin simgesi olarak karşımıza "yaratılacak kitap (şiir)" çıkıyor. Bu yaratım süreci bir serüven ve zaman geçişi; sekiz yılla somutlanıyor. Bu geçiş de şâirin kadına olan özlemiyle dolu. Hikâyenin sonunda kadının da şâire özlemi olduğunu anlıyoruz. Ancak özlemi giderecek dolayısıyla kavuşmayı gerçekleştirecek olan *şey* (yaratım), öznelerin ve aşk'ın da üzerine çıkınca işler iyice çatallaşıyor. Çözüm Büyük İskender'in kılıcına benziyor...

Belki Yusuf daha farklı çünkü o "Soylu Vahşi", doğal insan! Sevdâlanıyor Muazzez'e ancak kişiliğinin özü gereği özlemi doğaya. Her türlü çapraşıklığına karşın Ömer'de de buluruz özlemi. Romanın sonrasında kendi hayâlimi kuracak olursam, diyebilirim ki Ömer'in Macide'ye olan özlemi çok çok yoğunlaşacak! Kaldı ki –hayâlimi sürdüreyim– Macide'de de bulacağız. Gelelim utangaç Raif Efendi'ye. Kendi hülyâsındaki kadına olan özlem var Maria'dan önce. Bu duygu kadının otoportresinin "karşısında" somutlanıyor. Sonrasında ise Maria'ya olan özlem, her ne kadar –bir yanlış anlamayla– kızmış olsa da hep sürecek, defterin sonuna, ölene kadar!

Galiba can alıcı bir soru da şu: Hacer'in özlemi kime, neye? İfâde edilmemiş bile olsa, Hacer anlatırken düşüncelere (yoksa düşlere mi?) dalması olarak betimlenen hâlleri onun özlemini imliyor. Emine ile kendisini özleştirdiğini söylemek Amerika'yı yeniden keşfetmek olacak ama ben yine de belirteyim. O zaman özlem, belki yörük yaşamının dışındaki bir yaşama; Emine-Hasan gibi bir sevdâ'nın gerçekleşmesine. Ancak sonu öyle bitmemeli. Belki de, yalnızca bir hayâl olan ve tüm bunların somutlandığı, karşısında kendisini hayranlıkla dinleyen, okumuş, şehirli genç Anlatıcı'ya! Dolayısıyla Hacer'in özleminde "kim" ile "ne" birleşiyor, aynı oluyor.

"Bu dünyada karşılıksız hayır işlenmediğini öğrendim de onun için sordum," dedi. "Ne kızıyorsun? Bu işi ben de münasip bulurum. Babama bu akşam acayım... Herhalde razı olacaktır..."

P

PARASIZLIK

Yoksulluğu anlatıyor yazar, yaşadığı dönemin tipikliği: daha çok da yoksul bırakılmışlık. Yoksulluk ile parasızlık ayrı temalar olmasa da nüans var. Yoksul yaşam ister istemez parasızlığı içerir. Ancak parasızlık olay örgüsünü etkiliyor, akışı değiştiriyor. Yoksulluk toplumsal bir durum, bunun ele alınışı da çoğu kez "örtülü" siyâsî bir eleştiri. Köy yaşamında, köylülerde sıkça görüyoruz yoksulluğu; ancak yaşam bir şekilde sürüyor. Parasızlık öyle değil, karakterlerimizin hayatını değiştiriyor hatta yaşamlarından oluyorlar!

Asiye'nin hastâneden çıkamayışı parasızlıkla ilgili. Kuşkusuz bu da yoksulluk çadırının içindedir. Doğuma kadar yoksulluğunda yaşayıp gidiyordu. Kasabadaki, şehirdeki gibi değildi yaşamı tabii ki; tarlaya gider, kocasına hizmet eder falan, söylense de hayat sürüyordu. Ne var ki parasızlık, bağımlı olduğu için kocasının parasızlığı onu hastânede rehin bırakırdı. Rehin kalmasıyla hikâyede başka bir pencere açılacak, o ayrı. Öteki nedeni bunun tam karşısında olan Doktor Cankurtaran'ın para düşkünlüğü. Kuşkusuz paragözlük de acımasız bir eylemi içinde barındırıyor!

Küçük Hasan yoksul yaşamın içindedir, tamam; ancak kardeşlerine ekmek alması için somut paraya gereksinimi vardır. Yoksul bir yaşam olduğu için parasızlık doğal bir sonuç. Ancak o para denen "nesne"nin bulunup bulunmaması, o ân için ölüm kalım meselesi olur ki sonunda ölüm kazanır. Alt tarafı birkaç maşrapa ayran

satması gerekir, satamaz. Bu hikâyede Hasan'ın sonundan daha acımasız gelense, ayran içen yolcunun bozuk parası olmayışıdır! Ya da Hasan'ın paranın üstünü veremediği için ayranın bedâvaya gelmesi! Yolcunun *nesne* olarak parası vardır ama bozukluğu yoktur. Büyük acımasızlık, on kuruşun üstünü ister, Hasan ıssız istasyonda nereden bulsun. Adam beş kuruşu Hasan'a bırakmaz da küçük çocuğun iki maşrapa ayranını bedâvaya getirir. Oysa Hasan'ın da alacağı beş kuruş, adamın da! Doğal olarak bu acımasızlığa da öfkeleniriz.

Macide de babaevinden parası gelmeyince hakarete uğrar. Ömer, parasızlık yüzünden Macide ile birlikteliğini tehlikeye sokar; sonra da hüsran. Kuşkusuz burada tek neden parasızlık değilse de çok önemlidir. Nihat'ın zehirlemesiyledir ama parasızlık yüzünden "şantaj" yapan Ömer'dir. Hem de kimi tehdit ediyordu, ona iyilik yapan, karşılıksız para veren, derdini dinleyen muhasebeci Hafız Hüsamettin'i. Burada da konudan uzaklaşıyorum, bir parantez açmam gerekiyor.

Ömer, muhasebeciyi zimmetine geçirdiği parayı açıklamakla tehdit eder ve ondan iki yüz elli lira ister. Adam parayı verir ama söyledikleri altından kalkılacak gibi değildir. Çok çok ağırdır. Zâten o akşam Ömer de şu kıskançlık krizine tutulacak, Macide'yi yine yaralayarak saçmayalacaktır. Sâkinleştiğinde de gündüzki olayı Ömer'in ağzından Macide'ye anlatırken okuruz. Muhasebeci şöyle demiştir: "Aferin evlât iyi yetişmişsin!" Daha sonra hakaretleri peş peşe gelir. Özcesi, Ömer de yüzüne tükürülecek insanlardandır: "Senin suratına bakınca melânet [alçaklık] dolu ruhunu göreceğime yüreği çarpan bir insan görüyordum. Nah, bunak kafa..."

Muhasebecinin ağır sözleri, nasıl diyelim öz olarak hiç değil ama bir durum/konum olarak Yusuf'un Ali'ye söylediklerıyle bir "benzerlik" kurdurtuyor. Yusuf, babasının Hilmi Bey'e parayı nasıl ödeyeceğinden yakınırken ki daha çok Muazzez'in Şakir'e verilmesi onu rahatsız etmektedir, Ali birden parayı kendisinin verebileceğini söyler:

"Yusuf ağır ağır, karşısındakinin gözlerinin içine baka baka:

"'Muazzez'i sen mi istiyorsun?' dedi.

"Ali, gene kıpkırmızı olarak önüne baktı. Yusuf yerinden kalkıp Ali'nin omuzuna vurdu:

"'Bu dünyada karşılıksız hayır işlenmediğini öğrendim de onun için sordum,' dedi. 'Ne kızıyorsun? Bu işi ben de münasip bulurum. Babama bu akşam açayım...: Herhalde razı olacaktır...' "

Yusuf münasip bulmasın da ne yapsın! Ali'ninki Ömer'in şantajı gibi değil tabiî ki; ancak bir fırsatı değirlendirmek olmuyor mu?

Gelelim Şahinde'ye. Gözü hep yukarılarda olan bu kadın, parasızlıktan dolayı başka bir yaşamı seçer, onun da baştan tercihi belki böyleyse de görünürde parasızlıkta somutlanır. Yusuf ile Muazzez de parasızlıktan istemedikleri bir yaşama sürüklenir; gerçi Şahinde belirleyicidir. Yusuf'a kalsa, paranın "yaşamsal gereksinim" olarak karşısına çıkmadığı doğadaki yoksul hayatı seçerdi.

PLATONİK

Genç Derviş'in ülkenin kadın hükümdârına olan aşkı, platonik aşka girer mi? Evet. Melikenin sarayının karşısında günlerce oturup bekliyor. Kederli mi kederli, üzüntülü mü üzüntülü. Gelip geçen dilendiğini zannediyor, önüne para atıyor. Görünüm, dışarıya yansıyan tinsel hâli iç parçalayıcı. Ancak önüne atılan paraları alıp yoksullara dağıtıyor. Sabahtan akşama, karanlık yeryüzüne düşene kadar orada keder dolu bir ifâdeyle oturuyor. İyi yürekli melike bu "bekleme durumu"nu anlamak istiyor.

Bir Aşk Masalı'ndaki Derviş'in aşkı, Cyrano'ninkine benziyor; *Ağrıdağı Efsanesi*'ndeki Memo'nun Gülbahar'a olan aşkı da Derviş'inkine benziyor. Bir paradoks var sanki. Derviş niçin bekliyor. Bu bekleme bir şeyi elde etmek mi? Derviş için değil. Ancak beklemenin anlamı da ister istemez araştırılacak ve beklemenin kendisi bir süre sonra bir anlam'ı açığa çıkaracak! Bu noktada platonik aşktan biraz uzaklaşıyoruz.

Yüreği parçalanan ve insanı insan yapan o merak duygusuyla sarmalanan melike, Derviş'i çağırtıyor. Derdi sorulduğunda Derviş söylemiyor, söylerse melike çâresini bulacak! Özellikle hiçbir derdinin olmadığını vurguluyor. Bu noktada, açıklamamasıyla kadını hayâlinde yaşatmaya kararlı. Böylece "platonik aşk" sürmekte. Ne var ki kadın sezgileriyle melike de kararlı. Ne isterse vereceğini söylediğinde de geri çeviriyor Derviş. Sonunda kadın anlıyor, anlamaz mı kendisine akan aşkı; ve Derviş söylese, ilân etse aşkını, onu da verecek yâni *kendini* verecek melike! Bunun üzerine Derviş'in ağzından tek bir sözcük çıkmıyor, derin bir "Aaah" çekip ölüyor. Bu –ölümden önceki– "Aaah" ânının platonik aşkı bozduğunu ya da platonik aşkın bu noktaya kadar olduğunu söyleyebiliriz; bu sahne kadar etkilidir hikâyenin sonundaki müthiş mesel! Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* da Derviş'in aşkını çağrıştırır.

Raif Efendi'nin platonik aşkı sürecek, kendi hayâl dünyasında Maria'yı yaşatacak, belki sonsuza kadar. Gençliğinde komşu kızı Fahriye'de olduğu gibi. Ne var ki bunu Maria Puder bozuyor. Ancak ilk girişimi başarısız oluyor, bunun da farkında değil. Şu bölüm, Raif yine tablonun karşısında, yanına gelip konuşmaya zorlayan kadını tanıyamıyor; mâlûm başı önde gözleri yerde. İlk gördüğü günden o âna kadar tablodaki kadın hayâlinde. O resme âşık; burada da yine *Sevmek Zamanı* aklımıza düşüyor.

Başını kaldırıp kadını görse, belki durum değişecek. Gerçi durum birkaç gün sonra değişiyor. Ama ilginç bir şey var. Defterden anlıyoruz, Raif Efendi yurduna döndükten sonra da o aşkı hayâlinde sürdürüyor. Önce platonik aşk, sonra somutlanan, yaşanan aşk ama ne tinsel acıların ardından; daha sonra tekrar Maria'nın mektuplarının kesilmesiyle Raif'in –kızgın olsa da– hayâlinde sürdürdüğü yâni platonik aşk!

PRAG

Avrupa'nın gözdelerinden Prag. Yapıt'larda geçen bir-iki yabancı şehirden biri; en önemlisi Berlin. Prag da karşımıza *Kürk Mantolu Madonna*'da çıkıyor. Berlin gibi "etken" değil epeyce "edilgen" Romanın geçtiği dış mekânlardan biri olarak okumuyoruz; dolaylı görüyoruz ancak olay örgüsünde bir işlev yüklenmiş. Prag'a önce Maria Puder'in annesi gider ardından da genç kadın.

Prag'ın bu yer alış biçimine, Balıkesir'in *İçimizdeki Şeytan*'da yer alışı biraz benzer. Romanın kendi zamanında Balıkesir sahnesi yoktur ama anlatılan olarak vardır. Emine Teyze'nin, Ömer'in geçmişinde vardır. Daha çok da Macide'nin. Balıkesir'de yaşanan Bedri olayı, daha sonra akışı etkileyen etmenlerden biridir. En azından izi kalmıştır. Ayrıca Macide'nin eylemini belirleyen babasının ölümü Balıkesir'dedir ve gelmeyen para da yine Balıkesir'dendir.

Benzer şekilde Bükreş ve Köstence de Prag gibi işlev yüklenmiş. Her iki şehir Köstence Güzellik Kraliçesi'nde geçer. Âşık Gravila kendisinin pişmanlık dolu öyküsünü anlatırken okuruz Bükreş ve Köstence'yi. Yıllar önce güzeller güzeli Marina'yı Köstence'de görmüştür ki genç kız şehrin güzellik kraliçesi seçilmiştir. Evlenme sözü vermiştir kıza. Gravila'nın büyük ihmaliyse Bükreş'tedir.

Maria Puder'in annesi Noel dolayısıyla Prag'daki akrabalarının yanına gider. Maria ile Raif'in o evde baş başa kalma olasılığı doğmuştur! Böylece yılbaşı gecesi de vuslata ererler. Anne Prag'a gitmeseydi, bu vuslat olmayacak mıydı, diye bir soru gelir aklımıza ama yazınsal olarak biraz anlamsız kaçar. Ayrıca annenin Prag'a gitme nedenselliği son derece "mantıklı" ortaya konmuştur. Ardından Raif, babasının ölümünden dolayı Türkiye'ye dönmek zorunda kalır. Ne var ki Raif, Berlin'den ayrılmadan önce Maria annesinin yanına, Prag'a gitmeye karar verir. Hastalığı henüz geçmemiştir ama

sanki daha çok Berlin'de birdenbire Raif'siz kalmamak içindir bu yolculuk.

Tren hareket etmeden önce de Raif'e *çağıracağı zaman, çağıracağı yere geleceğini* söyleyecektir... sonra tren hareket eder, Maria Puder, Prag'a doğru yolculuğa başlar... İşte bu ân da Raif Efendi'nin, genç kadını son görüşüdür; sonrası hayâlinde, ölene kadar!

"Tesadüflerin oyuncağı olacak olduktan sonra ne diye bir irademiz vardı? Kullanamadıktan sonra göğsümüzü dolduran hisler ve kafamızda kımıldayan düşünceler neye yarardı."



RASTLANTI

En can alıcı mesele, özellikle de *İçimizdeki Şeytan*'da. Roman rastlantılarla ilerler. Bu da çok eleştirilmiş; kuşkusuz belki tefrikanın getirdiği birtakım küçük "aksaklık"lar olabilir ama belli ki rastlantı bile isteye seçilmiş. Şâyet bir yazar romanında rastlantı kavramının anlamına yer veriyorsa, rastlantı üzerine karakterlerini düşündürüyor ve konuşturuyorsa, o romanda rastlantı'lar daha dikkatli ele alınmalı.

Bir-ikisini anımsayalım: Macide'nin geçmişini aktaran anlatıcı bir yerde şöyle diyecektir: "Herkes gibi âkıbetini tesadüfler tayin edecekti." Birkaç satır sonra da bu kez genç kızın zihninden şunları söyler: "Tesadüflerin oyuncağı olacak olduktan sonra ne diye bir irademiz vardı? Kullanamadıktan sonra göğsümüzü dolduran hisler ve kafamızda kımıldayan düşünceler neye yarardı." Ömer'in de zihninden geçenler: "Hayat bir tesadüfler silsilesi imiş, âlâ! Fakat tesadüfün de kendine göre bir mantığı olmalı değil mi ya?"

Rastlantı yalnızca *İçimizdeki Şeytan*'da değil felsefenin de çok önemli tartışılan bir meselesidir. Sıradan insan için daha kolaydır, çoğunlukla kaderci ve mistik yaklaşımla sorunun üstesinden gelir. Yazar burada bir kavram olarak ele almış. Gerçeklikteki rastlantıları kurmacaya taşımanın boyutunu genişletmiş. Kurmacaya taşınan rastlantı, kırılma ânlarının yanı sıra, hatta onlardan daha önemli,

romanın da bir teması olarak karşımıza çıkıyor; irdelenen bir *düşünce* olarak. Yazar, ne kadar üzerine kafa yordu, hangi kaynaklardan yararlandı bilmiyorum ama maddeci diyalektik bir yaklaşıma yakın olduğu söylenebilir.

Açıklanamayan, beklenilmeyen olay, daha çok "karşılaşma" olarak tanımlıyoruz rastlantıyı. En genel-geçerli tanımı böyle. Ancak onun içinde bir neden var; bu neden iki kere ikinin dört etmesi gibi değil. Bu arada balıkçılarda da, bir gelenek olarak ava çıkılırken "rast gele" denir. Yüksekobalı Hacer'i ele alalım. Hacer belli ki her gün olmasa bile Zeytinli Köyü'ne gidiyor, arada işini görüyor, o kahvenin önünden geçiyor; köy dediğiniz küçük bir yer. Kahveci başka günlerde olduğu gibi o gün de görüyor Hacer'i. Yüksekoba'ya gidecek Anlatıcı'mız da yol yordam bilen birini arıyordu. Zâten kahveci Anlatıcı'ya ne dedi: "İşin rastgidiyor efendi!" (Kabul, buradaki rastlantı'nın olasılığı yüksek.)

Romanın başında Ömer ile Macide karşılaşması bir rastlantı. Ancak bunun kendi nedenselliği var. "İstanbul'da vapur" olarak burada kısaca değineyim. Bedri'nin karşılarına çıkmaları da böyle bir rastlantı. Onun da kendi nedenselliği var. Balıkesir'deki anlatılan sahneye dönecek olursak, Bedri'nin mektubu posta kutusuna atması için Macide'ye vermesini müdürün görmesi de sayılabilir. Ancak en etkileyicisi Ömer'in o gece sokakta beklemesi! Artık rastlantıyı aşmış, iz bırakan bir roman, hatta "film sahnesi"dir.

Bu sahne o kadar etkileyicidir ki novella'da yazdığım gibi bir "son"u yâni kreşendoyu düşündürmüştür (bu sona Ömer izin vermez, o ayrı). Macide gecenin bir zamanı eşyasını toplayıp evden çıkar; nereye, bilinmeze. Ancak o ân evden çıkması gerekmektedir, bir sâniye bile kalamaz. Bu Macide'nin çıkma nedenselliğidir. Karakteri, kişiliği böyledir. Evin çalışanı Fatma ya da bazı okuyanlar ne kadar şaşsa da! Şaşılacak bir şey yok bunda, bu Macide'dir. Belki tepkiseldir ama bir karar verme vardır, ânlık bir karar da olsa vermiştir ve kendisini "sezgisel" olarak bekleyen Ömer'i sokakta bula-

cağını hiç beklemiyordur. Belki bilinçdışında!

Ömer'in beklemesine gelince. Macide'nin geç kalmalarından dolayı evdeki huzursuzluğu tahmin etmesi çok güç değil. Belki para meselesini bilmiyor ama huzursuzluğu tahmin edebilir. Öte yandan birkaç saat önce sandalla mehtap gezintisi var, büyüsünden henüz çıkamamış. Yine biraz önce ayrılırken Macide'nin kokusu orada kalmış. Macide'nin kokusundan uzaklaşamaması çok doğal. Özcesi orada beklemesi sezgisel. İnsanı insan yapan özelliklerden, duygulardan biri. Hayat sezgilerle yürümüyor ama sezgilere güvenmek de gerek, iyidir! Bu sezgiyi harekete geçiren nedir? Yanıtı tek bir sözcük: *aşk*

RESİM

Berlin gerçekten de uzun yürüyüşlerin keyifle yapılacağı bir şehir. Belli ki Savaş'tan önce de öyleymiş. Ayakları onu galeriye getirir, içeri girer. Yeni bir sergi vardır; sabah gazetede haberini okumuştur Raif ama özellikle sergi için dışarı çıkmaz, her zamanki yürüyüşlerini yaparken kendini galerinin önünde bulur. Burada da bir "rastantı" var ancak yine bu rastlantının nedenselliği mantıklıdır. Haberi gazetede okumuş olması, uzun yürüşleri, Berlin'e gelmeden önce kısa bir süre İstanbul'da Sanayii Nefîse Mektebi'nde resim okumuş olması yâni az çok resme olan ilgisi vb. Sergiyi dolaşırken bir kadın portresine çarpılır:

"Büyük salonun kapıya yakın bir duvarının önünde birdenbire durdum. O andaki hislerimi, bilhassa aradan bu kadar seneler geçtikten sonra, anlatmama imkân yok. Yalnız orada, kürk mantolu bir kadın portresinin önünde, mıhlanmış gibi durduğumu hatırlıyorum."

Melankolik ve içine kapalı karakterimizi yüreğinden yakalar o portre. "Resme, surete âşık olma" eski edebiyatın, halk edebiyatının da motiflerinden biri. Burada sanki daha farklı bir anlam var ki zâten olay örgüsünün gelişiminde karşımıza çıkacaktır. Tablodaki kadının hayâlinde taht kurması, Raif'in dünyasını biraz öğrendiğimizde aslında hiç şaşırtıcı değil. O ân, kımıltısız dururken zihninden şöyle geçmektedir:

" Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyorum. Onda Halit Ziya'nın Nihal'inden, Vehici Beyin Mehcuresi'nden, Şövalye Büridan'ın sevgilisinden ve tarih kitaplarında okuduğum Kleopatra'dan hatta mevlûd dinlerken tasavvur ettiğim, Muhammed'in annesi Âmine Hatun'dan birer parça vardı. O benim hayalimdeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacı idi."

Son cümleyi biraz açacak olursak: *terkip* birkaç şeyin (burada özellik olmalı) birleşmesi; imtizac ise bir karma, birkaç şeyin kaynaşması anlamında. Ayrıca, bu alıntıda *Aşk-ı Memnu*'nun kırılgan Nihal'inin karşımıza çıkması ne güzel. Aşk konusunda iz sürerken, yazınsal olarak anlamlı, duygu katında da dokunaklı bir gönderme.

Bir kez daha *Sevmek Zamanı* geliyor aklıma; sinemamızın o enfes filmi. Boyacı Halil, Ada'da boyamaya girdiği boş köşkün üst katında, duvarda asılı genç bir kadının kocaman resmini (fotoğraf) görür görmez çarpılır ve resme âşık olur. Bu, köşkün sahibinin kızı Meral'in fotoğrafıdır. Halil her gün köşke girer, fotoğrafın karşısına oturup izler. Bir gün, Meral arkadaşlarıyla köşke gelir ve Halil'i resmini izlerken bulur. Halil'in kendisine âşık olduğunu zanneder, etkilenir ve karşılık verir. Ne var ki Halil onun resmine âşıktır.

Filimdeki Boyacı Halil'in köşke gidip gidip resmi izlemesi, Raif'in galeriye gidip gidip resmi izlemesine çok benziyor. Neredeyse aynı. Bir-iki kez Metin Erksan ile toplantılar vesilesiyle bir araya gelmiştik; sormak, konuyu açmak hiç aklıma gelmemişti. Şimdi hayıflanıyorum! Neyse, romanda başka bir mecraya akış var. Tabloyu gördüğünün akşamı, gazetede bunun bir otoportre olduğunu okuyunca kuşkusuz Raif'in duygu dünyasında da farklılaşma olacak. *Bu kadın o zaman bir yerlerde.*

" Öyle ya, ressam kendi resmini yapmış olduğuna göre, bu harikulâde kadın aramızda dolaşmakta, siyah ve derin gözlerini toprağa veya karşısındakine çevirmekte, alt dudağı biraz büyükçe olan ağzını açarak konuşmakta, hulâsa yaşamakta idi. Onu herhangi bir yerde görmek mümkün olabilirdi... Bu ihtimali düşününce ilk duyduğum his, büyük bir korku oldu. Benim gibi hayatında hiç macerası olmıyan bir erkeğin ilk defa böyle bir kadınla karşılaşması hakikaten korkunç olurdu."

Pek korkunç olmuyor da sonu için bu sıfatı kullanabiliriz. Otoportreyle ilgili okuduğu yazıda resim, Andreas del Sarto'nun "Madonna delle Arpie" tablosundaki Meryem Ana tasvirine benzeti-

liyor. Raif ertesi gün bir kitapçıda bu ressamın albümünü bulur, resmin olduğu sayfayı satın alarak odasına gelir. Onun üzerine de düşünür, benzerlikleri, farkları araştırır. Burada önemli olan, sergi salonundaki resmi doğrudan anımsatacak bir nesne'nin odasında oluşudur. Hemen yanı başında. Ne var ki gözlerini kapayıp kurduğu hayâllerinde otoportre ve sahibi, ulaşılamazdır.

Yazarın bir resim yeteneği olduğunu, ilkgençlik yıllarında bir şeyler çizdiğini, resmettiğini biliyoruz da, böyle bir otoportre var mı yok mu bilmiyoruz. Yazarın esini ne/nedir bilmiyoruz; ancak Raif Efendi'nin bize aktardığıyla, hele bir de o dokunaklı aşk öyküsü eklenince, yaşamakta dahası bir *yerlerde* var olan bir *resim* olmalı.

ROMANTİZM

Ne hikmetse aklımıza öncelikle "aşk" geliyor. Bir erkeğin bir kadına olan yoğun duyguları, yoğun sevgisi. Karşılıklı ya da karşılıksız. Yazarımızda dişil anlatıcıya rastlamıyoruz. Kadın karakterleri ya diyaloglarda ya da eril anlatıcının aktarımıyla okuyoruz. Anlatıcı onların zihninden anlatıyor. Kadın bir anlatıcı yok. Dönem için pek geçerli de değil zâten. Belki de hani yine aklımıza geliyor o kötü gün; ömrü yetmiyor!

Romantizm bir akımın adı. İlginçtir, yine romantiklik demiyoruz da hep bu akımın adını kullanıyoruz: romantizm olarak dile iyice yerleşmiş isim hâli! Neyse ki sıfat olarak romantik'i kullanıyoruz. Romantizm öncelikle doğaya olan büyük sevgi, doğa karşısında aşırı coşkulanma, ona hayran kalma. (Yine aşk!) Aklın mutlak egemenliğine karşı duruş da var aynı zamanda; insanın duygularının, imge dünyasının önemsenmesi.

Yazarda iki yönden de gidebiliriz; ikisi de bizi aşka çıkartır. Birincisi akımla ilgili yâni Berna Moran'ın altını çizdiği "doğal insan" meselesi ki J.-J. Rousseau'ya bağlıyor. Birçok hikâyede doğa etkileyici bir tablo gibi betimleniyor. Hasanboğuldu'yu anımsayalım bir kez daha. Özellikle Edremit, Balıkesir, Kaz Dağı ve o bölge ayrıntılı doğal güzellikleriyle anlatılır. Bu "güzel"de, kuşkusuz yazarın izlenimleri ve yaşanmışlıkları önemlidir ama herhalde onun kaleme getirme ustalığı ile gözlem gücü çok daha belirleyicidir. *Kuyucaklı Yusuf*'ta da öyle, kasabadan dışarı çıkıldığında doğa "estetik" betimlenir ve bunun anlam katları olduğunu söyler Moran. Başka romanda bu kadar ağaç adı geçip geçmediğini de sorar! Bunun altını özellikle çizer.

Erkekten kadına akan yoğun duygu ve kadının karşılığı. Çoğunlukla böyle. Raif'ten Maria'ya, Ömer'den Macide'ye. Muazzez önce açık etmiştir ama Yusuf'un da içinin çoktan yandığını anlarız.

Hasan'dan Emine'ye, hatta Nurullah'tan Büşra'ya vb. Genç Derviş'inkini de ekleyelim. Hele Atmaca'nınki, bir kolundan vazgeçecek kadar âşık!

Öte yandan aşk'ta özellikle dış mekân da önemli, tetikleyici. Ömer ile Macide'nin mehtapta sandal gezisi, Yusuf ile Muazzez'in dağ başında geçirdikleri gece. Emine ile Hasan'ın öyküsünü, müthiş güzellikteki bir doğa ortasında, doğa parçası ayrıntılarıyla çarpıcı bir biçimde betimlenirken "dinleriz" İki düşkün insan, son derece yoksul ve yoksun iki insan, bir erkek bir kadın, Bir Mehtaplı Gece'de birbirlerinin kollarına düşmez mi?

Haz almak da var. Hem doğa betimlemelerinden haz almak var; dolayısıyla, bir edebiyat yapıtını okumamızın yanı sıra yazarın aktarımıyla o doğa parçasının içimizi ferahlatması. Hem de, benzer şekilde, kadının varlığının yanı sıra âşık olma durumundan haz almak var. Bu saptama bizi ister istemez aşka âşık olmaya çıkartır ya da başta türlü söylenmesidir. Hikâyelerde, romanlarda, anlatılanlarda bu da bize doğrudan geçer. Edebî anlayışın ortaya çıkardığı yaratımla birlikte yazarın "duygu dünyası"nın yapıt'a akmasıdır. İyi ki de o akışı hiç engellememiş, cesâretle, yetkinlikle kurmacasında yer vermiş.

Bir yazar başka nasıl bilinçli bir romantik olabilir?

RÜZGÂR

Bazı karakterler rüzgârın önüne katılıp gider, olayların akışı onları sürükler. Hani biraz da ne olacaksa görelim cinsindendir. İmbat gibidir, meltem gibidir; büyük bir tehlike sezilmez. Bir de o sırada yapılacak başka bir eylem yoktur, biraz da olsa bazen kararsızlık bazen çâresizlik hissedilir. Öte yandan bazı rüzgâr'lara da kolay kolay karşı gelinmez, hele poyraz, karayel, lodos gibi sertleri esiyorsa. Rüzgâr o kişileri önüne katar sürükler. En acımasızını Ayran'da görürüz, küçük Hasan henüz sert rüzgâra karşı duracak yaşta değildir.

Bir de kişilerin rüzgâr olma durumu var. Bir ân Rahmi'yi benzetebiliriz; üstelik bilinçsizce eser, arabadakileri önüne katıp ölüme sürükler. Ya da Nurullah'ı. Sertçe esen bir rüzgârdır; ancak sonundaki dinmesi bir yenilgidir. Ömer'i ise, hangi birine benzetebiliriz? O sanki rüzgâr gülünün kendisidir, dört bir yandan eser, sert eser, çok sert eser âdeta bir fırtınadır, sonra birdenbire diner, uzunca bir süre yaprak kıpırdamaz, sonra tekrar...

Asıl rüzgâr Yusuf'tur. Sert esen bir rüzgârdır, doğrusu adı Poyraz olsaymış hiç şaşmazdık. Gençlik yıllarında esişini çok görürüz, Şakir'e attığı yumruğu anımsayalım örneğin. Doğaya katılır ki doğanın bir parçasıdır. Ancak evliliğe kadar sürecektir bu esme. Sonra dinecektir bir süreliğine. Fırtına öncesi büyük sessizliktir. Nitekim o son gece evden içeri adımını attıktan sonra olabildiğince sert eser. Gerçekten de artık Poyraz'dır.

Sabahattin Ali'nin iki tane Rüzgâr adlı şiiri var. Birincisi ilk kitabında yer alan 1931 tarihinde yazdığıdır; ikincisi de 1946'da yazdığı ölümünden sonra kitabına girendir. İlkini 13'lü, ikincisini çok sık kullandığı 8'li hece ölçüsüyle yazmış. İlki uzun bir şiirdir ve kitabın başında da belirttiğim gibi arkadaşı Salim Rıza Hoca'dan birkaç kez dinleme şansını yakalamıştım. Şöyle başlar:

Arzularım muayyen bir haddi aşınca
Ve kulaklar sözlerime sağırlaşınca
Bir ihtiras duyup vahşi maceralara
Çıkıyorum bulutları aşan dağlara.

Bu şiiri Sabahattin Ali yazmıştır kuşkusuz; ama söyleyen Yusuf'tur, hani şu Kuyucak'tan esip gelen. Nitekim şiir şu öbekle de son bulur:

Islıklarım senin gibi inlemelidir,
Herkes beni ürpererek dinlemelidir.
Rüzgâr! Sana, yalnız sana benzemeliyim.

Evet, kesin Yusuf'tur bunu söyleyen. Romanın sonunda Poyraz gibi esiyor da, anlaşılan "romanın sonrası"nda daha da sertleşecekmiş. Sanırım Poyraz'ın büyük ağbisi Bora olacakmış. Kim bilir belki de bir Kasırga...



SEVMEK

Dünyada daha çok sevgi olsaydı daha az ölüm olurdu! Bu çok açık bir gerçek de ne yazık ki o *fazla* sevgi olamıyor bir türlü! Egemenler pek benimseyemiyor, insanlar da öldürüp duruyor. Öte yandan bu eylemin, fikrin tam karşısında olanlar da yok değil doğrusu! Siyâsî görüş olarak barış'tan yana olanların yanı sıra, halkların, sıradan insanların çoğu böyledir ya, ney. Sabahattin Ali'nin çağdaşlarından başka bir büyük hikâyeci Sait Faik de "her şey"i *sevmek* ile başlatıyordu. Giriş cümlem ile aynı kapıya çıkıyor. Kuşkusuz çok daha güzel ifâde edilmiş.

Yazarımızın yapıt'ında "sevmek"i de iki biçimde ele alabiliriz. Birincisi kurmacanın içindeki sevmek, kişilerin birbirini ya da birinin ötekini sevmesi; ikincisi Anlatıcı'nın kişilere sevgiyle bakması. "Anlatıcı yazarın maskesidir" görüşünden iz sürersek, pekâlâ yazar'dan gelen bir özellik olduğu da söylenebilir. Merhamet gibi, acıma gibi. Öte yandan Anlatıcı'nın özellikle haksızlığa, yozlaşmaya, sömürmeye, ihanete vb. karşı öfkelendiğini birkaç kez belirtmiştim ve doğal olarak bu duygu sevmenin karşıt tarafındadır; ne var ki özünde sevgisizliğe olan bir tepkidir.

Bazen sevmek büyüktür, yürekten taşar. Aşk'tan çok uzak düşünmemek gerekse de bir farklılık var. Gizlenmiş tutkusuyla Atmaca'nınki böyledir işte; ya sözsüzlüğü seçmiş Murat'a yaşamını

adayan Gramofon Avrat'ınki. Katışıksız bir vefâ örneği var da, büyüyen bir sevgi de var genç kadının kalbinde. Doğanın kirlenmemiş temiz (saf) parçasını hep üzerinde taşıyan Yusuf'unki de. Tüm olup bitene, duyduklarına gördüklerine rağmen, Muazzez'i alıp götürüyorsa, farklı bir sevgisi olmalı karısına karşı. İşte yürekten taşan dediğim bu. Genç kadınlığının merdivenlerini çıkan Macide, Ömer'i büyük sevmez mi? Bazen şefkat yüklüdür; Ömer'in bir çocuk gibi ihtiyacı oluşu, Macide'deki sevgiyi daha da yoğunlaştırır. Biraz Yusuf'unkini andırır; Ömer'in saçmalıklarına karşı Macide çok sever. O saçmalıklara katlanmasının nedenlerinden biri aşk ise, öteki yürekten taşan sevgi, *böylesine sevmek* olmalı. (Gerçi nereye kadar katlanacak!) Tabiî ki kendi ıssızlığında, yaşamındaki biricikliğiyle Raif Efendi de anılması gerekenlerden. Hele Maria'nın o söylediği iki cümle, sanırım sevmenin anlamını genişletiyor:

" 'Demek beni kıskanmıyorsunuz ha?' dedi. 'Beni sahiden bu kadar çok mu seviyorsunuz?' "

Peki, Maria ne zaman sevdiğini anlıyor? Ki anladığı ânda da bunu dile getiriyor: " Bende inanmak noksanmış... Beni bu kadar sevdiğine bir türlü inanamadığım için, sana âşık olmadığımı zannediyormuşum... Bunu şimdi anlıyorum. Demek ki, insanlar benden inanmak kabiliyetini almışlar... Ama şimdi inanıyorum... Sen beni inandırdın... Seni seviyorum... Deli gibi değil, gayet aklı başında olarak seviyorum... Seni istiyorum... İçimde müthiş bir arzu var... Bir iyi olsam!..." Ama iyi olamadan ayrılacaklar!

Sevmek, yalnızca aşk ile ilgili değil, onun dışında da Sait Faik'in önermesi olan sevgi var. En saf biçimlerinden biri Arabalar Beş Kuruşa'daki iki küçük arkadaşın birbirine olan sevgisi. Öte yandan kişiler (insan) kategorisini ayırırsak, aklımıza ilk gelen ve en başa koyacağımız –sıkça sözünü ettiğim– doğa'dır; hemen ikincisi müziğe olan sevgi olur. "Müziği sevmek" de epeyce öndedir. Doğa ile müzik sevgisi, bütünü tamamlayan anlam yüklü yazınsal birer motif olmanın yanı sıra yazarın kişisel özelliğinden kurmacaya akar.

Ayrıca "sevmek" ediminin, yine yazınsal bir motif olarak kurmacada başka bir özelliği de var: yoğunluğu aşka götürüyor bizi, oradan romantizme kapı açılıyor; bazen de melankolizme! Şöyle de diyebilirim: yazarımız bir "sevmek edebiyatı" da oluşturmuş. *Sevmek: insanı insan yapan o duygu, o edim; hem de hiçbir "karşılık" beklemeden.*

SON

Pek "mutlu son"la karşılaşmıyoruz, doğal, hayatın dramı. Bizi gülümseten sonlar da yok değil. Daha çok hüzünleniyoruz. Bazen de hançer yüreğimize saplanıyor; ya da bir sızı delip geçiyor kalbimizi. Ya da öfke sarıyor bedenimizi, bazen kızıyoruz, bazen hem hüzün hem ironi birlikte. Bazen parlak bir ışık çıkıyor kederin ardından, Hasanboğuldu'da olduğu gibi. Bazen bir belirsizlik, havada bırakma. Viyolonsel'de tam bir melankolizm var; dahası karısının mezarının başında sonsuza kadar çalacak olan adamın melankolisi, hikâyeyi bitirdiğimizde tinsel hâlimiz oluyor.

Romanlar mutsuz bitiyorsa da sanki bu son'ların bir yerinde az çok ışık da sızıyor. Bir tragedya gibi *Kuyucaklı Yusuf*'un sonu, ne var ki yumruğu sallaması, yeni bir yaşam için atını dağlara doğru sürmesi, karanlıkta bir gaz lambası. Öte yandan her ne kadar Muazzez'i de gömmüşse, ardında bıraktığı ölümler, Edremit'in kirliliğinin ortadan kalktığını da gösteriyor; o zaman lambanın fitili biraz daha açılıyor.

Kürk Mantolu Madonna'nın sonunda defterden öğrendiğimiz öykü, Maria Puder'in, ardından Raif Efendi'nin ölümleri bizi sarsar. Öte yandan yine sızan bir ışık da vardır. Defter artık Anlatıcı'mızdadır:

"O bu dünyadan ayrılırken, benim hayatıma, başka hiç bir insana nasip olmıyacak kadar canlı bir şekilde giriyordu. Bundan sonra onu daima yanımda bulacaktım.

"Şirkette Raif Efendinin boş masasına oturdum ve siyah kaplı defterini önüme koyarak bir kere daha okumağa başladım."

Böylece roman biter, kim bilir Anlatıcı kaç kez okuyacaktır o defteri. Bence o sızıntı bu satırlardan; bir de birkaç sayfa ötede öğrendiği –bizim de– kızının varlığı. Kuşkusuz bu çok sarsar Raif Efendi'yi Maria'nın ölümüyle birlikte. Alt üst oluşunun başka temel

nedeni de "yanlış anlama"dır. Çocuğun varlığı, Maria ile birlikte hayata yeni bir canlı getirmeleri, her ne kadar bir daha göremeyecekse de onun geleceği vb.; bunları da düşündüğümüzde sızan ışık biraz daha güçlenir.

Peki *İçimizdeki Şeytan*'ın sonu göründüğü gibi mi? Macide, Bedri ile uzaklaşırken, sezgisel olarak arkasında duyumsar, gerçekten de Ömer biraz geride peşlerinden geliyordur. Bu bölüm Ömer'in zihninden anlatılmadığı için geliş nedeni bize bağlıdır ama Ömer'i de yeterince tanımışızdır. *Macide sarsılır, kalbi deli gibi çarpmaya başlar, gözlerinin önünden binbir türlü hayaller, manzaralar, insanlar, dumanlar, renkler geçmeye başlar.* Ama Macide de mektubu vermek istemiştir, gidelim der Bedri'ye, bir süre yürürler, bir kez daha arkasına döndüğünde Ömer ortalarda yoktur. Belli ki Ömer, romanın başında Macide'nin yanına gelmeye ne kadar kararlıysa ki gelmiştir; bu kez, ondan uzaklaşmaya da o kadar kararlıdır ki uzaklaşmıştır. Çünkü gerçekten âşıktır (çok seviyordur)!

Roman artık bitmek üzeredir; Bedri, o ânki duygusunu fark ederek Macide'ye "Onu unutamayacaksınız... ondan ayrılamayacaksınız" der. Macide öyle olmadığını, önceden ayrılmaya karar verdiğini söyleyerek cebindeki dörde katlanmış uzun mektubu Bedri'ye uzatarak mırıldanır: "Fakat beklemek lâzım... Uzun zaman!"

Roman bu cümleyle biter. Bu konuşmalar peş peşe okunduğunda, bu bölümün akışıyla Macide'nin Ömer'i unutmak için beklemek gerektiğini ama bunun da öyle kolay olamayacağı, uzun zamana gereksinimi olduğu anlamındadır ki hep böyle yorumlanmıştır. Macide de kendisine bir anlamda azap çektiren bu adamı çok sevmiştir; âşık olmuştur, cinselliği onda tattığına göre, buna özel anlamlar da yükleyebiliriz doğal olarak. Sonuçta unutmak için Macide'nin zamana, uzun zamana gereksinimi vardır.

Ancak! Gerçekten böyle mi? Gerçekten ilk anlaşıldığı gibi mi okumak gerekir! Şeytan bir metaforsa, romanın sonlarına doğru Ömer'in baştan beri yaptığı şeytan tanımı yüzde yüz değişmişse

acaba bunu böyle mi okumak, yorumlamak gerekir? Doğrusu ben böyle düşünmüyorum; başka türlü okuyorum! Başka türlü de okunabileceğini düşünüyorum! Özcesi, o vesikalık resmi yanma alarak genç kadını unutamayacağının güçlü işâretini vermiştir; Macide'nin de, Ömer'in değişmesini –uzun zaman alacaktır– "beklemesi" niye olmasın?

İçimizdeki Şeytan'da sanki başka türlü bir "son" var; belki burada bitiyor ama sonrasını da imliyor.



ŞEYTAN

İhtiyar orman köylüsünün anlattıkları dokunaklıdır, isyan duygusunu harekete geçirir. Bir Orman Hikâyesi'nde, köylülere yapılan büyük haksızlık işlenir. Devletin ve orman işletmesini verdiği şirketin baş rolde olduğu. Şirket ağaçları kesmekte, yeni "meydan"lar açmakta. Köylünün ellerinden baltacılık gittiği gibi iyice yoksullaşır. En son altı-yedi yüz ağaçlık bir koru vardır, bu onlar için büyüklerinden kalmış bir miras, olmazsa olmaz bir örf-âdettir. Şirket buraya da girince, bardak taşar! Bu yüzden, şirketin işçileri ile devleti temsil eden memur arasında sert çatışma çıkar, sonra da yetişkinleri jandarma toplayıp kasabaya götürür. Orman köylüsü bir ihtiyar olayı anlatıcımıza anlatmaktadır, devlet memurunun başına geleni de aktarır:

"Sonra duydum ki, delikanlılarla kadınlar onun bulunduğu odayı sabaha kadar durmadan taşlamışlar. Bir şey yapamamaktan, bir şey yapamayacağını bilmekten doğan şaşkınlıkla taşlamışlar. Tıpkı şeytan taşlar gibi... İçlerindeki hırsı böylece söndürmeye çabalamışlar... Zavallılar...

Burada dinî özelliği olan bir benzetme var ve şeytan somut olarak geçiyor. Şeytan kötülük yapar; koruyu kesmeye kalkışanlar da kötülük yapmaktadır. O zaman taşlanması gerekir. Şükûfe'nin yaptığı da kurnazca kötülüktür. Hikâyede bu tanım yoktur ama Şükûfe

için "şeytan gibi" diyebiliriz; burada da mecaz var. Ömer'in içindeki ise şeytan'dır; her türlü saçmalığı, kötülüğü, nedeni olmayan eylemleri yaptıran da odur. Bu ise metafordur ve romanın başından sonuna kadar sürer.

Muhasebeci, Ömer'e hakaretlerini sıralamadan önce şöyle der: "Şeytan sana fısıldamış herhalde... Mübarek olsun... Ben bu işe daha fazla dayanamayacağım... Bir nihayet vermek lâzım... Bu sabah kararımı verdim. Kasada epeyce para var, bir miktarını, daha doğrusu yüklenebildiğim kadarını alıp eve çoluk çocuğun nafakası olarak bırakacak, ondan sonra da başımı alıp gidecektim. Şeytan nereye çağırırsa oraya..." Fısıldayan Ömer'in içindeki mi? Sanırım "o" değil! Muhasebecininki ihtiyar orman köylüsünküne benziyor. Bu da dinî göndermeli şeytan! Ancak her ne kadar "somut" bir tanım yapıyorsa da biraz Ömer'inkine yaklaşıyor.

Bir Skandal'ı, *İçimizdeki Şeytan*'ın hep işâret fişeği gibi algılıyorum. Hikâyenin hemen başında, Anlatıcı'dan yâni Nurullah'tan şunları okuruz:

"Sevgilime değil, aşka, beni saran, serseri yapan, vukuat çıkartan bir aşka âşıktım. İçimde boş durmayı hiç istemeyen, mütemadiyen kımıldayan bir şeytan vardı ve bu şeytan, eskiden beri, iş bulamadığı ve beni mektepten attıracak veya karakolda geceletecek bir vakaya sevk edemediği zamanlar hiç olmazsa birisine âşık ederdi... Ama kime olursa olsun...

Nurullah'ın içindeki de Ömer'in içindeki gibidir. İki şeytan da metafordur. Hikâyede yukarıdaki gibi geçer ve biraz Nurullah'ı tanımış oluruz ama romanda sık geçer, zâten adına da yerleşmiştir. Ne var ki sonlarda, serbest bırakıldığı gün Ömer, Bedri ile yalnız görüşürken; o güne kadar, her kötülüğünü, saçma, anlamsız lâflarını, eylemlerini, yaptıklarını içindeki şeytanla açıkladığını ama bunun bir aldatmaca olduğunu söyleyecektir:

" Halbuki ne şeytanı azizim, ne şeytanı? Bu bizim gururumuzun, salaklığımızın uydurması... İçimizdeki şeytan pek de kurnazca

olmıyan bir kaçamak yolu... İçimizde şeytan yok... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik var, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var... Hiçbir şey üzerinde düşünmeğe, hatta bir parçacık durmağa alışmıyan gevşek beyinlerimizle kullanmağa lüzum görmiyerek nihayet zamanla kaybettiğimiz biçare irademizle hayatta dümensiz bir sandal gibi dört tarafa savruluyor ve devrildiğimiz zaman kabahati meçhul kuvvetlerde, insan iradesinin üstündeki tesirlerde arıyoruz."

Sürekli Ömer tarafından ortaya atılan bu şeytan meselesi, sonunda yine Ömer'in ağzından kesin bir biçimde çözümlenmiş olur. Dahası genç adam bunu o kadar sık örneklemiştir ki bir ara Macide bile böyle düşünmektedir. Evet belki Ömer kolay kolay affedilmeyecek şeyler yapmıştır, söylemiştir ama kötü biri değildir, zâten hemen pişman olur, özür diler, gözü yaşarır vb. Hayır onun içinde değildir şeytan, dışarıdadır. Nihat gibilerdir aslında şeytan.

Ne Ömer'in içinde ne Macide'nin içinde şeytan vardır; onların içindeki aşk'tır! *Şeytan metafor, aşk gerçektir.*



TAŞRA

İki romanda taşra dolaylıdır, daha çok geçmişte kalandır ya da bir haberin geldiği yerdir. Bu haber çoğunlukla olumsuzdur ve olay örgüsünü etkiler, akışın yönünü değiştirir: Macide'nin babasının ölümü ve paranın kesilmesi; Raif'in babasının ölümü ve Türkiye'ye dönme zorunluluğu. Macide'nin de Raif'in de geçmişleri taşradadır; oradan büyük şehre gelmişlerdir. (Benzer durum Ömer'de, Bedri'de de var.) İlkini anlatıcı aktarır; ikincisini Raif'in kaleme aldığı defterden okuruz dolayısıyla karakter gibi karşımıza çıkmış olsa da yine Anlatıcı tarafından aktarılır.

Kuyucaklı Yusuf'ta baştan sona bir taşra mekânı buluyoruz. Ancak Edremit iyi kötü bir kenttir (şehir değil), en azından mimârî örgü bakımından ve yönetsel açıdan. Buradaki "taşra" kent-doğa çatışmasını da taşır. Taşradaki genel hatlarıyla yaşam, özellikle Hilmi ve Selâhattin'in aile çevresiyle birlikte verilir. Birbirinin karşıtıdır bu iki çevre. Selâhattin'in ölümünden sonra, gözü hep öteki tarafta olan Şahinde'nin geçişini görürüz.

Hikâyelerde taşrayı sık buluruz mekân olarak. Dış mekân olarak da olumsuz betimlenir, örneğin Bir Skandal'da. Taşranın kasvetli bir atmosferi vardır, orada sıkışmış ya da öykü sürecinde sıkışacak bireyi görürüz. Bu genellikle öğretmendir. Kullanılan bir motif de şu: Anlatıcımız o taşra kasabasına gelir, amaçsız bir gezintisi vardır,

kendini hafiften esen bir rüzgâra ya da ayaklarına bırakmıştır. Orada birinden "ilginç" bir öykü dinler, böylece hikâye ortaya çıkar; Selâm'da olduğu gibi.

Kuşkusuz üçüncü tekil şahıstan anlatılan taşra hikâyesi de az değil. Hanende Melek örneğin. Yalnız betimlenen kasaba halkının ya da Hüseyin Avni'nin değil asıl Melek'in o kasabada sıkışmışlığı var. Çâresizliği var ki bu yalnızca o kasabayla da sınırlı kalmayacak. Kasaba kasaba sürecektir; hep taşrada! Aktör Rahmi henüz kasabanın sınırından çıkmamışken ölür (intihar eder); Viktor da belli ki bir süre sonra kasabada son nefesini verecektir. Rahmi'nin kendi seçimidir, gerçi aklı ne kadar başındaysa. Viktor ise taşra'nın (erkeklerin) kurbanıdır, dolayısıyla Rahmi de bir çeşit taşra kurbanı olur.

TECÂVÜZ

Viktor, sahneye çıkmanın bedelini tecâvüze uğramakla, tecâvüzün "bedel"ini de geneleve düşmekle öder. Viktor'u geneleve Kaymakam gönderir. Makamında, tecâvüze uğramış Viktor'u tâciz eder, ardından tokadı yer; ancak bu tokat Viktor'a acımasızca geri dönecek, genelevi boylayacak, orada da vereme yakalanacaktır. Onun ve dolayısıyla sevgilisi Rahmi'nin trajedisinin başlangıç noktası tecâvüzdür. Aslında zihniyet'tir. Tecâvüz, o zihniyetin barbar eylemidir: bir erkeklik işâreti! Cinsel açlık, kadın etine düşkünlük, kabadayılık, gösteriş, rekâbet, alkol falan bunlara eklenebilir. Dolayısıyla Viktor gibi kadınlar için ne yazık ki "tecâvüze uğramak" kaçınılmaz dönemin taşarısında. Çok şey değişti mi ülkemizde?

Tecâvüz'ü de çoğu kez "dağa kaldırmak" olarak görüyoruz. Kasabaya gelen şarkıcıların, oturak avratlarının dahası Viktor örneğinde olduğu gibi aktrislerin başına geliyor. Gramofon Avrat da son ânda Murat'ın yiğitliği sâyesinde kurtuluyor dağa kaldırılmaktan! Bu dağa kaldırma *meselesi* bir şekliyle Yeni Dünya'da da yazınsal incelikli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkıyor. Şöyle ki: "Hüseyin, ayakta duramayacak kadar sarhoş olan karıları eliyle götürüp emniyetli bir yere yatırdı." Evet, bir kuşku (tehlike) var ki emniyetli bir yer! Yeni Dünya o gece emniyetli bir yerde yatacak ama ne yazık ki ertesi gün ölümün pençesinden kurtulamayacak!

Çoğunlukla tecâvüz sahnesi betimlenmez. Ancak 1937'de yayınlanan Sıcak Su'da öyle değil; yanı sıra tecâvüzün "nedeni" korkunçtur! İsmail'i arayan iki jandarma, karısını konuşturmak için tecâvüz eder. Hikâye İsmail'in yakalanmasının değil de tecâvüz eylemi üzerine kurulmuştur. Emine'nin dağınık saçları, üç eteğinin hışırtısı, cinsellikle ilgili ipuçlarıdır. Yâni, zaman zaman günümüzde rastladığımız şu erkeğin tahrik olması! Yoksa kadında jandarmalara karşı en küçük bir yakınlık yoktur!

Jandarmalar gusülhânede ki hamancık olarak da adlandırılır, bir teneke sıcak su bulur. Anlaşılan İsmail biraz önce oradaydı ve jandarmaların köye geldiğini duyup ormanın içine saklandı. Sıcak su da jandarmaların erkekliğini harekete geçirir; karı-koca yattıklarında sevişecek sonrasında da boy abdesti alacaktır. Sıcak su bunun içindir! Uyanık olanı, İsmail'i ortaya çıkarmanın bir yolunu bulur. Kadına tecâvüz edecektir ki o "ırzına geçmek" diye söyler arkadaşına, kadın bağıracak ya da eylemi durdurmak için kocasının yerini söyleyecektir. Anlatılana göre İsmail kendini savunmuştur ama asıl önemlisi bir ağa çocuğunu öldürmüştür! Yâni suçu çok çok büyüktür.

Emine, her iki jandarmanın tecâvüzüne mâruz kalır da ormanda saklanan kocasının yerini söylemez, yardım için ona bağırmaz, seslenmez. Jandarmalar için İsmail'i ortaya çıkarmanın yolu (neden) olan tecâvüz, kendileri için keyif veren bir *amaç* olmuştur. Ancak kadının ağzından tek bir sözcük çıkmamıştır; jandarmalar "tatlı bir yorgunlukla" gitmek zorunda kalır. Emine de onların ardından ormanın içine girer ve bir kez daha görünmez. Emine'nin intihar etmesi akla yatkın. Bu hikâyenin sonu havada kalmış gibi durur. Aslında "son" da havada kalmaz; tecâvüz gerçeği tokat gibi yüzümüze iner!

Şakir'in Kübra'ya tecâvüzünü de dolaylı öğreniriz; gerçi Şakir'in böyle vukuatları önceden anlatılmıştır. Olayı öğrenenYusuf da, Kübra ve annesini eve getirir, onlara iş verir. Ancak Muazzez'in peşinden gitmesinden ve baştan beri Şahinde'nin varlığından dolayı Kübra annesiyle evden ayrılır. Yazarın, Kübra'yı ikinci romanda Yusuf'un karşısına çıkartacağı düşüncesini, tasarısını biliyoruz. Ancak bu metin dışı, kurmaca dışıdır. Kurmaca içi ise tecâvüzdür; sonrasında Yusuf acır yardım elini uzatır, Kübra da Yusuf'a –belli ki– abayı yakar. Burada bir mesele daha var. Tecâvüz olayını öğrenen Kaymakam Selâhattin Bey çok kızar, bozulur, öfkelenirse de sessiz kalır. Sözler boğazında düğümlenir. Çünkü söz konusu olan, Edremit'in, kentin ileri gelenlerinden, zenginlerinden "yasa"dan daha güçlü olan Hilmi Bey'in oğlu serseri Şakir'dir.

TRAJİK

Ayran, Cankurtaran, Sıcak Su, Komik-i Şehir gibi hikâyeler trajik sonla biter. Ayran'da ise "trajik olan", neredeyse baştan sona doğru yoğunlaşır. Cankurtaran ironiktir ama hepsi, Sıcak Su'daki Emine'nin intihar ettiğini varsayarsak ölümle biter. Ötekilerde yalnızca karakter ölürken Komik-i Şehir'de klasik tragedya gibi birden fazla kişi ölür; her ne kadar bir "öldürme eylemi" de barındırsa bu bir tragedya değildir. Benzer ama bürokrasinin de çarkına sıkışan, daha çok taşranın (erkeklik!) kurbanlarıdır.

Gerçi trajik sıfatını nasıl kullandığımıza bağlı; Arabalar Beş Kuruşa'nın sonu da trajik. Belki biraz melodram var ancak farklı sınıflara ait iki küçük arkadaşın, zengin olanının annesi tarafından konuşmalarının bile yasaklanması trajik değil mi? İkisinin de gözyaşlarını dökmesi? Sanırım trajik sıfatını biraz zorladım, metaforun kapısını çaldım ama ya şu bölüm:

" 'Anneciğim' dedi, 'o benim mektep arkadaşım!

"Kadın, yüzü kıpkırmızı kesilerek, oğlunun sözünü kesti:

" 'Ben yarın mektebinize de telefon edeceğim. Seni kendi seviyende olmayanlarla temas ettirmeyi gösteririm!..' "

Bilmiyorum günümüzde bu tür örnekler az mı çok mu, bir tipiklik mi? Ancak bu tipikliğin çok uzun yıllar sürdüğünü söylemek sanırım yanlış olmaz. 1936'da yayınlanan bu hikâyede yine bir toplumsal soruna değiniyor yazar.

Sonu epeyce trajik biten *Kuyucaklı Yusuf*, "tragedya"nın iyi bir örneğidir. Selâhattin Bey'in dışında kimse eceliyle ölmez. O gece odada udi de dâhil sekiz kişi vardır, baştaki Yusuf'un anne-babasını da sayarsak on, Ali ile birlikte on birdir öldürülenler. Çatışmanın sonunda yalnızca Muazzez'in sesi çıktığından hepsinin öldüğünü düşünebiliriz. Ya da büyük bir kısmının; ötekiler ağır yaralı, belki sonra ölecekler. Yusuf'un kurşunlarıyla olmuştur bu ölümler. Yusuf

karanlıkta kıpırdayan her şeye doğru tetiği çekmiştir!

Zâten biz onu, romanın başında iki ölünün yanı başında, henüz küçük bir çocukken soğukkanlı bir biçimde bulmuştuk! Annesi ile babasının ölülerini bekliyordu; sonra yakın arkadaşı Ali öldürülecektir; sonunda da karısını, onca sevdiği Muazzez'i gömecektir! (Öldürmek zorunda kaldıkları da var!) Özcesi trajik bir "kahraman"dır Yusuf!



UFFIZI

Kurmacanın dışına çıkıyorum ama uçurtmamın ipi yine yapıt'ta. Uffizi çok büyük bir müze. Birkaç yıl önce Floransa'ya gittiğimde, bu devâsâ müzeyi dolaşma olanağım oldu. Dolaşabildiğim kadarıyla. Uffizi'ye birkaç kez gitmek gerek. İnsanın başı dönüyor. Bir süre sonra resimler birbirine karışıyor. Floransa "müze şehir"lerin en önemlisi. Ardreas del Sarto, tablolarıyla hatırı sayılır bir biçimde yer alıyor müzede. Madonnalar'ı ve başka resimleriyle. Ne var ki aklımın ucundan geçmemişti *Kürk Mantolu Madonna*. Kasım (2015) ayındaki atölye için romanı yeniden okuduğumda, aklıma ilk gelen Uffizi ve Sarto oldu. Ancak geriye dönüş yok, keşkenin de bir anlamı olmuyor! "Madonna delle Arpie"ye daha ne kadar yakın olacaktım...

Öte yandan bir soru: *Kürk Mantolu Madonna*'da yazar niye Andreas del Sarto'nun "Madonna delle Arpie" tablosuna gönderme yapıyor? Ya da onu "model"liyor? Neden Sarto? Ondan çok daha ünlü ressamlar var! Neden onun Madonna'sı? O kadar çok Madonna var ki! Hele de İtalyan ressamlarının; Hıristiyanlık'ın kabulünden sonra, günümüze kadar resim sanatının her döneminde.

Geç ya da yüksek Rönesans'ın temsilcilerinden Floransalı Sarto, sanat bağlamında dürüst bir sanatçı, tâviz vermemiş, istemediğini yapmamış, yapmak zorunda kalmamış. Karısı Lucrezia del Fede'nin

getirdiği çeyizin büyüklüğü önemli bir neden olabilir; servetinden dolayı para sıkıntısı çekmemiş. Ancak anlaşıldığı kadarıyla pek öyle "ünlü" olmayı değil de iyi resim yapmayı benimsemiş. Aynı zamanda bir "öğretmen"; çok sayıda Floransalı ressam yetiştirmiş.

Yazarın ilgisini bunlar mı çekmişti? Yoksa herhangi bir sergi dolayısıyla ya da rastladığı bir kitapçıdaki broşür, albümden mi esinlenmişti? Olabilir. Ama şâyet ressamın sanat düşüncesini biliyorsa, "iyi edebiyat" yapmak için yola çıkmış bir yazarın, seçimi pekâlâ bu yönde olabilir. Öte yandan tablonun önemli bir özelliği de var. Sarto, başka yapıtlarında olduğu gibi "Madonna delle Arpie"de de karısını betimlemiş. Yazar bunu biliyor muydu? Raif Efendi, otoportre olduğunu öğrenince hayâller kuruyor. O güzel kadına her yerde rastlayabilir! Dolayısıyla o güzel kadın onun "hayâlindeki kadını" olmuştu, pekâlâ sevgilisi, karısı da olabilirdi. Bu bilerek yapılmış bir benzetmeydi (motif) ya da yazarın bilinçdışının yüzeye çıkması, metne girmesiydi. Meryem'in kucağında "çocuk"un oluşu, "karısı olma" (aile) düşüncesini sanırım biraz daha pekiştiriyor.

Raif de, gerçeklikte olduğu gibi kurmacanın içinde bu Madonna'ya hayran kalır, büyük sanatsal özellik bulur. Hatta daha fazlasını; gördüğü öteki Madonnalar'la da karşılaştırır: "Halbuki Sarto'nun bu tablosundaki Meryem, düşünmeği öğrenmiş, hayat hakkındaki hükümlerini vermiş ve dünyayı istihfaf [küçümseme] etmiye başlamış bir kadındı. İki tarafında ibadet eder gibi duran azizlere değil, kucağındaki Mesih'e değil, hatta gökyüzüne de değil, toprağa bakıyor ve muhakkak ki bir şeyler görüyordu."

O yılbaşının geceyarısında bu benzetmeyle yine karşılaşıyoruz. Eve gelmişler, Maria yatakta, sevişmek üzereler ve Raif, Maria'nın yüzünün tablodakinden daha güzel olduğunu söylüyor; yâni defterе yazıyor. Bu ândan sonra da sevişirler; Maria onun yüzünü "ateş gibi buselere" boğar. Raif'in bilinçdışı, yazarın bilinçdışı, hangisi, ikisi de! Vuslat, Raif için birlikte olmanın, bir anlamda da evliliğin başlangıcıdır. Dolayısıyla tabloya benzetmesi, Sarto'nun Madonna'da

karısını betimlemesiyle çakışır. (Ayrıca kucakta "çocuk" da var!) Maria'nın yüzünü tablodan daha güzel bulması çok doğal; hele de o ânı düşünürsek; artık onun "karı"sı, artık onun sevgilisidir!

UZLAŞMAK

Farklı kutuplardadır Düşman'daki iki eski arkadaş; birbirleriyle hayata bakışta, derin ayrılıkları vardır. Beklenmeyen konuk ki "düşman"dır, sistem (statüko) ile uzlaşmamıştır, zâten siyâsî kaçaktır, ev sâhibi arkadaşı ise uzlaşmanın ötesinde sistemin parçasıdır. Arkadaşını ihbar etmesi de bunu bir şekilde somutlar. Kuşkusuz ayakta kalmak için de uzlaşmak var, yaşamak için. Ya da Yusuf gibi aşk uğruna: masa başına oturuyor, kasabaya tıkılıyor, kıyafetini değiştiriyor; onun için büyük uzlaşma! Ama ne zamana kadar diye de bir his var içimizde. Uzlaşmak çoğunluk tâviz vermeyi de beraberinde getiriyor; Yusuf'unki aynı zamanda sevdiği yaşam biçiminden tâviz vermek.

Babalığı Selâhattin Bey'inki de bir uzlaşma. İsyan edemiyor, karşı gelemiyor. Bir Siyah Fanila İçin'deki Mülkiyeli Ömer gibi değil. Ömer "başkaldırıp", kaymakamlığı bırakıp ayakkabı boyacılığı yapmayı seçiyordu. Selâhattin Bey belki de böyle bir seçimi evli olduğu için yapamıyor, yıllar geçtikçe de o çarklar arasında sıkışıyor; alkolde biraz teselli buluyor. Bu sıkışmışlığa Şahinde de tuz biber ekiyor! En fazla yapabildiği kent dışına çıkıp doğada biraz yürümek!

Bir Orman Hikâyesi farklı. Bu hikâyede tikel değil genel bir meseledir. Köylülerin karşı karşıya kaldıkları durum, yaşamaları için uzlaşmalarını getirir. Öylesine olmuştur ki artık, köyün bazı gençleri, şirkete baltacı olarak girmek zorunda kalmıştır. Bıçak ne zaman kemiğe dayanacak ya da bardağı taşıran son damla ne olacak? O küçük koruluğa da şirket göz dikince. Benzer durum Sırça Köşk'te de vardır; o zamana kadar "yönetim" ile uzlaşan halk isyan eder. Bardağı taşıran son damla, yöneticilerin sanki bir cömertlikmiş gibi dağıttığı boş koyun kellesidir!

Şirket, ormanda devletin temsilcisi. Başka bir açıdan bakarsak devletin kayırdığı, "yasalarla" köylüyü çok zor durumda bırakan "kurum"! Ancak köy halkı, eline geçirdiği baltayla sopayla şirketin işçilerine, yanında iki jandarma olan ve "oranın kralı" devletin memuruna saldırır. Dolayısıyla bu bir isyandır. Uzlaşmanın karşıtı her zaman isyan değildir ama buradaki isyandır. Sırça Köşk'teki de isyandır. Birikmiş olanın haklı tepkisidir; artık o noktada ne uzlaşmak (boyun eğmek) ne devlet ne şirket ne yönetici, hiçbiri yoktur.

O koru bir yanıyla son kalan "geçim kapısı"dır ama önce bir "değer"in savunusudur. O değeri korumak onlar için varlıksal bir zorunluluk, bir çeşit "kimlik" sorunudur. İşlerinin ellerinden gitmesine, daha da yoksullaşmalarına tepki göstermemişlerdir de atalarından kalan o koruluğa sıra gelince isyan etmişlerdir. "Eski günlerin yadigârıdır"; çocuklar, babalarının anlattığı "eski, büyük ve esrarlı ormanı" ancak orada bulabilecektir. Artık uzlaşma bitmiştir! Koruluk için devlete karşı gelmeyi, jandarmayla yüz yüze gelmeyi, içeride yatmayı falan göze alırlar. Gezi Olayları'nı nasıl da akla getiriyor, üç yıl kadar geçti aradan; hikâye de seksen altı yıl önce yayınlanmış!



ÜZÜNTÜ

"Üzülmek" eylemi de acımak gibi merhamet gibi bize çokça geçiyor. Doğal olarak anlatıcıda çok açık duyumsadığımız, bazen oradan bize geçen bir duygu bu. Anlatıcının tinsel tedirginliğini biz de yaşıyoruz. Anlatıdan sonra da içimizde kalıyor. Anlatı sürecinde üzülüyoruz da ardından üzüntü kalıyor; *üzüntü* yer ediyor. Yâni burada odaklanmak istediğim eylemden sonra ortaya çıkan insanın tinsel dünyasında izi kalmış olan. Üzüntü, insanı epeyce rahatsız eden bir *tortu*. Bunu en çok kimde görüyoruz, Macide'de mi, Raif'te mi?

Ama önce *Kuyucaklı Yusuf*'a değineyim. Selâhattin Bey'in ölümünde, eylemin ardında kalan o tortunun, üzüntünün de bir etken olduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Karşıt bir örnek vermek gerekirse, bu Şahinde'dir. Onda hiç böyle bir duygu yok. Bir tek geceden söz etmiştim, kocasının ilk kalp krizinde üzülmüş, ağlamıştı ama sonrasında eski tas eski hamam! Belli ki hiç izi kalmamış. Yine bir başka karşıt örnek Yusuf'tur. Gerçi onunki Şahinde'den çok çok farklı. Yusuf'ta böyle bir tortu kalmışsa bile, biz bunu bilemeyiz, o içine gömer, dile getirmez, söylemez. Duyarsız değildir Yusuf; Muazzez'e beslediği sevginin dışında Kübra'ya ve annesine de kol kanat germiştir. Ne var ki o, içinde bir tortu kalamayacak kadar tepki-

seldir. *Böylesi* durumlarda daha çok başka bir duygu birdenbire ortaya çıkar ki bu da onu o yapan özelliktir: *öfke*!

Raif'in üzüntüsü hiç bitmeyecek. Ancak ölünce. Kızması bir süre sonra geçmiştir de üzülmek eylemi çok sürmüştür. Bu da bir ömürboyu sürmeyecektir doğal olarak ancak tortusu kalacaktır son nefesine kadar; bu tortu onu yıpratacak, eritecek, hasta edecek, yatağa düşürecek! Çünkü derin üzüntüsünü bir ömürboyu taşımıştır. Bedeninin somut bir uzvu gibidir. Kalbi gibidir, ciğerleri gibidir, kolu bacağı gibidir! Bedenin öğlerini taşımak doğal da üzüntü'yü taşımak çok güçtür, olanaksızdır. Yıllarca taşıması bir mucizedir. Onun yaşamına baktığımızda, Maria Puder'in ve aşk'ın onun için bir mucize olduğu çok açıktır. Bu derin üzüntü, belki tatsız bir benzetme ama kanser gibi insanı yiyip bitiren, içini kemiren bu tortu, ömürboyu onda kalmasın da kimde kalsın!

Bu konuda bir başka önemli "örnek" Macide'dir. Bir-iki kez gözyaşlarını tutamayıp ağlıyor. Ne var ki gözlerinden akan, daha çok keskin bir gerilmenin sonrası. Üzülmek eylemini pek dışarı vurmuyor; yine de duyumsanıyor onunki. Tortu kalıyor mu; kalmaz olabilir mi, tabiî ki kalıyordur! Romanın sonunda da Bedri'ye *uzun zaman* alacağından söz ediyordu. Bunun anlamları geniş ancak içinde bir şekilde üzüntüyü de bulabiliriz.

Macide için daha çok, güzel olabilecek bir yaşamın beklenmedik (anlamsız) biçimde parmaklarının ucundan kaçması. Macide'nin baştan beri, kişilikleri çok farklı olan Ömer'e ilişkin tedirginlikleri vardı ama ümidi de vardı. Aşkın çağrısıyla ikisi de "yalnızlıklarını" terk edip yeni bir hayata başlamışlardı. Ömer'in inciten hareketleri, saçmalıkları karşısında öfkeli bir üzülmek eylemi yaşıyordu Macide; dediğim gibi bazen dile geliyor bazen gelmiyor. Kişisel özelliklerinden dolayı ardından tortusu da kalıyordur. Ama biz Raif Efendi'de olduğu gibi uzun bir süreçte öyküyü okumadığımızdan ya da onların öyküsü zaman olarak kısa bir aralıkta olduğundan bu tortuyu doğrusu metin içinde somutlamak pek

kolay değil. Ancak bu tortunun, üzüntünün, bir varsayım olarak "son"rasında olabileceğini düşünüyorum. Yâni şu "uzun zaman" sözlerinin içinde saklananlardan.

Hikâyelerde benzer durumlar bulabilirsek de roman ve karakterlerindekiler kadar câzip değil. Hacer'de bir üzüntü var. Bir tortu kalmış. Emine ile Hasan'ın öyküsünü anlatırken düşünceli oluşunun, parmağını toprağa sokup çıkarışının ardında bunu da arayabiliriz pekâlâ. Buradaki hem tikel hem genel. Anlaşılan bütün yörenin içine işlemiş iki gencin öyküsü, ölümü; yıllardır anlatılageliyor, derin iz bırakmış. Öte yandan tikel, o da Hacer'deki:

İnsanın doğasına pek uymayan nedenlerden dolayı güzel olabilecek bir yaşamın, geleceğin kayıp gitmesinin ardında kalan tortu; yâni *aşk*'ın...

"Yalnız şu küçük vesika resmi bende kalsın... Bu kadar bir zaaf da çok görülmez..."

V

VAPUR

Huzur'da sanki *İçimizdeki Şeytan*'dan bir "işâret" var. Daha önce de belirttiğim gibi Mümtaz'ın Ömer'den el almasının ve Macide ile Nuran'ın "müzik" ortak paydasının yanında bir-iki küçük benzerlik daha sayılabilir. Her iki yazarın sosyal çevrelerinden dolayı romana girmiş mekânları, aydın tartışmalarını, Beyazıt çevresini hatta birbirine "yakın yıllarda" geçmesini falan kast etmiyorum. Kaldı ki Doğu-Batı meselesini Ahmet Hamdi Tanpınar *Huzur*'da çok derin, yoğun ve farklı biçimde ele almıştır. İstanbul betimlemeleri de *İçimizdeki Şeytan*'dan çok çok daha geniş yer tutar ve üzeri felsefî anlamlarla örülmüş olup, göndermelerle doludur; âdeta romanın baş karakteridir İstanbul!

Ancak anımsanacağı gibi, nasıl Ömer, Macide ile Kadıköyü-Köprü vapurunda tanışıyorsa, Mümtaz da Nuran ile Ada vapurunda tanışır. Benzer şekilde, Ömer ile Macide'yi nasıl, kızın yanındaki bir ortak akrabaları tanıştırıyorsa yâni bir üçüncü kişi, Mümtaz ile Nuran'ı da genç kadının yanındaki ortak tanıdıkları, üçüncü kişi tanıştırır. Bu üçüncü kişi, her iki romanda da az çok bir rol oynar ve kadındır. Kuşkusuz şehirhatları vapuru bir dönemin, özellikle de sözü geçen yılların tipikliği ve bir çeşit "sosyalleşme" yeridir. Onun için bu "rastlantılar" son derece inandırıcıdır. Üstelik bizim gençliğimize kadar sürmüştür İstanbul'un bu "vapur"

özelliği! Nitekim Tanpınar bu sosyalleşmeyi *Huzur*'da, Nuran ile Mümtaz'ın karşılaştığı bölümde şöyle ifâde ediyor: "Fakat hangi İstanbullu bindiği vapurda kimlerin bulunup bulunmadığını merak etmez?"

Ömer gerçekten bir huzur arıyor mu, onu Macide'de bulmayı mı düşlüyor, pek açık değil. Romanın başındaki vapur bölümünde Ömer'i pek huzursuz bir tip olarak tanımıyoruz. Belki kararsızlığını inançsızlığını biraz anlıyoruz ama huzursuzluğu hakkında pek ipucu yok; sonra çıkacak ortaya. Öte yandan Macide'nin huzuru arzuladığı kesin; bunu âşık olduğu adamla birlikte bulacağına ya da kavuşacağına inandığı da kesin. En azından başlangıçta ya da başlarken.

Ömer vapur'da büyüleniyor, ilk görüşte Macide'nin çekim alanına giriyor. Yanındaki arkadaşı Nihat'a, o zamana kadar yaşamında böyle bir *mahlûk* görmediğini, yaşamının en önemli *ânlarını* yaşadığını söylüyor. Bu sırada vapur iskeleye yanaşmış ya da üzeredir, kanepeler boşalmaya başlamıştır, Ömer iki kadının yanına gelir. Ömer ile Macide henüz tek sözcük etmez birbirlerine. Ömer, Emine teyzesiyle konuşur. Ama gözleri Macide'dedir. Hemen sonra Emine onları tanıştıracak, Macide'nin ağzından da birkaç sözcük çıkacaktır. Bu sırada Macide'nin ilerisi için kurduğu bir hayâl yok; Ömer'e ilişkin ya da huzurlu olmak gibi! Ancak Ömer'in var, zihninden hızla geçen birbirinden farklı düşüncelerle ki odağı Macide'dir, artık o tutkulu bir âşıktır!

VESÎKALIK

"Yalnız şu küçük vesika resmi bende kalsın... Bu kadar bir zaaf da çok görülmez..." diyor Ömer. Son derece dokunaklı. Aşkından vazgeçiyor, ilk görüşte büyülendiği Macide'den vazgeçiyor, evlilik için düzenlenmiş evraklarını yırtıyor; ki bence onları *nihayet* evlendirme dairesine vermek için yanına almıştı.

O "küçük vesika resmi" Macide'nindir. Evrakların üzerinde olan fotoğraf. Artık bundan sonra yalnız onunla yetinecek. Öyle mi? Benim için kuşkulu ama bu durumda (bu noktada) böyle okuyoruz metni. Belli ki Macide hep belleğinde duracak, kalbinde saklı kalacak. Bu olağanüstü özellikleri olan kızı, kendisini aşkla veren kızı hak etti mi? Hayır, koca bir hayır, zâten bunun da farkına vardı, bilincine erdi. Pişmanlık fayda etmiyor, bu arada Ömer'de hiç beklemediğimiz bir özveriyle karşılaşıyoruz, daha önce söz ettik. Kararsız, eylemsiz Ömer, bu kez karar veriyor, eyleme geçiyor! Hem de olumlu! Demek ki Bedri'ye değiştiğini söylerken yalan söylemiyormuş.

Macide'den uzak duracak; kızın huzurlu olması için uzak duracak. Bir daha onu kötü durumlara düşürmemek için, onu üzmemek için, keder çukuruna atmamak için uzak duracak. Macide açısından ilginç olan, "başlarken Ömer'de huzuru aradığı söylenebilir" demiştim; ama onun için huzur öyle görünüyor ki Ömer olmadanmış! Bu zamana kadar! Yâni değişmemiş Ömer ile huzurlu olamazdı; değişen Ömer ile ne kadar, onu da bilemeyiz. Ömer belli ki o ân için çok kararlı, yalnızca Bedri ile görüşmek istemişti. Dışarı çıktığında bir süre onların peşinden gider, kız kendisini gördüğünde, tâkibi bırakıp gözden kaybolur. Bu da muhteşem bir "film sahnesi", zihnimize kazılan bir "fotoğraf"

Ömer burada biraz *Sevmek Zamanı*'ndaki boyacı Halil'i, biraz da Raif'i akla getiriyor. O küçük fotoğrafı cüzdanının içine koyacak,

bu çok belli, sık sık bakacak, bu da çok belli ve büyük bir olasılıkla gözyaşlarını tutamayacak. Her ne kadar, o resim izleme durumunda, Halil'de ve Raif'te platonik bir aşk varsa da onların bilinçdışında bir olasılığın olmadığını ya da böylesine bir hayâl kurmadıklarını söyleyemeyiz. Ömer için bundan sonra, fotoğrafın varlığı Halil ile Raif'in o ânlarıyla benzerlik gösterir; ne var ki bilinçdışı değil!

Her ne kadar Macide'yi özgür (rahat) bırakmışsa da, her ne kadar o ân uzak durmakta kararlı görünüyorsa da Ömer'in bu edimi, alıkoyduğu fotoğrafı bir andaç olarak yanında taşıyacak olmasının yanı sıra gelecekte olası bir eylem'i de imlemektedir.



YABANCILAŞMA

Tersine bir durum var: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanının ana karakteri Ahmet Celâl'in köylüler ile, Yusuf'un kentliler ile arasında uçurum vardır. Köylülerin arasındaki şehirli subay, okumuş, aydın Ahmet Celâl, köylüler için zâten "yaban"dır. Yusuf'ta da tersi bir durum var. Kentlilerin arasındaki okumamış, köylü Yusuf onlar için "yaban"dır. Gerçekten burada "soylu vahşi" tanımıyla örtüşür. Ahmet Celâl ile Yusuf çok farklı kesimleri, sınıfları temsil eder, bulundukları çevre çok farklı ancak her ikisi de benzer bir "konum"dadır. "Yabancılaşma" kuşkusuz sosyo-ekonomik bir terim ancak günlük yaşamda da kullanabiliyoruz; bazen derdimize derman olabiliyor.

Yusuf'un içinde bulunduğu duruma pekâlâ "yabancılaşma" diyebiliriz. Çeşitli nedenlerden dolayı kitap boyunca zaman zaman bunları sıraladım; özellikle Edremitliler'den uzak durmayı seçiyor. Dolayısıyla ötekiler ile arasında ciddi bir mesâfe var. Muazzez ile Ali'yi ayırabiliriz, bazen de Selâhattin Bey'i. Yalnızca kişilerle değil, çevre, ortam, kent onun yabancı olduğu ya da olmak istediği. Kendi eylemi bu doğrultuda. Asla "uzlaşmak" istemiyor.

Raif Efendi de başka bir benzeri. Bile isteye kendi dünyasına gömülünce "yabancı" durumuna düşüyor. Çevresi için, dahası evindekilerin hepsi için. Belki karısını biraz ayrı tutabiliriz. Yusuf'un-

kinden çok farklı olmakla birlikte Raif Efendi'nin de kendi seçimi. Sesini hiç çıkartmıyor; haklı olduğu durumlarda bile. Çalışma arkadaşları onun kötü bir çevirmen olduğuna inanıyor, tabiî ki dedikodusunu da yapıyor. Köy ortamı olmasa da bir çeşit Ahmet Celâl'in durumuna düşmüş. Ama taban tabana zıt iki karakter. Raif onun gibi mücâdele etmiyor, hem de hiç, bunu bırakın, iki dudağının arasından küçük de olsa bir itiraz sözcüğü bile çıkmıyor. Raif'i kuşatan bu "yabancılaşma" durumu biraz biraz Anlatıcı'nın girişkenliğiyle kırılacak. Sanki Anlatıcı'yı, özellikle hastalığı sırasında iyi bir insan olduğunu keşfetmesinin yanında Raif'in yabancılaşmış konumu da çekiyor ve bir çeşit Raif tarafından örülmüş duvarı yıkmak istiyor. Nitekim defterin verilmesi dolayısıyla da bu duvarın yıkıldığını anlıyoruz. Ancak Raif Efendi de son nefesini vermiş oluyor. Anlatıcı defter ile yetinecek.

Nurullah da benzer yabancılaşma durumunun içinde. Bu süreci görmek zor değil. O da sınıfsal olarak hiç benzerlik göstermediği Yusuf gibi çevresine yukarıdan bakıyor. Sanırım çok daha fazla. Yusuf gibi, Ahmet Celâl gibi öfkeli. Kendi sınıfından insanlara, içinde zorunlu olarak bulunduğu çalışma ortamına vb.'ye "köylü efendimiz olamaz" diyecek ve bu konuya muhâlefet edecek kadar "yabancılaşmış"! Nurullah'ın kasabada tek dostu ya da yârenlik ettiği marangoz var; bir de duygu kapısının aralandığı genç Beria.

Ahmet Celâl'in köylülerle farkı derin. Her gün tıraş olması, sabaha kadar gaz lambasının ışığında kitap okuması başlıcaları. Ancak bu yabancılaşmayı ortadan kaldıracak, Ahmet Celâl'in yürekten bağlandığı "yurdun kurtuluşu" ve hemen yakınlarında gerçekleşmekte olan bunun savaşı var. Ancak köylüler hiç umursamadığından, tam tersine bu düşünce (eylem) yabancılaşmayı daha da derinleştiriyor. Ahmet Celâl'in –romanda az geçen– köylü kızı Emine'ye olan aşkı, karanlık gökteki dolunay gibidir. Bir umut "kapı"sıdır. Belki Beria da Nurullah için öyledir o kasabada. Yusuf için de Muazzez.

Viyolonsel'de de ilginç bir durum var. Hikâyenin ana karakteri yâni karısının mezarı başında viyolonsel çalan adam, Afrika'nın sapa bir köyü için, orada yaşayanlar için gerçek bir yabancı; ister istemez de adam için bir yabancılaşma durumu ortaya çıkıyor. Ancak öyle değil, burada süreç tersine işliyor; müzik kırıyor ya da kırmaktadır. Siyahî köylüler göz yaşlarıyla dinliyor onu. Evet, bu hikâye alegoriktir, "masalsı" falandır ama Ahmet Celâl'in kurtuluş düşüncesi yabancılaşmayı derinleştirirken, burada müziğin varlığı ortadan kaldırır ya da kaldırmaktadır.

Ele aldığım bağlamda Nurullah, Ahmet Celâl'in daha sonraki bir aşamasıdır ve sahiplenilen düşünce (yön) tersine dönmüştür. Yurdun kurtuluşu gerçekleşmiş; "köylü efendimizdir" iktidar söylemi olmuştur. Çevresiyle çatışma dolayısıyla yabancılaşma süreci yalnızca bu düşünceden dolayı olmuyor ama bu *sav* çatışmanın simgesi. Nurullah, nasıl bir yabancı gibi geldiyse daha da yabancılaşarak gitmek zorunda kalıyor. Öyle ki Beria bile sırtını çevirmiş. Ahmet Celâl için Emine bir ümit ışığı olmuştur ki en önemli varlığını, defterini ona teslim edip köye nasıl geldiyse daha da yabancı duyumsuyarak kuşkusuz *derin yaralı* gidecektir. Ne yazık ki başlangıçta ışıyan ve giderek de ışığı güçlenen Beria sönmüştür, Nurullah'ı yalnızca marangoz yolcu edecektir. Yusuf da Muazzez'i gömmek zorunda kalmıştır; kente öfkeyle yumruğunu savurarak atını dağlara sürer.

Olumlu açıdan bakarsak, Raif Efendi defterini şu veya bu nedenle Anlatıcı'ya veriyor. Dul genç koca da ormanda, karısının mezarı başında viyolonseliyle "Sonbahar Şarkısı"nı çalıyor.

YALNIZLIK

Romantizm ister istemez insanı yalnızlığa sürüklüyor. Aşk kırılganlığı da. Hem de çok. Biten bir aşkın ardından olduğu kadar olmasa da aşkın başlangıcında da var yalnızlaşma isteği. Ölenin sevgisini, hele de aşk varsa, tek başına kalpte yalnızlaşarak saklamak da var. Yazarın öncelikli teması aşk ve başat yönü romantizm olduğu için, yapıt'ta "yalnızlık" diye tanımlanacak durumu ve onun doğurduğu duygu hâlini çok görüyoruz. (Bundan da sık sık söz ettim.)

Kuşkusuz yabancılaşma da yalnızlığı doğurur; ancak oradaki yanlızlıkta temel sorun şu veya bu nedenden dolayı ama daha çok "düşünce" düzleminde çevre ile uyumsuzluk ya da çevre ile uyuşamamaydı. Burada öyle değil, pekâlâ karakterimiz genel-geçerli düşünceye, statükoya muhâlefet etmeyebilir ama yalnızlığı seçer; Raif Efendi gibi. Burada duygu dünyasının egemen oluşunu görüyoruz; yâni duygu esintisinin önüne kapılıp kederlenme, hüzün saatlerini yaşama çoğu kez. Öte yandan Yusuf gibi doğada yalnız kalarak huzur bulma da var!

Hikâyelerde yer alan anlatıcılarda da yalnızlık görüyoruz. Yalnız dolaşan bir anlatıcı var; bu sık sık karşımıza çıkıyor ve öykü onun dolayımıyla bize aktarılıyor. Bu motifin (özellik) yazarın kendisinden metne girmiş olmadığını söylemek zor. Ancak yine kurmaca içinde karşılaştığımızla ilgilendiğimi belirtmem gerek. Romandaysa, genel olarak baktığımızda karakterlerin özellikle "olumlular"ı yalnız kişiler. Yusuf, Raif, Ömer, Bedri, Maria Puder, Macide, bunlara Muazzez ile Selâhattin Bey'i de katabiliriz. Ancak Nihat öyle değil, Şahinde de.

Ancak başka türlü "yalnızlık"lar da okuyoruz. Bunun en çarpıcılarından biri Küçük Hasan'ın tek başınalığı. Günlük yaşamın

içinde yalnız kalışı ve mücâdele etmesinin yanı sıra asıl yalnızlığı doğa karşısında. Onunla da tek başına mücâdele edecek! Ne var ki koca adamların yetmezken Küçük Hasan'ın fırtınaya, doğanın acımasızlığına gücü nasıl yetsin. Hikâyede sıkı bir toplumsal eleştiri de var. Yoksul olma durumu, Küçük Hasan'ı acımasız doğayla mücede etmeye götürüyor. Viyolonsel'deki dul genç adam da yalnız. Evet artık "yabancı" değil onlara, çaldığı müzik yabancılaştırma sürecini durdurdu ya da geriye çevirdi ancak yalnız; karısının ölümünden sonra, kendi ömrü bitene kadar kederini, acısını (pişmanlık da!) içinde saklayacak; giderek de yalnızlığına gömülecek.

Aslında bu iki karakter yine "olumlu" kişiler. Dolayısıyla yapıt'ta yalnızlığın olumlandığını söylemek yanlış olmaz. Bu da şiir'dir işte. Daha önce de sözünü ettiğim bir türün tanımından çok, duygu ve ifâde (dil) olarak karşımıza çıkan *şiir*. Öte yandan yazarın şiirlerinde de görüyoruz bu yalnızlığı. Galiba en çok orada. Söyleyen, yazan, şâir, anlatıcı vb. hangisiyse, demiyor muydu: "Benim meskenim dağlardır."

YOKSULLUK

Köyü konu alan hikâyelerin en önemli temasıdır yoksulluk. Köyün gerçeğidir; ülkenin gerçeğidir. Yoksulluk içindeki insanların, özellikle de köylünün dramını okuruz. Bu dram bazen trajediye doğru yol alır. Köylünün yoksul bırakılmışlığının altı kalın kalemlerle çizilir. Bu, yazarın gerçekçi bakışı ve toplumsal sorunlara yönelmesiyle ilgilidir. Nasıl diyelim, dünya görüşseldir; ancak kurmacanın içine yazınsal olarak yedirmiştir. Bazen çok sert ve açık, bazen metnin altında hissettirici eleştirisi vardır.

Özellikle köylü karakterlerinde yoksulluk bir "kader" olarak algılanır. Çok doğaldır, bu da nesnel gerçeklikten metne girmiştir. Başka türlü olsaydı zâten inandırıcılığını yitirirdi. Gerçi "gerçekçi" diye de tanımladığımız yazar, başka türlü ele alamazdı herhalde. Köylüde bu kadere pek karşı koyuş yoktur. Ya Tanrı emri ya devlet yasasıdır. Yönetici dediğimiz kesim (kişiler) de tanımladığım bu iki yönden yürür; bu anlamda düşünce sömürüsü yapar dolayısıyla somut olarak da sömürür. Biri inanç açısından, öteki jandarmayla korkutmaktır.

Nasıl başkaldırsın köylü. Tanrı'ya başkaldırması zâten söz konusu olamaz. Zaman zaman devletle dolayısıyla jandarmayla çatışarak "yasa"ya karşı gelmiştir. Bir Orman Hikâyesi'nde bunu gördük. Burada olduğu gibi "zafer" geçicidir; sonrasında köyün erkekleri tutuklanır. Eşkıyâlık başkadır. Eşkıyâ mücâdele edebilir. Bunun tipikliğini dediğimiz gibi daha çok Yusuf'ta, bir ikinci, bir üçüncü romanda görecekmişiz. Göremedik! Ancak masalda, başkaldırı, isyan bir başarı kazanabilir. Sırça Köşk'ü anımsatıyorum. O da masaldır işte; arzulanan "ileride" olması düşünülendir. Ötekiler ise gerçekte yaşananlardır.

Romanlarda yoksulluğu pek görmeyiz. Evet Ömer ile Macide yoksul diyebileceğimiz bir yaşamın içine girmiştir. Belki burada da

yine "parasızlık"ta daha çok odaklanmak gerek. O parasızlık mâlûm Ömer'i şantaja kadar götürecek! Raif Efendi zar zor geçinmektedir ama yoksulluk söz konusu değildir; aslında parasızlık da pek ortaya çıkmaz. Zar zor geçinmesinin nedeni evinin içindeki asalaklardır; onları sırtında, ağzına kadar dolu bir küfe gibi taşımaktadır.

Selâhattin Bey öldükten sonra aile, bir önceki yaşamlarına göre yoksullaşır. Evet bir yoksullaşma vardır ama daha çok parasızlıktır bu. O parasızlık da özellikle Şahinde tarafından ileri sürülen "daha çok" paranın olmayışıdır. Ancak içinde bulundukları yaşam koşulları, yoksullaşmış da olsa Yusuf'a göre sürdürülebilir. Ona kalsa sorun yok. Belli ki Muazzez için de aynı şey geçerli; pek itiraz etmeyecek, kocasıyla uyum sağlayacaktır. Ancak Şahinde olmasa!

YUMRUK

Yusuf, o bayram günü Muazzez'e sarkıntılık yapan sarhoş Şakir'e yumruğu patlatıyor. Bu yumruğu, bir kez de romanın sonunda Edremit'e dolayısıyla kente, yozlaşmaya sallanmış olarak göreceğiz. Birkaç saat önce de silâhıyla o yozlaşmanın aktörlerini temizlemiş, kasabayı şimdilik kurtarmıştı. Ancak bu noktadan geriye doğru yumruğa gidersek de, o zaman diliminde Şakir'in o yumruğun intikamını fazlasıyla aldığını görüyoruz; alıyor da, kendi canından da oluyor.

Yusuf'un ilk yumruğu bizi bir kez daha, "kaçınılmaz olarak" gerçeğe götürüyor. Sabahattin Ali'nin Edremit'teki çocukluk arkadaşı, *Kuyucaklı Yusuf* romanına da giren Ali Demirel şöyle anlatıyor:

Mahallede ve okulda her zaman birlikte olmamız sebebiyle samimiyetimiz çoktu. Kendisinden iki yaş küçük olmama rağmen, vücutça ondan daha iri bir yapıya sahip olmam sebebiyle, bana bir ağabey gözüyle bakardı. Ben de onu mahalledeki ve okuldaki arkadaşların kötü, rahatsız edici davranışlarından korurdum... Güzel, yakışıklı ve sessiz bir çocuktu. Bu özelliklerinden dolayı, bir gün arkadaşlarımızdan Şakir'in saldırısına uğradı. Ve tesadüf eseri, olayı görmem ve müdahale etmem bu saldırıyı sonuçsuz bıraktı."

Sabahattin Ali, anılardan, yaşamöyküsünden okuduğumuz kadarıyla kavga etmeyen, uysal bir çocukmuş. O zamanlar da yalnız kalmayı severmiş, kitapları da. Burada anlaşılan, çocukluğunda Şakir'e atamadığı ya da atmak istemediği o yumruğu, romandaki Yusuf karakterine attırıyor. Çocukluğundan izi kalması, çok anlaşılır bir şey. Yine başka ama farklı bir "esinlenme" daha var; Ali'yi de Şakir öldürecek. Kurmacaya böyle sokmuş yazar.

Buna, Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde yer alan bir durum benziyor. Yaşar Kemal dört buçuk yaşındayken, babası ailesinin evlât edindiği Yusuf tarafından öldürülür. Yaşar Kemal de-

likanlı olduğunda, yakınları Yusuf'u öldürmesini ister, baskı yapar; mesele kan dâvâsıdır! Ancak Yaşar Kemal gerçek hayatta bunu yapmaz. Anlaşılan *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nin baş karakteri Derviş Bey'e Yusuf'u öldürtür! Bu öldürülen romandaki Yusuf da evlâtlıktır. İsim aynıdır, konum aynıdır. Derviş Bey ne kadarıyla Yaşar Kemal? Kuşkusuz az çok yazarından bir şeyler vardır. Barışçı bir kimliği olan Yaşar Kemal'in cinâyet işlemeyeceği açık. Ancak roman öyle değil! Derviş Bey'den yazarından bir şeyler yoksa, o zaman, bu "öldürme" bilinçdışının metne girmesidir. Derviş Bey gibi Yusuf için de benzer yorumu yapabilirim.

Tekrar kurmayaca dönecek olursam, Yusuf'un birinci yumruğu ki Şakir'e atmıştır, olay örgüsünü belirleyen önemli motiflerden biridir. Bu "şekillenmede" işin ilginç yanı Yusuf ile Muazzez birleşecektir (kısa süre de olsa!). Romanın sonundaki ikinci yumruğuysa bir meydan okumadır. Aslında bu yumruk, romanın motifinden çok sonrakilerin yâni tasarlanan romanların motifi oluvermiştir. Bir anlamda –ne yazık ki kaleme alınamamıştır– ikinci cilt bu yumrukla başlamaktadır.

"1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkiyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler."

Z

ZAMAN

Rastantı gibi bir tartışma yok zaman'da, felsefî olarak ele alınmamış, bu romanımızda çok fazla görülmez; yapıt'ın içinde geçen dolayısıyla birim zaman. Yazarın çağdaşları sayılabilecek ama roman yazmaya ondan daha sonra geçen Abdülhak Şinasi Hisar, özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar zamanı bir "sorun" olarak ele almış yazarlar. Kim bilir birçok kez yinelediğim gibi yazarımız –belki– ileride zaman'ı da rastlantı gibi düşünce düzleminde ele almayı tasarlıyordu ama ömrü yetmedi! *İçimizdeki Şeytan*'da bir-iki cümle bana böyle düşündürüyor. Yalnızca bir sezgi.

Masalların yapısı gereği "metnin zamanı" belirsiz, geçmişte olandır. Ancak bu masallar, yazarın kendi zamanına göndermedir. Hatta kendi "yazma zamanı"nda geçtiğini söyleyebiliriz. Özellikle de Sırça Köşk. Alegorik hikâyelerde de zaman belirsizdir. Ötekiler, yazarın kendi gerçek zamanında geçer. Ancak anlatılan öykü şu veya bu biçimde "geçmiş"tedir. Çoğunlukla anlatıcının sesi "şimdi"den gelir de öyküsü anlatılanlar ya da olay geçmiştedir. Bu geçmiş de çoğunlukla "yakın" geçmiştir.

İster istemez, bu konuda yine romanlar daha ilgi çekici oluyor. İki romanda, *Kuyucaklı Yusuf* ile *Kürk Mantolu Madonna*'da da yazar *tarih* veriyor. Yâni "takvim"e gönderme yapıyor. *Kuyucaklı Yusuf* romanının ilk sözcüğünde bu tarih var:

"1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkiyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler."

Anlatıcı bunu hangi zamanda anlatıyor. Bu açık değil. Romanın yayınlandığı zaman diyebiliriz ya da daha öncesi. Bu da çok önemli değil. Doğal olarak öykünün geçtiği zaman daha çok ilgimizi çekiyor ki zâten yazar da romanın daha ilk sözcüğünde bize bir tarih vermiş. Mâlûm bir zaman sıçramasıyla aile Edremit'e gelecek ve orada romanın kendi zamanında olay örgüsünün akışını okuyacağız. Roman da 1915'lerde bitecek. Gerçi böyle bir tarih yok ama Selâhattin Bey henüz ölmemiş, görevindeyken merkezden gelen bir telgraf vardır. Seferberlik ilân edilmiş, Osmanlı savaşa giriyordur. Bu da 1914 sonbaharına falan denk düşmektedir. Sonra roman, birkaç aylık bir de süre daha devam eder.

Raif Efendi'nin defterindeki tarih 20 Haziran 1933'tür; ve yalnız bir gün yazdığı "am"ları şöyle başlar:

"Dün başımdan garip bir hâdise geçti ve bana on sene evvelki başka birtakım hâdiseleri yeniden yaşattı..." Daha sonraki satırlarda da Raif Efendi, "büyük kederi"ni anlatmak için belki on iki, on beş yıl öncesine gitmek gerektiğini söyler. Çocukluk, babaevi, babasıyla ilişkisi, özelikle üniversitede okumayla ilgili olup biteni kısaca yazar. Bu Berlin'e hazırlıktır. Yine yazar bizi bir takvim'e bir tarihe gönderir. Defterden öğrendiğimiz üzere Mütâreke (31 Ekim 1918) olmuştur, ondan sonra birkaç ay geçmiş, Raif bir zaman "serseri" gibi boş boş dolaşır, sonra babası onu okuması için İstanbul'a gönderir, biraz resim yeteneği olduğu için Sanayii Nefîse mektebine girer, bir süre sonra derslere devam etmez, "uzun bir zaman" İstanbul'da dolaşır, ardından da Berlin'e gider. Anlaşılan Berlin'e 1919 sonbaharında gitmiştir. Birkaç sayfa sonra da şunları okuruz:

"Almanya'ya geleli bir sene kadar olmak üzereydi. Günün birinde, gayet iyi hatırlıyorum, yağmurlu ve karanlık bir teşrinievvel [ekim] gününde, gazeteleri karıştırırken, yeni ressamların açtığı bir

sergi hakkındaki tenkit makalesi gözüme ilişti." Bu sonbahar büyük bir olasılıkla 1920'nin olmalı; bir süre sonra da Maria Puder ile karşılaşacak. Dolayısıyla da Maria'nın mektuplarının kesilmesi de 1921'in sonbaharı olmalı. İstanbul'daki "uzun bir zaman"ı bir buçuk, iki yıllık bir dilim olarak düşünürsek 1922'yi de elde ederiz. Ayrıca Mütâreke sonrası Havran'daki boş dolaşması ne kadar, bir yıl kadarsa, ikisini toplayınca 1923'ü bulabiliriz! Kuşkusuz Raif Efendi'ye hangi yıl diye sorsaydık, iyice düşünüp net bir yanıt verebilirdi!

Ne var ki vurgulanan "on yıl" öncesi, 1923. Birkaç satır sonra da on iki yıl, hatta on beş yıl geriye gitmesi gerektiğini belirtiyor, bunları da "unutup gittiğimi zannettiğim hâtıralar" diye tanımlıyor. "On sene" vurgusunu defterin sonunda birkaç yerde yapıyor Raif Efendi! Buradaki iki (ya da bir) yıllık oynama yazardan çok Raif Efendi'nin anıların içindeki zamanın gidip gelmesi, diye düşünüyorum. Böyleyse ki böyle olduğuna daha çok inanıyorum, Raif için çok doğal; yazınsal olarak da bir başka güzellik olmalı. Bu bir-iki yıllık oynamayı başka yazarlarda da görmüyor muyuz? Başka yazarlar "bilerek" yapmıyor mu?

Anlatıcı'nın aktardığı da büyük olasılıkla defter tarihinden altı-yedi yıl kadar sonrası. Sanırım öyle, bunu da Raif Efendi'nin evliliğinden, çocuklarının özellikle de büyük kızı Neclâ'nın yaşından çıkartabiliriz. Ama yine de Anlatıcı'nın aktardığı zaman belli değil; önemli de değil. Raif'in ölümünden aylar sonra olduğunu romanın başında söylemişti. Etkisinden kurtulamamıştı çünkü! Bunu, yazarın "kendi zamanı", romanın yayınlandığı "yıl" olarak da algılayabiliriz. Gerçi bunun da çok önemi yok. Yazar takvim verince, bir okuyan olarak ister istemez o tarihe gitme, onu somutlama gereksinimi duyuyor insan.

Bu *birim zaman* meselesinde kurmacadan gerçeğe gittim, gerçekten kurmacaya geldim. *İçimizdeki Şeytan*'da farklı bir durum var. Bugüne kadar bu duruma değinen birini okumadım! Bir zaman sorunu, tutarsızlığı ya da çelişkisi görülüyor! Şöyle ki:

Romanın hemen başında Kadıköyü vapurunda Ömer, Macide-Emine Teyze ile rastlaşır. Konuşurlarken bir ara Emine Teyze, Macide'ye belli etmeden Ömer'in kulağına mırıldanır: "Zavallıcığın daha haberi yok... Bir türlü söyliyemiyorum, bir hafta evvel babası öldü... Ne yapacağım bilmem." Daha sonra anlıyoruz ki Macide'nin babası öleli iki ay olmuş. Bu zaman tutarsızlığı bugüne kadar sürüp gelmiş. Bu bir "sürçme" mi? Pek sanmıyorum. Belki tefrikadan gelen "aksaklıklar"dan. Yazar, önce bir haftalık bir süre koymuş, sonraki bölümleri yazarken bunu iki aya çıkarmış. Çıkarmış çünkü dramatik bir çatışma olan Macide'nin ailesinden paranın "gelip gelmemesi" meselesini güçlendirmek, sağlamlaştırmak için. Dolayısıyla Macide de evi terk edecek! Evet önce "bir hafta" olarak düşünülen (yazılan) süreyi, daha sonra Macide ile Emine-Galip "gerginliğini" daha da arttırmak, inandırıcı kılmak için iki aya çıkartmış. Kuşkusuz yanılabilirim ama bu mesele metnin oluşumundaki "estetik" bir mesele olduğu için, bir "çelişkiyi" ortaya çıkarmaktan çok, bir "yazınsal süreç"i (dönüşümü) görmek, saptamak açısından beni şiddetle ilgilendiriyor; ayrıca yazara ilişkin yaratıcı bir özelliğe tanık olmak da heyecanlandırıyor.

Gelelim *bu* zamana. Yazarın zamanı gibi kötü, tatsız ülke (dünya da)! Ama güzel, olumlu olanlar da var kuşkusuz; biri de bu zamanda, şimdiki zamanda bir dünya yazarı olan Sabahattin Ali'nin yapıtlarının yoğun bir şekilde okunması, giderek okurunun artması. Geçmiş zamanda kitapları yayınlanmadı, okurdan uzak tutuldu; neyse, şimdi yapıtlarının okunma zaman'ı...

ARDINDAKİLER

HER KİTABIN BİR ÖYKÜSÜ VAR

Julius Caesar'ın ölüsünün başında... *Julius Caesar*, William Shakespeare, çev: Sabahattin Eyuboğlu, İş Kültür yay., giriş ve önsöz Cevza Sevgen, 2007. s. 68.
Gelelim "sözlük"e; biçimsel bir durum... *Mısır'ın Aşk Sözlüğü* (Robert Sole, çev: Mehmet Moralı, Kırmızı yay. 2009) esin kaynağım. Türkçe'de yayınlandığından beri "başucu" kitaplarımdan biri oldu ve benzerini İstanbul için yazmak düşüncesini doğurmuştu (küçük küçük notlar da almaktayım!).
(Sabahattin Ali üzerine son zamanlarda... söz konusu olan kitaplar: *Sabahattin Ali*, Asım Bezirci, Çınar yay. 4. basım, 1992; *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, Ramazan Korkmaz, YKY, 1997; *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, haz. Sevengül Sönmez, YKY, 2009; *Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Afşar Timuçin, Bulut yay. 2009.

Sabahattin Ali Etkisi
Seksen öncesi, özellikle Spor Sergi Sarayı'nda... Burada sözü geçen yakınım Şevket Taştan'dır. O zaman evliydim, eşimin babasıdır. Köy Enstitüsü çıkışlı, ilköğretim müfettişiydi; henüz emekli olmamıştı.
Daha çok çeviri siyâsi... alıntı için bkz. *Deniz Gezmiş Anlatıyor*, Erdal Öz, Cem yay., 3. basım, 1976, s.13.

Yeniden Bütün Eserleri
"Kuyucaktan Yusuf ve Diğerleri", *Roman'tik Bir Yolculuk*, (Plan b yay. 2005.) başlıklı kitabımda yer almaktadır.

Roman "Yazma Düşüncesi"
İki yıl önce *Orpheus'un Şarkısı... Orpheus'un Şarkısı-Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, Handan İnci, YKY, 2014. Yazamayacağımı düşündüğümden Handan'a kitabının dışında da "teşekkür" ettim; ancak aynı düşüncede değildi, yazmam gerektiğini söylemişti. Bu sırada, sevgili dostumuz İbrahim Yıldırım da yanımızdaydı.

"Anı"lar mı Demeliyim
Filiz Ali daha sonraki yıllarda... *Filiz Hiç Üzülmesin*, Filiz Ali, Sel yay., 1995. *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, Ayşe Sıtkı İlhan-Doğan Akın, Ataol yay.,1991.
Unutamadıklarımdan biri de Salim... *Dağlar ve Rüzgâr*, (S. Ali, şiir, İstanbul, Türkiye Basımevi, 1934), Ataç'ın "Dağlar ve Rüzgâr" yazısı için bkz. *Sabahattin Ali-Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, haz. F. Ali-Atilla Özkırımlı-S. Sönmez, YKY, 2014.

SÖZLÜK İÇİN ANIMSATMA

Kuyucaklı Yusuf
Yusuf için Berna Moran... bkz. B.Moran, "Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf", *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2-Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İletişim yay. 1990.

Kürk Mantolu Madonna
Sabahattin Ali *Üç Romantik Hikâye* başlığıyla Alman romantik edebiyatının üç önemli yazarından birer uzunca hikâye çevirir; kitap MEB Yayınları'ndan 1943'te çıkar (2. basım YKY, 2016). Bu yazarlar Heinrich von Kleist ("San Domingo'da Bir Nişanlanma"), Adelbert von Chamisso ("Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti") ve E.T.A. Hoffmann'dır ("Duka ile Karısı"). Hikâyelerin başında da tanıtıcı kısa yazıları vardır. Adelbert von Chamisso'nun "Berlin Nebatat Bahçesi'nde daimi bir vazife" aldığını belirtir. Raif Efendi ile Maria Puder'in botanik bahçesine gittiğini, Puder'in burasının Berlin'de en çok sevdiği yer olduğunu anımsıyalım. Hoffman'dan da söz ederken "Muharririn, Berlin'de bir resim sergisinde gördüğü bir tablodan nasıl meraklı bir hikâye çıkarabildiğini göstermekte, aynı zamanda, eski Venedik'le oradaki hayat hakkında gözlerimizin önüne unutulmaz tablolar çizmektedir" der. Burada da yazınsal bir kıvılcım yok mu?

Sabahattin Ali'nin üç romanında; *Kuyucaklı Yusuf*'ta (1937), *İçimizdeki Şeytan*'da (1940), *Kürk Mantolu Madonna*'da (1943) daha çok yoğunlaştım.
Ele aldığım, değindiğim ya da gönderme yaptığım hikâyeleri: *Değirmen*'den (1935) "Değirmen", "Kurtarılamayan Şaheser", "Kırlangıçlar", "Viyolonsel", "Bir Delikanlının Hikâyesi", "Bir Orman Hikâyesi", "Candarma Bekir", "Bir Cinayetin Sebebi", "Bir Siyah Fanila İçin" ve "Komik-i Şehir"; *Kağnı-Ses*'den (1943; ilk basımlar, *Kağnı* 1936, *Ses* 1937) "Kağnı", "Gramofon Avrat", "Arap Hayri", "Arabalar Beş Kuruşa", "Fikir Arkadaşı", "Düşman", "Bir Skandal", "Ses", "Sıcak Su", "Mehtaplı Bir Gece" ve "Köstence Güzellik Kraliçesi"; *Yeni Dünya*'dan (1943) "Asfalt Yol", "Hanende Melek", "Ayran", "Selâm", "Bir Mesleğin Başlangıcı", "Yeni Dünya", "İki Kadın", "Sulfata" ve "Hasanboğuldu"; *Sırça Köşk*'den (1947) "Böbrek", "Dekolman", "Cankurtaran", "Bir Aşk Masalı" ve "Sırça Köşk" Ayrıca *Dağlar ve Rüzgâr*'dan (şiir, 1934) "Dağlar", "Melânkoli", "Hapishane Şarkısı/III-IV-V" "Gurbet Hapishanesi" ve "Rüzgâr" şiirlerini de belirtmeliyim.
Okumalarım dolayısıyla alıntılar *Sabahattin Ali Bütün Eserleri*'dendir (haz. A. Özkırımlı, 8 cilt, Cem. yay. 1980/87; 9. cilt *Markopaşa Yazıları ve Öteki̇ler*, 1986, haz. Hikmet Altınkaynak). Oradaki imlâyı aynen aldığım gibi köşeli parantezlerin içi de bana aittir. Şimdi bütün eserleri, mektupları (*Hep Genç Kalacağım*, 2008 ile *Canım Aliye, Ruhum Filiz* 2013, haz. S. Sönmez) da Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlanmakta.

Acımak
Yukarıda görüldüğü üzere, hikâye adlarını tırnak içinde yazdım. Bildiğim kadarıyla yerleşik olanı bu. Ancak bu maddede ve bundan sonrakilerde tırnak kullanmadım; bir "işâretler kirliliği"ne yol açmasın diye. (Kitap adlarını yine italik yazdım.)

Alegori
Yazar, Sırça Köşk hikâyesini önce... "Su testisi su yolunda kırılır" için bkz. *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, s. 428; "Soğuk Savaş projesi"nin basamakları... için *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı*, Cangül Örnek, Can yay. 2015; A. Bezirci alıntısı için *Sabahattin Ali*, s. 139.

Ankara
Sonra Raif Efendi'nin evi betimlenir... alıntı için bkz. *KMM*, s. 30.

Anlatıcı
Bu birinci tekil şahıs, yazarın kendisi... "Anlatıcı" tanımları için bkz. "Roman Kişi Adıllarının Kullanışı", *Roman Üstüne Denemeler*. Michel Butor, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem yay. 1991, s. 91.
"Şimdiye kadar tesadüf ettiğim... *KMM*, s. 13.

Aşk
Bir Aşk Denemesi, A. Birkiye Afa yay. 1991.
Ağrıdağı Efsanesi, Yaşar Kemal, 1970.
"Fakat sevgili bir vücutta bulunmayan... *Değirmen*, s. 24.
Sorunu çözecek fikir Ali'den çıkar... alıntı için bkz. "Kuyucaktan Yusuf ve Diğerleri", A. Birkiye, s. 107.
Öte yandan başlangıçta Ömer'in... Söz konusu film: *Kahire'nin Mor Gülü*, yön. Woody Allen, 1985.
Görüldüğü gibi yazarımızda aşk konusu... Anımsatılan yazılar için bkz. "Kuyucak'tan Yusuf ve Diğerleri", "Aldırma Gönül Aldırma", *Roman'tik Bir Yolculuk* ; "İçimizdeki Şeytan, İçimizdeki Aşk", *Varlık* Eylül 2015.
"Trenin hareket saati gelmişti... *KMK*, s. 174.
"Raif'le Maria arasında fırtınalı... Selim İleri, *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*, Everest yay. Nisan 2015, s. 306.

Aydın
Turancı gençleri bir ânlamda... alıntı için bkz. A. Bezirci, s. 225.
İsmet Şerif'i, *Memleketimden İnsan*... Nuri Cemil için bkz. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Adam yay. Nisan 1989, s. 116-127.
Anlatıcı bu aydınlara öfkelidir ama... alıntı için bkz. *İŞ*, s. 289.

Ayrıntı
"Gedikli çavuş mektebinin son... *İŞ*, s. 26.
"Kazdağının eteklerindeki Zeytinli... *Yeni Dünya*, s.135.
Belki, günümüzde daha çok görülen... alıntı için bkz. KMM, s.198.

Berlin
Birkaç gün kaldığım Berlin'de aklıma... 2008 Eylül'de bir sempozyuma kalabalık bir biçimde, şâir, yazar, eleştirmen arkadaşlarımla gitmiştik. Sem-

pozyum sonrası Mahir Öztaş ile ekipten ayrılıp, Prag-Budapeşte'yi gezdik. Tekrar Berlin'e döndüğümüzde, Tiergarten civarında bir pansiyonda dört gün kalmıştık. "Köşebaşlarında birkaç polis..." için bkz. *KMM*, s. 81.

Bürokrasi
Yıkıcı bir aşktır onlarınki; şâirin... sözü edilen şair Cemal Süreya; bkz. "Bu Bizimki" adlı şiirinin ilk öbeği:

Yıkıcı bir aşk bu,
Yıkıyor milletin ortasına
Tutku yükünü.

Büvet
"'Hasanboğuldu'nun (ilk yayınlanışı 1942)... "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinin Hikâyesinden Çizgiler", *Sabahattin Ali-Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, s. 390/1. (A. Özkırımlı da yazının bir bölümünü, yayına hazırladığı *Yeni Dünya*'nın [bütün eserleri-4, Cem yay. 1982] sonuna –başka görüşlerle birlikte– koymuş.)

Cinâyet
"Ama sana bir şey söyleyeyim mi efendi... *Değirmen*, s.123.

Çevre
Raif Efendi'nin yaşadığı ev, romanın... Nâzım Hikmet bu betimlemeye... bkz. "Kürk Mantolu Madonna", *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*.

Defter
Enfestir. "Bizim kıza yarın başka defter almalı" bu ve paragrafın sonundaki alıntı için bkz. *KMM*, s. 198.
"Şirkette Raif Efendinin boş masasına... a.g.y., s. 199.

Dedikodu
"Muallim olarak geldiğim şehir... bkz. *Kağnı-Ses*, s. 92.

Doğa
Berna Moran bize başka bir pencere açıyor... bkz. "Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf", B. Moran.

Doğal
Sık sık betimlenerek karşımıza çıkan... alıntı için bkz. B. Moran, s.28.
"Dağlar"... bkz. *Dağlar ve Rüzgâr-Kurbağanın Serenadı-Öteki Şiirler*, Cem yay. 1983, s. 21.

Edremit
Söylemeye gerek yok (...) hoş olmayan yaşanmışlıklar da var... bkz. "Edremit", *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*; ayrıca A. Bezirci, s. 11/5.
Edremit çok özel. İlk romanının geçtiği... bkz. B. Moran.

Erotizm
" Kocasına sokuldukça çıplak ayakları... *İŞ*, s. 234/5.
Beni kollarının arasına alacak ha?... a.g.y., s. 138.
Hacer'in peşine düşen Anlatıcı, hikâyenin... alıntı için bkz. *Yeni Dünya*, s. 151.
" Rüzgâr çamların dallarında uğulduyor... a.g.y., s. 150/1.
Ayrıntılarla, incilekilerle dolu betimlemeler... alıntı için bkz. a.g.y., s. 112.
Son derece duygusal, romantik bir... alıntı için bkz. *KY*, s.112.
Ya mahçup Raif! Galeride saatlerce... alıntılar için bkz. *KKM*, s. 75.

Esinlenme
Ayşe Sıtkı'ya Sinop'tan yazdığı... alıntı için bkz. *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, Bilgi yay. genişletilmiş 2. basım, 1997, s.113; ayrıca bkz. A. Bezirci, s. 232/3; "Kürk Mantolu Madonna", *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*.
Ailesi, akrabaları, arkadaşları, tanıdıkları... bkz. A. Bezirci, s. 13; "Demirel, Ali" *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*.
Ayşe Sıtkı'ya yazdığı aynı mektupta... bkz. *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, s. 113.

Eşkıyâ
Sabahatin Ali'nin, romanda kısaca işlenen... B. Moran eşkıyâ mitos'unu dört aşamada özetliyor: (1) ağanın zulmü; (2) bir felâket; (3) karakterin dağa çıkıp intikamını alması, bir anlamda adâleti yerine getirmesi; (4) sonrasında ya kaybolması ya da halkının yanına gelmesi. Bkz. S. Ali ile ilgili yazı.
Bazı hikâyelerinde "eşkıyâ" geçer... alıntı için bkz. *Değirmen*, s. 120.
Ancak 1872-1911 arasında yaşamış... sözü geçen hikâyenin yer aldığı kitap *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, YKY, 2002.

Eşraf
Komik-i Şehir'de de benzer bir durum... alıntı için bkz. *Değirmen* s. 158.

Evlilik
Ancak bir sahne var ki Şahinde... bkz. *KY*, s. 145.

Gözyaşı
Şiir alıntıları için bkz. *Dağlar ve Rüzgâr-Kurbağanın Serenadı-Öteki Şiirler.*

Güvenmek
O dönemlerde bu tür olaylar sıkça olurmuş... "ihbarlar birer sansar" için bkz. "tut ki gecedir", Attilâ İlhan, *Elde Var Hüzün*, Adam yay. 1982.

Ğ...
Türkçe'de sözcükler "ğ" ile başlamıyor... alıntı Nâzım Hikmet'in "Hapiste Yatacak Olana Bazı Öğütler" şiirinden, *Yatar Bursa Kalesinde/Şiirler-4*, Adam yay. Aralık 1988.
"Demek hayat böyle iki adım ilerisi... *İŞ*, s. 47.
Cemal Süreya'nın şiiri için bkz. *Sevda Sözleri*, Can yay. 1984.

Hânende
Bu başlık için öncelikle bkz. "Hanende Muazzez", A. Birkiye, *Notos*, Nisan-Mayıs 2013.
"Babacığım, hadi gidelim. Annem... *Yeni Dünya*, s. 25/6.
Melek adama değil de kıza acımıştır... alıntılar için bkz. a.g.y., s. 26/7.

Hapisâne
Yazarın yaşamındaki *hapisâne*... şiiri Kerem Güney 1976'da bestelemiştir.

İntihar
" Gece, tam onun Atlantik'te numara... *KMM*, s., 155.

İstanbul
Bir Cinayetin Sebebi baştan sona bir... alıntı için bkz. *Değirmen*, s.132.
Sandalla çıkılan bu mehtap gezisi... alıntı için bkz. *İŞ*, s. 119.
Kürk Mantolu Madonna'da da İstanbul... alıntı için bkz. *Kürk Mantolu Madonna*, s. 62.
"Ay, her şeyi yalancı bir güzelliğe... *Kağnı-Ses*, s. 178.

Kaçış
Yusuf'unki daha mı görkemli? Sanki öyle!... yine bkz. B. Moran.

Karakter
"... Aşağıya doğru tatlı bir süzülüşle... *İŞ*, s. 116.
"Böyle bir geceyi bütün varlığımızla... a.g.y., s. 114.
Raif Efendi ise bir başka mesele... alıntılar için bkz. *KMM*, s. 21/2.

Karşıtlık
"... Ali bir şey söylemek ister gibi birkaç... *Kağnı-Ses*, s. 149.
"Ertesi sabah, aramızda topladığımız birkaç... a.g.y., s. 149.

Kasaba
"Muallim olarak geldiğim şehir Orta... *Kağnı-Ses*, s. 92.
Şehirler bana bir tuzak;... *Dağlar ve Rüzgâr-Kurbağanın Serenadı-Öteki Şiirler*, s. 21.

Kitap
"Bulunduğum yerden kımıldayamıyordum... *Değirmen*, s. 86.

Köylü
" Efendi diye başkasını çalıştıran ve ona... *Kağnı-Ses*, s. 99.
'Köylü efendimizdir!' gibi cümleler güzel... a.g.y., s. 99; ayrıca S. Ali'nin "ihbar dâvâsı" için bkz. *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*.

Mektup
Macide'nin mektubu çok dokunaklıdır... alıntı için bkz., *İŞ*, s. 288.
"Çok Sevgili Aliye... *Canım Aliye, Ruhum Filiz*, s. 25.

Melankoli
Bu sözcüğün Yunanca kökenli olduğunu... bkz. *Türkçe Sözlük*, TDK, gözden geçirilmiş 6. basım, 1979, s. 561: "melan kara, khole safra"
"Melânkoli"... *Dağlar ve Rüzgâr-Kurbağanın Serenadı-Öteki Şiirler*, s. 27/8. Bu şiiri Ali Kocatepe 1978 yılında besteliyor ve Nükhet Duru söylüyor; gönülleri fethediyor.

Novella
Macide, Ömer'in ellerini yakalar, onu kendine... alıntı için bkz. *İŞ*, s. 133.

Oturak
Oturak, erkek toplumun cinsel... alıntı için bkz. *Kağnı-Ses*, s. 26.
"En önde, başları çevreli atlarıyle... *Yeni Dünya*, s. 112.

Öfke
" Yalnız ekmek parasını düşünen ve... *Kağnı-Ses*, s. 98.

Parasızlık
"Yusuf ağır ağır, karşısındakinin gözlerinin... *KY*, s. 102.

Platonik
Yüreği parçalanan ve insanı insan... *Sevmek Zamanı*, yön. Metin Erksan, senaryo: M. Erksan-Kemal Demirel, 1965, siyah-beyaz.

Rastlantı
Bir-ikisini anımsayalım; Macide'nin... alıntılar için bkz. *İŞ*, s. 47; Ömer alıntısı için de bkz. s. 92/93.
Rastlantı yalnızca *İçimizdeki Şeytan*'da değil... *Marksçı-Leninci Felsefe Sözlüğü*'nde rastlantının tanımı şöyle:
"Evrendeki bağlamlılığın bir uğrağını, yani *zorunluk*'un tamamlanma ve dışavurma biçimini dile getiren felsefi kategori...
"Bir olay eğer mevcut koşullar çerçevesi içinde sözkonusu sürecin özünden zorunlu olarak doğmuyorsa, yani başka türlü de gerçekleşmesi olanaklıysa ve hatta, oluşmasına hiç gerek yoksa rastlantısaldır. Her rastlantının kendi *neden*'leri vardır; başka bir deyişle rastlantılar da nedensellikle koşullanır."
Manfred Buhr-Alfred Kosing, çev: Veysel Atayman-İsmail Duman, Konuk yay. 1978, s. 211/12.

Resim
"Büyük salonun kapıya yakın bir duvarının... *KMM*, s. 68.
" Ben bu kadını yedi yaşımdan beri... a.g.y., s. 69.
Yine *Sevmek Zamanı* geliyor aklıma... Halil'i Müşfik Kenter, Meral'i Sema Özcan oynamıştı.
"... Öyle ya, ressam kendi resmini yapmış... *KMM*, s. 72.
Rüzgâr
Sabahattin Ali'nin iki tane Rüzgâr adlı şiiri... şiirler için bkz. *Dağlar ve Rüzgâr-Kurbağanın Serenadı-Öteki Şiirler*, s. 74-79 ve s. 218.

Sevmek

" 'Demek beni kıskanmıyorsunuz... *KMM*, s. 129.

Peki, Maria ne zaman sevdiğini... alıntı için bkz. a.g.y., s. 168.

Son

"O bu dünyadan ayrılırken, benim... *KMM*, s. 199.

Roman artık bitmek üzeredir... alıntılar için bkz. *İŞ*, s. 323.

Şeytan

"Sonra duydum ki, delikanlılarla... *Değirmen*, s. 100.

Muhasebeci, Ömer'e hakaretlerini... alıntı için bkz. *İŞ*, s. 231.

"Sevgilime değil, aşka, beni saran... *Kağnı-Ses*, s. 93.

" Halbuki ne şeytanı azizim, ne... *İŞ*, s. 317.

Tecâvüz

Tecâvüz'ü de çoğu kez "dağa kaldırmak" buradaki alıntı için bkz. *Yeni Dünya*, s. 105/6.

Trajik

" 'Anneciğim' dedi, 'o benim... *Kağnı-Ses*, s. 73.

Uffizi

Geç ya da yüksek Rönesans'ın temsilcilerinden... Sarto için bkz. *AnaBritannica*, cilt 2, Ana yay., 1986.

Raif de, gerçeklikte olduğu gibi... alıntı için bkz. *KMM*, s. 72. Burada önemli bir nokta var. Neden tablonun adı "Madonna delle Arpie"? Sarto niye böyle bir ad vermiş? Çünkü "arpie" mitolojiden bildiğimiz harpya'lar; yâni kadın yüzlü vahşi kuşlar, sevilmeyen yaratıklar; dolayısıyla olumsuz bir gönderme var. Raif bununla ilgilenmiyor kuşkusuz. Ama nedeni aklıma takıldı. Emre Zeytinoğlu'na sordum; sağ olsun aydınlattı. Kısaca şöyle: Madonna bir kaidenin üstünde duruyor (internetten resmi bulmak kolay!); bu kaidede birtakım yazılar, sayılar var. Bu sayılar pagan dönemdeki inanışlarla ilgi. Örneğin kadının günahıyla ilgili ve benzerleri. Madonna bu kaidenin üstünde resmedilerek onları egemenliği altına alıyor, dahası "dize getiriyor" Ressam böyle bir ad koymamış da tablo böyle anılagelmiş.

Vapur
Ancak anımsanacağı gibi, nasıl Ömer... alıntı için bkz. *Huzur*, A. H. Tanpınar, YKY, Nisan 2000, s. 72.

Vesikalık
"Yalnız şu küçük vesika resmi bende kalsın... *İŞ*, s. 319.

Yumruk
" Mahallede ve okulda her zaman birlikte... A. Bezirci, s. 13.
Buna, Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı*... bkz. "Demirciler Çarşısı Cinayeti ya da Korkunun Şiddeti", A. Birkiye.

Zaman
"1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu... *KY*, s. 21.
"Dün başımdan garip bir hâdise... *KMM*, s. 57.
"Almanya'ya geleli bir sene kadar olmak... a.g.y., s. 67.
Romanın hemen başında Kadıköyü... alıntı için bkz. *İŞ*, s. 22. Romanın 2015 Temmuz (YKY) basımında da bu bölüm böyle. Yâni Macide'nin babasının ölümünün "bir hafta önce" olduğu...

Deneme

Sabahattin Ali'nin Yapıtlarını Sevme Sözlüğü

Atilla Birkiye

Sabahattin Ali'nin Yapıtlarını Sevme Sözlüğü edebiyatımızda benzerine pek rastlanılmayan bir çalışma.

A'dan Z'ye sözlük biçiminde yazılmış olmasına karşın, kitapta yer alan başlıklar aslında Sabahattin Ali'nin roman ve hikâyelerindeki kavram, tema, karakterler, karakterlerarası ilişkiler, olay örgüsü, çatışmalar, karşıtlıklar gibi yazınsal öğelere değinen birer deneme.

"Hikâye ölümle biter, mutsuz sondur. Her ne kadar içimiz daralsa, boğazımız düğümlense de bir 'aydınlık' vardır. Olağanüstü güzel betimlenir doğa, Kaz Dağı canlıdır, bizi içine çeker, ışıktır; bu şiirdir işte. Ön öykü, Hacer ile Anlatıcı'nınki de etkileyicidir, neredeyse bir o kadar ilgi devşirir; ötekiyle koşutluk vardır, aralarındaki yakınlaşmayı, yukarıya doğru atılan adımlarda duyumsarız.

"Aşkın saf hâlidir Emine ile Hasan'ın sevdâsı. Kavuşma olamaz, mâsum küçük bir öpücük, öpüşme bile yoktur; oysa iki gencin kalbi yerinden çıkacaktır!" (*Aşk*'tan)

18 ₺

ISBN 978-605-4701-9-0
9 786056 701900

SIYAH KİTAP