a yayınları
inceleme

mehmet ergün

hikâyemizde bekir yıldız gerçeği



MEHMET ERGÜN ● HİKÂYEMİZDE BEKİR YILDIZ GERÇEĞİ

Dizgi, baskı Yelken Matbaası, İstanbul
Kapak : Mehmet Sönmez
Kapak baskısı Karaca Ofset
Baskı Tarihi 1975

MEHMET ERGÜN

Hikâyemizde Bekir Yıldız Gerçeği

yayınları

ANNEME VE BABAMA
İlk kitabımı size, ikinize adadım

ÖNSÖZ YERİNE

I

27 Mayıs 1960 Hareketinin ürünü olan 61 Anayasası'nın himayesindeki özgürlük ortamında gelişip serpilme olanağı bulan toplumcu düşünce, kendini bilme ve tanımada bir kılavuz haline dönüştürülünce, o zamana kadar «muteber» olan pek çok anlayışın iflâs ettiğini; yerleşik -daha doğrusu yerleştirilmiş- değerlere karşı zihinlerde belli bir kuşkunun belirdiğini görüyoruz. Bu kuşkuya paralel bir biçimde bıkılmadan, usanılmadan somut şartların somut tahlillerinin yapılması gerektiği ileri sürülmüş ve bu doğrultuda birtakım adımlar atılmıştır. Odağını bürokratik görüş tarzından kopma isteğinin teşkil ettiği bu tahlillerin hemen hepsi eylem açısından yapılmış; pratikçe geçerliği bulunmayan tahliller ise bir çeşit «aydın masturbasyonu» olarak görülmüştür. Ayrıca bu doğrultudaki çabalar arttıkça, politik dergilerde gözle görülür bir değişim olmuş; bu dergiler hızla kitaplaşma sürecine girmiştir.

Genel olarak politik plânda gözlediğimiz bu durumun kısa zamanda kültür-sanat cephesinde de etkilerini gösterdiğine; çağın ve ülkenin koşullarıyla bağdaşmayan, onlarla tersleşen bütün eğilimlerin, kendiliğinden bir süreçle ayıklanmaya başladığına tanık oluyoruz. Bu sü-

recin kaçınılmazlığının bilincine varan bir kısım sanatçı susmayı uygun bulmuş; bir kısmı ise, bildiğini okumaya devam ederek iyice çıkmaza girmiştir. Çıkmazdaki sanatçılar, içerisine düştükleri açmazın nedenlerini okurun yetersizliğine veya yaslandıkları türün tükenmişliğine bağlayarak küfeyi sırtlarından atmaya çalışmışlardır.

Kültür-sanat plânında egemen olan bu zihniyet, hikâyeciliğimizdeki etkisini, hikâye denilen edebî türün can çekişmekte olduğunun ileri sürülmesi biçiminde göstermiştir. O kadar ki, hikâyenin geleceği, o dönem dergilerinin hemen hepsinin tartışılan demirbaş konularından biri olmuştur. İşte böylesi bir ortamda yayımladığı Reşo Ağa isimli hikâyeler kitabıyla okur karşısına çıkan Bekir Yıldız'ın kısa zamanda dikkatlerin yeni baştan hikâyeye döndürülmesine yolaçtığını görüyoruz. Can çekişmekte olduğu ileri sürülen bir türün birdenbire ilgilerin odağı haline gelmesinin nedeni ne idi? Bekir Yıldız'ın bir hikâyeci olarak bunda payı ne kadardı? Bu ve benzeri soruları karşılamak, birkaç bakımdan yararlı gözüktü bana.

Her şeyden önce can çekişmekte olduğu ve hattâ kimi zaman öldüğü bile ileri sürülen bir türün yeni baştan güncel bir olgu haline gelmesinin gerisinde yatan ve edebiyat sosyolojisini ilgilendiren faktörleri eşelemekle kusurun türde mi, okurda mı, yoksa yazarın *bizzat* kendisinde mi olduğu anlaşılacaktı. Sonra da hikâyenin kitleleşmesi ile hikâyecinin tavrı arasındaki ilintiler konusunda birtakım sonuçlara varmak mümkün olacaktı. Öyle ya 1968'e kadar hikâye ile ilgilenmeyen okur, bu tarihten sonra niye hikâyeye yönelsindi?

Zincirleme bir biçimde birbirine bağlı bulunan bu soruların karşılığını bulmakta bir çıkış noktası olabileceğine inandığım Bekir Yıldız'ın hikâyeciliğine bu nedenle eğilmeyi gerekli buldum. Bu amaçla da incelememi üç bölüm olarak düzenledim:

(a) Hikâyemizde Bekir Yıldız Gerçeği,
(b) Bekir Yıldız'ın Hikâyeciliği,
(c) Bekir Yıldız'la Devinen Hikâyemiz.

İlk bölümde Bekir Yıldız'ın birden bire ilgilerin odağı haline gelmesinin hikâyeciliğimizin evrimi açısından taşıdığı anlamı araştırmaya çalıştım. Üçüncü bölümde ise, Bekir Yıldız'ın kendisiyle birlikte devinen hikâyemizdeki yerini saptamak istedim. Böylece birinci bölümle üçüncü bölüm, kendi aralarında bütünleşerek, yüz yıllık hikâyemizin kısa bir tarihçesi haline geldi. Ikinci bölüm ise, birinci ve üçüncü bölümde ileri sürülenlerin bir çeşit gerekçesidir. Yani ikinci bölüm özünde bir ortamın (hikâyemizin) değişiminin tasviri olan ilk bölümle değişen bir ortam içerisinde değişen bir sanatçının, hem ortama ve hem de kendine göre değişiminin tasviri olan üçüncü bölümün arakesitidir. Bu nedenledir ki bu bölümler biribirinden bağımsız parçalar değil, bir bütünün bölümleridir. Şöyle de denilebilir: Bu incelemede, hikâye denilen edebî tür oluşum anından bu yana gözlenmeye çalışılmış, belli bir noktada gözlem derinleştirilmek istenmiş, sonra da başlangıçtaki tavırla sözkonusu oluşumun izlenmesine devam edilmiştir. Bir şartla: Gözlemin derinleştirildiği noktanın ilk bölümde sadece belirtileri vardır, üçüncü bölümde ise bizzat kendisi... Böylece de sanatçıyı, kendisi ile birlikte devinen ortamdan soyutlayarak ele alıp değerlendiren genel eleştiri şeması aşılmaya çalışılmıştır.

Bu arada, çalışmanın ağırlık merkezi olmamakla beraber, kendiliğinden ortaya çıkan bir duruma da dikkati çekmek isterim: Çeşitli nedenlerle başvurduğum kaynaklara dikkat edilirse, alıntılanan görüşler arasında küçücük bir uyumun bile varolmadığı görülür. Bunun nedeni araştırıldığında ise, sözkonusu olgunun dünyagörüşleri arasındaki karşıtlıklardan değil de, birtakım öznel faktörlerden kaynaklandığı farkedilir. Edebiyatımızın bir gerçeğini oluşturan bu olgu, genellikle okurun gözünden kaçırılmış; sahnenin gerisi okura kapalı tutulmuştur. Yeri geldikçe yapılan alıntı ve açıklamalarla, bu çalışmada, edebiyatımızın sahne gerisi de okura açılmak istenmiştir.

HİKÂYEMİZDE BEKİR YILDIZ GERÇEĞİ

Osmanlı İmparatorluğundaki kültürel plânda reaya ve saray kültürü biçiminde bir ikiliğin oluşmasına yolaçan toplumsal tabakalaşmanın hikâyecilikte de etkilerini gösterdiğine tanık oluyoruz. Diğer edebî türlerde, örneğin şiirde olduğu gibi, hikâyede de, zaman zaman girişen, ama temelde kalın çizgilerle birbirinden ayrılan, değişik dünyagörüşlerine yaslanıp, çoğunluk birbiriyle tersleşen beğenilerin sözcülüğünü yapan iki farklı eğilimin, ta Osmanlının ilk dönemlerinden son dönemlerine kadar varlığını sürdürdüğünü görüyoruz. Bu nedenle asrî (batılı) hikâyemizin doğuş tarihi olan 1870'ten önceki dönem içerisinde, ülkemiz hikâyesinde gözüken eğilimleri, iki ayrı öbekte toplamak yanlış olmaz sanırım:

(a) Saray çevresinde yaşayan, sarayın dünyagörüşüne yaslanıp sarayın beğenisine seslenen hikâyeler,

(b) Üretici yığınların çevresinde yaşayan, onların dünyagörüşüne yaslanıp onların beğenisine seslenen hikâyeler.

İlk öbeğe giren hikâyelerin yaslanmış oldukları dünyagörüşü *ortodoks islâmlığın* hayatı ve tabiatı dural, çatışmasız bir bütün olarak ele alan dünyagörüşüdür. Bu nedenledir ki bu hikâyelerde, genellikle zaman ve mekân kavramlarından soyutlanmış değişim dışı, duruk ev-

renler çizilmiş; hayat bütünüyle, kelimeye indirgenmiştir. Manzum ve mensur olmak üzere, iki ayrı biçimde kaleme alınmış olan bu hikâyelerden manzum olanlarında mazmun, mensur olanlarında ise seci büyük bir önem taşımıştır. Diğer bir deyişle «manzum hikâyelerde şairi harekete getiren (şey) *mazmun,* nesirlerde (ise) seci»[1] olmuştur. Bu açıdan bakıldığında görülür ki manzum «hikâyeleri edebiyatımızın umumî şiir telâkkisinden ayırmaya imkân yoktur. Bir gazelde bir güzel sevgilinin cefasını, ayrılık acısını, gönül açıcı bir manzarayı, vuslat heyecanını, nasıl dar ve mahdut kelime ve teşbihlerle cambazlık yaparcasına ustalıklar göstererek ifade ediyorsa, daha geniş kalem oynatabilmesi imkânı olan mesnevide de onlarla anlatmak mecburiyetinde bulunuyordu.»[2] Önceden saptanmış bulunan ve çeşitli durumları belirleyen mazmunlar sanatsal eylemin başlangıç noktası olarak alınıyor, sanatçının yaratıcılığı bu mazmunlarla değişik görünümler ortaya koymakla sınırlanıyordu. Bu da kaçınılmaz olarak konu yönünden bir çeşit bağımlılığın ortaya çıkmasına yolaçıyordu. O kadar ki hemen hemen bütün konular «dinî menkıbelerden» veyahut da «ilâhi aşkı sembollerle anlatan kimi hikâyelerden» çıkarılıyordu. Konu yönünden manzum hikâyelerle ortaklaşalık gösteren mensur hikâyeler ise, nesrin Osmanlıda hakir görülen bir anlatım yolu olması nedeniyle hepten söz cambazlığı yapılan bir alan haline getirilmiş; sanatçı ustalığı ise, kelimeleri secilendirmekteki maharetle eşdeğer tutulup ölçülmüştür. Bu ters anlayış, ortaya konan hikâyelerin ifade yönünden çetrefilleşmesine yolaçtığı gibi, hikâyecinin ustalığını kanıtlamak amacıyla hikâyeyi dallandırıp budaklandırması yüzünden de ana düşüncenin arada erimesine yolaçmıştır. Bu yolla mensur hikâyeler de, tıpkı manzum hikâyeler gibi, hayattan bütün bütüne uzak-

---

(1) Mustafa Nihat (Özon) **Türkçede Roman Hakkında Bir Deneme,** s. 63 İstanbul-1936

(2) Agy, s. 32.

laştırılmıştır. Sözün kısası «...hikâye türü, eski edebiyatta büsbütün yapma bir zemindir. Hayat ve tabiatla hiçbir ilişkisi yoktur.»[3]

İkinci öbeğe giren hikâyelerin yaslandığı dünyagörüşü ise, *heterodoks islâmlığın* hayatı sürekli bir çatışmalar bütünü olarak gören dünyagörüşüdür. Bu nedenledir ki bu öbeğe giren hikâyelerde somut hayat ve bu hayatın çatışmaları yeralır. «Divan şiirlerindeki bütün aşklar, Acemceye benzerken, âşık hikâyelerindeki, halk masalları ile türkülerindeki samimî aşklar, daima erkek ile kadın arasındadır ve ekseriyetle evliliğe doğru gider.»[4] Çizilen evrenlerde zaman zaman bir klişeleşme göze ilişirse de, bu evrenlerin sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde oldukları görülür. Zaten halk hikâyesinin sürekli bir evrimleşme göstermesi de bunu göstermektedir. Gerçekten de «eski destanların zamana uyması»[5] ile ortaya çıkan halk hikâyeleri; «...Osmanlı yayılışının *Gazavatnâme*'ler...»[6] ile «...İslâm dininin yayıcıları, ya da tasavvuf akımlarının önderleri olan üstün kişilerin menkabelerini bir araya getiren (...) *menâkibnâme* (ya da *Vilâyetnâme*)ler...»[7] den «gerçekçi halk hikâyesi» olarak nitelendirilen «meddahlık»a sıçramıştır.[8]

Önü tıkanık olan saraya bağlı hikâyeciliğe karşılık, halk hikâyeciliğinin yeni bir türe kaynaklık yapabilecek bir boyuta ulaştığını genel evrim süreci içerisinde görüyoruz. Ancak Osmanlı İmparatorluğunun, yapısal özellik-

---

(3) Agâh Sırrı Levend, **Ümmet Çağı Türk Edebiyatı**, s. 74, Ankara-1962.

(4) Ziya Gökalp, **Terbiyenin Sosyal ve Kültürel Temelleri I**, s. 300, İstanbul-1973.

(5) P. N. Boratav-H. V. Fıratlı, **İzahlı Halk Şiiri Antolojisi**, s. 213, Ankara-1943.

(6) P. N. Boratav, **100 Soruda Türk Halkedebiyatı**, s. 54, İstanbul-1973.

(7) P. N. Boratav, age, s. 54.

(8) Pertev (Naili) Boratav, «**Türk Halk Temaşası**,» **Yücel** Sayı: 63, s. 131, Mayıs 1940.

lerinin bir sonucu olarak, iç dinamiklerinin itelemesiyle bir burjuva sınıfı yaratamaması nedeniyle beklenilen sıçramanın gerçekleştirilemediği, aşağıdan yukarı bir hareketle, hem kültür ikiliğinin giderilip, hem de halk hikâyesinin doğal boyutuna kavuşturulamadığı görülüyor.[9] Batılılaşma çabaları içerisinde sıkı kültürel ilişkilere girişilen batıdan aktarılan kimi edebî türlerin (örneğin romanın) ilk ürünleri verilirken, dolaylı bir biçimde bu anlatım geleneğinden etkilenilmişse de, temel oluşum, bu geleneğe *rağmen* olmuştur. Benzer durum, hikâyemiz için de geçerlidir.

Modern hikâyemizin isim babaları durumunda bulunan Ahmet Mithat Efendi ile Emin Nihat Bey'in hikâyelerinin anlatım yönünden meddah geleneğinden izler taşıdığı görülüyorsa da, hikâye geleneği, ülkemizde, geleneksel hikâyemize rağmen oluşturulmuştur. Üstelik sözkonusu sanatçıların geleneksel olandan yararlanışları da oldukça mekanik bir hava taşımış; girişimleri hiçbir zaman için bu geleneği yeni boyutlara ulaştırıcı bir kimliğe kavuşamamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar bir yazısında, bu konuya ilişkin olarak şunları söylemektedir: «...gerek Ahmet Midhat Efendi'de, gerek ona çok yakın olan Emin Nihad Bey'de tahkiyenin bazı unsurlarını kullanmak arzusu kuvvetle görülür. Fakat bu hâl, bir dıştan almadan ileriye gitmez. Yani eski hikâyeyi kendi içinde yenileştirme fikri yoktur.»[10]

Başlangıçta, hiç değilse anlatım yönünden doğulu hikâyemizle dirsek teması halinde olan asrî hikâyemizin, gelişim süreci içerisinde, bu kaynaktan bütün bütüne *koparıldığına* tanık oluyoruz. Sözgelimi Ahmet Mithat Efendi-Emin Nihat Bey ikilisinin hemen ardından gelen ve asrî hikâyemizin ilk isimleri arasında yeralan Halit Ziya Uşaklıgil'in geleneksel anlatım kalıplarına sırt çevi-

---

(9) Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji,** s. 105-106, Ankara-1969.

(10) Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** s. 46, İstanbul-1969.

rip, Fransız sanatçılarının roman ve hikâye dilini taklite yöneldiğini görüyoruz. Böylece hikâyemiz, geleneksel hikâyemizin diyalektik anlamda inkârıyla; onun eriştiği doğal boyutun nitel bir sıçramayla aşılmasıyla değil de, bir kenara itelenmesiyle, yokumsanmasıyla, kısacası *ona rağmen* oluşmuştur. Bu nedenledir ki asrî hikâyemiz, oluşum döneminde, birkaç bakımdan açmazdadır:

i. Geleneksel olana dirsek çevrilmiş, anlatım yönünden geleneksel olandan koparılmış, yapay bir dile yaslandırılmıştır.

ii. Hikâyecilerimizin *yerli* bir *acı*dan yoksun oluşları nedeniyle Türkiyeli öz'lerden çok batılı öz'lerin taşıyıcılığını yapmıştır.*

Hikâyemizin geleneksel olandan kopukluğu gelişim süreci içerisinde varlığını sürdürmüş; zaman zaman geleneksel olandan yararlanma -*sadece* yararlanma- yoluna giren kimi hikâyecilerimize -F. Celâlettin, Osman Cemal Kaygılı, Memduh Şevket Esendal, Haldun Taner- rağmen hikâyemiz «ulusal kaynak olan halk hikâyesinin etki alanının dışında bir gelişim yörüngesi çizerek günümüze dek ulaşmıştır.»[11] Diğer bir deyişle, oluşum döneminde hiç değilse anlatım yönünden doğulu hikâyemizle dirsek teması halinde olan ve zamanla bu ilişkinin pekişmesi beklenirken ondan bütün bütüne uzaklaştırılan asrî hikâyemiz, bir dizi deneme ve yanılmadan sonra Türkiye'ye özgü bir görünüm kazanırken, bu oluşumda, geleneksel olanı, yeni öz'leri hikâye yoluyla yansıtmak amacıyla özümleyip aşmak biçiminde değil de; hikâyenin özerkleşmesini ve Türkiye'ye özgü bir kimlik kazanmasını sağlamak doğrultusunda olmuştur. Yani kendi sorunlarımıza ve bu sorunların belirlediği insan gerçeğimize ters düşen temaların taşıyıcılığını yapan modern hikâyemiz, bir

---

(*) Bu iki açmaza bir de hikâyenin türsel bağımlılığını; romanın yanı sıra ve ondan bağımsız bir tür olarak görülmeyişini de ekleyebiliriz.

(11) Mehmet Ergün, «Halk Hikâyeleri,» **Soyut**, Sayı: 55, s. 67-68, Şubat 1973.

edebî tür olarak kendine özgü bir yapı inşa ederken, kendi insan gerçeğimize ve bu gerçekliği belirleyen toplumsal koşullara doğru bir yöneliş de göstermiş; intihalci niteliğinden sıyrılarak yerli, Türkiye'ye özgü bir görünüme kavuşmuştur. Diğer bir deyişle asrî hikâyemiz, intihal edilen gerçekliklere yaslandırılmış olan içeriğini ülkemizin toplumsal yapısından kaynaklanan gerçekliklere yaslandırırken, bir edebî tür olarak da kendine özgü bir yapı geliştirmesini bilmiştir. Bu arada yapay hikâye dili yaşayan Türkçeye dönüştürülmüş; yazı dili ile konuşma dili arasındaki uçurum kapatılarak her ikisi (yazı dili ile konuşma dili) birbirine yaklaştırılmaya çalışılmıştır. Aslında geleneksel halk hikâyesinde[12], özellikle de gerçekçi halk hikâyesi diye isimlendirilen meddah hikâyelerinde göze ilişen bu uyumun bir nice zaman sonra gerçekleştirilebilmesinin nedeni de, asrî hikâyemizin geleneksel olana sırt çevrilerek oluşturulmaya çalışılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, yerli hikâye geleneğine rağmen oluşturulmaya başlanan asrî hikâyemizin evrim süreci içerisinde ikili bir gelişim yörüngesi çizdiği görülür:

---

(12) Dr. Otto Spies, **Türk Halk Kitapları** isimli ilginç çalışmasının bir yerinde, bu konuya ilişkin olarak, şunların söyler: «Halk kitaplarının dili, «kaba dil» yani görgüsüz, tahsilsiz adamın, halkın aşağı tabakasının dilidir. Bilindiği üzre, hiç bir yerde halk dilile edebiyat dili arasındaki fark, klâsik edebiyatları yalnız münevverlerîn malı olan Türklerdeki kadar büyük değildi. Halk dili, henüz, her şeyden evvel halk mahsullerinde bulunmaktadır. Halk kitaplarında hikâye edenin edası, basit ve sade, edebiyat kültürü almışların duygusu için ekseriyetle tamamen iptidaîdir. Hikâye edilen şey, tamamen iddiasız, sade ve az kelimeyle anlatılır. Lisan tekellüflerinden ârî ve gramer yapısı itibarile basit, hafif ve tasannusuz, iptidaî fakat plastik bir halde hikâye akar gider.» (s. 49, İstanbul-1941). Ayrıca meddahlık için bkz., Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Temaşası,** İstanbul-1942.

i. Asrî hikâyemiz bir yandan yerlileşmeye, Türkiye'ye özgü bir kimlik kazanmaya çalışırken

ii. öte yandan da bir edebî tür olarak kendine özgü bir yapı geliştirmeye çalışmıştır.

Hikâyemizin evrim sürecini gözden geçirdiğimizde bu iki yörüngenin çakışmadığını, çoğunluk birbirine paralel bir konum gösterdiğini görüyoruz. Diğer bir deyişle bir kısım hikâyeci bir edebî tür olarak hikâyeye birtakım olanaklar sağlarken, diğer bir kesimi de içerikçe hikâyeyi yerlileştirmeye çalışmışlardır. Ancak hikâye romanın sultasından kurtulduktan sonradır ki, hem hikâyeyi bir edebî tür olarak geliştiren ve hem de Türkiye'lileştirmeye çalışan hikâyeciler belirebilmiştir. Bununla beraber, Türkiye'li insanın gerçekliğine en uygun bir biçimde hikâye yoluyla anlatılması çok sonraları, sorunları belli bir bütünlük içerisinde ve sınıf açısından ele alabilen sanatçıların yetişmesiyle mümkün olabilmiştir.

II

Asri hikâyemizin ilk isimleri olan Ahmet Mithat Efendi ile Emin Nihat Bey'in elinde hikâye, daha çok bir roman görünümü taşır. Dünyaya *hikâyeci gözü* ile bakamayan bu sanatçılardan gerek Ahmet Mithat Efendi'nin Letâif-i Rivâyât dizisinde yeralan ve «İş bu hikâyeyi bir Fransız'dan şu vecheyle dinledim ki...»[13] veya «Bir cuma günü Köprü'den Beykoz'a giderken şu hikâye-i garibenin esasını vapur içinde bir dostumdan işittim...»[14] biçiminden başlayan hikâyeleri ve gerekse Emin Nihat Bey'in Müsâmeretnâme'sinde yeralan ve bir evde toplanan kafa dengi dostların vakitlerini hoşça geçirmek için önce gazetelerini okuyup, «...bir zaman sonra da dinleyenlere ibret olması için, gençliklerinde başlarından ge-

(13) Ahmet Mithat, **Letâif.i Rivâyat**, Cüz'ü Evvel: «Suizan», s. 2, İstanbul-1287.

(14) Ahmet Mithat, **Letâif.i Rivâyat**, Onikinci Cüz: «Cinli Han», s. 2, İstanbul.1302.

çen maceralarını anlat»malarıyla[15] meydana gelmiş olan hikâyeler, hikâyeden çok küçük çapta birer romandırlar. Okurla karşılıklı söyleşi havası içerisinde anlatılan olaylar, bir roman dokusu içerisinde ve düz bir süreçle yansıtılır. Biçimsel yönden hikâyenin oldukça uzağında bulunan bu ilk hikâye örnekleri, yazarlarının *yerli* bir *açı* geliştirememeleri nedeniyle Türkiye'li olmanın da uzağındadırlar. Anlatılan olayların geçtiği ortam yerli olmakla beraber, bu ortam içerisinde hareket eden kişilerin hareketlerinin niteliği, o ortamla uyum halinde değildir. Bu nedenledir ki sözkonusu hikâyelerde yeralan kişilerin isimlerinde yapılacak olan herhangi bir değişikliğin hikâye üzerinde küçücük bir etkisi bile olmaz.

Hikâye vâdisinde ürün vermiş ve bu iki sanatçıdan sonra gelen ilk iki hikâyecinin, Nâbizade Nâzım'la Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyeleri de, kısmî farklılıklarına rağmen, temelde bu niteliği göstermiş, onlar da ya birer küçük roman veyahut da birer roman parçası görünümü taşımışlardır.[16] Anlatım yönünden Fransız'lara yönelen Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyeleri, içerik açısından da tam anlamıyla «batılı»dır. «...1898-1899 yıllarında bir kısmı Servetifünun Mecmuasiyle 'mümtaz nüshasında', diğerleri ise Sabah ve İkdam gibi gündelik gazetelerde neşredilmiş olan 15 hikâyeden meydana gelmiş (ve ilk kez) 1900 eylülünde Edebiyatı Cedide Kütüphanesi'nin 3'üncü sayısı olarak kitap şeklinde basılmış»[17] bulunan Bir Yazın Tarihi[18] isimli kitabında yeralan hikâyelerinden birinde («Defter-i Nâtamam»), «genç kızların bile okuyup yazanı pek nadir olduğu bir devirde» bir kaynanaya hatıra defteri tutturacak denli ileri gider. «Hakikiyyun mesleğine» bağlı bulunan Nâbizâde Nâzım'ın hikâyelerinde

(15) M. İsmet Uzun, «Giriş», **Müsâmeretnâme**, s. 17.
(16) Bu iki sanatçının hikâyelerinin dökümü için bkz., Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye** ve **Roman 1859-1959**, I. cilt, s. 137 ve 165, Ankara-1971.
(17) M. N. Özon, **Ülkü**, Sayı: 2, s. 22, 16 Birinciteşrin 1941.
(18) Hilmi Kitabevi, İstanbul-1941 (Sadeleştirilmiş baskı).

ise, Halit Ziya Uşaklıgil'in aksine, yerli hayattan kimi sahneler yeralır.[19]

III

Hikâyeyi romanın sultasından kurtarma doğrultusunda atılan adımların ilki Ömer Seyfettin'indir. Edebiyatımız ilk kez onunla dünyaya bir hikâyeci gözü ile bakan, ayrıntıları dikkatle izleyip işlemeye çalışan bir hikâyeci kazanmıştır. Üstelik onun hikâyelerinde, sınıfsal temeline oturtulmuş olmasa bile, Osmanlının son dönemindeki yapısının belirlediği insan tiplerinin yansıdığını görüyoruz. Kısacası, hikâyenin nev'i şahsına münhasır bir edebî tür haline gelmesi için ilk adımı atmış bulunan Ömer Seyfettin'le birlikte asrî hikâyemiz, Türkiye'ye özgü bir kimliğe ulaşma sürecine girmiştir.

Ömer Seyfettin'i izleyen Refik Halit Karay da, *Memleket Hikâyeleri* genel başlığı altında bütünleştirdiği hikâyelerinde, hikâyenin romanın tahakkümünden kurtulması ve nev'i şahsına münhasır bir edebî tür haline gelmesi doğrultusunda, olumlu bir adım atmıştır. Kendisine gelinceye kadar belirginleşmemiş olan ve ilk çizgileri Ömer Seyfettin'ce çizilen «hikâyeci dünyası»na bir biçim vermeyi denemiş; belli bir konuyu işlemekte romanla hikâyenin ayrıldıkları noktaları ışıklamaya çalışmıştır. Ancak bu işin bütün boyutları ile üstesinden geldiği; hikâye dünyası ile roman dünyasının girişip uzaklaştıkları yerleri belirgin kılabildiği pek öne sürülemez. Kimi hikâyelerinde kısa hikâyenin -hemen hemen- bütün çizgilerine rastlamak mümkünken, kimi hikâyelerinde ise roman çizgilerinin egemen olduğu görülmektedir. Ayrıca halkına yabancı bir aydının duygucul bakış açısıyle yöneldiği

(19) M. N. Özon, «Nabizade Nâzım ve 'Zehra' Hakkında», **Zehra**, s. VIII, İstanbul 1969.

Anadolu'dan getirmiş olduğu kesitler, anlattığı olayların arkasında yatan gerçeklere nüfûz edememesi nedeniyle havada asılı kalmış, insanlarının dramı iyice belirememiştir. Ama «...memleketi mecburen araba ile gezen bir şehirlinin görüşün»ü yansıtan bu hikâyelerde[20], yine de, bu toprak insanlarının soluk alıp verdiği hissedilir. (Sözgelimi «Şaftali Bahçeleri»nin Agâh Bey'i...). Öyleyken hikâyeci dünyasının romanla hikâye dünyası arasında yer işgal etmesi ve insanımızı toplumsal ve bireysel özellikleri ile birlikte yansıtamaması yüzünden Refik Halit Karay'ın girişimi yaygınlık kazanamamıştır. Bununla beraber onun Memleket Hikâyeleri'nden sonra sökün eden pek çok hikâyecinin çabaları ile kısa hikâyenin özgürlüğünü ilân ettiğini, kendine özgü bir yapı geliştirdiğini ve bu yapıyı çeşitli yönleriyle esnekleştirdiğini gözlüyoruz. Böylece romandan ayrılan hikâye, kendi ekonomisini oluşturmaya başlamıştır. Bu gelişim içerisinde, sınıfsal özellikleriyle olmasa bile, genel olarak Türkiye'li insanın hikâyeye yerleştiğini gözlüyoruz.

IV

Bu süreç içerisinde Sadri Ertem, gerçekçi eğilimleri hikâyeye getirip sokan ilk imza olarak çıkıyor karşımıza. Kendine gelinceye kadarki dönem içerisinde ya olağanüstünün veyahut da nadir olanın sözcülüğünü yapmış olan hikâyemizi -bir iki istisna dışında- o değişik bir konuma kaydırmış, toplumun alt tabaka insanlarının yaşayışından almış olduğu kesitleri yansıtarak, gündelik hayatın karmaşıklığı içerisinde çokluk gözden kaçan yalın gerçekleri dile getirmeye çalışmıştır. Bu tutumuyla hem «büyük sorunları» anlatabilmek için büyük büyük anlatmaya gerek olmadığını kanıtlamış; hem de tematik açı-

(20) Ziya Yamaç, **Servetifünun (Uyanış)**, Sene: 51, No: 2376, s. 185, 5 Mart 1942.

dan hikâyemize belli bir açılım getirmiştir. Bu tavrı ve ona bağlı bir görünüm taşıyan bir ikinci tutumu, o güne kadar hikâyeyi ayakta tutan yegâne öğe olarak görülen «güldürü» öğesinin de özünde hikâyesel öğelerden yalnızca bir tanesi olduğunu kanıtlaması, hikâyemizin içerisine sürüklendiği birörneklikten kurtulması doğrultusunda atılmış ileriye dönük birer adımdır. (Bu arada Sadri Ertem'in kara mizah deneylerine giriştiğini, ama -sözgelimi bir Sabahattin Ali'nin «Bahtiyar Köpek»inde olduğu gibi- başarılı olamadığını da belirtelim: «Sınıfta Çıldıran Adam.»)

Tutarlı bir bireşime varamamış dahi olsa, hikâyeciliğimizin serüveni içerisinde ilk kez gerçekleştirilmek istenen ve sesi çok sonraları gelecek olan girişimleri ile bir yolaçıcı olan Sadri Ertem, tüm bu olumlu meziyetlerine rağmen, gerçeklik karşısında takınmış olduğu tavrın niteliği ile temel bir olumsuzluğu da beraberinde getirir. Bu olumsuzluk, gerçekliği resmî ideolojinin (bürokratik görüş tarzının) sınırları içerisinde kalarak algılamaya çalışmasıdır. Sanat kuramı konusunda ileri sürdükleri ile pratikte tersleşmesine yolaçan bu tutumu gerçekliği bütün boyutları ile yakalamasını engellemiş, kısmî'yi bütün'le özdeş görmesine yolaçmıştır. Yöntemindeki bu tutarsızlık, salt dışavurmayı amaçladığı gerçekliğin çarpık bir görünüm kazanmasına yolaçmakla kalmamış, aynı zamanda hikâyesel öğeleri bir araya getirişini de etkilemiştir. Bu nedenle hikâyeleri yapı olarak tam bir estetik bütünlüğe ulaşamamış, kimi zaman abartı ön plâna geçmiş, kimi zaman da olayların kupkuru bir iskeletinin yansıtılması ile yetinilmiştir. Ayrıca gerçekliğe özü ile tersleşen bir bakış açısı (bürokratik görüş tarzı) ve doğrulanmak istenen birtakım ön düşüncelerle (Cumhuriyet rejimini yüceltme, Osmanlıyı batırma, makineleşmeyi savunma, soyut bir eski-yeni çatışmasında yeniyi yüceltme...vs) yaklaşması, anlatmayı amaçladığı durumları dışlaştırırken sürece müdahale etmesine, kendi varlığını hissettirerek kişisel kanı ve düşüncelerini yansıtmasına yol-

açmış; okurla karşılıklı söyleşi havası içerisinde gelişen ve genellikle kıssadan hisseli bir biçimde sonuçlanan bir anlatıma kaymasına yolaçmıştır: «Kıssadan hisse: Şu dünyada nice insan tanırım ki bu mumcunun faresi gibidir.»[21] Bütün bunlar onun da, hem teknik ve hem de tematik açıdan aynı anda hikâyemize ivme kazandıran bir hikâyeci haline gelmesinin önünü almıştır.

İlk hikâyesini Sadri Ertem'den az önce yayımlamış olan F. Celâlettin ise, anlatım yönünden Ahmet Mithat Efendi-Emin Nihat Bey geleneğine bağlı gözükür. Ancak meddah geleneğinden yararlanma açısından, onlardan çok daha ilerdedir. Hüseyin Rahmi-Ahmet Rasim ikilisinin gerçekleştirmiş oldukları «İstanbul ağızı»nı hikâyeye sokma işlemini, o daha ileri götürmüştür. Deyimlerden geniş ölçüde yararlanmış, özellikle monoloğ tekniğiyle yazdığı hikâyelerinde meddahlığa iyice yaklaşmıştır: «Çare», «Bir Enişte», «İfşa», «Evham»...vs gibi hikâyeler... F. Celâlettin, kimi zaman olayları okurla sohbet havası içerisinde vermişse de, bir Sadri Ertem yavanlığına hiçbir zaman için sürüklenmemiştir. Ancak anlatımındaki mizahî hava ve verdiği olayları sınıfsal bağlamları içerisinde ele almaması nedeniyle anlattıkları etkileyici olmaktan çok, güldürücü bir görünüm kazanmışlardır. Tıpkı, Refik Halit'in Memleket Hikâyeleri'nde yeralan hikâyelerinde olduğu gibi...

Kimi yönleriyle F. Celâlettin'le ortaklasalık gösteren Memduh Şevket Esendal ile Sait Faik hikâyesinin hazırlayıcısı durumunda bulunan ve Sait Faik üzerinde etkileri bulunan Kenan Hulusi Koray[22] ile birlikte, hikâyedeki olayların geçtiği ortamın da kişileşmeğe başladığına tanık oluyoruz. Bu hikâyecilere kadar olayların geçtiği ortam, daha çok bir mekândı. Hikâye dışıydı. Tüm işlevi, olay-

(21) Murad Uraz, **Sadri Ertem,** s. 78, İstanbul-1940.

(22) Bir soruya verdiği karşılıkta, **Kenan Hulusi Koray** için, «Onu daima saygıyla anarım...» der, Sait **Faik.** Bkz., Tahir Alangu **Sait Faik İçin,** s. 93, İstanbul-1956.

ların geçtiği yeri belirlemekti. Oysa bu iki hikâyeci ile birlikte ortamın da bir hikâye unsuru haline geldiğine tanık oluyoruz. Örneğin Memduh Şevket Esendal'ın «Hayat Ne Tatlı» isimli hikâyesi.[23] Bu hikâyede ortam ve bu ortamdaki monotonluk hikâye kişisinin ruh halini daha iyi bir biçimde dışlaştırır. Kenan Hulusi Koray'da da benzer bir duruma rastlanır. Sözgelimi «Deniz Kenarında»[24] ve «Güneş Balıkları»[25] isimli hikâyelerinde olay yoktur. Ortam, bütünüyle hikâyeye dahildir. Şöyle de diyebiliriz: Memduh Şevket Esendal'la Kenan Hulusi Koray'a gelinceye kadarki dönem içerisinde, hikâyecilerimiz, belli bir durumu oluşum anından dönüşüm anına kadar anlatmışlar ve o durumun oluşumundan dönüşümüne kadarki süre içerisinde çizmiş olduğu grafiği hikâyenin kendisi olarak görmüşlerdir. Oysa Memduh Şevket Esendal ile Kenan Hulusi Koray'ın, dönüşüm anının etkileri ile oluşumu hazırlayan koşulları anlatarak hikâyeye ulaşmaya çalıştıklarını gözlüyoruz. Yani onlarla birlikte, hikâyenin, ille de, belli bir durumun oluşumundan dönüşümüne kadarki süre içerisinde kazanmış olduğu görüşün anlatılması demek olmadığı; bu süreci hazırlayan koşullarla o sürecin uzantılarının anlatılmasıyla da hikâyeye ulaşılabileceği kanıtlanmıştır. Bir bakıma bu iki sanatçı, belli bir konunun yerine, belli bir atmosferin anlatıldığı, anılarla, çağrışımlarla, izlenimlerle yürüyen yeni hikâyemizin ön adları, deyim yerinde ise isim babalarıdır.

Hikâyenin nev'i şahsına münhasır bir edebî tür haline gelme kavgasına katkıları açısından birbirine yaklaşan bu iki hikâyecinin *tavır* ve onun bir yansısı olan *üslûp* konusunda birbirlerinden uzaklaştıklarını görüyoruz.

Kenan Hulusi Koray, tavırsız bir sanatçıdır. (Belki de onun tavrı, tavırsızlığıdır.) Bu nedenledir ki onun hikâyele-

---

(23) Memduh Şevket Esendal, **Temiz Sevgiler**, s. 90-95, Ankara-1965.

(24) Kenan Hulûsi, **Hikâyeler**, s. 82-91, İstanbul-1972.

(25) Kenan **Hulûsi**, **agy**, s. 91-103.

rinde kimi zaman Türkiye gerçeklerinden izlerle yüz yüze gelsek de anlattıkları, temelde, Türkiye'ye özgü olmaktan çok, geneldir. Belli bir atmosferin anlatıcılığını yaptığı hikâyelerindeki («Deniz Kenarında», «Güneş Balıkları») başarıyı, belli bir durumu oluşumundan dönüşümüne kadarki görünümüyle vermeyi denediği hikâyelerinde («Şart Olsun Kilosu Seksene Geldi», «Eller Yukarı») yineleyememesi bundandır. Oysa Memduh Şevket Esendal, Türkiye gerçeklerinden haberdar ve bu gerçekler karşısında tavır takınmanın gerekliliğine inanmış, giderek de bu gerçekliliği yerine getirmeye çalışmış bir sanatçıdır.

Dikkat edilirse Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde, vazifeşinas memur tiplerinin yanı sıra ve belki de onlardan çok, kapitalizmin yokolmaya mahkûm ettiği zanaatkârlar üzerinde durduğu, onların anlatıcılığını yaptığı görülür. Üstelik onun hikâyelerinde sözkonusu kişiler en sevecen yönleriyle yer alırlar. Esendal'ın zanaatkârların olumsuz yönlerine parmak bastığı görülmemiştir. Bunun temel nedeni, CHP genel sekreterliğine kadar yükselmiş bir insan olan Esendal'ın Türkiye'nin kurtuluşunu «ufkî medeniyet»te, yani «toprak medeniyeti»nde görmesi[26] ve bu nedenle de «ferdî temsil (vilâyetlerin temsili) yerine menfaatlerin temsili (mesleklerin temsili)»[27] görüşünü savunmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Esendal, CHP ideolojisi ile çatışan[28], CHP'nin izlemiş olduğu ekonomi politikasının ayıklamaya çalıştığı sosyal güçlerin yaşatılması gerektiğine inanan, bu nedenle de bilimsel bir bakış açısından yoksun, ütopist bir sanatçı görünümü

---

(26) Sunullah Arısoy'un Memduh Şevket Esendal'la yapmış olduğu bir konuşmadan; bkz., **Edebiyatçılarımız Konuşuyor,** s. 14-15, İstanbul-1953.

(27) Abidin Nesimi, «Esendal'ın Fikir Cephesi,» **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi,** s. 85, Cilt: 6, Sayı: 5, 1952.

(28) Mesleki Temsilcilerle Atatürkçüler arasındaki çatışma için bkz., Taner Timur, **Türk Devrimi ve Sonrası 1919-1946,** s. 83-93, Ankara-1971.

kazanır.[29] Ama tavrındaki bu olumsuzluğa rağmen hikâyeleri, zanaatkârların, küçük insanların sıcacık dünyalarını okura açan; bu bakımdan da Türkiye'li insan gerçeğinin -eksik, aksak da olsa- taşıyıcılığını yapan örneklerdir. Bu yönüyle de o, Kenan Hulusi Koray'dan kalın çizgilerle ayrılır.

Tavırdaki bu uyumsuzluk üslûplarda da etkisini gösterir. Memduh Şevket Esendal'ın konuşma dili ile yazı dilini birbirine yaklaştırma çabalarına[30] karşılık, Kenan Hulusi Koray'da özentili bir üslûp oluşturma kaygularının ağır bastığını gözlüyoruz. Özellikle «Bir Yudum Su», «Esma'nın Aşkı»[31]...gibi hikâyelerinde...

Bütün bu uyumsuzluklara rağmen Memduh Şevket Esendal'la Kenan Hulüsi Koray, hikâyenin belli bir durumu oluşumundan dönüşümüne kadarki görünümü ile anlatmakla yükümlü olmadığını, aksine oluşum koşulları kadar dönüşüm koşullarının etkilerinin anlatımı ile de hikâyeye varılabileceğini kanıtlamışlar; böylelikle de hikâyenin sınırlarını genişletmişlerdir. Üstelik, bilimsel bir dünyagörüşüne yaslanarak olmasa bile, resmî ideolojiye karşı duran Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerindeki nispî başarı, sanatçının Cumhuriyet rejimi ve onun ideolojisi karşısında takınması gereken tavır konusunda da

---

(29) Abidin Nesimi'nin ilginç yorumundan yola koyularak Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerini değerlendiren Cevdet Kudret'in görüşleri için bkz., **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959**, Cilt: II, s. 330-331, Ankara-1970. Ayrıca Tahir Alangu'nun birbiriyle tersleşen yargıları için bkz., **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, Cilt: I, s. 127-134, İstanbul-1968 ve Temiz Sevgiler'e yazdığı «Önsöz»: **Temiz Sevgiler**, s. XI-XV, Ankara-1971.

(30) Nurullah Ataç, bir yazısında şöyle der: «Memduh Şevket Esendal (...) yazı dilimizi konuşma dilimize yaklaştırmak istedi.» **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, Sayı: 5, s. 18, 1952.

(31) Kenan Hulûsi, agy, s. 3-21.

birtakım ipuçları vermiştir. Sözün kısası, hikâyemizin nev'i şahsına münhasır bir edebî tür haline gelme uğraşının bu sanatçılara kadar gelen dönemi içerisinde oluşan birikim, bu sanatçıların katkılarıyla hikâyemizi bir sıçramanın eşiğine getirip bırakmıştır. Beklenen sıçramanın ise 1906'lı iki usta -Sabahattin Ali ile Sait Faik- tarafından gerçekleştirildiğini gözlüyoruz. Yaslandıkları dünyagörüşlerinin birbirlerinden farklı olması nedeniyle, aralarında büyük ayrılıklar -giderek aykırılıklar- bulunan bu iki ustanın elinde hikâyenin tam anlamıyla özerk bir tür haline geldiğine tanık oluyoruz.

V

Sabahattin Ali, bürokratik görüş tarzının karşısında yeralıp, rejimle hesaplaşmayı göze alarak giriştiği uğraşında, gerçekçi yönsemeleri yerli yerine oturttuğu gibi Türkiye'li insanı da bütün boyutlarıyla hikâyeye taşımasını bilmiştir. Ona gelinceye kadar ucundan bucağından hikâyeye taşınmış olan Türkiye'li insan, onun hikâyelerinde sınıfsal bir temele oturarak karşımıza çıkar. O, gerek kırsal kesimdeki ekonomik ilişkileri ve bu ilişkilerin insanî plândaki yansılarını («Kağnı»), gerekse de kentteki ekonomik ilişkileri ve bu ilişkilerin insanî plândaki yansılarını («Apartman») dışa vururken, gerçeklikle, özüne uygun bir yöntem aracılığıyla ilişki kurmanın rahatlığı içerisindedir. Sabahattin Ali, salt bu iki açıdan değil, aynı zamanda hikâyeye sağladığı olanaklarla da nicel birikimi nitel dönüşüme uğratmış bir sanatçı olarak çıkıyor karşımıza. Her şeyden önce Sabahattin Ali, duyguyu da bir hikâye öğesi olarak hikâyeye katmış, duyguculuğa saplanmadan ondan geniş ölçüde yararlanmasını bilmiş bir sanatçıdır. Sonra da anlattığı kişilerin ruh hallerini, tasvirlere kalkışmadan, onların çeşitli durumlar karşısındaki tutumlarını dışlaştırarak vermeyi de başarmış bir sanatçıdır. Okur onun hikâyelerini okurken, gerçeklik konu-

sunda özgürce bir fikir geliştirebilmekte; yazarın görüşleriyle *bağımlı* kalmamaktadır. Buna bağlı bir biçimde de, hikâyede yüz yüze geldiği kişilerin şu veya bu nitelikte olduklarını *öğrenmemekte, görmektedir.* Oysa «ben merkezli» bir hikâye geliştirmiş olan ve gerçekliği kendine yansıdığı şekilde veren Sait Faik'le, gerçekliği özüne aykırı bir görüşle ele alıp çarpıtan Sadri Ertem'in hikâyelerinde okur, gerçeklikle *dolaylı* bir biçimde yüz yüze getirildiği için, onun hakkında bir fikir geliştiremez. Ya onları kendisine verildiği gibi kabul edecektir, veyahut da red... Oysa Sabahattin Ali, kendi kanıları yerine gerçekliğin *bizzat* kendisiyle okuru yüz yüze getirdiği için, okur açısından böyle bir bağımlılık sözkonusu değildir. Anlatılan olay ve bu olay içerisinde yeralan kişiler hakkında okur, kişisel düşüncelerini oluşturup geliştirme olanağına sahiptir. Sadri Ertem'in olumluyla olumsuzu, iyiyle kötüyü, haklıyla haksızı... bizzat kendisinin tayin etmesine karşılık Sabahattin Ali, kanıları yerine gerçeğin kendisi ile yüz yüze getirerek okurunu, sözkonusu durumlar hakkında onun belli bir yargıya ulaşmasını sağlar. Sözgelimi «Ayran»ı, «Kağnı»yı, «Köpek»i, «Yeni Dünya»yı, «Apartman»ı, «Sıcak Su»yu okuyan okur, temeldeki çelişkiyi, görünenin ardında yatan temel dinamiği, gerçek özü kendi kendine görür veya hisseder. Sabahattin Ali'nin bir sıçramanın eşiğine gelmiş bulunan hikâyeye, konunun işlenişi açısından da kattıklarının belli başlıları bunlar oluyor...

Dönemdeşi Sait Faik ise, daha çok, hikâyeye sağladığı teknik ve tematik olanaklar nedeniyle önemlidir. Yoksa onun hikâyeleri bir çelişkiler toplamıdır. «Ben merkezli» bir hikâye geliştiren, ancak (en geniş anlamıyla) gerçekliği kendine yansıdığı gibi alıp yansıttığı için, bireysel bocalamalarını hikâyelerinde de yansıtan Sait Faik; değer yargılarından, yaşama biçiminden ve mekanikleşmiş ilişkilerinden nefret edip bir türlü mücadeleyi göze alamadığı burjuvazi ile yaşayışlarındaki doğallığa hayran olup bir sığınak olarak gördüğü, ama bir türlü

de bütünleşemediği küçük insanlar arasında bocalayıp durmuştur hayatı boyunca. Bu bocalamasını hikâyelerinde sürekli olarak dışlaştıran Sait Faik; insanları sınıfsal temellerinden koparıp, soyut bir sevgiyle yüceltme yanılgısına sürüklenmiştir. Gerçi o, hikâyelerini etkileyici kılan *içtenliği* ile içerisinde bulunduğu açmazı dile getirmekten kaçınmamıştır, hiçbir zaman için. Ama içtenlik, hiç kimseyi kurtarmaya yetmediği gibi, onu da kurtarmaya yetmemiştir. «Bir tek insan insanları nasıl sevebilir? İki türlü: Biri; çok büyük bir adam olarak. Böylesi ne iyi! Fakat kimbilir bu işin ne eziyetleri vardır: Ne işkencelerle büyük adam olunabilir. Bir de avantürye olarak insanları sevmek vardır. (...) İnsanları seven, çok seven, onlar için bir çok şeyler yapmak isteyen bir insan olabilme ihtirası içimde doğuyor. Vücudumun ve sinirlerimin kısıldığını hissediyorum. (...) Sonra yeniden bozulacak uykularımı, aile saadetlerini, şunları bunları, kaloriferli odaları, radyo makinesinin konuştuğu modern dekorlu bir misafir odasını, şehrin insanın bütün hayallerini hapseden, sergüzeştlerini mahveden sinemalarını düşünüyorum. Hayır! Bu da olmayacak. O halde? O halde pekâlâ minimini bir insan zerresi halinde, karınca kaderince, insanları sevmek de mümkündür amma...»[32] Bu çelişik atmosfer içerisinde, «...ben bayrakları değil, insanları seviyorum.»[33] der. Bu tutumuyla da, sınıf ilişkilerini göremeyen bir insanın sürüklenebileceği en büyük yanılgıya sürüklenir. Öyleyken o, kimilerine göre «bir 'sevgi' peygamberi»dir.[34] İnsanı sevmenin bir tavır almayı gerektirdiğini, yoksa insanı tüketmek için tüm güçlerini seferber edenlerin varolduğu bir dünyada bütün insanları sevmenin imkânsız olduğunu düşünemeyen bu «peygamber tavırlılar», şu gerçeği hiçbir zaman için unutmamalıdırlar: Sait Faik'in küçük insana yönelmiş olan sevgisi, burjuva

(32) Sait Faik, **Sarnıç**, s. 64, İstanbul-1950.

(33) Sait Faik, **Semaver**, s. 81, İstanbul-1955.

(34) Vedat Günyol. Bkz., T. A., **Sait Faik İçin**, s. 54.

dünyasından tiksinen, ama ona karşı tavır alamayan, bu nedenle de bunalıma sürüklenen bir kişinin, sürüklendiği açmazdan sıyrılmak ve kendini ayakta tutabilmek için bir yalan umuta bel bağlamasından başka bir şey değildir. Aslında onun küçük insana karşı duyduğu, sevgiden çok bencil bir acıma; daha doğrusu bir utançtır. Bir kış günü, kaldıkları sabahçı kahvesinden polis tarafından atılan küçük insanları valiye giderken görünce aklından şunları geçirir: «Yatağım, tramvay beklediğim dakikalardaki o munis halini kaybetmişti artık. Ne şu, ne buydu. Bir yataktı. İçinde yatabildiğim için mesut değildim.»[35] Ama bu durum karşısında yapabileceği en büyük şey, bir küfeci çocuğunun «Kirli, soluk yanaklarına, çıplak ayaklarına merhametle değil, sevgi ile bak»mak ve «Onu kucaklamak, köşedeki kunduracıdan ona bir çift lâstik ayakkabı, biraz ilerdeki yahudiden bir beyaz keten pantolon almak arzusu» duymak olacaktır ancak.[36]

Hikâyeleri bir çeşit çelişkiler toplamı olan ve küçük insanı çok ters bir yere oturtan Sait Faik, hikâyeciliğinin sonlarına doğru daha bir kendi benine yöneldi. Dış dünyayı daha da öznel bir açıdan ele alıp, değerlendirmeye başladı. Bu nedenle de anlatımı giderek soyutlaştı ve bir anlamda 1950-1960 yıllarının etkin hikâye çizgisi olan *Bunalımcı Hikâyemiz*'in temellerini attı. Yaşasaydı, hikâyelerinin doğal evrimi, onu da yılgınlığı, boğuntuyu, kaosu, anlaşılmazı...ön plâna almaya iteleyecekti. Kendisi de Bunalımcı Hikâyemiz'in önde gelen isimleri arasında yeralacaktı belki de. Bununla beraber, teknik ve tematik açıdan hikâyemize sağladığı olanaklarla Sait Faik, hikâyemizin özerk bir ekonomiye kavuşmasında harcı bulunan bir usta haline gelmiştir.

---

(35) Semaver, s. 73.
(36) Agy, s. 54.

VI

1948 yılında Sabahattin Ali'nin öldürülmesi ile birden bire gerçekçi hikâyemizin boş kaldığına, siyasal iktidarın baskısıyla da Sait Faik anlayışının ön plâna geçtiğine tanık oluyoruz. Bu geçiş, 1950-1960'da Demokrat Parti'nin faşizan baskıları altında iyice belirginleşecek ve 1966'lara kadar sürecektir. Bu dönem içerisinde, hikâyemizin, teknik açıdan birtakım yeniliklerle zenginleşirken, tematik açıdan başını alıp Türkiye sınırlarının dışına çıktığına tanık oluyoruz. Gerçekçi hikâyeye yeni bir boyut ekleyerek, hikâyemize de ivme kazandırmış olan Orhan Kemal'ın, bu dönem içerisinde, hikâyenin onurunu koruyan yegâne sanatçı olduğunu görüyoruz.

Orhan Kemal'in hikâyecilik serüveni, Nâzım Hikmet'le Bursa Cezaevi'ndeki arkadaşlığı sırasında ve onun teşvikleriyle başlar. Bursa Cezaevi'ne «Yedigün»ün «heveskârlar sayfasında» yayımlanan; hece vezni ile yazılmış ve Necip Fazıl anlayışı çerçevesinde birkaç şiirin sahibi olarak giren Orhan Kemal; Nâzım Hikmet'le geçirdiği 3,5 yıl içerisinde, kalemi iyice bilenmiş bir kısa hikâye ustası olarak çıkar dışarı. Ve hikâyecilik serüveni, romancılığının yanı sıra, çeşitli aşamalardan geçerek, ölümüne kadar sürer.

Hikâyeleri bir baştan bir başa okunduğunda, Orhan Kemal'in; zaman zaman burjuvazinin maddîleşmiş dünyasına ve kırsal kesimden, ekonomik olanaksızlıklar nedeniyle kopup, kent kapılarına dayanmış, bilinçsiz köylü tiplerinin ruhsal durumlarına sokulma çabalarına rağmen, temelde, küçük insanın anlatıcısı olduğu görülür. Küçük insan; yani aylığını alır almaz tüketen küçük memurlar, kötü yolun eşiğinde dönenip duran cânım işçi kızları, ekmek kazanmak için kendisini satan dokuz yaşındaki kızlar, içerisinde bulundukları güç şartlar karşısında yalan umutlara bel bağlayanlar, kötü (!?) kadınlar... Orhan Kemal'in hikâyecilik serüveninin hemen her evresinde karşımıza çıkar. Bu açıdan bakıldığında Sait Faik'le birleşir

Orhan Kemal. Ancak bir farkla: Orhan Kemal'de küçük insan, Orhan Kemal'e yansıdığı gibi değil de, içerisinde bulunduğu açmazlarla birlikte verilir. Yani Orhan Kemal'de küçük insan, olduğu gibi yeralır. Yazarın görmeye çalıştığı biçimde değil. Bu nedenledir ki Orhan Kemal'de küçük insan bir sığınak değildir. İçerisinde bulunduğu güç yaşam koşullarından soyutlanarak ele alınıp, soyut bir sevgiyle yüceltilmez. Aksine, bütün çirkinlik ve güzellikleriyle birlikte ve bir bütün olarak sergilenir.

Sait Faik'in sınıfsal temelinden iğdişleştirerek anlattığı küçük insanı, toplumsal temeline oturtarak anlatan Orhan Kemal; hikâyeciliğinin ilk evresinde, zaman zaman bazı düşünceleri doğrulamak için hikâye yazmıştır. Özellikle ilk hikâye kitabı olan Ekmek Kavgası'nda bütünleştirdiği kimi hikâyelerinde (Sözgelimi «Ekmek, Sabun ve Aşk»da, o ilginç saptamasını, her şeyin temelinde ekmek kavgasının yattığını belirtmek için, Maksim Gorki karşısında A. D. Fils'i yenik düşürerek, harcar. «Propagandacı»da ise, dilencinin dünyasına yaptığı o olumlu yaklaşımı, tanrının yokluğunu belirlemek amacıyla düzenlemiş olduğu diyaloglarla harcar.) bu ters anlayışa örnek teşkil edebilecek hikâyelere rastlarız. Böylesi bir yanılgıya sürüklendiği hikâyeleri, kuşkusuz ki, yapay ve mekanik bir hava taşımıştır. Ancak Orhan Kemal'in zamanla bu noksanlığın üstesinden gelmeyi başardığını, açıklamalara, tasvirlere kaçmadan, çeşitli durumlar karşısında takınmış oldukları tavırları dışlaştırarak ve özellikle de diyaloglarla, anlattığı insanların iç dünyalarını yetkin bir biçimde çizmeyi başardığını görüyoruz. Bu meziyetleriyle Sabahattin Ali'nin öldürülmesiyle toplumsal gerçekçi hikâye çizgisindeki boş kalan yere yerleşir Orhan Kemal.

Orhan Kemal, yetkin bir biçimde çizmeyi başardığı kişilerine kimi zaman acıma yanılgısını işler. O kadar ki küçük insanı, içerisinde bulunduğu tüm güçlüklere rağmen, yüreğinde bir iyi yan saklayan bir çeşit «iyi insan» miti haline getirdiğini görüyoruz. Bu düşüncesini doğrulamak amacıyla kimi zaman yapay atmosferler çizdiğine

tanık oluyoruz. «Berduşlar»da ve «Elli Kuruş»ta olduğu gibi...

Hikâyelerinde gözlediğimiz bu soy yanlış eğilimlere rağmen Orhan Kemal, Sabahattin Ali ile başlayan ve izinli gerçekçi eğilimlerden kalın çizgilerle ayrılan toplumsal gerçekçi hikâyemizin ivme kazanmasına yolaçmış bir sanatçıdır. Ancak Orhan Kemal Hikâyesi'nin önemi, Orhan Kemal'in genel olarak hikâyemize, özel olarak da toplumsal gerçekçi hikâyemize kattıklarından ileri gelmemektedir sadece. Onun, Sait Faik'in çarpıttığı küçük insanı özüne uygun bir biçimde vermesi kadar, 1950-1960 dönemi içerisinde, Bunalımcı Hikâyemiz'in karşısında bir alternatiy olarak yeralmasının da etkisi vardır bunda. Demokrat Parti'nin faşizan baskıları yoğunlaştıkça, Sait Faik'ten kaynaklanan ve daha çok da Fransız varoluşçularına özenen kimi hikâyecilerimizin, kendi insanî gerçeklerimiz yerine, batılı olanı anlatmaya yönelmeleri karşısında Orhan Kemal, insanî özümüzü, ulusal ve toplumsal boyutlarıyla verme kavgasını sürdürür. Türlü yasal ve yasa dışı «demokrat baskılara» (!?) rağmen...

Bu arada gerçekçi yönseme içerisinde bulunan 1940-1950 yıllarının kimi sanatçıları (Halikarnas Balıkçısı, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Mehmet Seyda...) ile Köy Enstitülüleri de, hikâyeye yeni boyut katmamış olsalar bile, hikâyesel içeriği toplumsal sorunlardan soyutlayıp Türkiye'li olanı değil de batılı olanı anlatanlardan ayrı tutmak gerekir. Sözgelimi Samim Kocagöz, Sam Amca'sında, Demokrat Parti yönetiminin başlattığı ziraî makineleşmenin kırsal kesim insanının yaşamı üzerindeki etkilerini vurgulamaya çalışmış; Cihan Şoförü'nde bütünleştirmiş olduğu hikâyelerinde ise, yoksul köylülerle küçük insanların yaşantılarını tespitçi ve tasvirci bir üslûpla dışlaştırmıştır. Kemal Bilbaşar da Pembe Kurt'ta bütünleştirdiği hikâyelerinde benzer bir eğilim içerisinde gözükür. O da, köylülüğü saran traktör tutkusunun insanî plândaki izlerini yansıtır: Traktörlerin güreştirilmesi... Enstitüler ise, öğretmen-tutucu ağa ve yardakçıları arasındaki çatışma-

lardan yola koyulmuş olsalar bile, köy hayatının görünen çizgilerini yansıtmışlardır. Özellikle Fakir Baykurt'un Çilli'si bu açıdan anılmaya değer. Ancak bu hikâyecilerden hiçbiri, gerçekliğin görünen yanını aşıp da özüne nüfuz edememiştir. Bu nedenle de ziraî makineleşmenin getirmiş olduğu yeni sorunları ve bu sorunları yolaçtığı dramları onlardan değil de, Orhan Kemal'in romanlarından izleriz yine.

Geçmeden ününü romanlarıyla yapan Yaşar Kemal'in yayımlandıkları yıllarda büyük bir heyecanla karşılanan ve Sarı Sıcak[37] isimli eserinde bir araya getirdiği hikâyeleri üzerinde, kısaca da olsa durmak isterim.

Yaşar Kemal, Sarı Sıcak'ta bir araya getirdiği 9 hikâyesinin 8'inde bize yoksul köylülerin yaşama kavgalarından kesitler sunmaktadır. Hikâyelerde göze ilişen en önemli husus, Yaşar Kemal'in, yukarıda isimleri sıralanan yazarlar gibi tesbitçi ve tasvirci bir üslûpla çalışmasına rağmen, gerçekliğin yüzeysel görünümlerinde takılıp kalmayıp, özüne nüfûz edebilmesidir. Özellikle o unutulmaz «Bebek» isimli hikâyesi ile, «Dükkâncı» isimli hikâyesinde köylü yaşayışından alınmış dural birer kesiti yansıtmakla beraber, kırsal kesim insanlarının tragedyasının temel dinamiğini büyük bir başarı ile dışlaştırmasını bilmiştir Yaşar Kemal. Bu nedenledir ki sonradan anlatmak istediklerini romansal yapı içerisinde dengelemeyi seçen Yaşar Kemal'in hikâyelerini yukarıdaki isimlerin hikâyelerinden ayrı bir yere koymak gerekir.

VII

Politik konjonktürde beliren değişimin sonucu olarak devrimcilerle devrimci sanatçılara karşı uygulanmaya başlanan baskı ve terör havası içerisinde ön plâna geçmeye başlayan Sait Faik, kısa zamanda bir yığın izleyici

(37) Yaşar Kemal, **Sarı Sıcak**, İstanbul-1952.

bulur kendine. Ölümü ile boşkalan yerini doldurmaya kalkışanları (Oktay Akbal, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal) bir kenara iteleyecek olursak, izleyicilerinin ilk etapta onun çelişkilerle dolu, ama oldukça içten olan evrenini soyutlaştırmaya başladıklarını; evrenin anlaşılmazlığını, bunaltıyı, yılgınlığı, kaosu, insanın hiçliğini ve güçsüzlüğünü... odaklaştırarak Bunalımcı Hikâyemiz'e doğru yelken açtıklarını görüyoruz. Nezihe Meriç'in Bozbulanık'ı, Vüs'at O. Bener'in Dost'u bu eğilimin ilk örnekleri olarak alınabilir. Sözgelimi Vüs'at O. Bener'in, Memduh Şevket Esendal'ın diline yaklaşan ince bir konuşma dili ile anlattığı ve çokluk sınıfsal kökenlerini ihmal ettiği küçük insanların sıcak ve etkileyici dünyalarını, aşklarını, dostluklarını... odaklaştırdığı ve Dost'ta bir araya getirdiği hikâyeleri; bütün bu meziyetlerine rağmen, varoluşçuluktan izler taşır. Örneğin hikâyelerinden birinde şöyle bir cümle ilişir göze: «Kişi, Zeus kadar kuvvetli ama, solucandan zayıf, yalnız kalmağa hükümlü.»[38] Hikâyelerinin bütününde yüz yüze geldiğimiz ve Sait Faik'in insanlarını andıran, ekmek kaygusundan azade, sorumsuz, nerdeyse mutluluğun sembolü haline getirilmiş olan insanlar, hep bu duygu içerisinde bocalayıp dururlar. İki uyku arasındadırlar. Birtakım şeylerin değiştiğinin bilincindedirler ama, ellerini kaldırıp da herhangi bir harekette bulunamazlar. Sözgelimi bir hikâyesinde gözlüklü hâkim «Kendimizi öldürdüğümüzün farkında değiliz. Ne oluyor içiyoruz da sabahlara kadar?» (s. 88) mı dedi, ardından yine kadehe sarılır. Akıntıya kapılmış bir ağaç parçası gibidirler. «Niye sürüklendim, bilemem.» (s. 84). Arada bir şeye kafaları takıldığında, ya «Bir zeytin ağacının elli kuruşa satıldığı yıllarda aklının nerede olduğunu» sorarak (s. 6), veya doğaya, «gölgesi büyük ağaç altlarına» (s. 60) sığınarak; veyahut da alkolün kahramanlığından medet umarak sorun'u çözümlerler: «Hemen

(38) Vüs'at O. Bener, **Dost**, s. 52, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ankara-1952.

aklıma içki geldi, Cankurtaran, iki kadehcik yeter.» (s. 65). Ve Kafka'vari, Sartre veya Camus'vari pasajlar: «Boşluk hissini bilir misin? /Güldürme dedim. Mesele o kadar mühim değil. Yahut, arzuladığın kadar mühim!/ Şu halde? /İntihar et, dedim, Kolaydır!» (s. 100). Ve ardından intihar.

Demokrat Parti faşizmi gemi azıya aldıkça, sergilemeye çalıştığımız anlayışın daha da yaygınlık kazanmaya başladığına tanık oluyoruz. Gerçekliğe yönelişte beliren bu çarpıklığın üslûpta da etiklerini göstermeye başladığını; hikâye evreninin git gide karanlıklaştırılıp soyutlaştırıldığını; simgenin, allegorinin ön plâna çıktığını ve gerçekliğin yerini aldığını; batının çoktan sıkıp posasını çıkardığı kimi anlatım tekniklerinin ithal edilmeye başlandığını görüyoruz. Bu Sait Faik hikâyesini izleyenlerin ulaştıkları ikinci ve son etaptır. Bu konakta yeralan hikâyecilerin hikâyelerinde Türkiye'li insan yerine batılı insanın anlatıldığını gözlüyoruz. Nezihe Meriç'in Bozbulanık'ın hemen ardından getirdiği Topal Koşma, Vüs'at O. Bener'in Dost'unu izleyen Yaşamasız; bu dönüşümü somut bir biçimde gözleyeceğimiz örneklerdir.

Batının sıkıp posasını çıkardığı tekniklerle, Türkiye'li insanı değil de, batılı bunalan insanı, zaman zaman da insan simgelerini anlatan Bunalımcı Hikâyecilerimiz arasında Adnan Özyalçıner, Bilge Karasu, Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan, Nezihe Meriç, Onat Kutlar, Feyyaz Kayacan... adları anılabilir. İnsanın yalnızlığı, hayatın anlamsızlığı, bunaltı, hiçlik... bu hikâyecilerin sürekli olarak baş vurdukları temalardır. Sözgelimi Yusuf Atılgan'ın Bodur Minareden Öte isimli kitabında yeralan hikâyelerinden birinde şöyle bir bölümle yüz yüze geliriz: «Dayanamayacaktım; kahredici bir sıkıntı vardı içimde. Birden hatırladım. Eve varınca kendimi öldürecektim. Rahatladım.»[39] Ama onların böyle bir ruh haline sürüklenmeleri-

(39) Yusuf Atılgan, **Bodur Minareden Öte**, a dergisi yayınları, İstanbul-1956.

ne yolaçan toplumsal koşullar nelerdir, bu verilmemektedir. Üstelik salt kenttekiler değil, köydekiler de bu ruh hali içerisindedirler. Sözgelimi «Tutku»daki Osman, Anadolunun bilmem hangi köyünde, bunalıp durur. Hem de yok yere... Bunalım içerisinde olup da, bunalımlarının bilincine ulaşanlar, bunalımlarını çözümlemek için etkin bir uğraşa girmek yerine, düşlere sığınırlar. Sözgelimi «Evdeki»ndeki kız, bunaltısının kaynağı olarak gördüğü kasabadan kurtulmayı, ancak düşlerinde mümkün görür: «Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan.»[40] Benzer duruma, hiçliği mutlaklaştırma peşinde olan Feyyaz Kayacan'ın hikâyelerinde de rastlıyoruz. Ona göre yalnızlık, belli birtakım iç ve dış gerçeklerin çakışmasıyla ortaya çıkan özgül bir insanî durum değil, evrensel bir insanlık yazgısıdır. Bu nedenledir ki hikâyelerinde sık sık şöyle cümlelere rastlarız: «...yeryüzündeki kapıların her biri (...) başka bir yalnızlığa açılıyordu.» «Yalnızlığın toprağı yok.»[41]

İnsanı böyle hayvan derekesine indirgeyip, dış dünyaya uymaktan öte yapabilecek hiçbir şeyi bulunmayan zavallılar haline dönüştüren bir anlayışın, başkaldırıyı, dış dünya ile çatışmayı vermeyi deneyeceği zaman, allegoriye baş vurması kaçınılmazdır. Yusuf Atılgan'ın «Kümesin Ötesi» isimli hikâyesi, Bunalımcı Hikâyecilerimizin bu tavırlarını somutlaması nedeniyle, ilginçtir. Bu hikâyede hayat allegoriye indirgenmiştir. Kümesteki tavuğun canı sıkılmaktadır ve dışarda, kümesin ötesindeki hayatı merak etmektedir. Bir gün merakını gidermek için uçar gider. Ama dışarıda köpekler vardır. Ve bu köpeklerden bir tanesi onu yaralar. Sahibi ise kendisini yakalayıp, tekrar kümese kapatır. Ancak o, başka dünyaların varlığını öğrenmiştir artık. Ve o dünyalarda yaşamaya azimlidir: «Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada da-

---

(40) Feyyaz Kayacan, Şişedeki Adam, s. 29, Yenilik Yayınevi, İstanbul 1957.

(41) Agy, s. 20.

ha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum. Bıktım buradan. Kaçacağım. Ama köpekler varmış, başka canavarlar varmış, olsun. Bu kere kanatlarımı açar uçuveririm, hırpalatmam kendimi onlara.»[42] İşte öldürülen, çeşitli yol ve yöntemlerle okurdan uzak tutulmaya çalışılan toplumsal gerçekçi hikâye çizgisinin karşısında yeralan çizginin niteliği...

Gerçeklikle kurulan ilişkinin niteliği açısından toplumsal gerçekçi hikâyecilerimizden kalın çizgilerle ayrılan ve onların tam tersi bir düzlemde yeralan Bunalımcı Hikâyecilerimiz; amaçlarını gerçekleştirmekte kullandıkları araçlarla da, onlardan ayrılırlar. Çünkü gerçeklikle kurdukları ilişkinin çarpıklığı, amaçları kadar, amaçlarını gerçekleştirmekte kullandıkları araçlarda da yansımış, onları belirlemiştir. Simge, allegori ön plâna çıkmış; kaos, anlaşılmazlık üslûpla dışlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu nedenledir ki sözcükler, içerikleri boşaltılmış kalıplar haline gelmiş; zihinde görüntü canlandırmak yerine, görüntü çağrıştırır olmuşlardır. Ama çağrıştırdıkları görüntüler, hiçbir zaman için somut bir boyuta ulaşamamışlardır. Sözgelimi Feyyaz Kayacan'da hayat kelimelere, Adnan Özyalçıner'de allegoriye, Leylâ Erbil'de ise simgeye indirgenmiştir.

VIII

Bu kör döğüş içerisinde 1960'lara ulaşan hikâyemiz, 27 Mayıs 1960 Hareketi'nin getirmiş olduğu 61 Anayasası'nın himayesindeki özgürlük ortamında, bir uzun zaman, beklenen açılımı gerçekleştirememiştir. Orhan Kemal, Dünyada Harp Vardı'da[43] doruğuna ulaştırdığı ustalığını, sözkonusu kitabın yayım tarihi olan 1963'ten sonra sürdürememiş; ilkin kendini yinelemeye, giderek de

(42) Yusuf Atılgan, agy, s. 33.
(43) Ataç Kitabevi, 1963-İstanbul.

eski hikâyelerini yeni baştan elden geçirmeye başlamıştır. Özellikle İşsiz'de bir araya getirmiş olduğu hikâyeleri, hikâye grafiğindeki düşüşün ilk habercileridir. Ortakuşak ve arakuşak sanatçılarından da (Mehmet Seyda, Samim Kocagöz, Oktay Akbal, Necati Cumalı, Tarık Dursun K., Metin İlkin... vs) ileriye dönük, yeni ve olumlu bir atılım gelmez. Enstitülülerin hikâyeleri ise, her geçen gün biraz daha birörnekleşmektedirler. Artık gerek okurda, gerekse de sanatçılar arasında, hikâyenin can çekişmeye başladığına dair birtakım kanılar oluşmaya başlamıştır. Yeniyetmeler ise kendilerine çıkış noktası olarak Sait Faik'i ve onun uzantısında yeralan 1950-1960 yıllarının Bunalımcı Hikâyecilerini aldıkları için, daha işin başında çıkmaza girmişlerdir. Soyut ve Yordam çevresinde kümeleşen bu sanatçılar Türkiye'lisinden geçtik, insandan yoksun hikâyeler yazmaktadırlar. Bunalımcılar ise kuşaklarının «yıkılmış» bir kuşak olup olmadığının tartışmasını yapmaktadırlar. 1950-1960 yıllarının hükmü büyük, kendileri küçük hikâyecileri ise genellikle susmuşlardır. Daha doğrusu susmak zorunda kalmışlardır. Önü zaten işin başında tıkanık olan ve kendilerinin de bir iyice çıkmaza soktukları hikâye çizgilerini yeniden diriltmelerinin olanaksızlığını bir iyice kavramış gibidirler. Eleştirmenlerin ilgisi ise, hatanın kaynağından çok, hatanın kendisinde takılı kalmış, herkesin kabul ettiği birtakım gerçekler, temcit pilâvı gibi ikide bir piyasaya sürülmüştür. Bu ara beliren kimi yampiri çıkışlara dört elle sarılındığını gözlemekteyiz. (Yanık Saraylar örneği.) Kısacası bezginlik bütün ortama eğemendir. Herkes umutsuzdur. Sanatçısı da, eleştirmeni de... İşte hikâyeye karşı ilginin oldukça azaldığı böylesi bir ortamda, Reşo Ağa adı altında bütünleştirdiği hikâyeleriyle adı kulaklara yabancı bir kişinin sesi yükselir. Bekir Yıldız'ın...* Bu kita-

(*) Bekir Yıldız'ın ilk eseri olan Türkler Almanyada'yı (yayım tarihi 1966), bir hikâye kitabı olmayışı nedeniyle bu çalışmanın dışında tutacağız.

bını izleyen diğer kitaplarıyla bütün gözlerin yeniden hikâyeye dönmesine yolaçar Bekir Yıldız. Can çekiştiği, hattâ öldüğü ileri sürülen hikâyenin birden bire güncel bir konu haline gelmesine yolaçan, başka alanlara kaydırılmış olan ilgilerin yeni baştan hikâyenin üzerinde toplanmasını sağlayan bu yeni imza, sözkonusu ilgiyi nasıl yaratmıştı? Hikâyemizi, ana hatlarıyla yansıtmaya çalıştığımız gelişimi içerisinde, Bekir Yıldız'ın yerinin ne olup-ne olmadığını saptayabilmek için, bu soruya bir karşılık bulmak; o suskun ortamda patlattığı sesin niteliğini açığa çıkarmak gerekiyor.

Bekir Yıldız'ın birden bire büyük bir ilgi bulması, bugüne kadar, onun hikâyeciliği veya hikâye kitapları üzerine yazı yazanlarca tartışma konusu yapıldı. Bu konuda ileriye sürülen görüşleri, dört öbekte kümeleştirmek mümkündür: Denilmiştir ki:

(a) Anlattığı olayların *azbilinir* veya *hiçbilinmez* olması,

(b) Hikâyelerinin çarpıcı olması, çarpıcı durumlara yaslanması,

(c) Çıkış yaptığı sıralarda, kırsal kesim gerçeklerini konu edinen hikâyecilerin birörnekleşmiş olması,

(ç) «İlkel okur» kazanma peşinde olması.

onun birdenbire ilgilerin odağı halin gelmesine yolaçmıştır.

Türün genel evrimi dikkate alınmadan verilen bu yargıların ortak oldukları nokta, Bekir Yıldız'ın birdenbire ilgilerin odağı haline gelmesinin sanat-dışı birtakım faktörlerle açıklanmaya kalkışılmasıdır. Söz nerdeyse «Birtakım koşulların kesişmesiyle Bekir Yıldız diye bir sanatçı ortaya çıkmıştır ve bunda pay Bekir Yıldız'da değil, ortamdadır; o ortam Bekir Yıldız'ı yarattığı gibi, bir başkasını da yaratabilirdi» demeye getirilmek istenmektedir. Oysa Bekir Yıldız, tüm ince hesaplılıklara ve tepeden bakmalara rağmen edebiyatımızın o ünlü suskun duvarlarını aşmış, geniş okur kitlelerine ulaşmıştır. Bunun gi-

zini, hikâyemizin genel evrimini dikkate almadan, ortamda aramak yanlıştır. Başlangıçta «... biraz yetenekli bir ilkokul üçüncü sınıf öğrencisinin, hattâ daha düzgün ve kıvrak cümleler, değişik bir anlatımla pekâlâ becerebileceği bir dizi kompozisyon ödevi...» [44] olarak nitelendirilen Bekir Yıldız'ın hikâyeleri okura maloldukça, okurdan ilgi gördükçe benimsenmiş; söylenen sözler de yavaş yavaş nitelik değiştirmeye başlamıştır. Başlangıça Bekir Yıldız'a ve dolayısıyle de Bekir Yıldız'ın yeraldığı çizgiye dudak bükenler, zamanla ya susmayı, suskunluğu bir silâh olarak kullanmayı yeğlemişler veyahut da «idi ama neyse ki»li ifadelere sarılmışlardır. Ama yayımlanan her yeni hikâyesiyle biraz daha ileriye atılan Bekir Yıldız, tüm bu hesaplı kitaplı davranışlara rağmen, kozasını sabırla örerek, hikâyemizin gerçeklerinden biri haline gelmiştir. Hele kitaplarının yayımının birbirini kovalaması, bu gerçeğin daha bir belirginlik kazanmasına ve somutlaşmasına yolaçmıştır.

Burada, yine az önceki soruya döneceğiz: Hikâyemizde Bekir Yıldız gerçeğini yaratan faktörler, yukarıda sıralanan görüşlerde belirtildiği gibi, Bekir Yıldız'ın sanatçılığı, sanatçı gücü değil de, ortamın bizzat kendisi miydi? Gerçekten ilkel okur kazanma çabası mı idi Bekir Yıldızı Bekir Yıldız yapan faktör? (Garip bir iddia! Okur, iddia sahibini okursa ilkellikten kurtulacak, bir başkasına ilgisini yönlendirirse ilkelleşecek! Gülünç de aynı zamanda.) Yoksa anlattığı yörenin azbilinirliği veya hiçbilinmezliği mi? O zaman, yazılması da aşınması da imkânsız olan «Motorize Köleler», «Üç Yoldaş»... gibi hikâyeleri nereye sokacağız? Ya da hikâyelerinin çarpıcı olması mı sağladı bu işi? Şöyle bir düşündüğümüzde, çarpıcı hikâye yazan hikâyecilerimizin ne ilki, ne de sonuncusu olduğunu görüyoruz Bekir Yıldız'ın. O halde?

(44) Mübeccel İzmirli'nin Naci Çelik'in düzenlemiş olduğu bir soruşturmaya verdiği karşılıktan, **Yeni Dergi**, Sayı: 57, s. 590, Haziran 1969.

Demek oluyor ki Bekir Yıldız'ın hikâyelerini türün genel evrimini dikkate almadan belli bir yere oturtmaya imkân yoktur.

IX

Yapılan açıklamalara dikkat edilirse, bir edebî tür olarak kendine özgü bir yapı inşa etmeye çalışmış olan hikâyemizin, 1936 sonrası dönem içerisinde, konumları farklı iki çizgi üzerinde gelişimini sürdürmekte olduğu görülür:

(a) Öncüsünün Sait Faik olduğu ve Bunalımcı Hikâyemize doğru uzanan bireyci çizgi,

(b) Öncüsünün Sabahattin Ali olduğu ve toplumcu gerçekçi hikâyeye doğru açılan toplumsal gerçekçi hikâye çizgisi,

Bekir Yıldız'ın ilk kitabını yayımladığı yıllarda birinci çizgi tam anlamıyla çıkmazda idi. Sait Faik'in tutarsız ama duru ve aydınlık olan dünyasını, modaya kapılarak karartmış olan 1950-1960'ın bunalımcıları, ya susmuşlardı (Onat Kutlar, Yusuf Atılgan, Vüs'at O. Bener) veyahut da yeni mezhepler peşinde koşmaya başlamışlardı (Leylâ Erbil, Adnan Özyalçıner). Onları izlemeye kalkışan yeniyetmeler ise, tam bir keşmekeş içerisinde idiler ve Kafka-Joyce-Faulkner üçlüsü arasında dönenip duruyorlardı. İkinci çizginin tek temsilcisi durumunda bulunan Orhan Kemal ise, kendini yineleme dönemine girmekle, sözkonusu çizginin önünün tıkanmasına yolaçmış gibiydi. Orhan Kemal'in hikâye dünyasının yakınlarında dolanan ama, insanı ve insanî olanı onun kadar yetkin bir biçimde kavramanın oldukça uzağında bulunan Metin İlkin ise, gerek Mescit Çıkmazı ve gerekse de Konuşmak'ta bütünleştirmiş olduğu hikâyeleriyle, saflarına katılma çabası içerisinde bulunduğu toplumsal gerçekçi hikâyeye ivme kazandırmanın oldukça uzağındadır. Üstelik eleştirel bir

gözle vermesinden geçtik, gerçekliği bütün karmaşıklığı ile tespit etmenin de uzağındadır. Bu nedenle hikâyeleri insanı ve dolayısıyle de insanî olanı içermemektedir. Böylece, ondan da hikâyemize herhangi bir hayır gelecek gibi değildir. Kısacası 1960 sonrası dönem içerisinde hikâye türü bir genel kriz içerisindedir. Ve Bekir Yıldız, böyle bir ortamda hikâyeye adımını atar. Bu dönem, kesin bir seçmeyi gerektiren; yalpalamayı, kararsızlığı bağışlamayan bir dönemdir. Bekir Yıldız, bu durum karşısında, toplumsal gerçekçi hikâye çizgisinden yana seçmesini yaparak, sözkonusu çizginin uzantısında yeralır. Önü açık, toplumdaki değişim ve dönüşümler yoğunlaştıkça, daha da geniş olanaklara kavuşacak olan bu çizgiyi derinleştirmeye, ona ivme kazandırmaya çalışır. Üstesinden gelmeyi becerdiği için de, hikâyemizde bir gerçek haline gelir. Yani Bekir Yıldız'ın kısa zamanda hikâyeciliğimizin önde gelen imzaları arasında yeralışının nedeni, yukarıda sıraladığımız dört ayrı görüşün savunucularının ileri sürdükleri gibi sanatdışı faktörler değil, bizzat Bekir Yıldız'ın sanatçı yeteneği ve gücüdür. Bunu, hikâyeciliği üzerine yapacağımız ayrıntılı bir çözümleme ile somutlamamız mümkündür.

A. SANAT GÖRÜŞÜ

I

Bir sanatçının şu veya bu nedenle sanat konusunda söylediği sözler dünyagörüşünü belirlemekle beraber, bu sözlerden yola koyularak o sanatçının ortaya koyduğu ürünlerde yansıyan *«sanat görüşü»*nü saptamak, her zaman doğru sonuçlar vermeyebilir. Çünkü doğru ve doğru olduğu kadar da güzel bir sanat, doğru bir düşünce sistemine ulaşmak kadar kolay bir biçimde gerçekleştirilemez. Doğru bir düşünce sistemine ulaşmakta özne edilgendir. Doğru ve güzel bir sanata ulaşmakta ise etkin. Sanatta, edilgenlikten etkin olmaya doğru geçişte, birtakım özneye ilişkin faktörler önem kazanır. Yazmanın öznel koşulları olarak niteleyebileceğimiz birtakım yetiler sözkonusu değilse, ne denli uğraşılırsa uğraşılsın, o yetilerin ayakta tutacağı işte (yani sanatsal eylemde) başarıya ulaşılamaz. Ortaya konan ürünler yapay, kuru ve mekanik olurlar. Bunun en somut örneğini nesnel izlenimci hikâyeciliğimizin temsilcisi durumunda bulunan Sadri Ertem teşkil eder. Ünlü *Fikir ve Sanat* adlı kitabında yeralan düşüncelerine bakarak onun dönemine göre

çok ileri bir düzeyde olan sanat anlayışına sahip olduğunu çekinmeden öne sürebiliriz. Ama ortaya koyduğu pratik örneklere bakıldığında, daha onun bir sanatçı olup-olmadığı hususunda bile kuşkuya düşülebilir. Çünkü gerek hikâyeleri, gerekse de romanları, estetik ölçütler içerisinde değerlendirildiğinde büyük ölçüde fire verirler. Bundan başka, insanî olanı bütün karmaşıklığı ile yansıtamaması nedeniyle de ortaya koyduğu pratik örnekler, etkileyici olmanın da uzağındadırlar. Yani Sadri Ertem, sanat anlayışı yönünden kendisinden çok daha geri düzeyde bulunan kuşaktaşları Memduh Şevket Esendal, Osman Cemal Kaygılı ve F. Celâlettin'e göre ne denli ileri bir sanat görüşüne sahip ise, o denli geri bir sanata sahiptir. Bu durum ise, *yapılmak istenenle yapılabilen* arasındaki çelişkinin bir tezahüründen başka bir şey değildir.

II

Yapmayı düşündüğü şeyle yapabildiği şey arasında bir çelişki bulunmayan sanatçılar olsa bile, yukarıda ileri sürdüğümüz sav geçerliğini yitirmez. Kafalarındaki sanat modelleri açısından onu-bunu eleştiren sanatçı eleştirmenlere bakarak söylüyorum, bir sanatçı sanat konusunda konuşurken, daima ulaşmak istediği *model* adına konuşur. Ama pratikte yapabildiği, bilgisi, görgüsü, yeteneği ve deneyi ile orantılıdır. Bu nedenle de, çoğunluk ortaya koyacağı ürün, kafasındaki modelle eşdeğerlilik taşımaz. Bir sanatçının sanat görüşünü, şu veya bu nedenle sanat konusunda söylediği sözlerle açıklamaya kalkışmak, işte bu nedenle sakıncalı ve hattâ yanlıştır. Sonunda o sanatçıya, belki de ömründe gerçekleştiremeyeceği birtakım işleri başarmış bir kişi gözüyle bakmak durumuna düşmek de var işin içinde.

Demek oluyor ki bir sanatçının sanat görüşünü ortaya koyduğu ürünlerden çıkartmaya çalışmak, en doğ-

ru olan tutumdur. Çünkü sanatçının ortaya koyduğu herhangi bir ürün, onun dünyaya bakışını, insanları kavrayışını, beklediklerini, beklediklerini gerçekleştirmekte sanata yüklediği görevi... yansıtır. İş onu bulabilmekte... Ama bu demek değildir ki herhangi bir sanatçıyı edebî-sosyal faaliyetine göre değerlendirirken onun şu veya bu nedenle söylemiş olduğu sözler hiçbir önem taşımaz. Taşır. Ancak onları hiçbir zaman için sanatçının ortaya koyduğu sanatsal ürünlerin yerine koymamak şartıyla. Yani herhangi bir sanatçı, herhangi bir konuda şöyle ya da böyle demiş diye, onun ürünlerine gerçekliğin yansıyışının niteliği de şöyle ya da böyle olacak diye bir kayıt yoktur. Sanatçıyı değerlendirmeye çalışan kişi, onun çeşitli konular hakkındaki düşüncelerini de bilecek ama, gerçek eğiliminin ne olduğunu, ortaya koyduğu ürünlerden çıkarmaya çalışacaktır. Hattâ söyledikleriyle yapabildikleri arasında bir kıyaslamaya gidebilir ve karşılaştırmalı bir çalışma ortaya koyabilirse, daha da yararlı olur.

III

Bekir Yıldız'ın hikâyeciliği üzerinde bir çalışma yapmaya niyet ettiğimde onun sanat hakındaki düşüncelerini ve sanattan beklediklerini saptamak, ondan sonra da ortaya koyduğu ürünleri çeşitli açılardan değerlendirerek yapmak istedikleriyle yapabildikleri arasındaki ilişkileri açığa çıkarmak, giderek bu yolla hikâyeciliğinin genel niteliklerini belirlemek daha uygun gözüktü bana. Bunun için de, yukarıda açıklanmaya çalışılan yöntemi uygulamayı, bir yandan çeşitli nedenlerle söylemiş olduğu sanata ve hayata değgin sözlerini toparlayıp, sanat ve hayat anlayışını onlardan çıkarmayı; öte yandan da eserlerinde yansıyan hayat anlayışını saptamaya çalışmayı uygun buldum. Bu nedenle incelemenin bu kesiti iki konumda gelişecektir:

1. Sözleriyle Bekir Yıldız'ın sanat görüşü,
2. Eserlerinde uçveren görüş.

Başlangıçta birbirinden bağımsız bir biçimde gelişecek olan bu iki çözümleme, sonunda, bir noktada kesiştirilecek, Bekir Yıldız'ın yapmak istedikleriyle yapabildikleri (fikri ile zikri) arasındaki bağlantılar açığa çıkartılacaktır.

1/ KENDİ SÖZLERİYLE SANAT GÖRÜŞÜ

I

Kendisiyle yapılmış olan konuşmalarda söylediği sözlerden yola koyularak Bekir Yıldız'ın sanat görüşünü saptamaya kalkıştığımızda, elde ettiğimiz sonuçlar «efradını cami ağyarın mani» bir nitelik taşımaktadır. Burada hayata bakış metodu üzerine söylediği sözler üzerinde pek durmayacağız. Kaba bir özetlemeyle hayata maddeci diyalektikle yaklaşıp, onu yorumlamaya çalıştığını, insan gerçeğini toplumsal ve bireysel özellikleriyle birlikte ele alıp yansıtmanın gerekli olduğuna inandığını...vs belirteceğiz. Sanat görüşünü belirleyen sözlerini ise, birkaç öbekte toplamak mümkündür: Sanatçının görevi hakkında, sanatta devrimci tavır konusunda, gerçekçilik konusunda, sanat ve kitleleşmek konusunda, sanat-hayat ilişkisi konusunda, anlatım konusunda söyledikleri...

II

Sanatçının görevi hakkında

Sanatı bireysel bir tatmin aracı olarak görmemesi nedeniyle Bekir Yıldız'ın sanatçıya birtakım görevler yükle-

diğini, onu birtakım görevleri yerine getirmeye davet ettiğini görüyoruz.

Ona göre bir sanat eseri salt bir estetik taşıyıcı değil, aynı zamanda bir fayda taşıyıcısıdır da. Bu nedenle de «Sanatçı ustalığına azıcık da 'Faydacılık' karışacaktır.»[45]

Sanatçıya yüklediği görev ise, emekçi yığınların üretim araçlarını ele geçirme kavgalarına katılmak olmaktadır. Bunun gerçekleştirilmesi için de şematik bir yol önermiyor. İnsanın derinlemesine bir etki yağmuruna tutulması gerektiğine inanıyor: «Kanımca yazarın görevi, insan sevgisi, yiğitlik, şefkat, namus duygularını coşturup, üretim araçlarının, sömürülen sınıflar adına ele geçirilmesinin kavgasını vermektir.»[46]

Bir başka konuşmasında ise şunları söyler: «Önemli bir gerçek daha var günümüz sanatçısı için: yerleşmemiş umutların, yaşanmamış sevgilerin, verilmemiş hakların alacaklıları yanında olmak.»[47]

Sanatta devrimci tavır konusunda

Bekir Yıldız, sanatta devrimci tavrı örnek (ideal) tipler aracılığıyla okura birtakım düşünceleri taşımak olarak almıyor. O, özünde devrimci bir potansiyele sahip olan gerçeği bütün karmaşıklığı ve çarpıcılığı içerisinde dile getirmenin yeterli olduğuna, okuru silkeleyip, birtakım şeylerin değiştirilmesi gerektiği düşüncesine ulaştıracağına inanıyor: «Gerçekleri yoğurup dinamit haline getirmeye çalışırım. Okunduğunda bu dinamitin mutlaka patlamasını isterim okuyanın kafasında.»[48]

---

(45) Mehmet Seyda, «Bekir Yıldız'la İki Konuşma,» **Güney**, Sayı: 54, s. 5, Mart 1973.

(46) Halkın Dostları, «Bekir Yıldız'la Konuşma», Sayı: 8, s. 8, Ekim 1970.

(47) Zeynep Oral, «Bekir Yıldız,» **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 29, s. 3, 20 Nisan 1973.

(48) Mahmut Makal, «Bekir Yıldız İle (Bir Konuşma)», **Varlık**, Sayı: 735, s. 9, 1 Şubat 1971.

Gerçekçilik konusunda

Bekir Yıldız, gerçekliği bütün karmaşıklığı içerisinde ele alıp yansıtmanın yeterli olduğuna inanıyor. Bu nedenle de gelecek üzerine birtakım varsayımlarda bulunmayı ve gerçekliği zorlayarak idealizasyona kaçmayı, gerçekçilik anlayışının dışında tutmaktadır: «Bugünkü ekonomik ilişkiler sürer giderken ve bunlar insan gerçeğini koşullandırırken, gelecek üstüne varsayımlar kurmak bana gerçekçilikten uzak düşmek gibi geliyor.»[49]

Sanat ve kitleleşmek konusunda

Yürürlükteki ilişkiler varlıklarını sürdürdükleri sürece sanat eserinin kitleleşemeyeceğini çok iyi biliyor Bekir Yıldız. Ancak kendisine seslenecek kesim olarak «mutlu azınlığı» seçmektedir: «Azınlığın yaşantısını öyküleştirip azınlığa mal etme yerine, halkı mutlu azınlığa okutmayı yeğ tutarım...»[50]

Sanat-hayat ilişkisi konusunda

Bekir Yıldız'ın gerçek bir sanata ulaşabilmek için yaşantının büyük bir önemi olduğuna inandığını görüyoruz. Mehmet Seyda'nın «...yaşanılmadan yazılmış kurgusal hikâye, roman olmaz mı?» biçiminde düzenlediği bir soruya şöyle karşılık verir: «Her şeyden ve her şeyden önce, yazarın zengin, karmaşık, çok serüven çıkabilecek bir yaşamı olacak. (...) Hayat kitaplardan edinilmiş bilgi ve ustalıkla yola çıkmaları her zaman alteder.»[51] Ayrıca başarısını açıklarken söylemiş olduğu sözler de bu doğrultudadır: «...öykülerimi, daha doğrusu ilk kitabımın ilgi görmesinde (...) konularımı yaşamış olmam, gerçeğin içinden gelmem de azımsanmaz herhalde.»[52]

---

(49) Mahmut Makal, agk, s. 5.
(50) Mahmut Makal, agk, s. 9.
(51) Mehmet Seyda, agk, s. 5.
(52) Mahmut Makal, agk, s. 9.

Anlatım konusunda

Bekir Yıldız, anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasında sağlam bir dengenin kurulmasından yanadır. Anlatacak hiçbir şeyi olmayan, durumu kurtarmak için üslûp oyunlarına başvuran, anlatılana olanak sağlaması gereken öğeleri, anlatılacak bir şey olmaması nedeniyle öne alan ve bu yolla da zevahiri kurtararak (!) icra-i sanat yapmaya çalışanlara kesin olarak karşıdır: «Süslü püslü yazı derken, insan gerçeğine uzak, sırf yazarın tasarladığı bir konuyu ele alıp şişirmesini göz önünde tuttum. Yazıyor Allah yazıyor. Sonuç: Estek köstek. Bende, buna karşı, anlaşılmak isteği başta gelir. Karanlık ve karışık yazmak istemiyorum. Benim kitabımı toplumun her sınıfından insan rahatlıkla okuyabilmelidir.»[53] Bir başka konuşmasında ise, başarısının nedenlerini sıralarken şunları söyler: «Eğer öykülerim ilgi görmüşse, nedeni süte su katmamış olmamdır. Fazla lâf etmekten, dolambaçlı ve yapışık bir anlatımdan kaçınmamdır.»[54]

2/ ESERLERİNDEN ÇIKAN ANLAYIŞ

I

Bir sanatçının sanat görüşünün ortaya koyduğu eserlerden çıkartılması demek, o sanatçının nesnel gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin niteliğinin açığa çıkartılması demektir. Diğer bir deyişle herhangi bir sanatçının, herhangi bir durumu, şu şekilde değil de bu şekilde ele alıp yansıtması, onun tavrını belirler. Şu şekilde değil de bu şekilde ele aldığı durumu yansıtmakta başvurulan araç-

(53) Mehmet Seyda, agk, s. 5.
(54) Mahmut Makal, agk, s. 9.

lar, kullanılan materyaller, hep bu tavır tarafından belirlenirler. György Lukacs, Çağdaş Gerçekliğin Anlamı'nda bu konuya ilişkin olarak şunları söylemektedir: «...önemli olan, yazarın eserinin temelinde yatan dünya görüşü, ideoloji ya da *weltansehauung*'dur. Yazarın 'amacını' belirleyen ve belli bir yazının üslûbunun temelindeki oluşturucu ilke de yazarın bu dünyagörüşünü gerçekleştirme çabasında başka bir şey değildir.»[55] Howard Fast ise, Literature and Reality isimli çalışmasının başlangıcında, edebiyattaki bütün ekollerle usul ve şekillerin, geçmişte olduğu kadar günümüzde de, yazar ya da yazarlar grubunun nesnel gerçeklikle kurdukları ilişkilerle oluştuğunu belirtir.[56] Bu bağlam içerisinde düşünüldüğünde bir sanatçının eserlerinde yansıyan sanat görüşünü saptayabilmek için atılması gereken ilk adım, o sanatçının nesnel gerçeklikle kurduğu ilişkinin niteliğini açığa çıkarmak olduğu görülür. Diğer bir deyişle bir sanatçı nesnel gerçekliği nasıl alıyor ve eserlerinde nasıl yansıtıyor? sorusunun karşılığı, geniş ölçüde onun sanat görüşünü ve sanattan neler beklediğini açığa vurur. Gerçekten de, sanat eserini gerçekliğin basit bir kopyesi olarak değil de, onu algılayan sanatçının onu bozup, yeni baştan kurması ile ortaya çıkan bir estetik-fayda taşıyıcısı olarak aldığımızda, bir sanatçının A gibi bir durumu şu ya da bu biçimde yansıtması, onun hem dünyagörüşünü, hem de sanat anlayışını yansıtır. İşte bu nedenledir ki bir sanatçının sanat görüşünü eserlerinden çıkarabilmek için ilk etapta, o sanatçının nesnel gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin niteliğini açığa çıkarmak gerekmektedir.

---

(55) György Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 21, İstanbul-1969.

(56) Howard Fast, **Literature and Reality**, s. 1, People's Publishing House LTD., Delhi, Third Printing, March 1955.

II

Hikâyelerine toplu olarak baktığımızda, Bekir Yıldız'ın nesnel gerçekliği bir *bütün* olarak yansıtma çabası içerisinde olduğunu görüyoruz. Yani Bekir Yıldız, ele aldığı herhangi bir durumu görülebildiği şekliyle değil de, ilk bakışta belki farkedilemeyen, ama o durumun oluşumunda, ortaya çıkmasında önemli bir yeri bulunan ilişki ve çelişkilerle *birlikte* ve bir *bütün* olarak vermek amacındadır. Gerçekliğe yaklaşış açısının bütünsel olanı kavramaya yönelik olması, daha işin başında onu sınırları önceden belirlenmiş bir alanda gerçekçilik oynayan ve gerçeği özüne ters düşen bir görüş adına (bürokratik görüş tarzı) çarpıtan sanatçılardan ayırır. Gerçekliği şu ya da bu biçimde idealize ederek vermesini önler. Bu açıdan bakıldığında onun hikâyelerinde insanî olanla, onun oluşumuna yolaçan faktörlerin iç içe ve omuz omuza yeraldıkları görülür. Herhangi bir insanî durumu anlattığı hikâyesini okuyan okur, o durumun ardında yatan gerçekliği, o durumun oluşumuna yolaçan aslî unsurları görür. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız'da, görünüm cismin yerini almamıştır. İkisi birlikte ve bir bütün olarak verilmiştir.

Gerçekliği belli bir bütünsellik içerisinde verme yanlısı olan Bekir Yıldız'ın, ilk hikâyelerinde tavırsız bir yansıtıcı olduğunu görüyoruz. Yani algıladığı gerçekliği dolaysız, ama bütün karmaşıklığı ile birlikte vermeyi yeterli görmektedir hikâyeciliğinin ilk döneminde. Gerçekliğin özünde yatan dinamizm, bu tür hikâyelerinin bir röportaj kuruluğuna düşmesinin önünü almışsa da, zaman zaman onlarda bir röportaj havasına rastlamaz da değiliz. Kara Vagon sonrası dönem içerisinde yazmış olduğu hikâyelerinde bu durumu aştığını, tavırsız bir yansıtıcı olmaktan çıkıp, gerçekliği verirken tavrını da getirmeyi başardığını görüyoruz. Artık algıladığı gerçekliği bütün karmaşıklığı içerisinde verirken okuru salt gerçekliğin özünde varolan dinamizmle sarsmaya, silkelemeye çalışan bir yazar yerine; gerçekliğin özündeki dinamizmin yanı sıra,

kendi bilinçli tutumuyla da okuru silkelemeye, sarsmaya, uyandırıp, birtakım şeyleri değiştirmeye yönlendirmeye çalışan bir yazarla yüz yüze geliyoruz. Bu yazarın gerçekliği dolaysız ve tavırsız bir biçimde vermekten, dolaylı ve belli bir tavır çerçevesinde vermeye doğru geçişidir. Daha doğrusu da, yazarın edilgenlikten etkinliğe geçişi, edilgen yansıtıcılıktan etkin yansıtıcılığa dönüşümüdür. «Kesik El» ile «Bedrana» isimli hikâyeleri arasındaki farklılıklar, bu gerçeğin ürünüdür.

«Kesik El»de yazar, bir töreyi, başka bir adamı gizlice evine alan bir kadının -suçsuz da olsa- öldürüldükten sonra elinin kesilip bir mızrak ucuna geçirilerek evin önüne dikilmesini anlatmaktadır. Bu bir tespittir ve yazar bu tespitini tavırsız ve dolaysız bir biçimde yansıtmaktadır. Oysa «Bedrana»da törelerle yasalar arasında sıkışıp kalmış bir insanın, Naif'in trajiğini verirken, anlatımı dolaysız değil, dolaylıdır. İşin içerisine, kendi tavrı da karışmaktadır.

Demek oluyor ki daha işin başında gerçekliği bütün karmaşıklığı içerisinde verme yanlısı olan Bekir Yıldız'ın hikâyeciliği, nesnel gerçeklikle kurduğu ilişkinin niteliği açısından iki aşamadan geçerek günümüze dek ulaşır. İlk aşamada tespitçi ve tasvirci bir üslûpla, gerçekliği dolaysız ve tavırsız bir biçimde yansıtmanın peşindedir. İkinci aşamada ise dolaylı ve belli bir tavır çerçevesinde... İlk evrede statik tasvirlerle yüz yüze geliriz. İkinci evrede ise bunların yerini dinamik tasvirlerin aldığını görüyoruz. Diğer bir deyişle hikâyeciliğinin ilk evresinde gerçekliğe ayna tutmuş olan Bekir Yıldız'ın, ikinci evrede onun doğrultusunu ışıklamaya çalıştığına tanık oluyoruz. Bu nedenledir ki Asım Bezirci'nin son dönem hikâyelerine ilişkin «...hikâyelerde 'şimdi'nin değişmeyen tespiti görülür, ama 'gelecek'in işareti görülmez.»[57] yargısı yanlıştır.

---

(57) Asım Bezirci, «Beyaz Türkü» ve Bekir Yıldız, **Yeni a Dergisi**, Sayı: 19, s. 10, Ekim 1973.

III

Gerçekliği bütün karmaşıklığı içerisinde verebilme kaygusuyla yazan Bekir Yıldız, hikâyelerini kurarken, hep, okurla sanat eseri arasındaki ilişkiler üzerinde durmaktadır. Bütün dikkatini okuru aydınlatmaya, onu etkileyerek gelecekteki algılarını belirlemeye yönlendirmiştir. Okuru, zembereği iyice kurulmuş saat gibi daimi bir gerilim içerisinde ve sıkıştırılmış bir yay gibi patlamaya hazır bir biçimde tutmayı, kendine bir görev olarak bilmiştir. Bu nedenledir ki o, sürekli bir oluş içerisinde gördüğü ve bütün karmaşıklığı ile yansıtmaya çalıştığı hayatı verirken, okuru boşalıma sürükleyecek «masumca» idealizasyonlara kaçmaz. Anlattığı kişileri, yaşadıkları maddî hayatla uyum halinde bulunan düşünce ve davranış biçimlerine iteler. Ne fazla, ne eksik... Bu nedenledir ki onun hikâyelerinde bilinçsiz, bilinçsiz oldukları ölçüde de asıl düşmanlarını göremeyen ve birbirleriyle uğraşıp, hayatı birbirlerine zehir eden insanlarla yüz yüze geliriz. Bu insanların her biri, kapitalizm öncesi toplum biçimlerinin madî yapılarından kaynaklanan dramları yaşarlar. Gerçek düşmanlarını görmeden, göremeden, birbirlerini yiye yiye tüketirler. Belli bir bilinç parlamasına rastladığımız kişiler ise, cisimle değil de görüntülerle uğraşırlar. Sözgelimi «Hamuş»ta Şahap'ın gözündeki en büyük düşman, kendisini akim kalan bir tecavüzle yüz yüze gelen karısını öldürmek zorunda bırakan düzen ve o düzenin yürümesinden yana olan güçler değil de, yaralı karısını kurtaran doktordur. «Be Allahın kulu sarı toktor, ömdürüyüm diye mi eyi ettin bu avradı. Meramın beni mahpusa attırmak mıydı? Ecelin önünü kestin, eyidir hoştur emme, benim obam, senin şeherinin orta yerinde değil ki, lekelenmeye niyet tutulmuş avradı, öpüp öpüp de başıma koyam...» (Beyaz Türkü, s. 42). «Obaların Yasası»nda da benzer bir durumla yüz yüze geliriz. Henüz kendisi bebeyken babasını öldüren ve cezasını doldurup köyüne geri gelen adamı öldürmek zorunda bırakılan Zaro, düş-

man olarak karşısında obayı görür. O sistemin ayakta durmasından çıkar sağlayanları değil. «Obalı da bana karşı böyle olsa ya! Kurumuş bir kanın hesabını bana gördürmeseler ya!» (Sahipsizler, s. 67-68). Bir patlamaya, belli bir töreyi aşıp, yeni bir töre yaratma çabasına rastladığımız «Barutçu Maho»da ise, tek tek kişilerdir uğraşılan. Anlatılan kişiler, düşman kişilerden, düşman sınıf kavramına ulaşamamışlardır henüz.

Okura, yansıtmayı amaçladığı gerçekliği herhangi bir idealizasyona kaçmadan, ama bütün karmaşıklığı ile birlikte verme yanlısı olan Bekir Yıldız'ın çizdiği ve bilinçmaddî hayat şartları arasındaki *uyumu* yansıtan bu atmosfere bakarak «Gerçeğin değişebileceği umudunu yaratmaz okurda, hatta yavaş da olsa değiştiği izlenimini bile vermez ona...»[58] biçiminde genellemelere gitmek yanlıştır. Alıntıladığımız cümledeki ilk yargıyı benimseme eğiliminde bulunan kişilerin Bekir Yıldız'ı nerdeyse «umutsuzluğun hikâyecisi» durumuna indirgemelerinin temelinde şu yanılgı yatmaktadır: Okurla olay kişisini aynı düzeyde, aynı boyutta görmek... Oysa okurla olay kişisi aynı düzeyde değildir. Okur, olay kişisinin göremediğini görebilecek, değerlendiremediğini değerlendirebilecek, «Ben olsaydım onu değil de, şunu temizlerdim.» diyebilecek bir konuma sahiptir. Olay kişisi anlatılan olayların mantığıyla tersleşmeyecek davranışlarda bulunmak zorundayken -eğer gerçekliği idealize etmek diye bir şey sözkonusu değilse- okur böyle bir zorunlulukla yüz yüze değildir. Olay kişisi şöyle yaptı diye, okurun da öyle yapacağını düşünmek yanlıştır. Çünkü insan denilen karmaşık varlık, öyle bir düğmenin çevrilmesiyle ışığın yanıp ortalığın aydınlığa kesilmesi gibi bir çırpıda aydınlatılıp, değişikliğe uğratılamaz. Eğer öyle olsa idi, sanat da, edebiyat da gereksiz olurdu. Oysa çok iyi bilindiği gibi edebiyatsal etki anlık değil *derinliğine,* doğrudan değil *dolaylı*

(58) Asım Bezirci, agy, s. 10.

bir nitelik taşır.[59] Sanat alıcısını bir maymun, her gördüğünü taklit eden bir çocuk olarak görmek, gerçekle bağdaşmaz. Bu nedenledir ki sanatçının görevi, gerçeği idealize ederek okura olmayan şeyleri oluyormuş gibi göstermek değil, okurda birtakım şeylere karşı olma duygusunu oluşturup, birtakım şeyleri değiştirme ihtiyacını onda yaratmak olacaktır. Bu iş için de, gerçekliği bütünlüğü içerisinde görüp, tüm karmaşıklığı ile dolaylı ve belli bir tavır takınarak yansıtmak yeterlidir. Bu açıdan bakıldığında Bekir Yıldız'ın kapitalizm öncesi üretim ilişkileri içerisinde tükenen insanların yaşamlarını idealize etmeden anlatırken okurun umutlarını kırmayıp aksine onu patlamaya hazır bir hale getirmeye çalıştığı görülür. İkinci iddianın yanlışlığı ortadadır. «Kesik El»den «Bedrana»ya ulaşan bir toplumun değişiminden uzak olduğunu ileri sürmek, Bekir Yıldız'ı iyi izleyememek olur.

IV

Nesnel gerçekliği bütünsel bir açıdan kavrayıp, tüm karmaşıklığı ile yansıtmanın peşinde olan Bekir Yıldız, okura yol göstermenin değil de, onu düşünmeye itelemenin peşinde gözüküyor. Herhangi bir bilimsel metinle yapılması mümkün olan işleri bir kenara iteleyip asıl devrimci olana, yani gerçeğe yöneliyor. Bir bütün halinde ve tüm taraflılığı içerisinde verildiği takdirde, gerçeğin bizzat kendisinin de devrimci bir potansiyel taşıyacağını çok iyi biliyor Bekir Yıldız. Bu nedenle de birtakım düşünceleri doğrulamak amacıyla hikâye yazmıyor. İlle de şunu şunu okura söyleyeceğim diye bir kaygusu yok. Kimi hikâyecilerimizin yaptığı gibi, belli birtakım sosyolojik olguları göstermek için hikâye yazmıyor. Hayatın içerisine dalıyor. Olup bitenleri, diyalektik açıdan kavrayıp yansıtma-

(59) Ataol Behramoğlu, «Edebiyatın Etkisi,» **Halkın Dostları**, Sayı: 14, s. 2, Mayıs 1971.

ya; bu yolla da okurunu değişikliğe uğratmaya çalışıyor. Geribıraktırılmış bir toplumda yaşayan insanların büyük bir kesiminin uygarlık nimetlerinden yoksun olduğunu ve bu nedenle de sanat eserinin etki alanının dar bir çevreden oluştuğunu dikkate alarak, gerçekliği zorlayıp bilim diliyle yapılacak kimi şeyleri okura göstermek ya da öğretmek amacıyla hikâye yazmamaktadır. Gözlediği, tanığı olduğu, gerek nicel, gerekse de nitel olarak yaşadığı durumları, sıkı bir eleştiri süzgecinden geçirip yansıtarak insanî özümüzü gün ışığına çıkarmaya, insanî birikimimiz hakkında *belli bir ön kesime* bir çeşit «rapor» vermeye çalışmaktadır. Yani Bekir Yıldız, hayatı bütün karmaşıklığı içerisinde yansıtıp, okurda onu aşma isteğini filizlendirmeyi yeterli görmektedir. Bu nedenle de o, kendisini gerçekliği idealize etme yanılgısı kadar, onu (yani gerçekliği) birtakım düşünceleri doğrulamakta bir araç olarak kullanma yanılgısından da uzak tutmayı başarıyor. Eğilimini, nesnel gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin bizzat kendisiyle açığa vuruyor. Kısacası o, ne edebiyatı sefilleştiriyor ve ne de sefaletin edebiyatını yapıyor. Hayatı, bütünsel bir açıdan kavrayıp, tüm karmaşıklığı içerisinde, *ideolojik bir taraftarlıkla* ve dolaylı bir biçimde veriyor.

SONUÇ

Demek ki Bekir Yıldız'ın eserlerine, nesnel gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin niteliği açısından yaklaştığımızda, şu durumlarla yüz yüze geliyoruz:

i. Bekir Yıldız, nesnel gerçekliği, bütünsel bir açıdan kavrayıp, tüm karmaşıklığı ile yansıtmanın peşindedir.

ii. İlk hikâyelerinde bu işi tavırsız ve dolaysız bir biçimde yaparken, zamanla bu aksaklığı gidermiş, onu tavırlı ve dolaylı bir biçimde yansıtmaya başlamıştır. Böylece o, edilgen bir yansıtıcı olmaktan çıkıp, etkin bir yansıtıcı durumuna gelmiştir.

iii. Ancak ilk hikâyelerinde de, sözü edilen noksanlığa rağmen, gerçekliğin özünden gelen bir dinamizm göze iliştiğinden, yazar, hiçbir zaman için röportaj gerçekçiliğine sürüklenmemiştir.

iv. Gerçekliği idealize etmeye kalkışmadan, özüne uygun bir biçimde vermek yanlısı bir sanatçıdır Bekir Yıldız.

Hikâyelerinin bu niteliklere sahip olduğunu görmemizi sağlayan ve temelde dünyagörüşünü gerçekleştirme çabasının bir ürünü olan üslûbunun da -ki ayrıntılı döküm ilerde yapılacaktır- bu durumlara uygun olduğu görülmektedir: Üslûp, onda, anlatılanla okur arasında bir hendikap teşkil etmez; aksine anlatılanı bütün doğallığı ile okura iletme görevini yerine getirir.

3/ BAĞLANTILAR

I

Çeşitli nedenlerle söylemiş olduğu sanata ve hayata değgin sözleriyle eserlerinde uçveren görüş arasında bir bağlantı kurulmaya çalışılırsa, Bekir Yıldız'ın yapmak istediğiyle yaptığı arasında belli bir uyum sağlamış bir sanatçı olduğu görülür. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız, kendine göre olması gerekeni olan haline dönüştürmesini bilmiş bir sanatçıdır. Edebî geçmişimizde fikri ile zikri arasında böylesi bir mantıkî uyum sağlayabilmiş çok az sanatçı vardır. Kimi sanatçıldrımızda kuram örneği aşmış, kimilerinde ise örnek kuramı. Oysa Bekir Yıldız'da her ikisi atbaşı gidiyor. Öyle sanıyorum ki onun kısa zamanda hikâyemizin bir gerçeği haline gelmesinde, bu meziyetinin de büyük bir rolü olmuştur.

Bekir Yıldız'ın yapmak istediğiyle yapabildiği arasındaki mantıkî uyum, «Kendi Sözleriyle Sanat Görüşü» ve «Eserlerinden Çıkan Anlayış» başlıklı ara kesitler bir arada ve bir bütün olarak okunduğunda somutlaşmakla beraber biz, burada, yine de her iki kesit arasındaki bağlantıları dışlaştırmayı gerekli görüyoruz. Hem okura bir kolaylık olsun diye, hem de sözkonusu uyumu matematiksel bir keskinliğe vardırmak için...

• Anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasında belli bir *dengenin* bulunması ve öz'ün biçim'in altına düşmemesi gerektiğini ileri sürmesi, hikâyelerinin biçim oyunlarından arınık, açık, anlaşılır, süssüz ve alabildiğine yalın bir görünüm kazanmasına yolaçmıştır.

• Bir geribıraktırılmış ülke olarak Türkiye'nin maddî hayat şartları içerisinde ortaya konacak olan bir edebî ürünün yığınlar tarafından değil de, elit bir zümre tarafından tüketildiğini ve mevcut ilişkiler yürürlükte kaldığı sürece bunun böyle devam edeceğini dikkate alması:

(a) Halka gitmek (!) adına eserlerinin estetik yönünü ihmal edenlerin içerisine sürüklendikleri mekaniklikten,

(b) Halk yığınları eserlerimizi okuyor sanısına kapılanların yaptıkları gibi birtakım doğruları okura göstermek için hikâye yazmaktan

...uzak durmasını sağlamıştır.

• Sanatta devrimci tavrı olumlu tip gölgesinde eşinmek olarak değil de, gerçekliği tüm karmaşıklığı içerisinde ve ideolojik bir tarafgirlikle yansıtmak olarak alması, hikâyelerinin belli bir ön kesime sunulan bir çeşit rapor görünümü kazanmasına yolaçmıştır.

II

Özetle Bekir Yıldız, işçisi ile köylüsü ile Tüm Türkiyeli emekçilerin kurtuluşu adına ve her an için onlarca okunabilecekmiş gibi açık bir biçimde, onlardan yana fa-

kat şimdilik onlar için değil de belli bir ön kesim için sanat yapılması gerektiğine olan inancını sözleri ile dile getirmiş, hikâyeleri ile de somutlaştırmaya çalışmıştır. Fikri ile zikri arasındaki bu mantıkî uyum, onun, kısa zamanda, okunur, aranır bir imza haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

B. ANLATTIĞI

I

«Her şeyden ve her şeyden önce, yazarın zengin, karmaşık, çok serüven çıkabilecek bir yaşamı olacak. (...) Hayat, kitaplardan edinilmiş bilgi ve ustalıkla yola çıkanları her zaman alteder.»[60] diyen Bekir Yıldız'ın anlattıklarını saptayabilmek ve onlara nüfûz edebilmek için, şu önemli gerçeği bilmek gerekir: Geribıraktırılmış bir toplumun en geri kalmış yöresinde doğup, Almanya'da bir işçi olarak çalışmış olan Bekir Yıldız, ekonomik yapılardaki farklılıkların insanî plândaki yansılarını görmüş; farklı ekonomik yapıların belirlediği dünyalardan kopup, o dünyalarda geçerli olan değerlerle şartlanmış bir biçimde, daha farklı ekonomik yapılarda vè bu yapıların belirlediği dünyalarda yaşamak zorunda kalan veya bırakılan insanların sürüklendikleri bunalımları, içerisine yuvarlandıkları derin açmazları gözleyip izlemiş, dahası yaşamış bir sanatçıdır.[61] Bilincinin oluşumunda *önemli* ve *belirleyici* bir

(60) Mehmet Seyda, «Bekir Yıldız'la İki Konuşma,» **Güney**, Sayı: 54, s. 5, Mart 1972.

(61) Hayat serüveni için bkz., Papirüs'ün düzenlemiş olduğu «Kendileri (Otobiyografileri)» başlıklı «Özel Sayı», **Papirüs**, Sayı: 45-46, s. 102-111, 5.6.1970.

yeri bulunan bu yaşantı ve gözlem zenginliği, nesnel gerçekliği algılayışında ve olaylara bakışında geniş ve zengin olanaklar sağlar ona. Konularını tek boyutlu ve kapsamları daraltılmış bir biçimde almasını önler. Belli bir durumu anlatırken, öncelikle o durumu belirleyen maddî gerçeklikleri ve o gerçekliklerin ürünü olan insanî öz'leri saptamasını; sonra da o öz'ler vasıtasıyla genel olanı dile getirmesini sağlar. Sözgelimi yöresel bir olguyu anlatırken, o olgu vasıtasıyla ulus ölçeyinde geçerli olanı da somutlamasını mümkün kılar. Dahası, emperyalist sömürü mekanizmasının işleyişindeki evrensellik nedeniyle, o olguda ezilen ve sömürülen halk yığınlarının çilelerini, acılarını, dertlerini yoğunlaştırır. Bu nedenledir ki onun hikâyelerinde özelden-genele, tikelden-çoğula, somuttan-soyuta, özgülden-evrensele doğru açılan bir hareketlilik ilişir göze. Bu da, anlattıklarının, farklı konumlarda gelişmelerine rağmen, bir noktada kesişmesine yolaçar. O nokta, dünya politik konjonktüründen soyutlamadan, bir geribıraktırılmış ülke olarak Türkiye'nin ve Türkiye'li insanın sorunlarını dışa vurduğu noktadır. Bu açıdan bakıldığında, özgül olanı evrensellik bağlamı içerisinde ele alıp işleyen ilk hikâyecimizin Bekir Yıldız olduğu görülür.

Bekir Yıldız'ın konularını yerel-ulusal-evrensel bağlamı içerisinde değerlendirme kaygusu, daha ilk hikâyelerinde sezilir. Sözgelimi ilk kitabı Reşo Ağa'da yeralan «Düdüklü Tencere» isimli hikâyesinde «düdüklü tencere-tezek» çelişkisi ile evrensel bir bağlantıyı, emperyalist uluslarla sömürge halklar arasındaki zıtlığı ortaya koymaya çalışır. Ancak bu işin yetkin bir biçimde üstesinden gelişi, Sahipsizler'de bütünleştirdiği hikâyeleri ile gerçekleşir. Sahipsizler ve onu izleyen diğer kitaplarında bütünleştirmiş olduğu hikâyelerinde Avrupa'ya Asya'dan, Asya'ya da Avrupa'dan ama bir Türkiye'li gözüyle bakmasını bilmiş; farklı konumlarda ve farklı ortamlarda geliştirmiş olduğu olayların açığa çıkardığı öz'leri verirken somut -Türkiyeli- olanla soyut -evrensel- olanı dışlaştırmasını bilmiştir. Sözgelimi Sahipsizler'deki «Motorize Köleler»

isimli hikâyeyi ele alalım. Bu hikâyede, otomatik kontrol sisteminde çalışan Türkiyeli bir işçinin bir günlük yaşamı anlatılır. Zamanı başına buyruk bir biçimde kullanmaya alışkın olan bir geribıraktırılmış ülke insanının, sermayenin dolaşım damarlarının tıkanmasını önlemek için insanı tekniğin kölesi haline getiren emperyalist sistemdeki hayat kavgasıdır bu. Birbiriyle çatışan dünyalar bir yandan o işçinin yaslanmış olduğu değerleri açığa çıkarırken, öte yandan da emperyalist sistemin değerlerini açığa çıkarır. Böylece yaşantının en karşıt görüntüleri yan yana ve iç içe bir araya gelmiş olurlar.

Çelişkilerin bu keskinlikte ortaya konabilmesi, Bekir Yıldız'ın yaşam deneyi ile yakından ilintilidir. Çünkü öylesi bir hikâyeyi ancak, geribıraktırılmış bir ülkenin en geri kalmış yöresinden kalkıp da Almanya'ya çalışmak için giden bir insan yazabilirdi. Aynı sözler Alman Ekmeği için de ileri sürülebilir. Ve yine aynı sözlerin tersini dikkate alarak, Harran'ı da Almanya gibi gelişmiş bir toplumda yaşamış, oranın gerçeklerini görmüş bir kişinin kaleme alabileceğini ileri sürebiliriz. Bir konuşmasında «Berlin'i tanımasaydım, Harran'ı yazamazdım belki de.»[63] demesi, bu açıdan önemlidir bence. Bu nedenledir ki Bekir Yıldız'ın hikâyeleri, anlatılan durumları belirleyen ve hikâyelerde yansıyan maddî ortam açısından farklılıklar göstermekte beraber, temelde bütünleşmektedir. Emperyalist sömürü sistemi içerisinde yeralan bir geribıraktırılmış ülkeyi ve o ülke insanlarının varoluş kavgalarını anlatıyor Bekir Yıldız. Bu nedenle de hikâyelerini okurken, onlarda yüz yüze geldiğimiz olgulardan hiçbirini bu mekanizmadan soyutlayarak düşünemiyoruz. Hep o bütünlük içerisinde karşımıza dikilmektedirler. Hilmi Yavuz, bir yazısında, bu gerçeğe şu sözleriyle teğet geçer. «Bekir Yıldız'ın hikâyeleri, birbirinden ilk bakışta ayrılan, ama son çözümde bütünleşen iki ayrı kesitte gelişir: güney-

(63) Zeynep Oral, «Bekir Yıldız,» **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 29, s. 3, 20 Nisan 1973.

doğu Anadolu bölgesi insanının manevi hayatına katı, acımasız ve giderek bir şiddete (violence) varan bir disiplinle egemen olan törelere sıkı sıkıya bağlı toplumsal yaşama biçimini işleyen hikâyeler; bu toplumsal yaşama biçiminden çıkıp Almanya'ya göç ederek değişik bir toplumsal örgütlenmenin getirdiği, gene sert ve acımasız ama başka bir düzeyde gerçekleşen kurallara ayak uydurmaya çalışan insanları işleyen hikâyeleri.»[64]

II

Farklı ekonomik yapılara karşılık olan (tekabül eden) farklı yaşama biçimlerini görmüş, bu yaşama biçimleri arasındaki çatışmaların insanî plândaki yansılarını gözlemiş ve bunları çarpıcı bir biçimde dile getirmiş olan Bekir Yıldız'ın hikâyelerini, genelde birbirini destekleyen, ama özelde birtakım ayrılıklar gösteren şu üç farklı öbekte toplamak mümkündür.

(a) Kırsal kesimden kopup kent kapılarına dayanmış, bir ayağı köyde gurbetçilerle kazandığıyla ancak geçimini sağlayabilen küçük insanın kapitalist üretim biçiminin damgasını vurduğu kent atmosferi geçen yaşantılarından kesitler verilen hikâyeler,

(b) Kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin belirlediği ortamda yaşayan insanların yaşantılarından alınmış kesitleri içeren hikâyeler,

(c) Kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin belirlediği ortamdan ve bu ortamdaki insanî ilişkileri düzenleyen törelerin belirlediği hayat tarzından kopup, insanî ilişkilerin tam anlamıyla met'alaştığı, yabancılaşmanın alabildiğine yoğunlaştığı yeni ve değişik hayat tarzına akan insanların yaşantılarından kesitler sunulan hikâyeler.

Bunlara bir de yazarın yüreğindeki hıncı boşaltmak

(64) Hilmi Yavuz, «Beyaz Türkü», **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 27, s. 14, 6 Nisan 1973.

amacıyla kaleme aldığı 3 hikâyeyi de ayrı bir küme olarak ekleyebiliriz. Bu takdirde 50 hikâyenin bu öbeklere göre dağılımı şöyle olur:

Kent'e değgin hikâyeler: 14 tane, bütün hikâyelerin % 14'ü.

Güneydoğu Anadolu'ya değgin hikâyeler: 27 tane, bütün hikâyelerin % 54'ü.

Almanya'ya değgin hikâyeler: 6 tane, bütün hikâyelerin % 12'si.

Diğerleri: 3 tane, bütün hikâyelerin % 6'sı.

Görüldüğü gibi Bekir Yıldız'ın asıl üzerinde durduğu konu, kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin belirlediği gerçeklerdir. Onu kapitalist üretim ilişkilerinin yoğunlaşmakta olduğu kentlerdeki küçük insanların serüvenleri izlemekte ve en sonda da Almanya gerçeği gelmektedir.

1/ KENT

I

Hikâyemize işine bağlı memur tipi olarak Memduh Şevket Esendal'la giren, Sabahattin Ali ile de sınıfsal bir boyuta kavuşan küçük insanın, Sait Faik tarafından sınıfsal köklerinden koparılarak iğdişleştirildiğini görüyoruz. Yaşadığı dünyadan ve bu dünyayı düzenleyen değerlerden tiksinen Sait Faik'in bir sığınak olarak görüp çarpıttığı küçük insan gerçeğini Orhan Kemal'in yeni baştan doğal yerine oturttuğuna tanık oluyoruz. Gerek Sabahattin Ali'de, gerekse de Orhan Kemal'de olsun, küçük insan, hayat kavgası içerisinde ve somut bir bütün olarak verilir. Çirkinlikleriyle, sevimlilikleriyle... birlikte, Sabahattin Ali-Orhan Kemal doğrultusunda yeralan Bekir

Yıldız ise, küçük insanı konu edindiği hikâyelerinde, onu yaşama kavgası içerisinde algılayıp, sınıfsal temellerini ihmal etmeden yansıtır. Bu nedenledir ki onun hikâyelerinde de küçük insan somut bir biçimde yeralır. Çirkinlikleriyle, sevimlilikleriyle... birlikte. Yani o da, küçük insanı idealize etmeden, onu şu ya da bu biçimde yüceltmeden, varoluşunu belirleyen koşullarla birlikte ve bütünsel bir açıdan verir.

II

Bekir Yıldız, küçük insanın hayatından kesitler sunduğu hikâyelerinde, kapitalistleşme sürecine paralel bir biçimde insanî değerlerde beliren met'alaşmayı, insan bütünlüğünün bölünüşünü ve her türlü yabancılaşmayı anlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, onun küçük insanın dünyasına eğildiği hikâyelerinde de, iki değişik sistem arasındaki çatışmayı dile getirdiği görülür: Kapitalizmle-feodalite arasındaki çatışmaları... Bu temel özelliklerine karşın, onları tematik yönden birtakım öbeklere ayırmak mümkündür.

i. Evlilik kurumundaki çarpıklıkları konu edindiği hikâyeler: «Sucukçu», «Yorulmayan Adam» ve bir baştan bir başa Evlilik Şirketi. «Sucukçu»da, karısının bacakları ince ve çarpık olan bir sucukçunun içerisinde bulunduğu ruhsal durum dile getirilir. Adamın sucukla karısının bacakları arasında kurduğu ilinti oldukça çarpıcıdır. «Yorulmayan Adam»da ise, karısının yarattığı işlerle kendisine ayıracak zaman bulamaması üzerine geneleve doğru açılan bir adamın iç dünyası deşilir. Yoksulluk nedeniyle genelevde çalışmak zorunda kalan, çocukları körpe analarla geneleve açılmak zorunda kalanlar bir noktada birleşirler: İkisi de sistemdeki çarpıklığın kurbanlarıdırlar. Bu hikâyelerinde Bekir Yıldız temeldeki çelişkinin evlilik kurumu üzerindeki yansılarını dışlaştırır. Kapitalist toplumlarda evlilik kurumunun yeri ve nitelikleri ile bu

niteliklerin düzenle olan bağlantılarını Evlilik Şirketi'nde eşeler.

Evlilik Şirketi, insanî ilişkilerin met'alaşmaya yüz tuttuğu, törelerle yasaların iç içe geçtiği bir toplumdaki kadın-erkek ilişkilerini yansıtan uzunca bir hikâyedir. Kurgusu oldukça yalın: Evliliklerinin dokuzuncu yıldönümünde, karı-koca «dürüstlüğe» karar verirler ve bir gece boyu, evlilik öncesi ve sonrası dönem içerisindeki cinsel yaşamlarını, bastırılmış ve bastırılmamış duygularını anlatırlar birbirlerine. Zaman zaman, kendi kendilerine bile itiraf edemedikleri kimi durumları bir başkasına (ki o bir başkası dokuz yıllık «eş»dir) anlatmanın ezikliği içerisinde evliliği insanî bir kurum yerine bir çeşit şirket haline dönüştüren gerçeklikleri gözler önüne sererler. Karı-kocanın böylesi bir deneye girişmelerinin temel nedeni aralarındaki ilişkileri daha bir pekiştirip, birbirlerine daha fazla yaklaşmak; bütünleşmek, ben-sen olmaktan çıkıp biz haline gelmek özlemi olmakla beraber itiraflar o kadar korkunçtur ki, bu deney onların birbirlerinden daha da uzaklaşmalarına yolaçar. En kötüsü de, bir arada geçirdikleri ve iyi-köyü, yalan-yanlış bir yığın anıyla dolu olan o dokuz yıllık birliktelikten kuşkuya düşmeleridir. Konuşmanın sonuna doğru «Yüreklerinde, sevmek, sevilmek, mutlu olmak kavramları siliniyordu yavaş yavaş.» (Evlilik Şirketi, s. 94). Aralarındaki bütün bağlar kopmuş, sonunda çocukları da olmasa, birlikteliklerini sona erdirecek bir durum çıkmıştır ortaya. Bekir Yıldız, böyle bir hikâye yazmaya niye kalkıştı? Diyaloglara dikkat ettiğimizde, adamın birtakım doğrulara yaklaşmış olduğunu görüyoruz. Ama bunlar soyut plânda doğru olan şeylerdir. Toplumdaki mevcut ilişkiler varlığını sürdürdüğü sürece, o doğruların herhangi bir anlamı olamaz. İşte Bekir Yıldız, karısının yüreğine de kuşkunun tohumlarını adama ektirerek, bu koşullardaki evlilik kurumunun niteliklerini gözler önüne serip, öznel birtakım eylemlerle -hikâyede olduğu gibi dürüstlük deneyleriyle- bu niteliklerin giderilmesine imkân olmadığını vurgulamaya çalışıyor. Böylece de ada-

mın soyut plânda doğru, ama somut plânda yanlış olan görüşlerini belli bir noktaya oturtmuş oluyor. Bu arada, evlilik şirketinin niteliklerini gözler önüne seren bu çalışmanın insanî boyutlardan yoksun olduğunu, öneminin bildirisinden ileri geldiğini belirtmeden de edemeyeceğim.

ii. Kapitalistleşme sürecine paralel bir biçimde belirmeye başlayan yabancılaşma olgusunu konu edindiği hikâyeler: «Tahir Usta», «Tek Kanat». Türkiye'de günbegün gelişip serpilen kapitalizmin doğası gereği her bir şeyi alınıp satılan met'alar haline dönüştürmesinin ve bu gelişimin doğal bir sonucu olan yabancılaşma olgusu ile bunun insanî plândaki yansılarının Bekir Yıldız'ın ilgisini çektiğini görüyoruz. Almanya hikâyelerinde başlı başına bir tema olan bu olguları tipik plânda ele almakta ve çarpıcı bir biçimde dile getirmektedir. Sözgelimi «Tahir Usta»da, hem analık hem de babalık yaptığı kardeşinin yanında çalışan Tahir Usta'nın listede ağabeyliği tırnak içerisinde belirtilir ve mesaisi kesilir: «Mesaisini kestim abey. (...) Umduğum paralar gelmedi de.» (Beyaz Türkü, s. 33) Buna karşılık Tahir Usta'nın yüreği, her zamanki sevecenlikle doludur. «Sağlık olsun. (...) Sıkma canını.» der kardeşine. «Tek Kanat»ta ise, Tahsin; üvey annesi tarafından evin bütün kap ve kacağı alınarak terkedilen ve kondusunda donmak üzere olan babasının yanına, ondan para alıp çoluğuna çocuğuna yiyecek bir şeyler götürme özlemiyle gider. Ama onun durumunu görünce kurdukları yıkılır ve babasının kendisini de beraberinde götürmesini isteyince duraksar birden. Karısı dikilir gözlerinin önüne. Karına ölümü yakın dersin deyince babası, coşkunlaşır birden: «Sahi mi baba? (...) İnanır mı?» (Beyaz Türkü, s. 78-79).

Görüldüğü gibi Bekir Yıldız, yabancılaşma olgusunu dar çevre ilişkileri içerisinde vermeye çalışmaktadır. İlk hikâyede ağabey-kardeş ilişkisidir sözkonusu olan, ikinci hikâyede ise baba-oğul. Ancak ilk hikâyenin etkileyiciliğine karşın, ikinci hikâye daha tipik bir duruma yaslandırılmış olmasına rağmen, etkileyici değildir. İnandırı-

cı bir havadan yoksundur da ondan. İlk hikâyede Bekir Yıldız, pazar ilişkisi içerisinde yabancılaşmayı işlediği için hikâye inandırıcı bir boyut kazanıyor ve etkileyici bir havaya bürünüyor. Oysa ikinci hikâye öyle değil. İnsan ister istemez, yabancılaşmayı dışlaştırma adına yazarın abartıya kaçıp kaçmadığını düşünüyor. Çünkü ölümcül bir babanın kondusunda soğukla başbaşa bırakılabileceğine -tabii bizim toplumumuzda- akıl sardıramadım.

iii. Burjuva dünyasını eleştirdiği hikâyeler: «Üç Bit». Diyaloglara yaslanan ve diyaloglarla yürüyen bu hikâyesinde, beatnikleri yüceltir gibi yanlış bir eğilime kapılmış gözükmekle beraber, adamın, terkettiği ve görkemli bir görünümden öte hiçbir şeye sahip olmayan burjuva kızı ile üstü başı perişan beatnik kız Lala arasında yaptığı kıyaslamalarla burjuva dünyasından kimi çizgileri dışarıya vurmaya çalıştığını görüyoruz Bekir Yıldız'ın. (Benzer bir duruma «Bahtiyar Amele»de, ameleye çarpan burjuva kalantorlarının aralarında geçen konuşmalarda da rastlarız). Ancak Bekir Yıldız, «Üç Bit»te konuşarak birtakım düşünceleri dışlaştıran kişilerini iç dünyalarıyla birlikte vermediği için bu hikâyenin insanî bir boyuttan yoksun olduğunu da belirtmek gerekiyor.

iv. İnsanî ilişkilerdeki met'alaşmaya karşı direnen, geleneksel olandan kopmamaya çalışan kişilerin içerisine sürüklendikleri açmazın odaklaştırıldığı hikâyeler: «Son Kuş». Kentte, kapitalist üretim ilişkileri içerisinde yaşamasına rağmen, kırsal kesimden getirmiş olduğu değerleri korumaya çalışan, onlara sıkı sıkıya sarılan Haşim amca, yanına okusun diye kardeşinin gönderdiği yeğenini işinden çıkarıldıktan sonra besleyebilmek için kuşlarını kesip pişirir. Sıra son kuşa geldiğinde, bu durumdan eziklik duyduğunu, bu nedenle de köye geri dönmek istediğini söyleyen yeğenine diyeceği tek söz şu olur: «Heyvağ yavrum. (...) Heyvağ... Sen benimle böyle pazarlığa girecağına, alnımın çatına bir kurşun sıksaydın.» (Kara Vagon, s. 117). Bununla beraber, yürürlükte olanla çatışan ve ayıklanan bağlı insanların genel

olarak içerisinde bulundukları dramı, bu hikâyesinde, bütün boyutlarıyla yoğunlaştıramadığını belirteceğiz.

v. Kentteki köylünün dramını işlediği hikâyeleri: «Bahtiyar Amele», «Elâğızlı Hamal». Ziraî makinalaşmanın topraktan kovduğu veya toprak yetersizliği nedeniyle gurbetçiliğe çıkan yarı proleterleşmiş köylülerin; kırsal kesim üretim ilişkilerinin belirlediği değerleriyle kentteki yerleri, öteden beri gerçekçi yönseme içerisinde bulunan sanatçılarımızın üzerine eğildikleri bir konu olmuştur... Yakın zamanlarda Afet Ilgaz da bu konuyu işleyen bir dizi hikâye kaleme almıştı. Bekir Yıldız da, kent atmosferi içerisinde dönenen hikâyelerinde, kentteki köylünün dramını işlemeye çalışmıştır. «Elâzığlı Hamal»da, feodalitenin belirlediği değerlerle kentteki hayat şartları arasında ezilen bir insanın çıkmazı anlatılır. Köyüne yazdırdığı mektubunda «Size yalan söylemişem... Ben burada kapıcılık etmiyem. Hamal olmuşam. Ağzıyızı sıkı tutun. Bu sırrı kimseye vermeyesiz. Düşmanlarımızın kulağına çalınmasın. Sonra köy yerinde sizi tefe korlar.» (Kara Vagon, s. 91) diyen Hasso, kapıcılığı hamallıktan daha «onurlu» bir iş olarak kabul edecek bir bilinç düzeyindedir. (Benzer bir motife Harran'da da rastlarız. Ankara'da iş bulma umudunda olan bir yolcuya, «Var mı tanıdığın birisi?» diye sorunca yazar, şu karşılığı alır: «Bizim köyden çıkan ilk hükümet adamı. (...) Adalet Bakanlığında kapıcı!» (Harran, s. 31). «Bahtiyar Amele»de ise, bir burjuva kodamanının çarpıp bacaklarını kırdığı ve sonra da hastahaneye götürdüğü bir amelenin, sıvasını bizzat kendisinin yaptığı hastahanedeki ruh hali verilirken, fonda burjuva dünyasının kokuşmuşluğu ve emeğin yabancılaşması gibi temler de işlenir. Özellikle burjuvaların insana verdikleri değerin niteliğini yansıtan durumlar oldukça başarılıdır. Amele, sırtını arabanın «kadife örtülü» koltuğuna yaslayınca, tepki sert olur: «Kirleteceksin. (...) Yaslanma.» (Sahipsizler, s. 75). Bu hikâyelerinde Bekir Yıldız'ın kentteki köylünün trajiği başarılı bir biçimde çizilir.

vi. Küçük adamın olağan serüveninden kesitler ver-

diği hikâyeleri: «Üç Yoldaş», «Kefene Sarılı Mavzer», «Öl Ana», «Ayağa Dayak», «Kuyu», «Deli Miço». Küçük insanın olağan serüveni, yani yokluk, yani dirliksizlik, yani yalan umutlara bel bağlamak, yani bırakılmışlık... Bekir Yıldız'ın özellikle üzerinde durduğu bir konu oluyor. Sözgelimi «Ayağa Dayak»ta küçük insanın geleceği karanlık hayatından bir kesit sunulur. Adam yıllar yılı daracık atölyelerde gözlükçülük yapmıştır. Kendi yaptığı gözlüklerle nice kişi daha iyi görmeye başlarken o menenjit olmuş ve görüş alanı daralmıştır. Kaldırıldığı hastahanede, parası tükenip de özel bölümden genel bölüme aktarılırken, kendisiyle ilgilenen hiç kimse yoktur. «Kuyu»da kumarbaz bir oğula, oğlunu aşırı derecede seven ve ona para bulmak için didinip duran bir ananın yokluk dolu, ama sımsıcak dünyasını açar bize Bekir Yıldız. «Deli Miço»da ise, bilinçsiz bir babanın dumanaltı yaptığı ve sonunda delirmesine yolaçtığı oğlunun, Deli Miço'nun renkli dünyasını; «Öl Ana»da ise annesi ile karısı arasında sıkışıp kalmış bir küçük insanın bunalımlarını izleriz.

Küçük insanın dünyasından kısa ama çarpıcı kesitler sunan Bekir Yıldız, «Üç Yoldaş»la «Kefene Sarılı Mavzer»de işi daha geniş tutar. Projektörünü nerdeyse elli yıllık serüvenimizi ışıklamaya yönlendirir. Sözgelimi «Kefene Sarılı Mavzer»de, Almanya'ya gitmek isteyen Ragıp, kendisinden istenen rüşveti ödeyebilmek için, dedesinin ata yadigârı tüfeğini antikacıya satmak ister. Dedesini kandırmak için dil döker durur. O dede ki, tüfeğini antika diye satın alacak olanların dedelerine o tüfekle Çanakkale'de ölüm yağdırmıştı. Şimdi ise yeğeni karnını doyurmak için bu tüfeği satıp, parasını rüşvet olarak vererek, o bir zamanlar kurşun sıktığı insanların ülkesine işçilik yapmaya gitmek zorunda kalmıştır. Bekir Yıldız, bu trajik durumu hem bireysel, hem de toplumsal yönleriyle ustalıkla çizer bize. «Üç Yoldaş»ta ise, Almanya'ya gitmek için muayene olan üç kişinin serüveni anlatılır. Hepsi yoksul, hepsi bırakılmış, hepsi yalan umuda bel bağlamış kişilerdir. Hele Davud'un ruh hali... Küçük insanın dünyasını, bu

hikâyesinde sadece anlatmıyor Bekir Yıldız. Maddîleştiriyor da aynı zamanda.[65]

III

Görüldüğü gibi Bekir Yıldız'ın küçük insanın hayatından kesitler sunduğu hikâyelerinde, Türkiye'nin genel sorunları da dile gelmektedir. Yani Bekir Yıldız, küçük insanı anlatmaya kalkışırken onun içerisinde bulunduğu toplumsal koşulları bir kenara itelemiyor. Aksine, temeldeki çelişkinin dünyasındaki uzantılarıyla birlikte ele alıp yansıtıyor onu. Bu nedenle de onun hikâyelerinde yüz yüze geldiğimiz küçük insanların açmazları, içerisinde bulundukları dramlar, düzendeki aksaklıklarla bütünleşmektedir. Ancak Bekir Yıldız, anlattığı küçük insanların açmazlarıyla toplumsal aksaklıklar arasındaki zorunlu bağlantıyı dile getirirken, zaman zaman anlatımını bir söylev kuruluğuna dönüştürür. Sözgelimi «Üç Bit»le «Öl Ana»da olduğu gibi... Bu gibi yanlış tasarruflar, olumlu bir amaç için yapılmış dahi olsa, hikâyenin etkileyiciliğini azaltmaktadır. Bu arada yabancılaşma olgusunun dışlaştırılmak istendiği «Tek Kanat»taki abartıya da yeniden değinelim. Bu gibi ufak-tefek aksaklıklara yaslanan hikâyelerin dışında kalan ve büyük çoğunluğu oluşturan hikâyelerde ise, küçük insanın dramının toplumsal olanla bağlantıları, olayların dinamizmi ile kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Örneğin «Üç Yoldaş»ta, Alman doktorun o batılılara özgü küçük dağları ben yarattım tavrını öğrenmiyor, görüyoruz. (Alman Ekmeği'nde de böyle nefis bir bölüm var: Renata'nın konuk evindeki -bir Türk evidir bukendini beğenmiş tavrı... s. 61) Aynı şekilde Feyzullah'ın içerisinde bulunduğu olanaksızlıkları ve bu olanaksızlık-

(65) Yeri gelmişken Yılmaz Güney'in Baba isimli filminin o unutulmaz ilk 20 dakikasının «Üç Yoldaş»tan ayarlanmış olduğunu belirtelim.

ların itelemesiyle yaratmış olduğu düşle-gerçek arası dünyayı, öğrenmiyor, görüyoruz yine. Feyzullah'ın davranışlarıyla açıyor o dünyayı bize yazar: «Gâvurlarda iş çok oğlum. Babanız gider mi yoksa. Oraların her şeyi başkaymış hem. Düz ve temiz. Herkesin bir arabası olurmuş. Allah'tan hakcasına. Bayramlar herkese bir gelirmiş. İşçisi köylüsü olmazmış. Kimse bölüşüp, sana bana yapmazmış hani. Ya evleri... Domuzlar bile, bizden iyi yerlerde yatıp kalkarlarmış. Gidip gelenler sölüyor. Ha... En önemlisi de paranı tirink alırmışsın. Hem de ne para... Bir elimize geçse... Kısa zamanda sizi de aldıracağım. Yeni bir şey almak için, bayramı şart koşmayacağım. Neyiniz eskidiyse, yenilenecek hemen. Ya bisiklet?. Niye akıl edip istemezsin, enayi?» (Sahipsizler, s. 46-47).

Diyeceğim odur ki Bekir Yıldız, küçük insanı, hikâyede Sait Faik ve izleyicilerinin, şiirde Orhan Veli ve şürekâsının ele aldığı biçimde değil de, Sabahattin Ali ve Orhan Kemal ikilisinin ele aldığı biçimde alıyor. Üstelik dramını sistemler arası çatışmaya bağlayarak Sabahattin Ali'den, onu yüceltme yanılgısına sürüklenmeyerek de Orhan Kemal'den birer adım öne çıkıyor bu alanda.

2/ GÜNEYDOĞU

I

Bekir Yıldız'ın anlattıkları içerisinde en büyük yeri tutan Güneydoğu Anadolu insanının yaşamına değgin hikâyelerin hepsinde, doğanın ve üretim güçlerinin gelişim düzeyi ile uyum halinde bulunan törelerin ezdiği, bir tükenişe itelediği insanların serüvenleriyle; onların tükenişleri pahasına palazlanan, semirip, gerdan kalınlaştırıp

göbek büyüten eğemen güçlerin, ağaların baskısını gözleriz. Ortaya konan gerçeklerin, sergilenen dramların, çizilen trajik tabloların hepsi, kapitalizm öncesi toplum biçimlerinin yapılarından kaynaklanırlar. Ancak bu hikâyeler, yaslandıkları temalar açısından, genelde bütünleşmekle beraber, özelde birtakım farklılıklar gösterirler. Genelde bütün temalar kapitalizm öncesi üretim ilişkileri tarafından belirlenmektedir. Ama özelde, insanî plândaki yansıları, değişik görünümler göstermektedir. Bu nedenledir ki Bekir Yıldız'ın Güneydoğu Anadolu'ya değgin hikâyelerini birtakım öbeklere ayırarak incelemek, daha yararlı olacaktır.

(a)

Bekir Yıldız, hikâyelerinin bir kesiminde, ağalık düzeninde, törelerle sınırları belirlenen bir alanda yaşamaya çalışan; unutulmuş, bir başına bırakılmış insanların gündelik hayatlarından kesitler sunar. Bu hikâyelerde bütün kurumlarıyla feodalite soluk alıp verir. Ağa, kadir-i mutlak'tır. Her şeyin başı ve sonu odur. Astığı astık, kestiği kestiktir. Tanrıdan başka kendisine hesap soracak hiçbir merci yoktur. Köy alır, köy satar. Alınıp satılan köylerde yaşayan insanlarla hayvanlar da pazarlık konusu yapılır. Bu alışverişte onlar da alınıp satılır. Ağanın nezdinde insanların bir köpek kadar olsun değeri yoktur. Olsa, yeni ağası kendisine «köpek» diye seslendiğinde, o küçücük çocuk: «Yeni ağam, biye köpek demiştir. Ben köpeğem... Köpeek, kööpeek!...» (Kara Vagon, s. 64) diye haykırarak koşmazdı herhalde. İşte böyle bir ortamda, ağanın topraklarında azaplık yaparak yaşayan, kanı-iliği emildikten sonra da kaldırılıp bir kenara atılan («Gaffar ile Zara»da Gaffar'ın babasının durumu örneğin.) insanların serüvenleridir anlatılan. Devletin unuttuğu, sadece silâh altına alınacak yaşa geldiklerinde hatırlanan, bırakılmış insanlardır bunlar. Tarlalarda doğurmak zorunda kalırlar («Sekizinci Bebe»); taş yiyerek büyürler («Taş Leylâ»); tozun içerisinde yuvarlana yuvarlana, gözlerini kaybetme paha-

sına yürümesini öğrenirler («Tozun Altı») sonra da ağanın işine koşulurlar... Bilinçsizdirler. Hem de karılarının adlarını unutacak kadar («Avrat»). Cinsel yaşamları baskı altındadır. Bu nedenle kendilerine sapıkça boşalım alanları seçerler. Ya nallı fadimelerle düşüp kalkarlar («Abdo ile Hakko») veyahut da güzel çocuklarla («Güzel Çocuk»). Namus kavramı, bilinenden, alışılmış olandan oldukça farklıdır. Sigara sarmasını bilmeyen bir haftalık geline sigara saran Ayşe Bacı'yı kocası bayıltıncaya kadar döver. Çünkü taze gelinin kocası «Kahveye gidecek. Eşine dostuna cıgara ikram edecek. O pezevenkler de alıp yakacaklar. Duman iyi gelecek. Duman üstüne duman. Cıgaraya bakıp ne güzel sarılmış diyecekler. Ya herif, o zaman derse... (...) Ya herif, o zaman derse, Kuyumcu Osman'ın karısı sarmış diye... (...) O zaman ne olacak? (...) düşünmeyecekler mi, Kuyumcu Osman'ın karısı, kırkından sonra, karısı olan heriflere cıgarayı ne demeye sardı?..» (Kaçakçı Şahan, s. 75). «İt Ağa»sının Kevser Bacı'sı, ölüsü için sakladığı altınını kocasına vermeye mecburdur. Yoksa o unutulmuş köyde kocası kendisini aldığı kolaylıkta bırakabilir de: «Ya 'he' dersin, ya da üçten dokuza boş olursan. Nasılmış... Al şimdi altınıyı başına çal...» (Kara Vagon, s. 86). Kısacası ağasının, töresinin, doğasının acımasız baskıları altında sürdürülmeye çalışılan zehir zemberek bir hayattan kesitler sunuyor Bekir Yıldız. Önüçündeki Genzua, babasının öldürdüğü adamın evine, kan güdülmesin diye, gelinlik yerine kara bir çarşaf giyerek gider. İsterlerse oğullarına alacaklardır onu, istemezlerse satacaklardır. Anası ise, toprağı kızından baskın tutmaktadır. Çünkü o, yaşama aracıdır orada: «Ya da toprak ister ölüevi. (...) Baban mahpusta olmasa, toprak yere girsin.» (Beyaz Türkü, s. 8). Kaçakçılık yapan Akyavuz ise, müzevirin başını kesip heybesine koymak zorundadır. Çünkü «Müzevir kısmı, ne zengine, ne de dişliye dil döndürür. (...) Onun işi, çaptan düşmüşler üzerine»dir doğuda. Akyavuz onun başını kesmese, kendini «kimse hesaba alma»yacaktır (Beyaz Türkü, s.

23). Bu da aç kalmak, yok olmak demektir. «Kaçakçı Şahan»da ise, bambaşka bir görüntüyle yüz yüze geliriz: Şahan, kaçaktan kazandıklarını 2 altına çevirmiş, sınırı geçmek üzeredir. Ama bir mayın havaya uçmasına yolaçar. Altınlarını zorlukla ağızına sokup, olduğu yere yığılır kalır. Devrisi gün ölüsü köyüne götürülür. Ama hiç kimse tanış çıkmaz ona. Çıkamaz daha doğrusu. Düzen, bu insanlara, ölülerine sahip çıkmayı bile yasak etmiştir çünkü. Eğer ölülerine sahip çıkacak olsalar dirliklerinin söndüğünün resmi olacaktır bu. Bu nedenle «Ölenin kim olduğunu ele vermemek yasalarında vardı(r). Ölen kaçakçının evi aranmasın, soyu mimlenip ikide bir sorgusualin ağızına sürülmesin diye.» (Kaçakçı Şahan, s. 85). Dahası, içerisine düşürüldükleri olanaksızlıklar yüzünden, insanlıktan da çıkarılmıştır bu hikâyelerde karşımıza çıkan kişiler. Yaşama kayguları, sonunda, bir ölünün ağızını zorlayıp, gizlemiş olduğu altınları bulmaya iteler onları.

Bekir Yıldız'ın feodalitenin keskin kokusunun hissedildiği, törelerin acımasız baskısı altında ve ağaların insafsız sömürüleri karşısında ufalanan insanları anlattığı bu hikâyelerinde, genel olarak hikâye kişileri asıl düşmanlarını göremeden dünyalarını değiştirip giderler. Uğraştıkları kişiler ise gerçek düşmanları değil, bu düşmanların kullandıkları maşalardır. («Akyavuz»daki müzevir.) Eksik bilinç parlamalarına rastladığımız kimi hikâyelerde ise, sınıf bilincine ulaşılamaz bir türlü. Sözgelimi «Gaffar ile Zara»da Gaffar, traktörün kırsal kesimde yolaçtığı dönüşümün bilincindedir. Bu nedenle de Almanya'ya gitmek ister. Bu isteği yüzünden de ağayla çatışır. Ama çatışması, hiçbir zaman için sınıfsal bir boyuta ulaşamaz. Çünkü Gaffar Almanya'ya traktör ve toprak satın alabilecek kadar para kazanmak için gitmektedir. Yani bu hikâyelerde Güneydoğu Anadolu köylerinin sosyo-ekonomik yapılarının mantığı gereği yaşayan insanların hayatlarına ayna tutulmaktadır. Bu aynada biz hem bu yöre insanlarının yaşayışlarını, hem de o yaşayışları belirleyen koşulları

görmekteyiz. Ancak dolaysız bir yansıma biçiminde değil de, dolaylı bir yansıma biçiminde. Yazarın bilincinin süzgecinden geçtikten sonraki biçimiyle...

(b)

Hikâyelerinin bir kesiminde, önceki kesimde yeralan hikâyelerde yaşamlarından kesitler sunduğunu ileri sürdüğümüz insanların, törelerce alanı belirlenmiş olan bir sahada sürdürmeye çalıştıkları yaşamlarının doğal akışı içerisinde önlerine çıkan pürüzleri aşmak için saptıkları yolların anlatıldığını görüyoruz. Bu hikâyelerde törelerin ağır baskısı hissedilir ve onların insandan önce geldikleri görülür. Sözgelimi «Reşo Ağa»da koskoca Reşo Ağa, devecisi tarafından kaçırılan, ama el sürülmemiş bir halde ele geçirilen kızını öldürmekten başka bir şey yapamaz. Anasının yapabileceği tek şey ise «Namusları akpak oldu diye» hamama gidip «başına kına yakmak» olabilecektir ancak. (Reşo Ağa, s. 13). Yine «Kesik El»de Fadime, bir zamanlar gönül verdiği Osman'ı içeri aldığı için, tüm suçsuzluğuna rağmen öldürülecek ve eli kesilerek bir mızrağın ucuna takılıp kapının önüne dikilecektir. Ölümü de «...ailesine, dünyaya gelişinden daha büyük, şan ve ün kazan»dıracaktır (Reşo Ağa, s. 20). «Pala Hamo»da ise Hamo, psikolojik açıdan yıpratmağa çalıştığı hasımlarını sarhoşken vurmaya giden yeğenini öldürmekten kaçınmayacaktır. Çünkü «Sarhoş kurşunlanmaz.» (Reşo Ağa, s. 27). Bütün bunların da gösterdiği gibi Bekir Yıldız, bu öbeğe giren hikâyelerinde bize her şeyin üzerinde olan törelerin insanları ne hallere düşürdüğünü ustalıkla vermektedir.

(c)

Son öbeğe giren hikâyelerinde ise Bekir Yıldız, iki sistemi, kapitalizmle feodaliteyi çatıştırır ve bu çatışmanın insanî plândaki yansılarını saptamaya çalışır. Sözkonusu çatışma, kapitalizmin eşit olmayan gelişimince belirlenen; gelişen ve eğemen duruma gelen kapitalizmin ge-

tirmiş olduğu üstyapı kurumlarıyla, henüz bütünüyle ayrıklanamamış olan kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin üstyapı kurumları arasındaki zıtlıktan kaynaklanır. Kapitalizm öncesi mülkiyet ilişkilerinin yaygın olduğu yerlerde geçerli olan, ama kapitalizmin getirmiş olduğu kurumlarca mahkûm edilen törelere uymak zorunda kalanların içerisine sürüklendikleri açmaz, bu çatışmanın insanî plândaki yansımasından başka bir şey değildir. Sorunu somutlamak için şöyle de diyebiliriz: Yaşamak için feodalitenin ürünü olan törelere uymak zorunda kalan, ama bu törelere uyduğu takdirde eğemen durumda bulunan kapitalizmin yaygınlaştırmış olduğu yasalar karşısında suçlu duruma düşecek olduğunun bilincinde bulunan insanların içerisine yuvarlandıkları açmazdır sözkonusu olan. Törelere uymasa yaşama hakkını yitirecektir, oysa suçlu durumuna düştüğü için cezalandırılacaktır. Bu trajik duruma, Bekir Yıldız'ın ikinci öbeğe giren hikâyelerinde rastlanmaz. Çünkü o hikâyelerde saf feodal ilişkiler anlatılıyordu. Kapitalizmin soluğu henüz o yörelerde varlığını hissettiremiyor, oralara nüfûz edemiyordu. Oysa bu hikâyelerde, yasaların soluğu varlığını hissettirmektedir artık. Toplumdaki değişimin ve bu değişimdeki eşitliğin insanî plândaki yansılarını bu hikâyelerinde ustalıkla işler. («Obaların Yasası», «Hamuş», «Bedrana»...vs).

«Obaların Yasası»nda Zaro, kendisi henüz bebeyken babasını öldürüp mahpusa düşen ve cezasını çekip köyüne dönen katili öldürmek zorundadır. Töreler böyle emretmektedir çünkü. Ama törelerin emrini yerine getirdiğinde ne ile yüz yüze geleceğini çok iyi bilmektedir: «Yazık değil mi bana? Daha şehir nedir, nasıldır görmemişem. Doğrudan doğruya mahpushanesine girmek niye? Allahtan Reva mı bu yal.» (Sahipsizler, s. 66).

«Hamuş»ta ise Şahap, akim kalan bir tecavüze uğramış ve bıçaklanıp hastahaneye kaldırılmış olan karısını almak için hastahaneye giderken, kendiliğinden ölmüş olmasını dilemektedir. Çünkü ölmemişse, kendisi onu öldürmek zorunda kalacaktır. Sonrası mahpushane. Bu

yüzden doktora karşı müthiş bir öfke vardır yüreğinde: «Be Allahın kulu sarı toktor, öldürüyüm diye mi eyi ettin bu avradı. Meramın beni mahpusa attırmak mıydı? Ecelin önünü kestin, eyidir hoştur emme, benim obam, senin şeherinin orta yerinde değil ki, lekelenmeye niyet tutulmuş avradı, öpüp öpüp de başıma koyam...» (Beyaz Türkü, s. 42).

Bekir Yıldız'ın bu trajik durumu en başarılı bir biçimde verdiği hikâyesi ise, kuşkusuz ki «Bedrana»dır.

Dışarda kar vardır. Candarma için salınan adamdan eser yoktur. Oba ise günlerdir bir çözüm beklemektedir. Çünkü Bedrana'nın, zorla da olsa, uçkuruna el atılmıştır. Naif, obanın buyruğuna uymak, törelerin gereğini yerine getirmek zorunda olduğunun bilincindedir. Ama öte yandan da yasaların, mahpushanelerin varlığından da haberdardır. Kadoların Şahin'e «Yeşil yakalı adam (ın), sizin usuller tarihe karıştı» dediğini hatırlamaktadır (Sahipsizler, s. 27). Bu yüzden bir düzenle karısını bizzat kendisine astırmak zorunda kalır. Böylece hem törelere uymuş olacaktır, hem de yasalarla çatışmayacaktır. Bu trajik tablo, yaşama hakları ellerinden alınmış insanların içerisinde bulundukları durumlardan *yalnızca* bir tanesidir belki de.[66]

---

(66) Hikâyenin özüne nüfûz edemeyen Taner Akyüz, bir soruşturmaya verdiği karşılıkta «Bedrana» için şunları söyler: «Namusunu temizlemek için bir davranışta bulunacaksa Anadolu insanı, (...), bu işi yapanları temizler. Bunu yapamıyorsa, kadmına «boşsun» der, babasının evine postalar. Ya da en son ihtimal; çeker tabancayı karısını -puştlukla değil- öldürür, bunun için de otuz yıl, kırk yıl mahpusluğu göze alır.» (**Yansıma**, Sayı: 6, s., 183, Haziran 1972). Bu sözleri okuyunca insanın aklına şöyle bir soru geliyor: «Puşt olan» Naif'in kendisi mi, yoksa onu öylesi bir eyleme iteleyen düzenin düzensizliği ile bu işe seyirci kalıp, ona karısını öldürmeyi öğütleyen ihanet içindeki «akyüz»lü aydınlarımız mı?

III

Üc öbeğe ayırarak incelediğimiz Güneydoğu Anadolu gerçeklerine değgin hikâyelerinde, Bekir Yıldız, görüldüğü gibi, yaşama hakları ellerinden alınmış, ağanın-doğanın ve törelerin pençesi altında inim inim inildeyen, bu da yetmiyormuş gibi karşılarına yaşadıkları sosyoekonomik ortamla ve bu ortamın gerçeklikleriyle hiç bağdaşmayan yasalar ve bu yasaların maddîleşmiş şekilleri (kurumlar) dikilen insanların serüvenlerini, içerisinde yüzdükleri dramları... anlatıyor. Anlatığı insanlar ya törelerin sınırladığı alanda gerçek düşmanlarının farkına varmadan tükenip gidiyorlar veyahut da törelerle yasalar arasındaki zıtlığın acılarını etlerinde-kemiklerinde hissederek, karılarını düzenlerle asıyorlar. Okuyunca bu hikâyeleri, dramları olduğu kadar, bu dramları yaratan toprağı da görüyoruz. Tüm dikkatini okurla sanat eseri arasındaki ilişki üzerinde toplamış bulunan Bekir Yıldız, hikâyelerinde yaratmış olduğu bu atmosferle, okurunda, sözkonusu ilişkilere karşı bir tepkinin oluşmasını da sağlıyor ayrıca.

IV

Harran genel başlığı altında bütünleştirmiş olduğu hikâye/röportaj'ları ise, Bekir Yıldız'ın, Güneydoğu Anadolu gerçeklerine yaslandırmış olduğu hikâyelerinde yapmayı tasarladıklarının bir panoraması gibidir. Bu eserinde Bekir Yıldız, Türkiye'nin sosyoekonomik yapısının parçalı görünümünü; 1150 kilometre gibi sınırlı bir yolculuktan sonra yüz yüze gelinen yaşantı ve zihniyet farklılıklarını, yaşantının bu en kontrast görünümlerini büyük bir ustalıkla yansıtıyor. Bu kitabı okuduğumuzda, Türkiye'de iki sistemin, iki değişik dünyanın yan yana ve iç içe yaşamakta olduğunu bütün çıplaklığı ile ve somut bir biçimde, bir kez daha görüyoruz. Salt bu da değil. Aynı za-

manda sosyoekonomik yapıdaki bu parçalılığın insanî plândaki yansılarını, insanlarımızın yaşayışlarında yolaçtığı trajikomik durumları da aynı ustalıkla *gösteriyor* bize Bekir Yıldız. Sözgelimi otobüse İstanbul'dan mini etekle binen genç kız, Ankara'da şalvar giyip yaşmak takarak Harran'a bir feodal yöre insanı gibi inmektedir. Dahası, ayakları toprak zemine gömülmüş karyolanın üzerine kauçuk yatak koyup koymamanın tartışması yapılabilmektedir kolayına: «Gelin (...), Saklambaç'ta okumuş battaniye yerine, kauçuk yatak konuyormuş en alta. Öyle mi kardaşım? / Karyolanın ayağına bakıyorum. Toprak zemine gömülmüş.» (Harran, s. 59). Bu ve buna benzer bir yığın gözlem: «Çeşitli ülkelerden gelmiş, çeşitli kaçakların satıldığı, son model otobüslerin gelip geçtiği bu köy, hâlâ yüzyıllar öncesini yaşıyor.» (Harran, s. 78); «Kim bilir diyorum kendi kendime, makinanın gideceği Anadolu, bu makina karşılığında kaç yüz kez dolduracak bu kamyonu, kavun, karpuz, üzüm, elma, armut, pamuk ya da yurtdışına, çalışmaya gidecek emekçi adaylarıyla...» (Harran, s. 11) ...salt Harran'ın aynası değil, aynı zamanda Bekir Yıldız'ın yapmak istediklerinin, dolayısıyle de hikâyelerinin aynasıdır. Hikâyelerindeki çarpıcılıktan tedirgin olanlar, Türkiye'nin içerisinde bulunduğu bu durumdan, sosyoekonomik yapısının parçalı görünümünden habersiz olanlar veyahut da habersiz görünenlerdir. Harran, bu tür kişilere yönlendirilmiş bir «muhtıra» havası da taşıyor bu nedenle.

3/ ALMANYA

I

Bekir Yıldız'ın Almanya'ya çalışmak için giden insanlarımızın serüvenlerini anlattığı, onların hayatlarından ke-

sitler sunduğu hikâyelerinde törelerle-emperyalist bir toplumun dejenere olmuş değerleri arasındaki çatışmanın insanî plândaki yansılarını izleriz. Sözgelimi «Maria Otuz İki Yaşında» isimli hikâyede, Alman direktör, karısına otuz ikinci yaş yılı armağanı olarak iki Türk'ü sevişsin diye götürür. Birinci Türk kadınla seviştikten sonra sıra ikincisine gelir. Direktör ikincisine gitmesi için işaret eder. Fakat o ilk Türk'ün arkasına sığınır ve «Sen, diyor, iki yüz bin fazlasın benden. Anlat ona dillerince, arkadaşımın yattığı kadınla yatamam ben. Yengem...» (Beyaz Türkü, s. 56). Yine «Sahipsizler»deki Ragıp babanın ölüsünün yakılıp yakılmaması konusunda Almanlarla Türkler arasında geçer tartışmalar, bu çatışmanın insanî plândaki bir yansısı olarak düşünülebilir. Ayrıca «Celb»deki babanın durumu da bu çatışmaya bağlanabilir. «...çocuk sevmenin ayıp olduğu obalardan...» (Beyaz Türkü, s. 18) Almanya'lara gelen baba, karısı işten dönünceye kadar ağlayan çocuğunu oyalamak için «biberonu acemice (...) boğazına iter» (Beyaz Türkü, s. 18-19) ve ölümüne sebep olur. Bekir Yıldız, bu tür çatışmaları Alman Ekmeği'nde bütünleştirmiş olduğu röportaj/hikâye'lerinde daha keskin çizgilerle yansıtır. Sözgelimi hastası olan bir Alman'ı arabasına alıp giderken önüne çıkan geyiği ezmemek için direksiyon kırıp, kaza yapan ve Alman'ın yaralanmasına yolaçan Türk'ün Alman tarafından mahkemeye verilerek tazminat ödemek zorunda bırakılması (Alman Ekmeği, s. 63), iyilikle-met'alaşan insanlık arasındaki çatışmanın bir yansısıdır sadece. Benzer şekilde, Türkiyeye konuk olarak geldiklerinde oturtacak yer bulamadıkları Alman ahbaplarına uğrayan yazarın oldukça soğuk bir biçimde karşılanması da, yine iki değişik sistemle bu sistemlerin belirlediği değerler arasındaki çatışmaları dışavurur.

II

Bir Asyalının gözüyle Avrupa'nın anlatımı olarak nitelendirebileceğimiz bu hikâyelerinde, iki farklı tarih aşa-

masında bulunan toplumların değer yargıları arasındaki zıtlıkları oldukça başarılı bir biçimde yansıtırken Bekir Yıldız'ın çerçeveyi eksik bıraktığını; iki farklı sistem arasındaki zıtlığın insanî plândaki yansılarını dışavururken seçenek getirmeyip, feodalitenin ürünü olan değer yargılarını savunur duruma düştüğünü -ya da en azından bir belirsizliğin oluşmasına yolaçtığını- görüyoruz. Sözgelimi bir Maria Otuz İki Yaşında»da onun neye karşı olduğunu saptamak kolayken, neyin savunusunu yaptığını -ya da bir «Maria Otuz İki Yaşında»da onun neye karşı olduğunu şey, kapitalizmin mantığının doğal bir ürünü olan yozluk, kokuşmuşluktur. Ama savunduğu şey, belirsizdir. Suçlu yozlaşmış bir sistemin kurbanı olan insanlar mıdır, yoksa sistemin kendisi midir? Bu belli değildir hikâyede. Bu belirsizlik giderek Asyalı insanların yürek sıcaklığının yozluğun karşısında bir seçenek haline gelmesine yolaçmaktadır. Aynı durum, yozlaşmış bir düzenin ürünü olan insanların (Almanların), bir başka düzenin insanları (Türkler) karşısında takınmış oldukların tavrın anlatıldığı hikâyeler için de geçerlidir. Bu hikâyelerinde de karşılaştırdığı iki farklı davranış biçiminden -Asyalı, Avrupalı- Asyalısını yüceltiyor. Bekir Yıldız'ı böyle bir tavır takınmaya iteleyen faktör, feodal değer yargılarının (Asyalı değer yargılarının) belirlediği davranış biçimlerinin, emperyalist-kozmopolit değer yargılarının (Avrupalı değer yargılarının) belirlediği davranış biçimlerine *göre* daha insanî olmasıdır. Ama sonu sonuna aralarındaki fark göreçedir. Ve daha insanî olan davranış biçimleri, toplumsal yapıda olup biten değişimlerle yerlerini kapitalist üretim ilişkilerinin belirlediği davranış biçimlerine bırakmaktadır. Kaçınılmaz olan bu süreç karşısında yapılması gereken şey, çözülmekte olan değerleri mevcut potansiyelleri ile, daha yoz bir toplumun değer,yargıları karşısında dahi olsa, savunmak değil; sınıfsız topluma doğru giden yolun insanlarının oluşum sürecini kısaltmak için aşmaya, dönüştürmeye çalışmaktır. Nitekim Bekir Yıldız bunu, kapitalist üretim ilişkilerinin getirmiş olduğu değer yargıları ile feo-

dalitenin değer yargıları arasındaki zıtlığı dile getirirken yapmış; okurunu her iki değer yargısının dışında kalan bir üçüncü seçeneği düşünmeye itelemişti. Bu tavrı, Almanya gerçeğine eğildiği hikâyelerinde de sürdürecek olursa, temeldeki çelişkiyi çok daha çarpıcı bir biçimde dile getireceği hikâyeler yazacaktır kuşkusuz. Bunun dışında onun Almanya gerçeğini işlediği hikâyeleri, özellikle de emperyalist bir toplumun iş koşullarında çalışan geribıraktırılmış ülke insanlarının durumunu dile getirdiği «Motorize Köleler» gibi hikâyeleri güçlü ve aşınması imkânsız hikâyelerdir.

C. HİKÂYELERİNDEKİ İNSAN ÖGESİ

I

Edebiyatsal etkinin doğrudan değil dolaylı, anlık değil derlemesine bir etki olduğu dikkate alınırsa, insanı ve dolayısıyle de insanî olanı içermeyen bir edebî eserin insan üzerinde herhangi bir etkisinin olamayacağı ve insan açısından herhangi bir önem taşımayacağı anlaşılmış olur. Bu nedenledir ki sanatçı, bilim adamının aksine, gerçekliği ve o gerçekliği ayakta tutan temelleri doğrudan bir biçimde değil de, insan ve insanî olan üzerindeki izleriyle birlikte vermek zorundadır. Bunu yapmadığı, gerçekliği insanın önüne aldığı taktirde, ortaya koyacağı eser etkileyici olmaktan çıkar. Sorunu bu şekliyle ele aldığımızda, bir sanatçının sanatsal eylemindeki başarısını saptayabilmek için, insanı ve insanî olanı ele alış biçiminin niteliğini de açığa çıkarmanın gerekli olduğu görülür. Çünkü sonunda, anlatmak istediklerini bilincimizin kapsamına almamızı sağlayacak olan şey, onların insan üze-

rindeki yansıları olacaktır. Sanatsal yapıyı belirleyecek olan da, bir ölçüde, genel olarak gerçekliğe, özel olarak da insana sokuluş biçiminin niteliği olacaktır.

II

Önceki bölümde anlattıklarını belirlediğimiz Bekir Yıldız'ın hikâyelerine insan öğesi acısından sokulduğumuzda ulaştığımız sonuç, onun insansız hikâye yazan bir hikâyeci olmadığı, oluyor. Yani Bekir Yıldız, ne sadece belli bir durumu okura iletmek için insanı bir araç durumuna indirgeyenlerle ve ne de insanı belli düşüncelerin taşıyıcısı durumuna sokanlarla birleşiyor. Aksine o gerçekliği insan üzerindeki yansılarıyla birlikte ve bir bütün halinde vermeye çalışıyor. Daha doğrusu, belli bir insanî durumu verirken onun ardında yatan gerçeklikleri de açığa vuruyor. Bu nedenledir ki onun hikâyelerinde insan bir *bütün* olarak yer alır. Çirkinlik ve güzellikleriyle birlikte ve somut bir biçimde... Diğer bir deyişle Bekir Yıldız, bir eğilim, herhangi bir durumu belirleyen bir simge olarak çizmiyor insanlarını. Somut, kanlı-canlı, yaşayan kişiler olarak çiziyor. Yaşadıkları ortamdan soyutlayarak almıyor onları ve varlıklarını belirleyen maddî şartlarla tersleşen bir bilinç yüklemiyor onlara genel olarak. Bununla beraber insanlarını canlandırışı, hikâyelerinin hepsinde ayni nitelikte olmamıştır. Hikâyeciliğinin gelişimi içerisinde, bu açıdan, iki evreyi aşmış olduğunu görüyoruz Bekir Yıldız'ın.

(a)
İlk evre

Hikâyecilik zanaatında henüz acemi olduğu dönemde yazmış olduğu hikâyelerindeki insanlar genellikle çift boyutludurlar. Derinlikten yoksundurlar. Bunun temel nedeni, hikâyelerinin belli bir odağa sahip olmamalarıdır. Bu hikâyelerinde Bekir Yıldız, düz bir süreçle bir yığın şeyi

anlatmakta, o şeylerin arasında da insan yitmektedir. Sözgelimi «Düdüklü Tencere»deki Pehlivan Rüstem derinliği olmayan bir insandır. Bir çeşit minyatür. Çünkü bu hikâyesinde Bekir Yıldız tek bir durum yerine, birden çok durumu vermek kaygusu içerisindedir. Bu nedenle de, belli bir durum ön plâna çıkamamakta, çıkamayınca da olay boyu akıp giden insan derinlik kazanamamaktadır. Gerçekten de «Düdüklü Tencere»de 9 sayfa içerisinde kırsal kesimden kopup Almanya'ya giden bir köylünün kırsal kesimden kopuş nedenleri, Almanya'daki çalışma biçimi, uğradığı değişim ve köyüne dönüşü... anlatılır. Oldukça uzun bir zaman dilimini kaplayan bu olaylar, belli bir an odak olarak alınıp, yaşanmış olanla yaşanmakta olan ilişkileri içerisinde değil de, düz bir süreçle verilmeye çalışıldığı için zorunlu zamansal kopmalar ortaya çıkmakta, böylece de anlatılan insan derinleşememektedir.

Bekir Yıldız'ın ilk hikâyelerinde, odaksızlık nedeniyle çift boyutlu insanların yeraldığını belirtmiştik. Bir kısım hikâyesinden de, belli bir insanî durum yerine, belli düşünceler okura iletilmek istendiği için, o hikâyelerde karşımıza çıkan insanların da derinleşemedekilerini gözlediğimizi belirteceğiz. Sözgelimi «Üç Bit»teki adamla «Öl Ana»daki oğul... Her iki hikâyede de insanî durum yerine belli görüşler verildiği için, o görüşlerin taşıyıcılığını yapan kişileri somutlayamıyor, onların gözümüzün önünde canlanmasını sağlayamıyoruz.

(b)
İkinci evre

Bekir Yıldız'ın hikâye kurmaktaki ustalığı arttıkça, anlattığı insanların da çift boyutluluktan sıyrılmaya başladıklarına tanık oluyoruz. Belli bir odağı bulunan ve bu odak etrafında dönenen birtakım olaylarla yürüyen hikâyelerinde insanlar, olayların peşinden gitmekten kurtulmuşlar, olaylarla birlikte akmaya başlamışlardır. Bu akış içerisinde takındıkları tavırlarla da kendi kendilerini be-

lirlemişler ve birer yaşayan canlı kimliğine bürünmüşlerdir. Sözgelimi «Sucukçu»daki sucukçu ile «Yorulmayan Adam»daki adam... Özellikle sucukçu, içerisinde bulunduğu kaos ile yaşayan, kanlı-canlı, somut bir insandır. Keza «Kuyu»daki ana, «Bedrana»daki Naif... hepsi üç boyutlu kişilerdir.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır: Bekir Yıldız, kişilerini üç boyutlu bir kimliğe kavuştururken, hiçbir zaman için iç dünya çözümlemelerine girişmez. O, dış dünya ile ilişki halinde bulunan insanı, bu ilişkiler içerisinde, kişiliğini açığa vuracak tipik durumlarla birlikte yansıtarak gelir bu işin üstesinden. Tıpkı Sabahattin Ali'de olduğu gibi... Bu tutum üslûpta da etkisini gösterecek, Bekir Yıldız'ın duru üslûbuna zemin hazırlayacaktır.

III

Bekir Yıldız'ın hikâyeciliğinin ilk aşamasında yazmış olduğu hikâyelerindeki insanların iç dünyaları bulunmadığını, yahut da belirgenleşemediğini bu nedenle de ilk hikâyelerindeki insanların çift boyutlu ve derinlikten yoksun olduklarını belirtmiştik. Benzer duruma Güneydoğu Anadolu insanını anlattığı kimi hikâyelerinde de rastlıyoruz. Bu hikâyeler, çözülüş biçimi törelerle önceden belirlenmiş dramlara sürüklenmiş olan insanların anlatıldıkları hikâyelerdir: «Reşo Ağa», «Kesik El», «Oynaş Tutmak», «Kara Çarşaflı Gelin»... Bu hikâyelere insan öğesi açısından yaklaştığımızda, hikâye boyu karşımıza çıkan insanların sadece bir dış ilişkiler toplamı olduklarını ve birer iç dünyadan yoksun bulunduklarını görürüz. Gerek drama sürüklendikleri aşamada, gerekse de dramın çözüldüğü aşamada olsun, durumdan pek etkilenmezler. Dış dünyadaki çatışmaları, dış dünya ile ilişki halindeyken kopan fırtınaları iç dünyalarında yaşamazlar. Daha doğrusu yaşarlar da, yaşadıklarını dışa vurmaz-

lar. Bunun nedeni üstünde düşünmeden, alın kırıştırmadan kaleme sarılanlar, insanın etiyle-kemiğiyle yaşadığı öbür hikâyeleri de bir kenara iteleyerek, Bekir Yıldız'ın «...insanı, insan olarak değil, bir ideolojinin piyonları olarak al»dığını ileri sürücü oldular. [67]

Oysa Bekir Yıldız'ın bu tutumu doğru ve olumludur. Önerildiği gibi bu hikâyelerinde anlattığı insanların iç dünyalarını deşecek olsa idi, yanlış bir iş yapmış olacak, temeldeki dramı açığa vuramayacaktı. İlk bakışta paradoksal gibi gözüken bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Önceden çizilmiş çerçeve içerisinde yaşamak zorunda bırakılan insanların anlatıldığı Güneydoğu Anadolu'ya ilişkin hikâyelerde, toplu yaşamayı düzenleyen töreler, her şeyin üzerindedir. İnsanlar, yaşamak istiyorlarsa eğer, bu törelere uymak, onların gereklerini yerine getirmek zorundadırlar. Üstelik bu iş, bir erdem sorunudur da. Bu nedenledir ki Bekir Yıldız'ın anlattığı Güneydoğu Anadolu'nun drama düşmüş veya dramını şu veya bu biçimde çözümlemiş insanı, idam sehpasından indirilip kürek cezasına çarptırılan bir insanın ruh hali içerisinde olmak zorundadır. Çünkü bu bir hayat meselesidir.

Bekir Yıldız'ın sözünü ettiği yörenin koşullarını dikkate almadan anlattığı insanlara yaklaşıp onlarda «insan sıcaklığı» aramak veya bulamayınca da hayıflanmak(?) yanlıştır bu nedenle. İyi kötü, büyük kentlerdeki yağmadan pay alıp, kentlerde yürürlükte olan kurallar açısından, kapitalizm öncesi üretim biçimlerinde tükenen insanları algılamaya çalışmak... yanılgının kaynağı budur işte. Oysa «Büyük Yas»ta Güllü, kocası öldürülünce saçını başını yolup, saçları yeniden uzayıncaya kadar evine kapanmaktadır. Niye mi? Kocasını sevdiğini ispatlamak için. Oysa kentte olsa ne yapardı Güllü? Belki de ölü soğumadan, cenazeye gelenler arasından bir koca beğenirdi kendine. Yine «Hamuş»ta tecavüz edilmek is-

(67) Vedat Günyol, «İnsan Sıcaklığı Açısından Bekir Yıldız,» **Yeni Ufuklar,** Sayı: 250, s. 6, Temmuz 1974.

tenilen, ancak becerilmeyince de bıçaklanan karısının tedavi edildiği hastahaneye giderken, Şahap, karısının ölmüş olmasını dilemektedir. Niye mi? İyileşirse onu öldürüp tutuklarevine girmek zorunda kalacaktır da ondan. Çünkü obası, karısını iyi eden doktorun kentinin ortasında değildir ki, «lekelenmeye niyet tutulmuş avradı öpüp öpüp de başına koy»sun. (Beyaz Türkü, s. 42). Yine «Obaların Yasası»ndaki Zaro, kendisi bebeyken babasını öldürüp dama giren köylüsünü damdan çıktıktan sonra öldürmek zorunda olduğunu bilmektedir. Ama öte yandan da mahpushane gerçeği vardır karşısında. Tüm bocalamalarına rağmen, sonunda adamı öldürecektir. İşte böylesi koşullarda yaşayan insanların anlatıldığı hikâyelerdir bunlar. Şimdi kalkıp da kaçırılan kızı babası tarafından öldürülünce Zeyno'nun «Hamama gidip saçına kına yak»masının (Reşo Ağa, s. 13), onun bu durumdan etkilenmediğini gösterdiğini ileri sürmek yanlıştır. Doğru olan, onun bu etkileri belli etmemek zorunda olduğudur. Yazar da kuşkusuz ki... Eğer bir sanatçı bu gerçeği dikkate almadan, halkın türkülerine, ağıtlarına emiştirdiği ruh hallerini tasvir etmeye kalkışacak olursa, içerisinde bulunduğu trajik durumu hiçbir zaman için bu keskinlikte veremez. Bu nedenledir ki Bekir Yıldız'ın bu hikâyelerini insan öğesi açısından değerlendirirken, Reşo Ağa'nın başında yeralan şu veciz sözü unutmamak gerekir: «Doğunun insanı sevdiği için ölür, yaşamak için öldürür.»

IV

Bu hikâyelerin dışında kalan ve Güneydoğuya ilişkin olan hikâyelerinde, öbür hikâyelerinde olduğu gibi, dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde, kişilerinin tipik ve ayırıcı özelliklerini yakalayıp yansıtarak, onları üç boyutlu bir kimliğe ulaştırdığını gözlüyoruz Bekir Yıldız'ın. Bu kümeye giren hikâyelerinde genel olarak törelerle bir çatışma sözkonusu olduğu için birey ortaya çıkmakta, dolayı-

sıyle de tasvirlik durumlar belirmektedir. Örneğin «Bedrana»daki Naif'in, «Obaların Yasası»ndaki Zaro'nun, «Hamuş»taki Şahap'ın durumları... Sonuçta söylenecek tek söz, Bekir Yıldız'ın gerçekliği insan üzerindeki yansılarıyla birlikte vermesi nedeniyle, hikâyelerini insansız bir duruma düşürmekten kaçındığını belirtmek olacaktır.

Ç. HİKÂYELERİNİN YAPISI

I

Bekir Yıldız'ın hikâyecilik vâdisindeki deneyleri arttıkça, hikâyelerini kuruşunda, anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasındaki ilişki ve bağlantıları değerlendirişinde birtakım nicel değişikliklerle yüz yüze geliyoruz. Ama yapısal açıdan bakıldığında, hikâyelerinin başlangıçtan bu yana şu üç ortak özellikleri taşıdıkları görülür:

(a) Hikâyelerinin hepsi olaya yaslanır,

(b) Hikâyelerinin hepsi gerilim yüklüdür,

(c) Genel olarak hikâyeleri bittikleri yerden başlarlar.

Hemen bütün hikâyelerinde gözlediğimiz bu üç aslî unsurun, hikâyelerin kuruluş ve örülüşünde dolaylı etkileri de vardır kuşkusuz. Olaya yaslanmak, gerilim yüklü olmak ve bittiği yerden tekrar başlamak... gibi özellikler, bu hikâyelerin kuruluş ve örülüşlerinde birtakım ortak ve ve ortak olduğu ölçüde de özgün yanların doğmasına yolaçmıştır kaçınılmaz olarak. Ancak bunlar, daha çok birer sonuç görünümü taşıdıkları için, özel olarak incelenmeyecek, toplu bir biçimde gözden geçirileceklerdir.

II

Bu genel açıklamadan sonra, saptadığımız üç özelliğin ayrı ayrı irdelemesine geçebiliriz.

1/ OLAY

I

Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin yapısal açıdan ilk özelliği, her birinin belli bir «olay»a yaslanmasıdır. Ancak onun hikâyelerinde «olay», sözlük anlamını yitirmiştir. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız'ın hikâyelerini yaslandırdığı «olay», «Pek olağan olmadığı için üzerine topluluğun geniş ölçüde ilgisini çeker olgu» [68] veya «...yeni bir şey, ilk defa çıkan, mâcera olan bir nitelik ve durum...» [69] değildir. Hele yapılan veya olan iş» anlamına gelen «vak'a» [70] hiç değildir. Onda «olay», insanî olan durumların *bütününü* kapsayıcı bir anlam taşır. Yani Bekir Yıldız'da «olay», insanın herhangi bir eylemi -olağan ya da olağanüstü- değil, o eylemi oluşturan faktörlerle, o eylemin birey üzerindeki yansılarının bütünüdür. Bu açıdan bakıldığında, bilim dilindeki olay tanımı, Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin yaslanmış olduğunu ileri sürdüğümüz «olayı» karşılar.

Bilindiği gibi bilim dilinde olay, nesneler arası ilişkilerden doğan süreçleri belirlemekte kullanılır. Bu süreçler, kendilerini meydana getiren nesnelerden soyutlanarak düşünülemezler. Sözgelimi ateşle-odun arasındaki

(68) **Türkçe Sözlük,** s. 568, Ankara-1969.
(69) Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** s. 370, Ankara-1970.
(70) **Türkçe Sözlük,** s. 568.

ilişkiden doğan yanma olayı, kendisini meydana getiren ateş ve odundan soyutlanarak düşünülemez. Bekir Yıldız'ın hikâyelerindeki olaylar da bu niteliktedir. İnsanların dış dünya ile olan ilişkilerinden doğan *durumları* içerirler. Kestirmeden gidersek diyeceğiz ki Bekir Yıldız'da «olay», hayatı içerir. Denilebilir ki Bekir Yıldız hikâyelerini, hayatın belli koşullar altında seyrederken aldığı görünümlere, bu görünümlerin insanî plândaki yansılarına yaslıyor. Sözgelimi «Bedrana»da yasalarla töreler arasında sıkışıp kalan Naif'in dramı; «Maria Otuz İki Yaşında» daki ikinci Türk'ün durumu... hep hayatın belli koşullar altında aldığı görünümlerdir. Gerçek böyle iken kimilerinin olayı kuru bir vak'aya indirgeyerek Bekir Yıldız'a «... hikâye sanatından çok *'vak'a sanatı'* üzerinde diren» iyor [71] diye saldırmaları, «... hikâyenin iyice ustalaşmışları...» [72] diye yücelttikleri bir kişiyi, çok değil bir yıl sonra «... ustalaşmanın yolcuları...» [73] arasında andıkları dikkate alınarak değerlendirildiğinde, insanın gülümsemesine yolaçıyor sadece. [74]

Olayı, insanın dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde ortaya çıkan durumların bütünü olarak aldığından, Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin yaslanmış olduğu olaylar, oluşumlarına yolaçan ortamla birlikte ve onunla uyum halinde hikâyelerinde yeralır. Bu uyum dikkate alınmadan hikâyelerinin içeriğine yapılacak bütün yaklaşımlar havada asılı kalmaya mahkûmdur. Nitekim Oktay Bizer, bu uyumu dikkate almadan —veya kasıtlı bir biçimde çarpıtarak—

---

(71) Tarık Dursun K., «1971 Hikâye ve Roman», **Milliyet**, 29 Aralık 1971.

(72) Tarık Dursun K., «Hikâyemizin 'Altın Çağ'ı», **Milliyet**, 13 Ocak 1970.

(73) Tarık Dursun K., «1971 Hikâye ve Roman», **Milliyet**, 29 Aralık 1971.

(74) Aynı Tarık Dursun K., sahibi olduğu «Günümüzde KİTAPLAR»ın ilk sayısında bizzat kendisini öven üç yazıyı birden yayımlarken, Bekir Yıldız'ı harcatmaya çalışmakta idi.

yapmış olduğu bir çözümlemede şu şaşırtıcı sonuca ulaştı: «Bekir Yıldız, 'olağan gerçek'le işi olmayan bir yazardır.» [75] «Olağan gerçek»le ifade edilmek istenen şeyin ne olduğu pek belli olmamakla beraber, sözkonusu yargıya ulaşan değerlendirmecinin, kendi yetiştiği ortamın gerçeklerini olağan kabullenip, bunlarla uyuşmayanları olağanüstü olarak gördüğü düşünülebilir. Sözgelimi, aşiret-oba töreleri ile yetişen ve feodal bir ortamda yaşayan Naif, zorla ırzına geçilen karısını —ortama rağmen— ortadan kaldırmayıp, «Eh, ne yapalım. Başa gelen çekilirmiş.» diyecek olsa, serüveni hemencecik «olağan gerçek» haline gelecektir. Keza Reşo Ağa, devecisinin kaçırdığı kızını —ona el sürmemiş olmasına rağmen— öldürmeyip bağrına basmış olsa idi, serüveni «olağan gerçek» haline gelecek, Bekir Yıldız da olağan gerçekleri anlatan bir sanatçı katına yükselecekti (!). Bir an için Bekir Yıldız'ın «olağan gerçek» adına, yansıtıcılığını yaptığı ve törelerle belirlenen atmosferlerin içine kapitalizmin yaygınlaştırmış olduğu değerlerle uyuşan insanları yerleştirdiğini düşünelim. O zaman ne olurdu? Ortaya çıkacak olan duruma bir isim bulmak gerekirse bu, herhalde, «olağan gerçek» adına «gerçeğin ırzına geçmek» olurdu.

Tekrar başa dönersek diyeceğiz ki Bekir Yıldız'da olay, sözlük anlamını yitirmiştir ve insanın dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde ortaya çıkan durumların bütününü içerir. Bu durumlar da, hikâyede çizilen atmosferle uyum halindedirler. Yani Bekir Yıldız, verdiği durumlarla onları belirleyen gerçekler arasında zorunlu ve gerekli bağlantıyı kurmuş, ikisini birlikte ve birbirini destekler bir biçimde yansıtmıştır. Bu nedenle de hikâyelerinde yüz yüze geldiğimiz dehşet verici tablolar da, ne yazık ki, «olağan gerçeklerimiz»dendir.

---

(75) Oktay Bizer, «Yeni Hikâyenin 'Eski'leri (Füruzan ve Bekir Yıldız), **Türkiye Defteri**, Sayı: 5, s. 32 Mart 1974.

II

Olay'ı vak'aya ya da olağanüstüye indirgeyenlerin yaklaşımlarında içerisine sürükledikleri bir diğer yanılgı da, Bekir Yıldız'ın insanı olayı (vak'ayı-olağanüstüyü) ön plâna çıkarmakta bir araç olarak kullandığını ileri sürmeleridir. «... yazma eyleminin amacı olarak 'çarpıcı'yı, 'vurucu'yu, 'duygusal'ı seçmektedir. Hikâyeleri okundukta akılda kalan da gerçeğe değgin öz'lerden çok, birbirini andıran 'olağanüstü temler' olur. Yazar, etkileyicilik sorununda sürekli bir aldanma içerisindedir. Etkileyiciliği bir araç olarak kullanacağına, onu amaçlaştırır.» [76] Oysa, «Hikâyelerindeki İnsan Öğesi» başlıklı bölümde, örnekleriyle gösterdiğimiz gibi, Bekir Yıldız, insansız hikâye yazarı değildir. Onda olay, insanın dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde doğan durumlar anlamına geldiği için daima insanı da içerir. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız, hikâye kişilerini, birtakım olayları yansıtmakta bir araç olarak kullanmıyor, aksine onları —yani insanları— anlatırken sözkonusu olayları da anlatmış oluyor. Yani onda olay insanları sürüklemiyor, insanlar olayları sürüklüyor. Bu nedenle de dışadönük bir karakter kazanan hikâyelerindeki olaylar, hiçbir zaman için asıl verilmek istenen öz'ler değildir. O öz'lerin verilmesine olanak sağlayan öğelerdir sadece.

(a)

Hikâyelerinin olaya yaslanması nedeniyle Bekir Yıldız'ın dışadönük bir hikâyeci görünümü kazandığını görüyoruz. Bu niteliği ile Sabahattin Ali doğrultusunda yeralan Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde de, dış gerçek, iç gerçeğe ağır basar her zaman için. Ancak Sabahattin Ali'de olduğu gibi, Bekir Yıldız'da da iç gerçek yokumsanmamıştır. Sadece dış gerçek tarafından belirlenmiştir. Bunun temel nedeni, Bekir Yıldız'ın olaya yüklediği anlamdır.

(76) Oktay Bizer, agy, s. 32.

Olayı, insanın dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde ortaya çıkan durumların bütünü olarak aldığı için sözkonusu durumları verirken, iç gerçekleri de gözler önüne sermektedir. Bu, hikâyelerinin ortak yapısal özelliklerinin kuruluştaki yansılardan biridir.

(b)

Hikâyelerinin olaya yaslanması nedeniyle, ilk bakışta kolay özetlenebilir hikâyeler yazdığı düşünülebilir Bekir Yıldız'ın. Onun hikâyelerini birer vak'a sanatı olarak görenlerin yaptıkları gibi... Ancak sözkonusu özetleme, olayı yaratan ve onu peşinde sürükleyen insanlar hesaba katılmadan yapılabilir ancak. Bu da, Bekir Yıldız'ın hikâyelerini yanlış değerlendirmek, demek olur. Sözgelimi «Reşo Ağa» isimli hikâyesini ele alalım. Bu hikâyede ilk bakışta göze ilişen nedir? Özetle: Bir yanaşma, bir gece ağasının kızını kaçırır. Ama ağanın korkusundan ona el süremez. Gel zaman, git zaman, günün birinde yakalanırlar. Yanaşma, yakalanır yakalanmaz öldürülür. Kızı ise babası, el sürülmemiş olmasına rağmen, bağa götürüp, akrabalarının gözlerinin önünde bizzat kendi eliyle öldürür. Hikâyede, sürecin dolaşımı böyledir. Ama burada önemli olan, asıl verilmek istenen bu süreç değil, onun gerisinde yatandır. Kaçırdığı kıza yanaşmanın el süremesidir. Koskoca ağanın, el sürülmemiş kızını öldürmekten başka bir şey yapamamasıdır. Onları bu tür edimlere iteleyen koşullardır. Keza «Abdo ile Hakko»da asıl verilmek istenenin Abdo'nun eşekle çiftleşmesi olduğunu ileri sürmek abestir. Bu görüntü, sadece asıl verilmek isteneni belirginleştiren bir motiftir. Asıl verilmek istenen Abdo'yu böyle bir davranışa iteleyen faktörlerdir. Hilmi Yavuz, bu konuda, şunları söyler: «Bekir Yıldız'ın Türk hikâyeciliğine getirdiği, çoklarının sandığı gibi, Güney Anadolu'dan kesitler vermesi değildir. İlkel kırsal toplumun insanlarının bağlandığı töreleri, tasvirci bir yaklaşımla ele alınan antropolojik bir malzeme yığınağı saymak yanlıştır. Tam tersine, Yıldız, bu malzemeyi toplumsal ör-

gütlenme biçiminin bir değişkeni olarak kullanmakta, Anadolu insanının içinde bulunduğu temel durumları gösteren, 'situation'lar kurmakta yararlanmaktadır. Başka bir deyişle töreler, Yıldız'ın hikâyelerinde kendi başlarına bir amaç değil, birer araç olarak girerler.» [77] Bütün bunları görmezden gelip de, Bekir Yıldız'ın hikâyelerini birer şemaya indirgemek ve onun vak'a sanatı yaptığını ileri sürmek, eleştiri yapmak değil, çamur atmaktır. Kendi çamurlarını... [78]

•

Demek oluyor ki Bekir Yıldız'ın hikâyelerini yaslandırdığı olay, ne bir vak'adır, ne de olağanüstü bir durum. Hayatın ta kendisidir.

2/ GERİLİM

I

Sürekli olarak dış dünya ile ilişki halinde bulunan insanların anlatıcılığını yapan Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin, yapısal açıdan gösterdikleri ikinci özellik, hepsinin gerilim yüklü olmalarıdır. Hikâyeleri okuduğunda insan tedirgin oluyor, kendini diken üzerinde hissediyor. Bu da oldukça doğal bir durumdur. Çünkü dış dünya ile ilişki halinde bulunup da çatışma ve gerilimden uzak olmak düşünülemez. Bekir Yıldız'ın insanları da sürekli olarak dış

(77) Hilmi Yavuz, «**Beyaz Türkü**», **Milliyet Sanat Dergisi** Sayı: 27, s. 14, 6 Nisan 1973.

(78) Naci Çelik, «Kimin Türküsü?», **Günümüzde KİTAPLAR**, Sayı: 1, s. 44, Nisan 1973.

dünya ile ilişki içerisinde bulundukları için bir gerilimi, bir çatışmayı yaşarlar. Onların serüvenlerini anlatan hikâyeler ise, zorunlu olarak gerilim yüklü olurlar.

Burada şu önemli gerçeği gözden kaçırmamak gerekmektedir: Bekir Yıldız'ın hikâyelerindeki gerilim, hayatın özünde varolan bir şeydir. Kurgusal değildir. Hal böyleyken, Bekir Yıldız'ın hikâyelerindeki yüksek gerilimden tedirgin olup, sızlanmak anlamsızdır. Çünkü Bekir Yıldız, kimilerinin yaptığı gibi kurgusal, farazi bir gerilimi götürüp hayata yaslamıyor. Hayatın özünde varolanı anlatıyor. Yani onun hikâyelerindeki gerilim, olayların dinamizminden hız alıyor. Hikâyelerine kendini kaptıran insan, bu gerilimden tedirgin oluyor, ama onu yadırgamıyor hiçbir zaman için.

II

Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde göze ilişen ve kimilerini biraz fazlaca huzursuz eden çarpıcılık, hikâyelerinin bu özelliğinden, yani gerilim yüklü olmasından ileri gelmektedir. Bu gerçeği dikkate almadan, onun çarpıcılık peşinde koştuğunu ileri sürmek, şaşırtıcı olmakla çarpıcı olanı vermek arasındaki ayırımı görememek demektir.

Şaşırtıcı olmak, bilindiği gibi, gerçekliğin özünde varolmayan birtakım olağanüstü öğeleri gerçekliğe yamamak demektir. Özellikle Mauppasant geleneğine bağlı hikâyelerde yüz yüze geldiğimiz bu durumda, çarpıcılık hayatın özünde yatan dinamizmden değil de, birtakım rastlantılarla veya abartılarla yaratılan görüntülerle sağlanmaktadır. Oysa çarpıcı olanı vermek bambaşka bir şeydir. Bu hayatın özünde yatan gerilimi bulup çıkarmak ve kendisiyle en iyi uyuşan biçimle onu dışlaştırmak demektir. Bu nedenledir ki hayatı çatışmasız, gerilimsiz olanların hiçbir zaman için nüfuz edemeyecekleri bir şeydir çarpıcılık.

Bir örnek olarak Bekir Yıldız'ın dördüncü hikâyeler

kitabı olan Sahipsizler'de yeralan «Bedrana» isimli hikâyeyi ele alalım. Bu hikâyede, törelerle yasaların arasında sıkışıp kalmış olan Naif'in karısını kendi eliyle asmak için çevirdiği dolap anlatılırken, bir baştan bir başa korkunç bir gerilimle yüz yüze geliriz. Bu gerilimin doğal sonucu olarak da çarpıcı bir hava taşır hikâye. Şimdi burada sözkonusu olan çarpıcılık, hayatın özünde varolan gerilimden hız alır. Tıpkı Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde olduğu gibi. Sözgelimi «Ayran», «Kağnı», «Arabalar Beş Kuruşa», «Apartıman», «Sıcak Su»... gibi hikâyelerinin hepsi çarpıcıdır, gerilim yüklüdür Sabahattin Ali'nin. Ama bu çarpıcılık hayata yamanmak istenen bir öğe değil, bizzat hayatın içerisinde varolan bir öğedir.

III

Hikâyelerinin gerilim yüklü olması ve çarpıcı bir görünüm taşıması, kurguda da kendisini göstermiş, dramatik olandan geniş ölçüde yararlanmasına yolaçmıştır Bekir Yıldız'ın. Hikâyeleri gözden geçirilirse, hemen hepsinde dramatik öğelerin varolduğu görülür. Ancak Bekir Yıldız'ın dramatik olanı istismar ettiği, hikâyelerini gözüyaşlı bir duyarlığa belediği hiçbir zaman için ileri sürülemez. Kimi zaman abartıya kaçtığı hikâyelerinde bile: Örneğin «Elâzığlı Hamal» isimli hikâyesinin bitimi...

3/ SÜREKLİLİK

I

Bekir Yıldız'ın genel olarak hikâyelerinin bitmediğini, noktanın konduğu andan sonra da devam ettiklerini görü-

yoruz. Yapısal açıdan hikâyelerinin gösterdikleri bir diğer ortaklık da bu oluyor. Her biri belli bir olaya yaslanan, gerilim yüklü ve gerilim yüklü olduğu ölçüde de çarpıcı olan hikâyelerinden hiçbiri, genel olarak sonlanmaz. Yazarın noktayı koyduğu yer, hayatın akışını değiştirip, başka bir mecraya girdiği yer değildir. Bu niye böyledir ve Bekir Yıldız'ın hikâyelerine ne kazandırmaktadır?

Hayata dikkat edenler, acıların, çilelerin, onları yaratan koşullar ayıklanmadıkça varlıklarını sürekli olarak devam ettirdiklerini görürler. Bu sürekli oluşum içerisinde beliren kısmî sonlanmalar ise, aldatıcı birer görüntüden öte bir şey değildirler. Bu nedenledir ki, böylesi acıları, böylesi dertleri dile getiren sanatçıların ürünlerinin de sonlanmasına imkân yoktur. Sözgelimi Sabahattin Ali'nin hikâyelerini ele alalım. «Kağnı»daki yaşlı ananın serüveni, oğlunun cesedini kağnısıyla kasabaya götürürken düşüp, «yüzü(nün) yolun beyaz ve kül gibi ince tozlarına gömül»mesiyle[79] bitmez, aksine devam eder gider. Keza «Sıcak Su»daki o dirençli Emine, kocasını ele vermemek için jandarmaların ırzına geçmelerine katlandıktan sonra dağın yolunu tutmakla trajedisini sonuçlandırmaz. Belki de başlatır.[80] Örnekleri çoğaltmak mümkün, ama gereksiz. Toplumdaki aksaklıklar sürüp giderken, bu aksaklıkların ürünü olan durumları anlatan sanatçıların ürünleri, hiçbir zaman için sona ermeyecek, anlattıkları durumlar okurun zihninde yaşayacaklardır. Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde olan da budur. Sözgelimi «Kaçakçı Şahan»da, Şahan'ın babası, kendisiyle onca cebelleşmeden sonra, oğlunun çenesini aralayıp, ağzında saklı duran iki altını almaya kalkışmakla neyi sonuçlandıracağını sanmaktadır? Ya da Almanya'nın yolunu tutan Gaffar, orada çalışarak hayatında ne gibi değişikliklere yolaçabilecektir?

sorular uzar gider. Bu, hikâyelerine ne kazandır-

---

(79) Sabahattin Ali, Kağnı-Ses, s. 11, 1943-Akba Kitabevi.
(80) Agy, s. 139-144.

maktadır Bekir Yıldız'ın? Bu sorunun karşılığı kısadır: Okurun da hikâyeye katılmasını sağlamak. Gerçekten de onun hikâyelerini okuyan okur, anlatılan atmosfer içerisinde dönenen olayların şu ya da bu biçimde noktalanmadan, sürekli bir oluşum halinde bırakılmasıyla, onlardan daha fazla etkilenmekte, deyim yerinde ise onlarla bütünleşip, olayın havasına girmektir. Sözgelimi «Oynaş Tutmak» isimli hikâyeyi göz önüne getirelim. Bu hikâyede, başkasıyla sevişip Suriye'ye kaçan bacısını öldürmek için Suriye'ye yeğeniyle birlikte geçen Hamdo'nun serüveni anlatılır. Hamdo, bacısını öldürmüş, huduttan içeriye girmeye çalışmaktadır. Ama ters bir adım atınca, toprağa çakılı mayınlar patlar ve Hamdo havaya uçar. Yeğeni ise, mayın dolu tarlanın ortasında, haykırıp durur: «— Emmiii, Emmmiii!»[81] Bu bitiş, okurun zihninde yeni bir durumun başlangıcıdır aslında.

II

Hikâyelerinin bu özelliğinin de kuruluşta etkisini gösterdiğini görüyoruz. Okuru da hikâyeye katma isteği, Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin hep trajik bir biçimde bitmesine yolaçmıştır. Ancak sondaki trajik öğeler, hiçbir zaman için hikâyenin bütününden bağımsız değildir. Sondaki trajik durum, hikâyenin bütünü tarafından desteklenmekte ve ayakta tutulmaktadır. Yani sonla hikâyenin örgüsü belli bir uyum halindedir. Sözgelimi bir Refik Halit Karay'ın «Yatık Emine»[82] sinde yüz yüze geldiğimiz gibi uyumsuzluğa onun hikâyelerinde rastlayamayız. Salt bu da değil. Bekir Yıldız, sonla hikâyenin bütününü kaynaştırırken, sondaki trajik öğeleri hikâyenin bütün içerisine yaymasını da biliyor. Böylece de «happy end»e alışkın okurun yü-

(81) Bekir Yıldız, **Kara Vagon**, s. 143, 1974.
(82) Refik Halit Karay, **Memleket Hikâyeleri**, s. 32, İstanbul. 1973.

züne bir tokat indiriyor. Bu tokatlardan tedirgin olanların bir kesimi, tedirginliklerine yolaçan durumların ortadan kaldırılmasına doğru gönüllerini yönlendirirlerken, bir kısmı da bu durumları yansıtan Bekir Yıldız'a öfke kusmaktadır. Oktay Bizer'in, Vedat Gönyol'un, Tarık Dursun K. ile Naci Çelik'in yaptıkları gibi... Bekir Yıldız'ı Bekir Yıldız'laştıran öğelerden bir tanesi de bu başarısıdır, kanımca.

D. ANLATIM

I

Bir sanat eserinde, anlatılanla ona olanak sağlayan ögeler arasındaki ilişkilerle bu ilişkilerin niteliği oldukça büyük bir önem taşır. O kadar ki bir sanat eserinde anlatılan, ona olanak sağlayan ögelerin önüne geçti miydi o eser sanat eseri olmaktan çıkar, ya alelâde bir gazete haberi veya öğretici bir metin haline gelir. Aksinde, yani anlatılan, ona olanak sağlayan ögelerin gerisine itelendiğinde ise, ortaya konan eser ya vuruculuğunu yitirir, veyahut da aşırı biçimde bir görünüm kazanır. Her iki halde de —arada nicel bir fark bulunsa bile— okura hiçbir şey verememek sözkonusudur. Demek oluyor ki bir sanat eserinde, eğer okuru etkileyerek belli bir doğrultuya doğru yönlendirmek isteniyorsa, anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasında sağlıklı bir denge kurmak gerekir. Bu denge sağlandığı takdirde ortaya zamana karşı dirençli, yaratıldığı dönemi aşıp geleceğe ulaşacak ürünler çıkacaktır. Ve bu ürünler aynı zamanda, dönemlerinde de belli bir işlevi yerine getirebilme olanağına sahip olabileceklerdir.

Anlatılanı, yazarın aktarmayı amaçladığı herhangi bir insanî durum olarak tanımlamak mümkündür. Anlatılana olanak sağlayan öğeleri ise, tek bir tanımla belirlemek, tek bir tanıma sığdırmak mümkün değildir. Bununla beraber, bir ilk yaklaşım olarak anlatılanı sanatsal bir biçimde okura iletmeye yarayan şeylerin bütünü olarak nitelendirebiliriz onu. Bu niteleme altında toplayabileceğimiz şeyleri de iki öbekte kümeleştirebiliriz:

i. Dış kalıplar,

ii. iç kalıplar.

Dış kalıp deyince akla gelmesi gereken şey, herhangi bir sanat eserinin belli bir tür içerisinde düşünülmesini sağlayan özelliklerin bütünüdür. Yani herhangi bir sanat eserinin roman, hikâye veya şiir olmasını sağlayan özelliklerin toplamıdır dış kalıp. İç kalıp ise bu özellikleri destekleyen, onları ayakta tutan öğelerin bütünüdür. Bir benzetme ile söyleyecek olursak dış kalıp, bir binanın karkasıdır. İç kalıp ise, sıva... Binanın sağlam, sağlam olduğu kadar da güzel olması için öncelikle iç kalıpla dış kalıp arasında bir uyumun bulunması gerekir. Ama asıl önemli olan, her iki kalıbın yapılmak istenen binanın türüne uyup uymadığıdır. Yaptığımız benzetmeyi hikâyeye aktaracak olursak şunları söyleyeceğiz: Dış kalıp, hikâyeyi romandan veya şiirden ayıran, onu nev'i şahsına münhasır bir edebî tür haline getiren öğelerin bütünüdür. İç kalıp ise, sanatçıya anlatılanı o kalıp içerisinde (dış kalıp içerisinde) yoğurma olanağını sağlayan dil ve dili kişiselleştirmesiyle oluşturduğu üslûptur. Demek oluyor ki bir sanatçının başarılı ya da başarısız olması:

i, iç ve dış kalıplar,

ve

ii. bu ikisiyle anlatılan arasında kurduğu *denge*nin niteliğine bağlıdır.

Bu nedenledir ki bir sanat eserini iyi bir biçimde kurmak kadar (sağlam bir dış kalıp oluşturmak kadar) onu iyi bir biçimde örmek, örebilmek de (dış kalıpla uyuşan bir iç kalıp yaratabilmek de) gerekir.

İncelemelerde sanatçının sağlam bir dış kalıp oluşturup oluşturamadığını araştırmak, onunla uyum halinde olan bir iç kalıp oluşturup oluşturamadığını saptamaktan daha kolaydır. Çünkü dış kalıp, nihayetinde dıştadır. Kolaylıkla görülebilecek bir yerdedir. İç kalıp ise, daha çok içtedir. Öz'e değgindir. Bu nedenle dış kalıpla ve de anlatılanla olan ilintilerini açığa çıkarmak daha zordur. Ancak zorluğu ne olursa olsun, bir sanatçının, düşüncenin dolaysız bir vasıtası durumunda bulunan dili kotarışı, onu kişiselleştirişi üzerinde durmak gerekir. Aksi takdirde yapılacak çözümlemelerin yönsüz kalması kaçınılmazdır.

II

Bekir Yıldız'ın anlattığı şeylerin nelerden ibaret olduğu, önceki bölümlerde belirtilmişti. Bu bölümde, yukarıdaki açıklamaların ışığında, anlattıklarıyla onlara olanak sağlayan öğeler arasındaki ilişkiler üzerinde durulacak; dış kalıp sorunu ise ayrı bir bölümde ele alınacaktır.

SÖZCÜK SEÇİMİ-ANLATIM-ANLATILAN

Öncelikle Bekir Yıldız'ın dilini anlattığı durumlara uydurmasını; kullandığı sözcükler vasıtasıyla, dışlaştırmaya çalıştığı atmosferi somutlamasını becerdiğini belirteceğiz. Hikâyelerini dikkatle okuyanlar, onun, kapitalizm öncesi mülkiyet düzenlerinde cereyan eden olayları anlatırken, insan-doğa ve insan-insan ilişkilerindeki doğrudanlığı ve de çarpıcılığı kullandığı sözcüklerle ve bu sözcükleri çeşitli biçimlerde kullanarak yarattığı görüntülerle canlandırmayı başardığını görürler. Diğer bir deyişle, «... Bekir Yıldız anlatımıyle de doğadan kopmayan bir dünyayı ustalıkla çizmesini bilir. Seçtiği kelimeler olsun, kurduğu görüntüler olsun anlattığı doğal dünyanın yapı-

sına uygundur.»[83] Bu nedenledir ki sözkonusu hikâyelerinde kullanmış olduğu sözcükler soyut değil, somut sözcüklerdir. Her biri belli bir şeyin (maddî şey) karşılığıdır ve çoğunun doğa ile göbek bağı kesilmemiştir. Bu tutumunun üslûbundaki yansısı ise, hikâyelerinde zaman zaman bir halk hikâyesi havasının esmesi, zaman zaman da bir destan-efsane atmosferinin belirmesi biçiminde oluyor. (Sözgelimi «Davud ile Sedef»te yer yer halk hikâyesi havası ile yüz yüze geliriz. «Deli Miço»da ise, masal-efsane havası etkindir.) Gerçekten de kapitalizm öncesi mülkiyet biçimlerinde cereyan eden olaylara yaslanan hikâyelerinin çoğunda, halk hikâyeleri ile halk masallarında yüz yüze geldiğimiz motiflere, benzetmelere rastlarız. Örneğin Bekir Yıldız, sevdalanmış insanlardan şöylece sözeder: «Çobanın bedeni sevda ateşiyle, yanan odunlar gibi çatırdadı.» (Kara Vagon, s. 17). Sevda başlangıcını anlatışı da bunu andırır: «Günün birinde (...) Osman'a sevdalandı.» (Reşo Ağa, s. 16). Bir hikâyesinin bitiminde ise şöyle bir cümle ilişir göze: «Böylece Fadime'nin ölümü; ailesine, dünyaya gelişinden daha büyük, şan ve ün kazandırdı.» (Reşo Ağa, s. 20).

Bütün bunlar, gelişen kapitalist üretim ilişkilerinin toplumsal yapıda yolaçtığı dönüşümlerle birlikte ayıklanan deyişlerdir. Bekir Yıldız, bu deyişleri kullanmakla, anlattığı durumların başkalığını daha iyi bir biçimde somutlama imkânını bulmaktadır. Üstelik, kapitalizm öncesi toplumbiçimlerinin ürünleri olan destan, masal, efsane ve destanların bozulmasıyla ortaya çıkan halk hikâyelerinin kimi motiflerinden yararlanmayı denerken, yine kapitalizm öncesi üretim ilişkilerince belirlenen durumları dile getirdiği için, destan dili ile roman yazmayı deneyen sanatçılarımızın ürünlerinde gözlediğimiz yapaylığa sürüklenmez.

Bekir Yıldız'ın anlattığı durumlarla uyuşan sözcükle-

(83) Adnan Özyalçıner, «Bekir Yıldız İçin Küçük Bir Not», **Yeni a Dergisi**, Sayı: 2, s. 6, Mayıs 1972.

re başvurduğunu ve anlatımını anlattığı durumların niteliğine uygun bir biçimde kurduğunu belirtmiştik. Bunu, kapitalizm öncesi mülkiyet düzenlerinde geçen olayları anlattığı hikâyeleri ile, kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu yerlerde geçen olayları anlattığı hikâyeleri arasında, anlatım açısından yapacağımız kısa bir karşılaştırma ile somut bir biçimde görmek mümkündür.

«Bedrana» ile «Motorize Köleler»i peş peşe okuyan okur, ilkin şunun farkına varır: Birinci hikâyede insan-doğa bütünlüğü egemendir. Bu bütünlüğün esintisi bütün hikâye boyu varlığını duyurur. İkinci hikâyede ise, makinenin egemenliği sözkonusudur. İnsanî eylem makinenin isterlerine uymak zorunda bırakılmış, kısacası mekanikleştirilmiştir. Bu mekanik havanın esintisi de, yine bütün hikâye boyu duyulur. İkinci olarak da farkına varılan şey şu olur: Birinci hikâyede şiirsel bir anlatım vardır, ikinci hikâyede ise insanî eylemin mekanikleştirilmesi ile oluşan atmosferi dışlaştıran ve adeta bir makinenin çıkardığı sesi andıran bir anlatım... Ayrıca ilk hikâyede göze ilişen ve halk sanat ürünlerinde yüz yüze geldiğimiz benzetmelere ikinci hikâyede rastlayamayız. Bütün bunlar neyi göstermektedir? Bekir Yıldız, anlatımını anlattığı durumlara göre kurmasını bilen, kullandığı sözcükler üzerinde titizlikle duran bir sanatçıdır. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız, anlattığı durumların havasını sadece anlattığı olaylarla değil, aynı zamanda anlatımıyla da okura duyurmasını bilmiştir. Bu nedenledir ki, kapitalizm öncesi mülkiyet düzenlerinde cereyan eden olayları anlattığı hikâyelerinde kimi zaman bir ağıt, kimi zaman da bir destan esintisi kulaklarımıza dolarken; kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu toplum biçimlerinde geçen olayları anlattığı hikâyelerinde ise, makinelerin dev homurtusu dolar kulaklarımıza.

DİL-ESTETİK

Bekir Yıldız dili salt bir taşıyıcı, bir iletişim aracı olarak görmüyor. O dile bir taşıyıcı görevi yüklerken,

onun estetik bir yana da sahip olduğunu dikkate alıyor. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız, dili bir nesne olarak görüyor. Tadını çıkarmak için de onunla oynuyor. Yoğurarak, çeşitli biçimlere sokmaya çalışıyor onu. Bu nedenle de dil, anlatılmak istenenle iç içe, birbirine geçmiş bir öğe görünümü taşıyor onda. Aynı zamanda sözcükleri değişik biçimlerde yan yana getirip, kendine özgü kompozisyonlar yaratmasını da biliyor. Bu nedenle onun hikâyelerinde, uzun ve karmaşık süreçleri, kısa ve yoğun bir biçimde yansıtan, şiir yüklü cümle kuruluşlarıyla yüz yüze geliriz. Hikâyelerine özel bir tat katan bu tür buluşları, akıcı olan anlatımının daha da akıcı bir hava kazanmasını sağlar. Üstelik bu buluşları, uzunca süreçleri kısa bir biçimde dile getirmesini mümkün kıldığı için de, hikâyelerinin gereksiz tasvirlerle şişkinleşmesinin önünü alarak, belirgin bir yoğunluk kazanmalarını sağlar. Örnekse:

1. «...gönlü aşka aralandı.» (Reşo Ağa, s. 16).
2. «... çığlığı, (...) kulaklarında ufalanmıştı ki...» (Reşo Ağa, s. 20).
3. «... gözlerini açık pencereden dışarıya verdi.» (Kara Vagon, s. 59).
4. «Söze hangi aralıktan sokulacağını...» (Kara Vagon, s. 79).
5. «... gece, gündüzün ardına bağlandı.» (Kara Vagon, s. 113).
6. «... yüzüne (...) kül elendi.» (s. 117)
7. «... soluk çoğaltırken...» (Evlilik Şirketi, s. 33).
8. «Yorganı döşedi boğazına kadar.» (Evlilik Şirketi, s. 59).
9. «Adımlarını (...) çoğaltmak isterken...» (Evlilik Şirketi, s. 88).
10. «... sözcükleri birbirine tez teğelledi.» (Kaçakçı Şahan, s. 73).
11. «... adımları, odanın kapısında tükendi.» (Sahipsizler, s. 13).
12. «... kapıyı, pervazıyla öpüştürüp...» (Sahipsizler, s. 62).

13. «... bacaklarını bağdaşladı.» (Beyaz Türkü, s. 21).

14. «... sözü yeşertmek istedi.» (Beyaz Türkü, s. 21).

gibi.

Bunun dışında Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde alışılmışın dışında iğretilemelerle (istiarelerle), benzetmelere (teşbihlere) de rastlıyoruz. Kimi zaman iğretilemeleri biraz kapalı olsa da, bu tür girişimlerinin de anlatımına özel bir tat kattığı görülüyor. Örnekse:

1. «... güneş yeni bir günü, karşı dağın ardından söküp, köye taşımıştı.» (Kara Vagon, s. 135).

2. «... vakit horozların ağzından yeni kurtulmuş olmasına rağmen...» (Kara Vagon, s. 73).

3. «Karanlık her yanı (...) kör edliyordu.» (Kara Vagon, s. 139).

4. «... kulakları, horozların sesiyle gagalanınca...» (Sahipsizler, s. 61).

5. «Hıyam köyü, az önce sabahlandı.» (Sahipsizler, s. 61).

6. «Ancakent köyünde, horozlar unutulmuştu.» (Kaçakçı Şahan, s. 84).

vs.

Görüldüğü üzre Bekir Yıldız, dili oya gibi işleyip yarattığı değişik ve özgün görüntülerle anlatımına bir derinlik kazandırmakta; gereksiz tasvirlere kaçmadan, ama tasvir edilmesi gereken durumları da ihmal etmeden, birkaç kalem darbesiyle onları canlandırarak, hikâyelerine belirgin bir yoğunluk sağlamaktadır. Onun az sözle çok şey söylemesinin gizi biraz da burada saklıdır.

YEREL DİL SORUNU

Anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasındaki ilişkiler üzerinde titizlikle duran; anlatılanı anlaşılmaz kılan veya çarpık bir biçimde dışlaştıran her türlü dengesizliği kıyasıya eleştiren Bekir Yıldız; dil konusunda takınmış olduğu bu genel tavrı, yerel dil konusunda da sür-

dürür. Nasıl kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin belirlediği ve yönlendirdiği yaşama biçimlerini anlatırken, o koşulların ürünü olan anlatım kalıplarından geniş ölçüde yararlanıyor, değişik ve özgün görüntüler yaratıyor idiyse; anlattığı insanları çizerken, onların kullandıkları yerel dilden de öyle yararlanmaktadır. Yani Bekir Yıldız'ın yerel dile yönelişi, anlatıma daha bir güçlülük katmak, anlatılanı daha bir vurucu biçimde yansıtmak isteğinden ileri gelmektedir. Diğer bir deyişle onda, zaman zaman başvurulan yerel sözcükler, öze girmeyi zorlaştırıcı bir cendere değil, aksine özü daha iyi bir biçimde yansıtabilmek amacıyla kullanılan birer motiftir. Gerçekten Bekir Yıldız, İrfan Yalçın'ın da dediği gibi, «Şiveden en güzel, en yararlı biçimde yararlanıyor. Şiveyi ikinci bir dil yapıp okuyanı sıkmıyor hiç.»[84] Zaten kendisi de bu gerçeği bir konuşmasında şu sözlerle dile getirmektedir: «Bence şiveden, bir bölge insanının duygu ve düşünce tavrını. en iyi anlatan diri bir motif olarak yararlanmalıdır.»[85] Bu nedenledir ki yerel sözcüklere, hikâyelerinin diyalogların dışında kalan bölümlerinde rastlanmaz.

Gerçekten de, hikâyeleri bir bütün olarak gözden geçirildiğinde, Bekir Yıldız'ın, insanlarını konustururken Güneydoğu Anadolu'ya özgü deyiş biçimlerini kullandığı; ses değişikliklerini titizlikle yansıttığı görülür. Örneğin konuşmalarda sık sık şu tip söyleyişlerle yüz yüze geliriz: Söylisen, eyi, suval, bilesizki, salacan, ora-bura (orayâ-buraya anlamına), kulaklarıyıza, emriy, emme, vermeyecen, marıfatın, babay... vs. Yine konuşmalarda o yöreye özgü bazı sözcükler çıkar karşımıza: Yekinmek, tuman, emsal, heder etmek, berk, timin, hanek... vs. Ama baştan da belirttiğimiz gibi gerek ses değişiklikleri ve gerekse de yerel sözcükler, *sadece ve sadece* konuşmalarda çıkar

(84) İrfan Yalçın, «Karavagon ve Bekir Yıldız», **Gelecek**, Sayı: 4-5, s. 59, Ağustos-Eylül 1971.

(85) Zeynep Oral'ın Bekir Yıldız'la yaptığı konuşmadan, **Milliyet SANAT DERGİSİ**, Sayı: 29, s. 3, 20 Nisan 1973.

karşımıza. Yazarın anlatımında değil. Bu nedenledir ki onun üslûbunun yerel dile yaslanan bir üslûp olduğunu ileri sürmek yanlıştır.[86] Öte yandan kişilerini konuştururken yerel dil ve deyiş özelliklerinden yararlanması, hikâyelerine değişik bir hava kattığı kadar; anlattığı kişilerin somutlaşmasında da büyük yararı olmaktadır. Son sözlerimizi biraz daha açmaya çalışalım:

Hikâye ve romanda konuşma dili, köy konulu eserlerin yoğunlaşması ile tartışmalara yolaçmıştı bir zamanlar. Özellikle Orhan Kemal'in Murtaza'sı ile Yaşar Kemal'in Sarı Sıcak'ta bütünleştirmiş olduğu hikâyeleri bu tartışmaların odağı durumunda idiler. Konuşmanın anlamını dikkate almayanlar yazarın sadece dili zenginleştirmek ve güzelleşitrmekle yükümlü olduğunu ileri sürerek, roman ve hikâyedeki konuşmalarda, yerel dil ve deyiş özelliklerinin kullanılmasına karşı çıkmışlardır.[87] Bu yanlış tutuma karşı çıkanlar ise, konuşmanın önemini dikkate alarak soruna olumlu çözümler getirmişlerdir. Örneğin Can Yücel Şubat 1953'te Yeditepe'de yayımlanmış olan «Roman ve Hikâyemizde Konuşma Dili» başlıklı yazısında, şunları söylemektedir: «İki kişinin konuşması bir bakıma soyut iki bireyin kendi psikolojik duraylarından çıkıp, toplumsal bir olayla yeralması, somutlaşması, toplumsallaşmasıdır. Yazar, bu bireylerin içinden doğru geçen toplumsal etkenleri konuşmalarının tuttuğu ışık altında incelemekte ve bu toplumsal olayı tüm hızıyla okuyucuya iletmeye savaşmaktadır. Anlatmaya çalıştığımız çığır, konuşmayı temel unsur

(86) Zühtü Bayar, «Öykücülüğümüz ve Bekir Yıldız» başlıklı yazısının bir yerinde bu yanılgıyı işliyor ve şöyle diyor: «Bölgesel dilin özelliklerine saplanıp kalan bu üslup öykücüde bir tutku gibidir.» (Yansıma, Sayı: 3, s. 100, Mart 1972).

(87) Memet Fuat'ın 15 Aralık 1952 tarihinde Yeditepe'de yayımlanan ve Baha Dürder'in Roman Anlayışı başlıklı derlemesine aldığı «Köylü Konuşması» başlıklı yazısına bakılabilir: B. Dürder, Roman Anlayışı, s. 267-269, İstanbul-1971.

olarak alan bir *action* hareket edebiyatıdır. Bunu böylece belirttikten sonra, hikâye ve romanda konuşmanın güzel düzyazı paralamak, yada bir yöresellik çeşnisi vermek için kullanılan devede kulak bir araç değil; konuşmakta olan kişilerin toplumsal olaylar karşısındaki durumunu, edindiği bilinç halini ortaya koyan, aydınlatan; kısaca, kullandığı tilcikler, cümleler, deyişler, deyimler ve bunların şu ya da bu biçimde söylenişi sayesinde birey-çevre bütününü gözlerimizin önüne seren bir hareket, bir yaşama ve yaşatma aracı olduğunu gözden kaçırmamalıyız. Bu hikâye ve roman çeşidinin memleketimize özgü bir şey olmadığına ve en iyi örneklerinin Amerika'da verildiğine değinmek gerekir. Bizde de bu anlayışta yazılan yapıtlar, edebiyatı edebiyat olmaktan çıkarıp, bir *action* aracı haline getirmeyi amaçlayan dünya çapında bir eğilimin memleketimizdeki yansılarıdır. Çeviri yayınlarımızda başköşeye oturttuğumuz Erskine Caldwell, zencileri günlük yaşamlarında kullandıkları kırık dökük, güç anlaşılır İngilizceleriyle konuştururken, örneğin, Yaşar Kemal'i *Bebek* hikâyesinde kullandığı Çukurova ağızını anlamıyoruz diye kınamak bu hikâye ve roman çığırının tümünü ve amacını anlamazlıktan ileri gelmektedir. Yaşar Kemal, Çukurova köylülerini bambaşka bir bilinç plânında yaşayan İstanbul lehçesiyle konuşturamazdı ya!»[88] İşte Bekir Yıldız'ın yerel dil ve deyiş özelliklerine yönelişi, bu nitelikte bir yöneliştir. Anlattığı kişileri bireysel ve toplumsal özellikleriyle birlikte ve bir bütün halinde yansıtma kaygusundan kaynaklanır. Ve bu kaygu onu olumlu yerlere ulaştırır. Amacına varmasını sağlar.

III

Bekir Yıldız'ın iç kalıp-anlatılan ilişkisi açısından hikâyelerine sokunulduğunda, görüldüğü gibi, hikâyeleri,

(88) Baha Dürder, agy, s. 270-271.

pek fire vermiyor. Yani Bekir Yıldız, anlatılan ile ona olanak sağlayan öğeler arasında sağlanması gerektiğine inandığı uyumu sağlamış bir sanatçıdır. Bunu, hikâyelerinin genel nitelikleri ile hikâyelerinde kullandığı dilin yapısal özellikleri arasında kuracağımız bağlantıyla da somutlaştırmamız mümkündür.

(a)

Gerek insanlarını dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde takınmış oldukları tavırları dışlaştırarak somutlama, gerekse de gerçekliği dural bir biçimde değil de devinim halinde ele alıp yansıtma peşinde oluşu nedeniyle Bekir Yıldız'da «eylem»in ön plâna çıktığını görüyoruz. Kimi hikâyecilerimiz gibi Bekir Yıldız, belli bir durumu hazırlayan veya belli bir durumun sonunda ortaya çıkan atmosferi ve bu atmosferin insanlar üzerindeki etkilerini değil de; bir oluşumu ve bu oluşum içerisindeki insanların durumlarını yansıtmaya çalıştığı için hikâyelerinde, ne dural iç dünya tahlillerine ve ne de atmosfer tahlillerine rastlarız. Bu durumun hikâyelerinin kurgusu kadar örgüsünde de etkisini gösterdiğini; kullandığı sözcükleri ve cümlelerini kuruşunu belirlediğini görüyoruz.

Her şeyden önce Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde, dural iç dünya tahlilleri yapan hikâyecilerin hikâyelerinde olduğu gibi manevî dünyaya değgin olguları dile getiren sözcüklerle yüz yüze gelmiyoruz. Onun hikâyelerindeki sözcüklerin hemen hepsi maddî hayata ilişkin sözcüklerdir. Bundan başka Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde atmosfer tasvirlerine girişen kimi hikâyecilerin ürünlerinde yüz yüze geldiğimiz türden bol sıfatlı zincirleme tamlamalara; insanın ilgisini yoracak, dikkatini dağıtacak denli uzun cümlelere rastlamıyoruz. Eylemi ön plânda tuttuğu ve oluşumu anlattığı için cümleleri kısa kısadır. Bu durum, «... olayı anlatmaktan çok, adeta görüntüsel bir biçimde canlandırmak... amacında olanların hikâyelerindeki *han-*

tal anlatım yerine, onun hikâyelerinde *hızlı* bir *anlatımın* belirmesine yolaçıyor. Gerçekten de hikâyelerine yapılacak olan şöyle üstünkörü bir yaklaşım bile, onun anlatımında bir soluk soluğalığın varolduğunu görmeye yetebilir. «Ve bir tren durdu. En önde karnında su ve kömür taşıyan bir çekici... Arkasında meyvalar, hayvanlar ve eşya taşıyan vagonlar... Birkaç insan vardı trenin içinde: Sürücü, ateşleyici, işaretçi. Birkaç vagonun kapısı açıldı. Kalaslar taşındı. Atlar, camızlar, inekler üzerinden yürütüldü.» (Kara Vagon, s. 33). «Durdu. Durmasıyla dünya, sesten, canlılıktan yana kurudu sanki. Ayaklarının altındaki gürültüye yeniden kavuşmak istedi. Yürüdü.» (Kaçakçı Şahan, s. 79). «Vites büyültüyor şoför. İnce bir demir çubuğu itiyor. Pedalın üstünde eski bir ayakkabı. Pistonlar bastırıyor.» (Harran, s. 5). Rastgele yapılmış olan bu alıntılara dikkat edilirse Bekir Yıldız, bir şeylere yetişmek, bir şeyleri kaçırmamak ister gibidir. O şeyler ise, çağımızın akıl almaz hızı içerisinde akıp giden durumlardır. Onları yakalayamamak korkusudur. Bekir Yıldız, hızla giden bir otobüsün penceresinden sürekli bir dönüşüm halinde bulunan dünyaya baktığını, görüntülerin hızla yer değiştirdiğini ve akışı durdurarak o görüntülerden herhangi bir tanesini ele alıp, büyüterek anlatmanın imkânsızlığını... Çok iyi bilmektedir. Bu nedenle de dış dünyadaki sürekli değişimi anlatımına da yansıtmaya çalışmaktadır.

(b)
Sonuç olarak

Bekir Yıldız'ın her yönü ile anlattığı durumlarla uyuşan bir anlatım oluşturmasını bildiğini belirteceğiz. Ve anlatılarla anlatım arasındaki uygunluğu kısaca özetlemek gerekirse, şunları söyleyeceğiz:

— Bekir Yıldız, anlattığı durumlarla uyuşan bir dil politikası izlemektedir. Bu nedenledir ki onun kapitalizm

öncesi mülkiyet düzenlerinde geçen olayları anlattığı hikâyelerinde doğal esintiler; kapitalist üretim ilişkilerince belirlenen olayları anlattığı hikâyelerinde ise makine homurtusunu andırır mekanik bir ses dolmaktadır kulaklarımıza.

— İnsanlarının bireysel ve toplumsal özelliklerini belirlemekte, onların dil ve deyiş özelliklerinden ustalıkla yararlanmakta, ama bunu hiçbir zaman için bütün anlatımına yaymamaktadır. Diğer bir deyişle yerel dil ve deyiş özellikleri, sadece kişilerini konuşturduğu bölümlerde karşımıza çıkmaktadır.

— Eylemi ön plâna aldığı için anlatımına da bir hız katmasını bilmiş; soluk soluğa bir anlatım tutturmasını becermiştir.

E. HİKÂYELERİNİN GELİŞİMİ

I

Hikâyeleri bir sıra içerisinde okunduğunda, Bekir Yıldız'ın hikâyeciliğinde sürekli bir gelişimin varlığı göze ilişir. Bu gelişim, ani kopmalar biçiminde değil de, içten içe, birbirini destekleyen açılımlar biçiminde olmuştur. Bunun temel nedeni de, Bekir Yıldız'ın daha işin başında seçmesini yapması ve izleyeceği rotayı doğru olarak saptamasıdır. Bu nedenledir ki onun hikâyelerinin gelişiminde, sözgelimi Sabahattin Ali'de olduğu gibi, Değirmen-Kağnı çatışması biçiminde bir çatışmaya rastlanmaz. Onun hikâyeciliğinin gelişimi, karkası sağlam bir biçimde kurulmuş olan bir binanın, her geçen gün biraz daha güzelleştirilmesine benzetilebilir. Yani Bekir Yıldız, hareket noktası saptanmış bir yörünge üzerinde, her hikâyesi

ile bir adım daha ileri gitmekte, hikâye kanavasını biraz daha derinleştirmeye çalışmaktadır. Amacıyla araçları arasında, her geçen gün biraz daha yetkin bir ilişki kurarak, hem en doğruyu, hem de en güzeli yakalamaya çalışmaktadır. Bu nedenledir ki hikâyelerinin gelişimi tek bir alanı kaplamamaktadır. Kuruluşundan olay seçimine, insanı ele alışından ayrıntıları değerlendirişine kadar... değişik ve çeşitli alanları kapsamaktadır. Bu gelişim içerisinde değişmeyen, hikâyecilik serüveninin başlangıcından bugüne kadar varlığını muhafaza eden tek şey, gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin niteliğidir. Yani Bekir Yıldız, hikâyeciliğinin bütün evrelerinde gerçekliğe hep aynı açıdan yaklaşmış, ancak algıladığı gerçekliği dışlaştırırken araçlarıyla amacı arasında kurmuş olduğu bağlantıda birtakım değişiklikler olmuştur. Bu değişimi ise, hikâyelerinde göze ilişen gelişimleri odaklaştırabileceğimiz şu üç noktada gözleyebiliriz:

(a) Hikâyelerini kuruşundaki gelişmeler,
(b) İnsanı verişindeki gelişmeler,
(c) Materyallerini kullanışındaki gelişmeler.

(a)

Bekir Yıldız, Reşo Ağa'da, hikâyecilik zanaatında acemidir henüz. Hikâyelerini kurarken zaman-mekân ilişkilerini, odak-yan eksen bağlantılarını... gerektiği ölçüde titiz bir biçimde değerlendiremez. Bu nedenle de ilk hikâyelerinde, öncelikle bir odaksızlık, sonra da zamansal kopukluklar veya geniş zaman boşlukları ilişir göze.

Odaksızlık

Odak, bilindiği gibi, bir sanatçının asıl vermek istediği şeydir. O şey, bir duygu, bir düşünce, bir dram... olabilir. Sanatçı, asıl vermek istediği bu şeyi ön plâna çıkarabilmek, daha da belirginleştirebilmek için birtakım yan olaylardan, yan durumlardan yararlanır. İşte, asıl verilmek istenen şeyi (odağı) ön plâna çıkarmakta kullanılan yan motiflere de yan eksen denir. Bir sanatçının başarısı

odakla-yan eksenler arasında kurduğu bağlantının sağlıklılık derecesine bağlıdır. Sanatçı vermek istediğini odaklaştırıp, yan eksenlerle bu odak arasında sürekli bir gitgel kuramazsa, ortaya koyacağı çalışma yoğunluksuz ve derinlikten yoksun, dal budak sarmış bir eser haline gelir. İşte Bekir Yıldız'ın ilk hikâyelerinde böylesi bir noksanlıkla yüz yüze geliyoruz. Belli bir anı, belli bir durumu odak olarak alıp, yan eksenlerle en ön plâna çıkaramadığı için, hikâyeleri dal budak sarıyor, okurun ilgisi oradan oraya dağılarak yorgun düşüyor. Örneğin «Reşo Ağa»yı ele alalım. Bu hikâyede anlatılan şey, kaçırılan ama kılına dokanılmayan kızla, ağa olan babasının aynı yazgıyı paylaşmak zorunda olduklarıdır. Ancak Bekir Yıldız, bu iki insanın böylesi trajik bir noktada birleşmesine yolaçan durumu odak olarak alıp, hikâyesini onun etrafında kurmadığı için okurun ilgisi akıp giden olayların peşinde sürüklenerek, dağılıp gidiyor. Benzer şeyi «Düdüklü Tencere» için de yineleyebiliriz. Pehlivan Rüstem'in köyden kopuşu, Almanya'ya gidip orada çalışışı, sonra da köyüne dönüşü...nün dümdüz bir süreç halinde verildiği bu hikâyedeki o nefis «düdüklü tencere-tezek» çelişkisi, ne yazık ki, odaksızlık yüzünden yokolup gidiyor. Bu durum, zamanı kullanışını da etkiliyor.

Zamansal kopukluk

Hikâyelerinde göze ilişen odaksızlığa paralel bir biçimde, zamanı kullanışında da birtakım yetersizlikler gösterdiğini görüyoruz Bekir Yıldız'ın. Belli bir anı odak olarak kabul edip, dün-bugün-yarın bağlantısı çerçevesinde yaptığı açılımlarla o anı belirgin kılamadığı için, geniş bir zamanı kaplayan herhangi bir serüveni, hikâyenin dar boyutlarına sıkıştırmakta sıkıntı çekmekte, bu nedenle de hikâyelerinde geniş zaman aralıklarının oluşmasına yolaçmaktadır. Sözgelimi «Düdüklü Tencere»de, dokuz sayfa içerisinde bir romanlık bir serüveni vermeye kalkışınca «aylar çoğaldıkça» (s. 32) gibisinden açıklamalarla zaman aralıklarını kapamak zorunda kalır. Benzer bir du-

ruma «Kesik El»de de rastlarız. Çocuğun doğuşu ile onüç yaşına gelişi aynı sayfada verilir. Bütün bunlar hikâyenin yoğunluk kazanmasına karşı işliyor kuşkusuz.

Bekir Yıldız'ın ilk hikâye kitabında bütünleştirdiği hikâyelerinde yüz yüze geldiğimiz bu aksaklıkları ikinci kitabı Kara Vagon'da aşmaya başladığına tanık oluyoruz. Öncelikle odak-yan eksen bağlantısını «olumlu» bir biçimde çözümler Bekir Yıldız. Vermek istediği temel düşünceyi dışlaştıracak olan olayı odaklaştırarak, onu birtakım yan olaylarla desteklemeye, ön plâna çıkarmaya başlar. İlk etapta, odakla-yan eksenleri başarılı bir biçimde monte edemez. Ama zamanla bu işin de üstesinden gelmesini bilir. Sözgelimi «Güzel Çocuk»ta, cinsel baskı yüzünden sapıkça alanlarda boşalan gençlerin içerisinde bulundukları durumu daha bir vurgulamak için, konuğu zihninde İstanbul'a götürür. Ona büyük kentlerdeki cinsel yaşamdan bir iki kesiti anımsatır. Bu yolla da çatışmayı daha belirgin kılmak ister. Ancak bu motif, hikâyenin odağı ile gereken incelikle kaynaştırılamadığı için, kaba bir yama görünümü kazanmıştır: «Konuğun hayal gücü, hâlâ yüzlerce kilometre ötelerdeydi.» (Kara Vagon, s. 111). Kara Vagon'u izleyen Kaçakçı Şahan'daki hikâyeler, her yönüyle mükemmeldirler. Özellikle «Kaçakçı Şahan» ile «Gaffar ile Zara» isimli hikâyeler, odak-yan eksen ilişkileri açısından, özellikle anılmaya değer. Sahipsizler'le Beyaz Türkü'deki hikâyeler ise, bu açıdan herhangi bir fire vermezler. Özellikle «Bedrana», «Motorize Köleler», «Celb» isimli hikâyeler, bu açıdan, daha şimdiden klâsikleşmiş sayılabilirler.

Odak-yan eksen ilişkisi sorununu olumlu bir biçimde çözdükçe Bekir Yıldız'ın zaman sorununu da hallettiğini görüyoruz. Hikâyenin dokusu pekleştikçe, zamansal aralıkların da ortadan kalktığını ve kendiliğinde bir yoğunluğun ortaya çıktığını görüyoruz. Belli bir durumu yansıtan değişik tablolar, gittikçe birbirine yaklaşmakta, aralarında kurulan sağlıklı bir git-gelle de bir film sürekliliği kazanmaktadırlar.

Bekir Yıldız, zaman aralıklarını salt birinci tekil kişi ağzından olayları verdiği hikâyelerinde değil, aynı zamanda üçüncü tekil kişi ağzından verdiği hikâyelerinde de hallediyor. Bu açıdan «Motorize Köleler» ne ise, «Bedrana» da odur. Yani zaman sorununu kolaycı bir çözümle halletmiyor. Kimi hikâyecilerin yaptığı gibi monologdan yararlanıp, yetersizliğini örtbas etmeye kalkışmıyor.

Zaman sorununu böylesi bir olumlu çözüme bağlarken Bekir Yıldız'ın anlık sıçramalarda belirgin bir olumsuzluğa saplandığını gözlüyoruz. Bu olumsuzluk geçiş formlarından (transition forms) geniş ölçüde yararlanmaya kalkışmasıdır. Gerçekten de hikâyeleri tarandığında, «bu sıra», «bu ara», «tam bu sırada», «bu sırada»... gibi geçiş formlarından geniş ölçüde yararlanmayı denediği görülür. Bu durum, zaman aralıkları bulunduğu dönemde olduğu kadar değilse bile, hikâyelerinin yoğunluklarının azalmasına yolaçmaktadır. Ancak temponun ön plâna çıktığı, yoğunluğun bir iyice arttığı Harran'la Alman Ekmeği'nde bu olumsuzluğun da aşıldığına tanık oluyoruz.

Özetlersek

Kuruluş açısından Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin yayıklıktan yoğunluğa, dağınıklıktan derinliğe doğru bir gelişim gösterdiklerini belirteceğiz.

(b)

Hikâyelerini kuruşta ustalaştıkça, insanı çizişte de Bekir Yıldız'ın daha bir yetkinleştiğini görüyoruz. Vermek istediğini odaklaştırıp, yan olaylarla destekleyip ön plâna çıkarttıkça, bu olayları sürükleyen insanların da toplumsal ve bireysel özellikleriyle belirginlik kazanıp ön plâna çıktıklarına tanık oluyoruz. Aynı zamanda Bekir Yıldız, ilk hikâyelerinde insanlarının şu veya bu nitelikte olduklarını kulağımıza fısıldıyordu. Bu nedenle onların gerçekten o nitelikte olduklarını göremiyor, onları somutlayamıyorduk. Ama ileriki dönemlerde Bekir Yıldız, insanlarını dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde ve ta-

kındıkları tavırlarla bir bütün olarak vermeye başladıkça onların derinleşmeye, üç boyutluluk kazanmaya başladıklarını görüyoruz.

(c)

Bir sanatçının materyali öncelikle nesnel gerçeklik, sonra da algıladığı nesnel gerçekliği sanatsal olana dönüştürmesini mümkün kılan öğelerin bütünüdür. Ama sanatsal üretim sözkonusu olunca önem kazanan, sanatçının algıladığı nesnel olana dönüştürmesini sağlayan öğelerdir. Bu öğeler de kuşkusuz ki dil ve dilin kişiselleştirilmesiyle oluşan üslûptur.

Bekir Yıldız'ın hikâyelerine bu öğelerin kullanımı açısından yaklaştığımızda, onun her hikâyesinde dili daha bir kıvrak biçimde kullanıp; daha akıcı bir üslûp oluşturduğunu görüyoruz. Ama bugünkü dil inceliklerine ve esnek üslûba ulaşış, kuşkusuz ki birtakım evrelerden geçerek mümkün olmuştur. Bu evreleri şu öbeklerde toplamak mümkündür:

• İlk hikâyelerinde, kendi iç dinamizmleri ile belli bir görünüm kazanan durumları, bu görünümleriyle uyuşan sözcüklerle nitelendirirken -tasvir ederken- zamanla bunu bıraktığına; olayların kendi dinamizmi ile yetinmeyi yeterli gördüğüne tanık oluyoruz Bekir Yıldız'ın. Örneğin «Reşo Ağa»daki kızın durumunun acınaklılığını ustalıkla çizmesine rağmen, hiç gereği yokken ondan «kızcağız» (Reşo Ağa, s. 11) diye sözeder. Benzer duruma «Gaffar ile Zara»da rastlarız. Yazar, Gaffar'ın babaevindeki durumunun hazinliğini yetkin bir biçimde tasvir etmesine rağmen yine kendini tutamayıp «...bu hazin tabloyu...» (Kaçakçı Şahan, s. 38) biçiminde bir nitelemeye baş vurur.

• Yine ilk hikâyelerinde Bekir Yıldız'ın dramatik bir gerilim yaratmak için yapay bir yola saptığını gözlüyoruz. Örneğin «Reşo Ağa»daki kızın öldürülmek üzere götürüldüğü yeri «...küçükken koşup oynadığı...» (Reşo Ağa, s. 12) yer olarak belirlemesi... Zamanla bu olumsuzluğu da aşmıştır Bekir Yıldız.

• Yine ilk hikâyelerinde, açıkladığı durumları sonradan dönüp tefsir etmeyi sonraki dönemde bıraktığını belirteceğiz. Sözgelimi «Reşo Ağa»da «kim çizmeyi çekerse, o yatardı Reşo Ağayla» dedikten ve Güllü'nün Ağanın çizmelerini çıkardığını belirttikten sonra: «Reşo Ağa, o gece Güllü'yü koynuna aldı.» (Reşo Ağa, s.5), der hiç gereği yokken.

• Bu açıdan Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde gözlediğimiz en önemli gelişim kuşkusuz ki eğilimini olayların dinamizmi ile açığa vurmayı başarmış olmasıdır.

İlk hikâyelerine dikkat edildiğinde, Bekir Yıldız'ın ya kişisel açıklamalarıyla veyahut da kişilerine kendi ağzından sözler ettirerek eğilimini açığa vurduğu görülür. Oysa zaman içerisinde, kişileri ve olayları gerçekliklerini belirleyen bütün faktörlerle birlikte yansıtmaya başlamakla bu işi eğiliminin eserden çıkmasını sağlayıcı bir görünüme dökmüştür.

Sözgelimi «Üç Bit»te, «Öl Ana»da, «Taş Leylâ»da yazarın tavrı nutuksu bir havada dışa vurulur. Oysa, hikâyeciliğinin ileriki evrelerinde onun tavrını olayların dinamizmi dışlaştırır. Örneğin «Motorize Köleler»de, «Celb»te, «Hamuş»ta olduğu gibi...

II

Bekir Yıldız'ın Harran'a kadar yayımlanmış olan kitaplarında bütünleştirdiği hikâyelerinde, hikâyecilik zanaatında kalemini bilemeye, bu kanalda yetkin hikâye örnekleri vermeye çalıştığını gözlüyoruz. Dikkatle izlendiğinde, gerçekliği yansıtışından dili kullanışına; olay seçiminden zamanı değerlendirişine... kadar pek çok alanda, hikâyelerinde olumluya yönelik bir gelişimin varolduğu görülür. Hemen her hikâyesi ile kendini biraz daha aşmış; ilk hikâyelerinde göze ilişen kurguyu rastlantıya yaslamak, zaman zaman abartıya kaçmak ve duygusal olandan gereksizce yararlanmak gibi arızî durumları kısa za-

manda bertaraf ederek, eksiği gediği bulunmayan bir hikâyesel yapı kurmayı başarmıştır Bekir Yıldız. Bu nedenledir ki onun Reşo Ağa ile başlayan hikâyecilik serüveni, Beyaz Türkü'ye gelinceye kadar, her yönüyle sürekli olarak yükselen bir gelişim grafiği çizmiştir.

Konularını en iyi bir biçimde dışlaştırmak kaygularından kaynaklanan bu olumlu gelişim, sonunda onu yeni bir deneye girişmeye iteler. Çağın akıl almaz hızı içerisinde akıp giden olguları yansıtabilmek için hikâye kalıplarını yetersiz bularak; *hikâye/röportaj* olarak isimlendirdiği, ne hikâye ve ne de röportaj olan, ama buna karşılık hem hikâye ve hem de röportaj özelliği taşıyan yeni bir tür önerisi getirir. Binyüzelli kilometrelik bir yolculuktan sonra, kapitalizmin en yoğun olduğu bir yerden (İstanbul'dan), feodalitenin eğemen olduğu bir yere (Harran'a) ulaşılan; parçalı bir sosyoekonomik yapıya sahip bir toplumdaki ilişki ve çelişkileri, yaşantı ve zihniyet farklılıklarını hikâye kalıpları içerisinde bütün çıplaklığı ile verememekten ileri gelen bir sıkıntının doğmasına yol açtığı ve ilk örneklerini Harran'la Alman Ekmeği'nde bir araya getirmiş olduğu bu yeni türün belirleyici ve ayırıcı özelliklerini şöylece sıralayabiliriz:

i. Öncelikle anlatımda, çağın korkunç hızına yetişmeye çalışan bir «hızlılık», bir «soluk soluğalık» ilişir göze.

ii. Olaylar, hızla kayıp giden bir otobüsün penceresinden gözleniyormuş gibi bir edayla, tüm ayrıntılarıyla değil de, temel karakteristikleriyle verilirler.

iii. Zaman zaman röportaj unsurlarıyla yüz yüze gelinir. Bu bölümlerde yazar daha çok bir gözlemcidir. Gözlediklerini yansıtmakla yetinir.

iv. Zaman zaman da hikâye unsurları çıkar karşımıza. Bu bölümlerde yazar, belli bir durumu verirken o durumun çağrıştırdıklarını, çağrışımları ile o durum arasındaki bağlantıları ve o durumun üzerindeki etkilerini de verdiği için anlatımı birdenbire röportajımsı olandan hikâyesel olana dönüşüverir.

Bütün bu özellikler, Bekir Yıldız'ın *hikâye/röportaj* olarak isimlendirdiği türe giren ürünlerinin:

(a) Gerçekliği, hem de akıl almaz bir hızla devinip duran gerçekliği, bütün boyutlarıyla kavrayıp yansıtmasını;

(b) Röportaj gibi çeşitli konularda bilgi verip insanı bir çırpıda etkilemesini;

(c) Bu etkilerin bir röportajda olduğu gibi yüzeysel ve anlık olmaktan çıkıp, bir hikâyede olduğu gibi derinlemesine ve uzun vadeli bir görünüm kazanmasını sağlayarak insanın gelecekteki algılarını belirlemesini mümkün kılmaktadır. Bütün bu noktaları dikkate alarak Bekir Yıldız'ın önerisinin yerinde ve olumlu bir öneri olduğu sonucuna varmak yanlış olmaz sanırım.

Bekir Yıldız'ı böyle bir deneye girişmeye iteleyen faktörleri dikkate almayan ve bu deneyle varmış olduğu noktayı ters bir biçimde yorumlayan Dinamo'nun şu yargısına katılmak, elbetteki güçtür. «...Bekir (...) röportaj kolaylığına kaçmağa çalışmaktadır. «Harran» da bir röportajdan başka bir şey değildi. Son kez okuduğum Alman Ekmeği de bir röportajlar ya da anılar kitabı. Bunlar, derli toplu hikâyenin dışına düştüğünden uzun yaşama şansı da, elbette buna göredir.»[89]

III

Görüldüğü gibi Bekir Yıldız'ın hikâyeleri:

i. Kısa hikâye vâdisinde ustalaşma,

ii. Kısa hikâyeye yeni bir boyut katma

biçiminde özetlenebilecek ikili bir gelişim yörüngesi izlemiştir. Bu gelişimin ilk halkasında Bekir Yıldız, kısa hikâye vâdisinde kalemini bilemeye ve kısa hikâye sınırları içerisinde yetkin hikâye örnekleri vermeye çalışmıştır.

(89) Hasan İzzettin Dinamo, «Birkaç Güzel Kitap», **Yeni Ortam, 3 Eylül 1973.**

Bu alanda, en uç noktadaki hikâyeleri, Güneydoğu Anadolu'ya değgin gerçekleri anlattığı hikâye çizgisinde «Bedrana»; kapitalist mülkiyet düzenine değgin gerçekleri anlattığı hikâye çizgisinde ise «Motorize Köleler»dir. Ancak burada şu gerçeği belirtmekte yarar vardır: Gerek «modern çağın iş tragedyasını müthiş bir etkiyle»[90] canlandırdığı «Motorize Köleler» ve gerekse çatışan iki sistem arasında sıkışıp kalan insanların dramlarını yansıttığı «Bedrana», onun, kısa hikâyenin ne olduğu sorusunu tam olarak karşıladığı; her yönüyle mükemmel iki hikâyesidir. Yoksa Bekir Yıldız'ın başarılı ve güzel hikâyeleri bunlardan ibaret değildir. Anlatımındaki burukluk ve dilindeki kıvraklıkla bir «Tozun Altı»; karşıt dünyaları ustalıkla yansıttığı bir «Sahipsizler»; yetkin bir iç dünya araştırması olan «Sucukçu»...kolayına aşılacak hikâyeler değildir.

Sınırları içerisinde iyice ustalaştığı ve bu ustalaşma süreci içerisinde zamanın ve tasvir öğelerinin kullanımıyla; hikâye kişisinin ruhsal grafiğindeki iniş çıkışların hikâye boyu nasıl değerlendirilip yansıtılacağı konusunda kısa hikâyeye katkıda bulunan Bekir Yıldız: hikâyeciliğinin gelişiminin ikinci halkasında, türün sınırlarını zorlayarak ona yeni boyutlar kazandırmaya çalışır. Girişiminde, ilk dönemde kaleme aldığı hikâyelerindeki başarının altına düşmediğine bakarak amacına ulaştığını ileri süre biliriz.

---

(90) Rauf Mutluay, **50 Yılın Türk Edebiyatı**, s. 529, İstanbul-1973.

BEKİR YILDIZ'LA DEVİNEN HİKÂYEMİZ

I

Orhan Kemal'in kendini yinelemeye başlaması ve köylü sorunlarını odaklaştıran Enstitülülerin hikâye çoğaltmaya yönelmeleri üzerine önü tıkanan gerçekçi hikâyemize yeni kan aşılamaya çalışan Bekir Yıldız, sürekli olarak yaptığı atılımlarla, kısa zamanda, hikâyemizin gelişimi içerisinde yeni bir satırın ilk harfi haline gelmiştir.[91] Bunda biraz da ortamdaki *hareketin* ivmesi git-

(91) Bu bölümde, kişileri değil de eğilimleri değerlendirmeye çalıştığım için, tipik örnekler dışında, pek isim anmayacağım. 1968 sonrası dönem içerisinde hikâyeye başlayan veya daha önceki dönemlerde hikâyeye başlayıp da hikâyeciliğini 1968 sonrası dönem içerisinde sürdüren hikâyecilerimiz hakkındaki görüşlerimi, daha önce, çeşitli yerlerde yayımlanan yazılarımda belirtmiştim. Burada, bu yazıların adlarını sıralamakla yetineceğim: (1) Günümüz Türk Hikâyesi Üzerine Bir Genelleme (I), Yansıma, Ekim 1972; (2) Mustafa Niyazi'nin Öykücülüğü, Güney, Ekim 1972; (3) Osman Şahin'in Hikâyeciliği, Yeni Ortam, 31 Ekim 1972: (5) «Bir Şehrin Öyküsü» (Adnan Özyalçıner'in

tikçe azalan bir hareket olmasının rolü olmuştur. Şöyle de diyebiliriz: Bekir Yıldız, önü tıkanmış olan gerçekçi hikâyemize aşıladığı taze kanla nasıl kısa zamanda ön plâna çıkmış, okunur, aranır bir hikâyeci haline gelmişse; ortamdaki hareketin ivmesi gittikçe azalan bir hareket olması nedeniyle de, büsbütün öne doğru fırlamıştır. Diğer bir deyişle Bekir Yıldız öne doğru hamle yaptıkça, ortam biraz daha geri plâna kaymış; ortamla Bekir Yıldız arasındaki mesafe her geçen gün biraz daha artmıştır. Bu niye böyle olmuştur? Hikâyemizin zaman zaman büyük

---

Yağma'sı üzerine), Yeni Ortam, 16 Aralık 1972; (6) Günümüz Türk Hikâyesi Üzerine Bir Genelleme (2), (Bu genellemede üzerlerinde durulan hikâyecilerimiz şunlardır: Demirtaş Ceyhun, Şükran Kurdakul, Kerim Korcan, İrfan Yalçın, Necati Güngör, Celâl Özcan, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Hakkı Özkan, Mehmet Seyda, Hulki Aktunç, Tarık Dursun K., M. Başaran, Ayhan Bozfırat, Fakir Baykurt, Ömer Faruk Toprak, Behzat Ay, Nahit Eruz, Erdoğan Tokmakçıoğlu, Şevket Yücel, Rıza Zelyut), Yansıma, Aralık 1972); (8) «Beşinci Çocuk» ve İrfan Yalçın, Soyut, Aralık 1972; (9) Çıkmazda, (Tosuner'in kitabı), Yeni Ortam, 26 Şubat 1973; (10) Halk Hikâyeleri, (Tarık Dursun K.'nın Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep'i ve Afet Ilgaz'ın Halk Hikâyeleri üzerine). Soyut, Şubat 1973; (11) Beyaz Yakalılar, (Şükran Kurdakul'un kitabı), Yeni Ortam, 27 Şubat 1973; (12) Yıkım Günleri, (Adnan Özyalçıner'in kitabı), Yeni Ortam, 5 Mart 1973; (13) Bozfırat'ın Fırıldak'ı, Yeni Ortam, 29 Mart 1973; (14) Tosuner'in Kambur'u, Yeni Ortam, 4 Mayıs 1973; (15) «Nöbet» ve Metin İlkin, Nöbetin 2. basımına önsöz, Temmuz 1973; (16) Köyden İndim Şehire, (Dursun Akçam'ın kitabı), Yeni Adımlar, Kasım 1973; (17) Köy Enstitüleri ve Edebiyatımız (Üzerinde durulan hikâyeciler: Fakir Baykurt, Talip Apaydın, M. Başaran, Dursun Akçam, Osman Şahin, Ümit Kaftancıoğlu, Behzat Ay), Yeni Adımlar, Kasım 1973.

tartışmalara neden olan şu son döneminde, Bekir Yıldız'ın dışında hikâyeye yeni bir şey katmış başka herhangi bir imza yok mudur? Şöyle üstünkörü bir bakış bile, şu son dönem içerisinde, hiç değilse biçim açısından hikâyemize birtakım şeyler katmaya, bir edebî tür olarak hikâyenin sınırlarını zorlayıp, ona yeni olanaklar sağlamaya çalışmış birtakım imzaların belirdiğini görmeye yetebilir. Örnekse bilinç akımının, iç monoloğun.. tüm incelikleriyle hikâyeye uygulanması... O halde Bekir Yıldız hakkında ileri sürdüklerimiz bir tutarsızlık mıdır? Sorun'un can alıcı noktası işte buradadır! Hikâyeye şu ya da bu nitelikte birtakım yenilikler getirmek, şu ya da bu biçimde hikâyeyi zenginleştirmek ön plâna çıkmaya, hikâyeciliğimizin evrimi içerisinde yeni bir satırın ilk harfi haline gelmeye yetişmemektedir artık. Oysa geçmiş dönemlerde, hikâyenin henüz bir edebî tür olarak varlığını kabul ettirmeye ve kendine yeter bir ekonomi oluşturmaya çalıştığı dönemlerde, biçimsel açıdan da olsa, hikâyeye yeni yeni olanaklar sağlayıp, yeni yeni ufuklar açmak, bir hikâyecinin hikâyeciliğimizin gelişim grafiğinde bir dönemeç noktası haline gelmesine yetebilmekteydi. Örnekse Sait Faik... Gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin tüm çarpıklığına, hikâyelerinde göze ilişen tüm ideolojik tutarsızlıklara —giderek de ideolojisizliğe— rağmen o, bir edebî tür olarak hikâyeye sağladığı yeni olanaklarla hikâyeciliğimizin gelişim grafiğinde bir dönemeç noktası haline gelmiştir. Öyleyse Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı dönem içerisinde, hikâyeye biçim açısından birtakım olanaklar sağlamak neden bir kilometre taşı haline gelmeye yetişmemektedir? Sorunun karşılığını, sözkonusu dönem içerisinde, hikâyeciliğimizin vardığı nokta kadar, hikâyeye öz veren toplumumuzun ulaşmış olduğu noktada da aramak gerekmektedir.

Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı dönemde hikâyemiz, bir edebî tür olarak varlığını kabul ettirmiş ve kendi özerk ekonomisini kurmuştu. Hikâyenin aslî sorunları çözümlenmiş, birtakım teknikler hikâyede kullanılmış, ama

sözkonusu tekniklerin kullanılmasıyla yerli, Türkiye özgü bireşimlere varılamamıştır. Çünkü hikâyeciliğimizin evrimi içerisinde beliren kimi yenilikçi eğilimler içeriğin itelemesi ile değil de, düpedüz batıya öykünme ile ortaya çıkmıştır. Türkiyeli bir öz'den çok batılı öz'ler, batıda kullanılagelen tekniklerle (batı açısından aşınmış, bizim açımızdan ise yeni) dışlaştırılmıştır. Ama ortaya çıkan ürünlerin niteliği ne olursa olsun, Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı döneme kadar gelen süre içerisinde hikâyenin aslî sorunları çözümlenmiş, bir yığın yeni anlatım tekniği hikâyeye uygulanmıştır. Bundan böyle ne bir yeni teknik «ithal» etmek sözkonusudur, ne de özerkleşmiş bir türe (yani hikâyeye) özerkleşme süreci içerisinde yapılagelen türde bir katkıda bulunmak... Baştan alalım, Ahmet Mithat Efendi-Emin Nihat Bey ikilisinin elinde hikâye, hikâyeden çok bir roman taslağı, ya da roman parçası görünümündedir. Halit Ziya Uşaklıgil'le Nâbizade Nazım'da durum pek değişmez. Hikâyeciliğimizin evrim süreci içerisinde Ömer Seyfettin dünyaya hikâyeci gözü ile bakmasını beceren ilk imza olarak çıkıyor karşımıza. Hikâyenin onunla beraber romanın sultasından sıyrılmaya, nev'i şahsına münhasır bir tür haline gelmeye başladığına tanık oluyoruz. Refik Halit Karay'da, daha belirgindir bu. Hikâyecilerin konularına yaklaşış yöntemlerinin niteliği ne olursa olsun, bu iki imza ile hikâyeci gözü diye bir olgu belimeye; romandan ayrı bir hikâye dünyası oluşmaya başlamıştır. Bu süreç içerisinde Sadri Ertem, sadece bir oluşumun iskeletini anlatsa da, onu ete-kemiğe büründürüp somutlamasa bile, gerçekçiliği hikâyeye sokan ilk imza olarak dikiliyor karşımıza. Memduh Şevket Esendal ile Kenan Hulusi Koray ise, hikâyenin kuru bir oluşum iskeletine yaslanmasının şart olmadığını; bu oluşuma yolaçan ortamın, ya da bu oluşumun sonunda belireń atmosferin anlatılmasıyla da pekâlâ hikâyeye ulaşmanın mümkün olduğunu kanıtlamışlardır. Böylece romanın sultasından kurtularak özgürleşen hikâyeyi, eserlerinin yayımı 1936'da kesişen iki ustanın, Sait Faik'le Saba-

hattin Ali'nin, değişik dünyagörüşlerine yaslanarak özerkleştirdiklerini, ona kesin çizgilerini kazandırdıklarını görüyoruz. Bu imzalardan Sait Faik, hikâyeye içeriksel yönden geniş olanaklar sağlarken Sabahattin Ali de, gerçekçi yönsemeleri doğal boyutuna ulaştırarak hikâyeyi toplumsal gelişime tanıklık eden bir tür haline getirmiştir. Nihayet 1950-1960 yıllarının Bunalımcı hikâyecileri, insanın dış dünya ile olan ilişkileri içerisinde almış olduğu tavırları yansıtarak somutlamanın yetersizliğini; insanın dış dünya ile olan ilişkilerinin iç dünyasındaki yansılarını dışlaştırarak gidermeye, dıştan içe doğru gelişen bir süreçle insanı bir bütün olarak yansıtmaya çalışmışlardır. Bu amaçla da dış gözlemin yanı sıra, içe bakış yöntemini, bilinç akımı, iç monoloğ... vs gibi teknikleri hikâyesel içeriği dışlaştırmakta kullanmışlardır.

Görüldüğü gibi, gerçeklikle kurdukları ilişkinin niteliği ne olursa olsun, adlarını sıraladığımız ve bugün için hikâyemizin kilometre taşları olarak kabul edilen imzaların her biri, değişik açılardan hikâye denilen binanın oluşumuna katkıda bulunmaya çalışmışlardır. Ama kimisinin çabası biçimsel plânda olmuş, kimisi ise hikâyeye içeriksel bir zenginlik kazandırmıştır. Yine bu hikâyecilerden kimisi hikâyeye kazandırdığı teknik olanakları kullanırken Türkiyeli olmanın uzaklarından dolaşmış, kimisi ise sınıf ilişkilerini gözden kaçırmıştır. Ama bütün bu birbiriyle tersleşen çabalar bir yerde kesişmiş ve onların kesiştiği yerde de nev'i şahsına münhasır bir edebî tür olarak «hikâye» ortaya çıkmıştır. Bunun içindir ki günümüzde hikâyeye biçim açısından yapılacak olan katkılar, çizilmiş bir çizgiyi derinleştirmekten ibaret olacaktır. Ki bunun da bir hikâyecinin, hikâyeciliğimizin gelişim süreci içerisinde çizilen grafikte bir dönemeç noktası haline gelmesine yetmeyeceği açıktır. Kısacası Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı dönem, hemen hemen yüz yıllık hikâye, elli yıllık da gerçekçi hikâye birikiminin sağlıklı bir biçimde özümlenip, yeni bireşimlerle aşılmasının gerekli olduğu bir dönemdir. Yani sözkonusu dönem, kelimenin tam an-

lamıyla *bireşim dönemiydi* Bireşimci bir bakış açısından yoksun tüm girişimlerin kendi gürültüleri içerisinde yok-olmaları kaçınılmazdı (Örnekse Yordam - Soyut gibi dergilerin çevresinde kümeleşen ve Joyce-Kafka-Camus karışımı hikâyeler yazan gençlerin sonunda gelip vardıkları nokta).

Demek oluyor ki Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı dönem içerisinde ön plâna çıkabilmenin koşullarından ilki bireşimci bir bakış açısına sahip olmaktı. İkincisi ise, kuşkusuz ki tüm sanatsal faaliyetler için geçerli olan yetenektir...

Bireşimci bir bakış açısı denirken de, hikâyesel birikimi sağlıklı bir biçimde değerlendirip özümleyip, yeni koşulların yarattığı öz'leri dışlaştırmakta kullanarak aşmayı sağlayacak bir bakış açısı amaçlanmaktadır. Ki o bakış açısı da her şeyi bütünlüğü içerisinde görmeyi sağlayacak olan bilimsel bir bakış açısından başka bir şey değildir.

Bu duruma bakarak, bilimsel bir bakış açısına, sağlıklı bir dünyagörüşüne yaslanmayan bir hikâyecinin, şu ya da bu doğrultuda hikâyeye sağlayacağı olanaklarla hikâyeciliğimizde bir kilometre taşı haline gelmesinin imkânsız olduğu sonucuna varmak yanlış olmaz sanırım. Örnekse Sait Faik'ten boş kalan yeri doldurmaya çalışan hikâyecilerimizin durumu... Hikâyenin kendine özgü bir yapı kurma uğraşı içerisinde bulunduğu bir dönemde yazmış olduğu hikâyelerle hikâyemize ivme kazandırmış bir hikâyeci olan Sait Faik'in işlemiş olduğu temaları benzer tekniklerle —hattâ daha derli toplu bir biçimde— işleyen hikâyecilerimizden bugün için ayakta durabilen bir isim göstermek mümkün değildir. Çünkü Sait Faik hikâyesi, dönemini tamamlamış, özgün, kendi dışında herhangi bir imzayı taşıyamayacak kadar da sakat bir çizgidir. Ama Sait Faik bu çizginin ilk ismi olduğu ve teknik ve tematik açıdan hikâyeye, o döneme kadar geçerli olan hikâye sanatından ayrılan birtakım yeni olanaklar sağladığı için bugün vardır ve hikâyemizin gelişim süreci içerisinde

çizmiş olduğu grafikte bir dönemeç noktasıdır. Sait Faik'i Sait Faik haline getiren bu gerçekler dikkate alınmadan yapılacak olan bütün değerlendirmeler havada asılı kalmaya mahkûmdur. Ve yine bu nedenledir ki Sait Faik'in yaşadığı «günlerden kalan iyiniyetin, yaşama sevincinin, hüznün bugüne de yeteceğini sanma(k)» ve «aynı duyarlığı eşelemek, günümüz yazarını,» kolaylıkla Sait Faik'in gerisine düşürebilmektedir. Demek oluyor ki *öncelikle* hikâyemizin gelişim diyalektiği biçim-öz dönüşümünü bir arada gerçekleştiremeyen (bireşimci olamayan) imzaların ön plâna çıkmalarını imkânsız kılmakta, onlara vize vermemektedir. Sağlıklı bir seçme yapıp, toplumsal dönüşümlerle birlikte ortaya çıkan yeni öz'leri yetkin bir biçimde dile getirebilecek bir potansiyele sahip olanlar alabilecektir vizeyi. *Sonra da* toplumumuzun varmış olduğu nokta bunu gerektirmektedir. Çünkü:

1960'a kadarki dönem içerisinde, bilimin sanatın gerisinde gittiğini gözlüyoruz ülkemizde. Sanatçılarımız, sanatçı sezgileriyle birtakım gerçekleri bilim adamlarımızdan önce yakalayıp yansıtmışlardır. Bu nedenle de ürünlerinde göze ilişen kimi yetersizlikler, toplum yapımıza ilişkin çalışmaların önlerinde bulunmamasından ileri gelen birtakım «zorunlu» ve «kaçınılmaz» yetersizliklerdi. Oysa 1960 sonrası dönem içerisinde roller tamamıyla değişti. Bilim sanatın önüne geçti. Bilimsel çalışmalar sanatçının önüne yığıldı. Sanatçı materyali üzerinde çalışabilmek için daha bol bir zamana sahip oldu. Artık sanatçının toplumsal dönüşümle birlikte ortaya çıkan yeni öz'leri yakalaması salt bir *sezgi işi* olmaktan çıkıp, *bilinç işi* durumuna geldi. Kısacası hayat, teoriye baskın geldi. Birbirini izleyen kitlevî hareketler; kırlarda, kentlerde beliren ve kendiliğindenci yönü ağır basan hareketler, toplumun da, sanatçının da o zamana kadar alışkın olmadığı şeylerdendi. Her geçen gün biraz daha artan toplumsal öz'ler karşısında yazarın artçı duruma düşmesi sözkonusu idi ve bunun önüne geçmek için ise, önemli ile önemsizi, tipik olanla olmayanı, genel olanla özeli birbirinden

ayırabilecek, kısmîyi aşıp bütünü kavramayı sağlayabilecek bir bakış açısına sahip olmak gerekmekteydi. Üstelik sözkonusu çalkantılar çoğu yerde sanatçıyı aşmış bir okur kuşağının belirmesine de yolaçmaktaydı ve sanatçının sırtındaki yük, her geçen gün biraz daha ağırlaşmaktaydı. Kısacası değişen, dönüşen toplumsal koşulların ortaya çıkardığı yeni öz'ler, kendilerini dile getirebilecek, bireşimci bir bakış açısına sahip sanatçıları beklemekteydi. Bu nedenle de, toplumsal dönüşümlerle ortaya çıkan yeni öz'leri yakalayabilecek bir yöntemden, onları doğru bir biçimde yorumlayabilecek sistematik bir görüşten yoksun bulunan sanatçıların gerçekleştirecekleri biçimsel dönüşümler ölü doğmaya hükümlüydüler. Genel olarak 1960 sonrası, özel olarak da Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı dönem içerisinde, salt biçim açısından hikâyeye birtakım şeyler katmaya kalkışanların girişimleri, kör bir kuyuya atılan taş misali, herhangi bir yankı bulamadan yokolup gitmişlerdir nitekim. Bu yüzden de beklenen öz-biçim dönüşümünü gerçekleştirmesini bilen Bekir Yıldız, kısa zamanda, hikâyemizin gelişimi içerisinde, yeni bir satırın ilk harfi durumuna gelmiştir.

II

Bekir Yıldız'ın hikâyeye başladığı dönem, Türkiye'de sosyoekonomik krizlerin yoğunlaştığı, sınıflar arası dengenin bozulup, çelişkilerin derinleştiği; kendiliğindenci yönü ağır bassa da, kitlevî hareketlerin birbiri peşinden patlak verdiği bir dönemdir. Hayatın gerisine düştüğü için edebiyata küsen okur, biraz da yılların karabaskısının itelemesiyle marksizmin temel yapıtlarına yönelmiş; ilgisini, hızla kitaplaşma sürecine giren politik dergilere kaydırmıştır. Dönem, her alanda olduğu gibi, hikâyecilikte de yalpalamayı bağışlamayan; kesin bir seçmeyi gerekli kılan bir dönemdir. Bekir Yıldız, üç aşağı-beş yukarı hikâyeye kendisiyle birlikte girenlerden, deneyden, gözlemden

gelme bir sezgiyle seçmesini doğru yapmış; zigzaklar çizmeden, belli bir doğrultu üzerinde ilerlemesini bilmiştir. Bu nedenle de o, her attığı adımla biraz daha ileri giderken, toplumdaki sürekli dönüşümlerin değer yargılarında yarattığı başkalaşımlara ayak uydurabilmek için kendilerini revizyondan geçiren ortamdakiler biraz daha geri plâna kaymış; sonunda aradaki mesafe her geçen gün biraz daha artmıştır. Ortamdaki, ideolojisizlikten veya dünyagörüşünü sindirememekten ileri gelen bu kaosu, kısa bir analizle görmek mümkündür.

(a)

Bekir Yıldız'ın hikâyecilik serüveninin başlangıç tarihi olan 1968'lerde hikâyeciliklerini sürdüren «ün sahipleri»nin hikâyelerinde, bir ucu ideolojisizliğe değen bir tarafsızlık göze çarpar. Ele aldıkları konuları doğrudan doğruya yansıtarak, kendilerini de edilgen birer yansıtıcı durumuna düşüren bu hikâyecilerimiz, gerçekliği bütünlüğü içerisinde yakalayabilecek bir bakış açısından yoksun bulundukları için bu eylemleriyle, hiç değilse gerçekliğin özündeki devrimci potansiyelden yararlanarak dönemlerine tanıklık yapabilenlerin olumluluklarına dahi ulaşamazlar. Şöyle de diyebiliriz: Tüm ideolojisizlikleri yada tüm ideolojik tutarsızlıklarına rağmen, gerçekliğe sokuluş yöntemleri felsefî görüşleri ile tersleşen sanatçıların ürünlerinde (burada hikâyelerinde) göze ilişen, gerçekliği bütünlüğü içerisinde yansıtarak dönemlerine tanık olmak gibi bir özelliğe rastlayamayız bu hikâyecilerin ürünlerinde. Onlar ya kısmîde takılmışlar, veyahut da özüne nüfûz edemeyerek bozulmuş gerçekliği yansıtmakla yetinmişlerdir. Üstelik gerçekliği sağlıklı bir biçimde algılayabilecek bir dünya görüşünden yoksun bulunmaları nedeniyle; gerçekliğin özü ile değil de, ilk bakışta görülebilen yanlarıyla uğraşan bu hikâyecilerin gerçekçi hikâye geleneğinin birikimini oldukça ucuza harcadıklarını gözlüyoruz.

Yalınlığı yalınkatlığa dönüştüren bu hikâyeciler; ya bir

deneme havası içerisinde kendi iç dünyalarını dışlaştırmakla yetinmişler, veyahut da 1940'ların yöntemleri ile hikâyeye ulaşmaya çalışmışlardır. Örnekse yolda giderken, vapur ya da otobüsle gezinirken göze ilişen bir durum, ya da bir insan bir imge olarak alınıp, zihnî birtakım faaliyetlerle zenginleştirilerek tahkiye edilmiş; ortaya çıkan karışıma da «hikâye» denmiştir. Örnekse Oktay Akbal'ın hikâyeleri...

Gerek Yalnızlık Bana Yasak'ta[92] ve gerekse de Tarzan Öldü'de[93] bütünleştirmiş olduğu hikâyelerine dikkat edilecek olursa Oktay Akbal'ın, anı-hüzün-düş kırıklığı... gibi olgulara yaslanan dünyasının içerisine kendini sıkıştırmış olduğu, dış dünyaya kendi öznel bakış açısı ile baktığı görülür. Anılar, izlenimler, çağrışımlar... hikâyelerini oluşturan öğelerdir. Herhangi bir yorum sözkonusu değildir. Aynı zamanda yazarın gerçekliği hiç değilse bütün karmaşıklığı ile yansıtmaya çalışmak gibi bir kaygusu da yoktur. Ucundan tuttuğu parçayı gerçekliğin bütünü olarak görmekte ve onu o şekilde yansıtmaya çalışmaktadır. Üstelik hikâyelerinin bütününde eğemen olan hava, daha çok bir deneme havasıdır. Örnekse hikâyelerinde şu ve benzeri pasajlarla oldukça sık bir biçimde yüz yüze geliriz: «Ne kadar çok kitabın varsa o kadar çok yalnızsın. Kim demiş en iyi dostlarım kitaplarımdır diye. Yalan. Yalan düpedüz. Kişinin en büyük düşmanıdır kitaplar. Yalnızlığını en iyi duyuran, hem de acı bir alayla...» (Yalnızlık Bana Yasak, s. 89).

Doğaldır ki bu hikâyelerin sürekli bir dönüşüm içerisinde bulunan Türkiye toplumunun sorunlarını, bu sorunların insanî plândaki yansılarını kucaklaması düşünülemez. Çünkü el atılan ne gerçekliğin bütünüdür, ne de özü... Bir vitrini seyrederken, bir sinema kapısının önünden geçerken, bir durakta otobüs beklerken... duyulan,

(92) Oktay Akbal, **Yalnızlık Bana Yasak**, İstanbul-1967.
(93) Oktay Akbal, **Tarzan Öldü**, İstanbul-1970.

hissedilen şeylerin sıralanmasıyla hikâyeye ulaşılabileceğini sanan bir anlayıştır sözkonuşu olan...

(b)

Hikâyeye 1960 sonrası başlamış olan ve Bekir Yıldız'ın hikâyeye girdiği dönemde de hikâyeciliklerini sürdüren hikâyecilerin bir kesimi biçimciliğin çevresinde dönenirken, asıl büyük kesimi de toplumsal sorunları dile getirmeyi bir görev bilmişlerdir. Hikâyeye 1960 öncesi girmiş ve 1960 sonrası dönem içerisinde köşe başlarını tutmuş bulunan hikâyecilerle ideolojisizlikleriyle birleşen bu hikâyeciler, gerçekçiliği bütünlüğü içerisinde algılayıp, doğrudan bir biçimde, ama bütünsel bir açıdan yansıtabilmiş olmakla onlardan ayrılmaktadırlar. Onların hikâyelerine birtakım toplumsal öz'ler, ideolojinin süzgecinden geçerek olmasa bile, yansımış; hikâyeleri, yaşadıkları dönemin izlerini taşır bir görünüme ulaşmıştır. Sözgelimi kırsal kesimden kopup kent kapılarına dayanan dışarlıklı insanların dünyaları, varoluş kavgaları, içerisinde bulundukları açmazlar, dramları ...vs bu hikâyelerde yansımış; kenar mahalle kızlarının kötü yola uzanan yazgıları, duyarlıklı bir biçimde dile getirilmiştir. Ancak algıladıkları gerçeklik karşısında herhangi bir tavır takınmamaları, herhangi bir yorum geliştirmemeleri, girişimlerinin kaba bir saptamadan öte geçememesine yolaçmıştır. Örnekse Âfet Ilgaz'ın hikâyeleri...

Âfet Ilgaz'ın gerek Toprak'ta[94] (sonradan Toprak İnsanları ismiyle yeni baştan yayımlanmıştır) ve gerekse de Halk Hikâyeleri'nde[95] bütünleştirmiş olduğu hikâyelerine dikkat edilecek olursa, onun köy-kent uyumsuzluğunun insanî plândaki yansılarını dışlaştırmaya çalıştığı görülür. Toprak'taki nine-torun çatışması aslında salt kuşaklar arası bir çatışma değil, aynı zamanda değişik toplumsal birimlerde yetişmiş olanların değeryargıları arasındaki ça-

(94) Afet Muhteremoğlu, **Toprak,** İstanbul-1968.

(95) Afet Ilgaz, **Halk Hikâyeleri,** İstanbul-1972.

tışmadır da (Toprak, s. 11). Kentteki köylünün dramını Halk Hikâyeleri'nde daha başarılı bir biçimde yansıtır.[96] Örneğin «Ali Osman ile Seniha» isimli hikâyesinde, Ali Osman şunları geçirir aklından: «Otuz beş yıldır köylü olmaya alışmış bir adamın ben. Dertlerimi köy yasasına, köy kafasına göre çözmeye alışmışım. Ya da çözememişim, buna da alışmışım. Burada ben neyim? İstanbul'un içindeyim? Bura mı İstanbul?» (Halk Hikâyeleri, s. 95). Ama ne yazık ki bütün başarısı kaba bir tespit ve o tespitin tasvirinden öteye gitmez. Tespit ettiği somut yaşantıları belirleyen koşullar kadar, o koşulların açılış doğrultusuna da dokunmaz hikâyelerinde. Böylelikle de hikâyeleri, 1940'ların tespitçi sanatçılarının hikâyelerinden öteye gitmez. Kendisi de, kendisiyle aynı eğilimde bulunan sanatçılar da, hikâyecilik serüvenimizin ortalamayı sürdüren isimleri olmaktan yakayı kurtaramazlar.

(c)

Bu arada, toplumda olup biten dönüşümleri, bu dönüşümlerin insanî plândaki yansılarını, ideolojinin süzgecinden geçirerek yansıtmaya çalışan bazı hikâyecilerle yüz yüze geliyoruz. Bir kesimi 1950-1960 Bunalımcı Hikâyecilerinden, bir kesimi de aynı yılların «bobstil» modasına kendini kaptıranlardan gelen bu sanatçıların ürünlerinde hikâyemizin gelişim süreci içerisinde çizmiş olduğu grafikte birer dönemeç noktası haline gelmelerini engelleyen birtakım aksaklıklarla yüz yüze geliyoruz.

i. Bu hikâyecilerin, kimi zaman gerçekliği bütünlüğü içerisinde değil de, bir parçasını abartarak ön plâna çıkarıp yansıttıklarını görüyoruz. O kadar ki ortaya koydukları ürünlerde insanî etkinlik, tek bir insanî eyleme indirgenmiş ve insanın tüm davranışlarının dinamiği olarak bu eylem gösterilmiştir. Bunun doğal sonucu olarak gerçek-

(96) Bu gerçeğe daha önce yayımlanan bir yazımızda dokanmıştık: Bkz., Mehmet Ergün, «Halk Hikâyeleri,» Soyut, s. 55, s. 69-72, Şubat 1973.

lik, tüm iyi niyetli girişimlere karşın çarpık bir biçimde ürünlerinde yansımış; anlatılan insanlar şu ya da bu sınıfa mensup insanlar olarak değil de, *sağlıklı* ya da *sağlıksız* insanlar olarak belirlenmiştir. Tipik bir örnek olması nedeniyle, Leylâ Erbil'in Gecede'si[97] üzerinde yapacağımız kısa bir çözümleme ile bu gerçeği somutlaştırabiliriz.

Leylâ Erbil'in Gecede isimli kitabında bir araya getirmiş olduğu hikâyelerinin hepsinde (Simgesel bir hikâye olan «Vapur»u bu sözlerimin dışında tutuyorum.) insani etkinliğin cinsellikle özdeş tutulduğuna tanık oluyoruz. Diğer bir deyişle Gecede'de bir araya getirilen hikâyelerdeki insanların hemen hepsi, cinsel yönleri ile, cinsel kaygu ve korkuları ile çıkarılmaktadır karşımıza. Davranışlarının temel dinamiği olarak da yine cinsellik gösterilmektedir. Her yerde olduğu gibi ülkemizde de, davranışlarının dinamiği cinsellik olan insanlara rastlamak mümkün olmakla beraber bu durum genel bir durum değil, arızî bir durumdur. Bu gibi kişileri psikoseksüel bir bunalım içerisinde bulunan kişiler olarak görmek gerekir. Genel plânda düşünüldüğünde ise insanî etkinlik öyle tek bir insanî eyleme indirgenemez, tek bir insanî eylem tarafından belirlendiği ileri sürülemez. Öyleyken Erbil hikâyelerinde insanî etkinliği tek bir insanî eyleme, cinselliğe indirgemekte herhangi bir sakınca görmemektedir. Üstelik bu salt burjuva kesimini anlattığı hikâyelerinde değil, halktan kişileri anlattığı hikâyelerinde de böyledir. Örneğin «Çekmece»nin Dursun Kaymak'ı karısını bağırta bağırta öper (s. 27). «Tanrı»nın Zarife'si (Ki yazar soyadını Eyigıcıklar olarak seçmiştir.) Ise, cinsel bunalımları ile dinsel şartlanmışlığı arasında bocalar durur ve sonunda çıldırıp gider.

Erbil'in halktan kişileri anlattığı hikâyelerinde de cinselliği ön plâna alışı üzerinde özellikle duruyorum. Çünkü Demir Özlü bir yazısında: «Türk şehirli büyük burju-

(97) **Leylâ Erbil, Gecede, İstanbul 1968.**

vazisi, genel olarak frijid ve homoseksüel eğilimlidir. Bu toplumun içinden çıkmamış, emperyalizmin türettiği bu sınıf, ekonomik yapısı yönünden ekleme olduğu gibi, hiçbir değere dayanmamaktadır, hiçbir değer de yaratmamıştır, kendi kendini düşündüğü zaman hiçbir şey bulamamaktadır. Böylece bir sınıf perspektifi göstermez, ideolojisiyle, kaynaklarıyla, maddi yapıyla, alış verişiyle tarih içinde sahih bir sınıf değildir. Bu sınıfsal durum onların cinselliklerine de yansır. Özellikle kadınlar, maddi dünyada hiçbir etkinlik gösteremediklerinden, *praxis* içinde olmadıklarından, günlük insan etkinliğinden ve insan başarılarından uzak olduklarından, kolayca frijid bir halde kalırlar.»[98] diyerek, Leylâ Erbil'in insanî etkinliği tek bir insanî eyleme indirgemediğini, aksine belli bir sınıfın gerçekliğini, kokuşmuşluğunu dile getirdiğini ileri sürücü olmuştu. Oysa kitabın bütünü dikkate alındığında Erbil'in kısmîyi bütünle özdeşleştirmiş olduğu kolaylıkla görülür. Üstelik bir sınıfa mensup kişilerin hepsini sağlıklı ya da hastalıklı olarak görmek, sınıfsal olanla ne ölçüde bağdaşır, bilinmez.

Erbil'in insanî etkinliği tek bir insanî eyleme indirgemesi eleştirilerini de belirlemiş, her bir şeyi cinsellik açısından değerlendirmesini sonuçlamıştır. Sözgelimi «Ölü» deki kadının tüm alıp veremediği evlilik kurumuyladır. Üstelik başkaldırısı soyut, ayakları havada bir başkaldırıdır. İçerisinde yaşadığımız toplumun gerçekleriyle bağdaşamaz: «...seninle değil de bir başkasınla evlenmiş olabilirdim ve o kocayla seni aldatmış olacaktım, kimbilir şimdi, şimdi kimbilir hangi asıl kocalarımızı ve karılarımızı aldatmış durumdayız.» (s. 43).

Demek oluyor ki, tüm iyi niyetli girişimlere rağmen, gerçekliği bütünsel bir açıdan kavrayamamak, kısmîyi bütünle özdeşleştirerek kısmî üzerinde akıl yürütmek dev-

(98) Demir Özlü, «Gecede», **Yeni Dergi**, Sayı: 55, s. 411, Nisan 1969.

rimci bir tutum değildir. Ürünle niyetin çatışması kaçınılmazdır.

ii. Yine bu hikâyecilerin, bazı durumlarda insanları üretim araçları karşısındaki durumları ile değil de, bu durumların belirlediği satın alma güçleri ile ele aldıklarını; bu nedenle de sınıfsal ayrımı kaba bir zengin-yoksul ayrımına indirgediklerini gözlüyoruz. Bu kez de tipik bir örnek olması nedeniyle Adnan Özyalçıner'in hikâyeleri üzerinde duralım.

Adnan Özyalçıner'in, Yağma[99] ve Yıkım Günleri[100] isimli kitaplarında bir araya getirmiş olduğu hikâyelerinde insanları üretim araçları karşısındaki tavırları ile değil de, bu tavırlarınca belirlenen satın alma güçleri ile ele alıp yansıttığına tanık oluyoruz. Bu nedenle de onun hikâyelerinde artık değer yaratan, artık değeri gaspeden ve artık değerden pay alanlar biçiminde bir kümeleşme yerine, tüketim mallarından (yazarın deyimi ile «uygarlık nimetlerinden») birinci derecede, ikinci derecede, hattâ onuncu derecede yararlananlar biçiminde bir kümeleşme ile yüz yüze geliyoruz.[101] Doğaldır ki bu tür bir kümeleştirim, aynı pazarda bir araya gelen artık değer yaratıcıları ile artık değer yaratıcıları ile artık değeri gaspedenleri tek bir niteleme ile belirleme yanılgısına yolaçar. Yazara göre kapitalist toplumun bu birbiriyle uyuşması imkânsız menfaat gruplarının hepsi bir «yağma»ya katılmaktadırlar. Sözgelimi «Yağma» isimli hikâyesinde şöyle bir bölümle yüz yüze geliriz: «Önü genişçe bir alandı. Karşıda balıkçıları, yeşil salata, kırmızı turp satıcıları, ekmek fırını, meyvacıları, sigara ve rakı satanları, turşu-

(99) Adnan Özyalçıner, **Yağma,** İkinci Basım, İstanbul-1972.

(100) Adnan Özyalçıner, **Yıkım Günleri, Ankara-1972.**

(101) Bu konuyu daha önce yayımlanan yazılarımızda eşelemiştik: Bkz., Mehmet Ergün, «Bir Şehrin Öyküsü», **Yeni Ortam,** 16 Aralık 1972 ve Suphi Kenan Demirci, «Yıkım Günleri», **Yeni Ortam,** 5 Mart 1973.

cusu, bakkal dükkânlarıyla kocaman, ışıklı bir pazar vardı. Oradan nevalesini kapan, tıka basa doldurulmuş kesekâğıtlarını göğsüne sıkı sıkıya bastırarak, kaldırıma yanaşan dolmuşlardan birine atlayıp çarçabuk uzaklaşıyordu. Herkeş gücünün yettiğince bir şeyler çalıp çırpıyor, bir şeyler kaçırıyordu. Bir talan, bir yağmaydı bu. Kapanın elinde kalıyordu. Işık da, yiyecek de, ev de, otomobil de, iş de, kaldırım da...» (Yağma, s. 50-51). Böylelikle gerçekten yağma edenlerle, yağmaya uğrayanlar birbirbine karışmakta; aralarındaki tüm ayrım daha az ya da daha fazla tüketim malı satın almak olarak belirmektedir. Sonuçta, hikâyelerindeki kişiler belli sınıflara mensup kişiler olmaktan çıkıp varlıklı-yoksul, yönetilen-yöneten... kişiler haline gelmektedirler. Nitekim «Çarşı» isimli hikâyesinde, giysilere bakılıp «varlıklı, yoksul ayrımı gözle de görülebilirdi.» (Yağma, s. 66) der Adnan Özyalçıner. Böylece de, tıpkı insanî etkinliği tek bir insanî eylemle özdeşleştiren sanatçılar gibi, ortaya koyduğu ürünlerle niyeti tersleşmek zorunda kalır.

iii. Bir kesim hikâyecinin de gerçekliği idealize edip, olması gereken açısından olana yaklaşarak, romantik bir gerçekçiliğe kaydıklarını görüyoruz. Bu hikâyecilerin yanılgısı, toplumcu gerçekçi sanat kuramının temel ilkelerinden biri olan gerçekliğin salt görünen yönlerini değil, görünmeyen ama gelişmekte olan yönlerini de vermeyi, idealizasyonla özdeşleştirmelerinden ileri gelmektedir. Böylesi bir özdeşleştirmenin sonunda da, toplumsal gelişimle birlikte olan haline dönüşecek gerçeklikler yerine, ideolojik olarak özlenen, ama toplumun maddî yapısının henüz olan haline dönüşmesini mümkün kılamayacağı durumları anlatmak kaçınılmaz olacaktır. Tipik bir örnek olması nedeniyle Metin İlkin'in «Erkek Gibi»[102] isimli hikâyesini ele alalım. Bu hikâyesinde Metin İlkin, ağanın buyruğu ile öldürülen öğretmenin öcünü almak için adam

(102) Metin İlkin, Nöbet, s. 95 - 113, 2. basım, İstanbul - 1973.

kaçırıp öldüren ilkokul çocuklarını anlatır. Gerçi kaçırdıkları da, öldürdükleri kişi de, öğretmeni öldürten güçler değil; o güçlerin kullandığı maşalardır. Ama ilkokul çocuklarının böylesi bir eyleme dahi girişmelerinin oluru yoktur. Burada Metin İlkin, yanlış bir gerçekçilik anlayışı içerisindedir. İlk bakışta gözükmeyen ama gelişmekte olanı vermekle olması isteneni (ideal olanı) vermeyi birbirine karıştırmış bir durumdadır. Bunun doğal bir sonucu olarak sanatçının rapor vermekle yükümlü olduğu «belli» bir «ön kesime» yanlış bilgi aktarmak gibi olumsuz bir durumla yüz yüze gelmiştir Metin İlkin.

★★★

Buraya kadar gerçekliği tarafgir bir biçimde verme yanlısı hikâyecilerimizin dünyagörüşünü hazmedememekten ileri gelen olumsuzluklarını sıraladık. Buna bir de yaşantı eksikliğini ekleyebiliriz. Örnekse Adnan Özyalçıner'in hikâyeleri ile Leylâ Erbil'in halktan kişileri anlatmayı denediği hikâyeleri... Bana öyle geliyor ki bu hikâyeciler marksizmi bir metot olarak doğru bir biçimde kullanabilselerdi, gene de değişen pek bir şey olmayacaktı. Daha doğrusu kuramsal plânda bir değişim olacak, fakat sanatsal plânda pek bir değişim olmayacaktı. Çünkü Leylâ Erbil, biraz da Zarife Eyigıcıklar'ı tanımadığı, onun insanî özelliklerini bilmediği için cinselliği abartmıştı. Yine Adnan Özyalçıner'in insanlarını satınalma güçleri ile değerlendirişinin nedeni, onların yaşama kavgası içerisindeki durumlarını bilmemesidir. Demek oluyor ki gerçekliği ideolojik bir tarafgirlikle yansıtma peşinde koşan hikâyecilerimiz iki önemli aksaklık nedeniyle ön plâna çıkma imkânından mahrumdurlar. Bunlara bir de, gerçekliğe sokuluş yöntemindeki çarpıklığın üslûptaki yansısını ekleyebiliriz.

Gerçekten de gerek Adnan Özyalçıner'in ve gerekse de Leylâ Erbil'in hikâyelerine dikkat edenler, anlatım yönünden oldukça hantal bir görünüm taşıdıklarını görürler.

İnsanları üretim araçları karşısındaki tavırları ile değil de, bu tavırlarınca belirlenen satın alma güçleri ile ele alıp değerlendiren Adnan Özyalçıner'de eşya ön plâna çıkmış; eşyayı tasvir etmek amacıyla da cümleleri uzadıkça uzayarak anlatımı bir iyice hantallaşmıştır. Leylâ Erbil ise, anlattığı kişilerin bunalımlarını anlatımıyla somutlaştırmak için dilin düzenini bilinçli bir biçimde bozmuş; özü daha iyi bir biçimde dışlaştırmak amacıyla girişmiş olduğu biçimsel denemeleriyle oluşturduğu anlatımını, ne yazık ki öze girmeyi güçleştiren bir cendere haline getirmiştir.

Birbirini destekleyen bütün bu gerçekler, uygulamada niyetleriyle tersleşmek zorunda kalan ama gerçekliği ideolojik bir tarafgirlikle verme uğraşı içerisinde bulunan sanatçılarımızın hikâyemizin gelişim grafiğinde yeni bir satırın ilk harfi haline gelmelerini engellemiştir.

III

Görüldüğü gibi Bekir Yıldız'ın hikâyeye karıştığı dönemden bu yana gelen süre içerisinde, gerçekliğe sağlıklı bir bakış açısı ile yaklaşıp, yetkin bir biçimde dışlaştırabilecek ve hayata içinde bakan bir hikâyeci belirmemiştir. Bir kesim hikâyecimiz, bir ucu ideolojisizliğe değen bir tarafsızlık içerisinde ve bakış açısız bir biçimde gerçekliğin görünebilen yönlerini dışlaştırmış; bir kesimi ise belli bir bütünlük içerisinde ama yorumsuz bir biçimde gerçekliği yansıtmıştır. Gerçekliği ideolojinin süzgecinden geçirerek yansıtma çabası içerisinde bulunan hikâyecilerimiz ise, dünyagörüşünü hazmedememenin sıkıntısı içerisinde, çokluk iyi niyetleri ile tersleşen sonuçlara varmışlardır. İşte böylesi bir atmosfer içerisinde hikâyeye başlayan; öncelerî gerçekliği dolaysız bir biçimde yansıtan, ama zamanla algıladığı gerçekçiliği bilincinin (ideolojisinin) süzgecinden geçirerek dışlaştırmasını beceren Bekir Yıldız; bu olumluluklarına eklediği yaratıcılığı ile

kısa zamanda hikâyemizin yeni bir döneminin ilk ismi haline gelmiştir.

Gerçekten de, çalışmamızın «Bekir Yıldız'ın Hikâyeciliği» başlıklı bölümünde de belirttiğimiz gibi, belli bir ortam içerisinde (sözgelimi kapitalizm öncesi mülkiyet düzenlerinde) yetişip, bir başka ortam içerisinde (sözgelimi kapitalist üretim ilişkilerinin eğemen olduğu yerlerde) yaşamak zorunda kalan insanların içerisine sürüklendikleri insanî bunalımlarla; gelişip serpilerek eğemen duruma gelen kapitalist üretim ilişkilerinin kırlarda, feodalitenin eğemen olduğu yerlerde soluğunu duyurmaya başlaması ile beliren çatışmaları dile getiren Bekir Yıldız:

— Konularını evrensellik bağlamı içerisinde düşünen; evrensel insanî temaları yerel-ulusal boyutlarıyla işleyerek evrensele ulaşmaya çalışmanın yanı sıra, toplumların birbirinden soyutlanarak düşünülemeyeceği günümüz koşulları içerisinde herhangi bir insanî dramın genel insanlık dramının ayrılmaz bir parçası olduğunu dikkate alarak onları bu çerçeve içerisinde değerlendiren;

— Hikâyesel içeriği dışavurmakta kullanılan tüm araçları, yansıtmayı amaçladığı durumların niteliğine uygun bir biçimde birbirine ularken onlara bir de «hız» unsuru ekleyerek, değişimi anlatmakla yetinmeyip onu üslûbuna da yansıtan;

— Gerçeklikle kurduğu ilişkinin niteliği ile edebiyatta devrimci tavrın gerçekliği idealize etmekten değil de, onu tüm karmaşıklığı içerisinde ve fakat ideolojinin süzgecinden geçirerek yansıtmaktan geçtiğini kanıtlayan;

— Bu niteliği ile toplumsal gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe geçişin sancılarını yaşayan hikâyemize değişik ve zengin olanaklar sağlayan bir sanatçı olarak, hem günün isterlerine verdiği olumlu karşılıkla ve hem de hikâyeye eklediği yeni boyutla:

i. Kısa zamanda okunur aranır bir hikâyeci haline gelmiştir.

ii. Bir yığın izleyici bulmuştur.

iii. Hikâyeciliğimiz evrimi içerisinde, yeni bir satırın ilk harfi haline gelmiştir.

SONSÖZ YERİNE

I

Bu çalışmamda, henüz son noktasını koymamış; her geçen gün kendini yenileyip aşan bir hikâyecimizin hikâyeciliğini incelemeye, hikâyemizin gelişimi içerisindeki yerini saptamaya çalıştım. İncelemeye konu olan hikâyecinin, Bekir Yıldız'ın hikâyeciliğine son noktasını koymamış olması, benim de incelememe nokta koymamı güçleştirmektedir. Öyle ya, Reşo Ağa'dan Alman Ekmeği'ne gelmiş bir sanatçı olan Bekir Yıldız, bundan böyle nereye doğru gidecektir? Bu sorunun karşılığını vermek, yaptıkları üzerine yapılan bir çözümlemeden yola koyularak gelecekte yapabileceklerini matematiksesl bir kesinlikle belirlemeye imkân yok gibi. Çünkü incelemeye konu olan şey fiziksel, kimyasal, sosyal... bir olay değil, bir insandır nihayetinde. Üstelik hikâyeciliğinin gelişim süreci içerisinde geçirmiş olduğu evrelerle doğruyu yakalamış, bütün maharetini o tarafa doğru yönlendirmiş bir insandır bu. Bu nedenledir kesin yargılamalarda bulunmak hem sakıncalı, hem de zordur. Söylenebilecek şeyler ister istemez genel olacak ve sınırlı bir alanı kapsayacaktır.

II

Bekir Yıldız'ın nesnel gerçekliğe sağlıklı bir dünyagörüşü ile yaklaşması ve algıladığı gerçekliği dolaylı bir

biçimde ve ideolojik bir tarafgirlikle yansıtması nedeniyle gelecekte, yüzeysel benzerliklere aldanıp gerçekliğin özünü gözden kaçırmasına ihtimal vermiyorum. Üstelik, olguları evrensellik bağlamı içerisinde ele alması nedeniyle de, kendini yinelemesine imkân yok gibi. Eğer sistemler arasındaki çatışmaları ve bu çatışmaların insanî plândaki yansılarını anlatmaya yönelmeyip, dural bir feodal ünite içerisindeki insanî ilişkileri anlatmaya devam edecek olsa idi, belki belli bir dönemden sonra birbirini andıran hikâyeler yazabilirdi. Çünkü dural bir feoaal ünite içerisindeki yaşantının zenginliği nihayetinde birkaç ana tem etrafında kümeleştirilebilir. Değişimi ve bu değişimin getirmiş olduğu yeni ideoolojilerle eski ideolojiler arasındaki çatışmaları, bu çatışmaların insanî plândaki yansılarını dikkate almayan bir yazar, kısa zamanda, bu ana temler etrafında dönenen ve birbirine oldukça yakın düşen hikâye çoğaltıcısı haline gelebilir. Örnekse Talip Apaydın'ın Öte Yakadaki Cennet'i... Oysa Bekir Yıldız, dural bir feodal ünite içerisinde olup biten olayları anlattıktan sonra bir sıçrama yaptı ve feodalite ile kapitalizm arasındaki çatışmayı ve bu çatışmanın insanî plândaki yansılarını dışlaştırmaya başladı. El attığı konu o kadar zengindir ki Bekir Yıldız'ın ileride konu yönünden bir sıkıntı çekmesine ve birbirine benzeyen hikâyeler üretmesine imkân ve ihtimal yoktur. Temelde aynı gerçekliğin insanî plândaki yansılarını dışlaştıran «Hamuş», «Obaların Yasası» ve «Bedrana» düşüncelerimizi doğrulamaya yeter sanırım.

Önceki bölümlerde yapmış olduğum çözümlemelerde de belirttiğim gibi bu üç hikâyede, törelerin hayatı düzenlediği kapitalizm öncesi mülkiyet biçimlerinde yaşayan, insanların, yaşamlarını sürdürebilmek için bu törelerin isterlerine uyduklarında kapitalizmin getirmiş olduğu yasaların yakalarına yapışacağını bilmeleri nedeniyle sürüklendikleri bunalımlar anlatılmaktadır. Bu hikâyelerdeki kişiler trajik bir ikilemle yüz yüzedirler: Törelere uymasalar yaşama haklarını yitireceklerdir, uysalar kapitalizmin ge-

tirmiş olduğu yasalar yakalarına yapışacaktır. Ama daha da trajik olan şey ise, bu ikilemi mutlaka çözmek zorunda bulunuşlarıdır. Bu amaçla, da herbiri kendine göre bir yol seçer. Örneğin Naif, karısının kendi kendini asmasını sağlar. Zaro, tüm isteksizliğine rağmen babasının katilini öldürür. Şahap, karısının kendiliğinden ölmüş olmasını dileye dileye hastahanenin kapısına dayanır.

Temeldeki benzerliğe rağmen Bekir Yıldız görüldüğü gibi bu üç hikâyeyi birbiriyle en küçük bir ilintisi olmayan hikâyeler olarak kurmasını ve işlemesini bilmiştir. Aynı şeyi «Sahipsizler», «Motorize Köleler» ve «Mariya Otuz İki Yaşında» isimli hikâyeler için de yineleyebiliriz. Bu hikâyelerde ise, feodal bir ünitede yetişip emperyalist bir toplumda çalışmak zorunda kalan «dağ-bozkır refleksli» (Alman Ekmeği, s. 71) insanların kişiliklerini belirleyen değerlerle çalışmak için geldikleri toplumun değerleri arasındaki çatışma yüzünden içerisine sürüklendikleri yalnızlık, bunalım ve yabancılaşma anlatılmaktadır. Yansıtılan öz'ün aynılığına rağmen bu hikâyeler arasında da en küçük bir yakınlık bulmaya imkân yoktur.

Bütün bunlar, Bekir Yıldız'ın belli bir öz'ün insanî plândaki çeşitli yansılarını birörnekliğe sürüklenmeden dışavurabilecek bir perspektive ve yeteneğe sahip olduğunu göstermektedir. O halde geriye ne kalmaktadır? Biçim mi? Onu da halletmiş bir durumdadır Bekir Yıldız. Güneydoğu Anadolu'yu konu edinen hikâye çizgisinde «Bedrana»ya, Almanya'yı konu edinen hikâye çizgisinde ise «Motorize Köleler»e ulaşan bir hikâyecinin biçim sorunu olduğu pek iddia edilemez. Üstelik sürekli bir arayış içerisinde bulunan yazar, gerçekliğin baskısı ile türün sınırlarını zorlamaya; ona değişik ve yeni olanaklar kazandırmaya bile yöneldi. Örnekse son iki eseri: Harran'la Alman Ekmeği...

Demek oluyor ki Bekir Yıldız'ın çizgisinde daha da derinleşmesini, bize daha yetkin hikâyeler kazandırmasını engelleyecek herhangi bir neden yok ortada. Almanya gerçeğine eğildiği kimi hikâyelerinde yüz yüze gel-

diğimiz belirsizlikleri giderdiği; «hayatın eskicisi olmama» doğrultusundaki kavgasını yürüttüğü sürece Bekir Yıldız hikâyemizin daima «genç» ve daima «dinamik» bir hikâyecisi olacaktır.

KAYNAKÇA

I

HAKKINDA YAZILANLAR

Safa Akter, Türkler Almanyada, Hür Şöför, 21 Ekim 1967

Safa Akter, Reşo Ağa, Hür Şöför, 12 Mart 1968

Safa Akter, Kara Vagon, Hür Şöför, 16 Temmuz 1969

Duygu Atay, Kara Vagon, Forum, Eylül 1969

Mustafa Balel, Beyaz Türkü, Yeni Ortam, 4 Mart 1973

Zühtü Bayar, Evlilik Şirketi, Barış, 2 Ağustos 1972

Zühtü Bayar, Öykücülüğümüz ve Bekir Yıldız, Yansıma, Mart 1973

Asım Bezirci, «Bekir Yıldız» ve Kaçakçı Şahan, Güney, Ocak 1972

Asım Bezirci, «Beyaz Türkü» ve Bekir Yıldız, Yeni a Dergisi, Ekim 1973

Mehmet Yaşar Bilen, «Alman Ekmeği» ve Kapitalizm, Yansıma, Nisan 1974

Oktay Bizer, Yeni Hikâyemizin «Eski»leri (Füruzan ve Bekir Yıldız), Türkiye Defteri, Mart 1974

Erol Çankaya, Reşo Ağa'dan Evlilik Şirketi'ne, Yeni Dergi, Ağustos 1972

Erol Çankaya, Evrensellk Sorunu ya da «Beyaz Türkü», Yeni Dergi, Haziran 1973

İlyas Çarpan, Bedrana, Yeni Dergi, Temmuz 1971

Naci Çelik, Kimin Türküsü, Günümüzde Kitaplar, Nisan 1973

Hüseyin Deniz, Kaçakçı Şahan, Yeni Ortam, 20 Ekim 1973

Hasan İzzettin Dinamo, Reşo Ağa, Yeditepe, Aralık 1968

Samih Emre, Türkler Almanyada, Yön, 23 Aralık 1966

Mehmet Ergün, «Barutçu Maho» ve Bekir Yıldız, Yeni Dergi, Temmuz 1972

Vedat Günyol, İnsan Sıcaklığı Açısından Bekir Yıldız, Yeni Ufuklar, Temmuz 1974

Bekir Karakurt, Bir Öykü Üstünde Düşünmek, Sanat, Mart-Nisan 1972

Perizat Kaya, Reşo Ağa, Çağrı, Mayıs 1968

Korkmazgil, Kaçakçı Şahan ve Reşo Ağa, Barış, 12 Ocak 1972

Ahmet Köklügiller, Kara Vagon, Tös, 5 Eylül 1968

Mahmut Makal, Korkunç Gerçekler Ya Da Reşo Ağa, İmece, Ocak 1969

Necati Mert, Uy Amerikan Alman Harran Sana Kurban, Yeni Ortam, 22 Ocak 1973

Saadettin Öztürk, Harran'ı Yeniden Okurken, Yeni Ortam, 29 Ekim 1973

Adnan Özyalçıner, Bekir Yıldız İçin Küçük Bir Not, Yeni a Dergisi, Mayıs 1972

Abbas Parmaksızoğlu, Türkler Almanyada, Hergün, 28 Aralık 1968

Süleyman Üstün, «Kara Vagon» Üstüne, Yeditepe, Haziran 1969

İrfan Yalçın, Kara Vagon ve Bekir Yıldız, Gelecek, Ağustos-Eylül 1971

İrfan Yalçın, Evlilik Şirketi, Yeni Ortam, 12 Mayıs 1973

Hilmi Yavuz, Beyaz Türkü, Milliyet Sanat Dergisi, 6 Nisan 1973

Erdoğan Yılmaz, Sanat-Sorumluluk ve Kaçakçı Şahan, Varlık, Ocak 1973

(...) Bekir Yıldız ve Reşo Ağa'sı, Tekstil, 15 Nisan 1969

(...) Özentisiz ve İçten Küçük Hikâyeler, Meydan, 19 Mart 1968

(...) Kaçakçı Şahan, Yankı, 31 Ekim 1971

II

BEKİR YILDIZ'DAN SÖZEDEN YAZILAR

Türker Acaroğlu, Hikâyeler 1968, Çumhuriyet, 8 Mayıs 1969

Taylan Altuğ, Türk Hikâyesinin Yeni Dönemi ve Bazı Teorik Meseleler, Türkiye Defteri, Ocak 1974

Naci Çelik, En Yeni Hikâyemiz, Dost, Aralık 1969

Hasan İzzettin Dinamo, Okuduğum Kitaplar, Yeditepe, Eylül 1970

Hasan İzzettin Dinamo, Birkaç Güzel Kitap, Yeni Ortam, 3 Eylül 1974

Tarık Dursun, Gerçeğin Sesi, Milliyet, Aralık 1966

Tarık Dursun, Hikâyemizin «Altın Çağ»ı, Milliyet, 13 Ocak 1970

Tarık Dursun, Hikâyeciliğimiz Üzerine, Milliyet, 26 Mayıs 1970

Tarık Dursun, Türlü-Çeşitli, Milliyet, 9 Haziran 1971

Tarık Dursun, 1971 Hikâye ve Roman, Milliyet, 29 Aralık 1971

Erhan Göğmüç, Ocak ve Şubat Ayları İçinde Okura Sunulan Yeni Kitaplar, Yeni Ortam, 16 Mart 1972

Doğan Hızlan, Yeni Çıkan Kitaplar, Yeni Gazete, 26 Ocak 1968

Anıl Meriçelli'nin düzenlediği «Hikâyeciliğimiz Üstüne

Soruşturma» başlıklı soruşturmaya Rauf Mutluay'ın, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın, Sabahattin Kudret Aksal'ın, İlhan Berk'in, Ülkü Tamer'in ve Hüsamettin Bozok'un verdikleri karşılıklar, Varlık, Temmuz 1971

Rauf Mutluay, Çıkmazdan Gelenler, Varlık, Aralık 1969

Rauf Mutluay, Açlık Göçü, Cumhuriyet, 24 Ağustos 1972

Rauf Mutluay, Hikâyede Canlılık, Cumhuriyet, 5 Mart 1973

Emin Özdemir, Dergiler Arasında, Varlık, Mart 1971

Atilla Özkırımlı, İki Ayrı Dünyanın Hikâyesi, May, Haziran 1969

Mehmet Seyda, Romancı Günlüğü, Papirüs, Nisan 1969

Tomris Uyar, Hikâyede Olay, Yeni Edebiyat, Temmuz 1971

Hilmi Yavuz, Apaydın ve Köy Hikâyeciliği, Milliyet Sanat Dergisi, 2 Şubat 1973

(...) Yeni Yayınlar, Ant, 22 Nisan 1969

III

BEKİR YILDIZ'DAN SÖZEDEN KİTAPLAR-SÖZLÜKLER VE YILLIKLAR

Şükran Kurdakul, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü

Rauf Mutluay, 100 Soruda Türk Edebiyatı

Rauf Mutluay, 100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı

Rauf Mutluay, 50 Yılın Türk Edebiyatı

Behçet Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü

Varlık Yıllığı 1968 ve sonrası

IV

BEKİR YILDIZ'LA YAPILMIŞ KONUŞMALAR

Engin Ayça'nın düzenlediği ve «Kızgın Toprak Üzerine Bir Açık Oturum» başlığı altında yayımlanan açık oturumda söyledikleri, Yedinci Sanat, Temmuz-Ağustos 1974

Ahmet Köklügiller'in düzenlediği «Nasıl Yazıyorlar» başlıklı soruşturmaya verdiği karşılık, Yelken, Kasım 1969

Ahmet Köklügiller'in düzenlediği «Çocuk Edebiyatımızdaki Boşluk Nasıl Doldurulur?» başlıklı soruşturmaya verdiği karşılık, Ilgaz, Eylül 1970

Onat Kutlar'ın düzenlediği ve *«Bedrana» filmine verilen CİDALAC ödülü, edebiyata da onur kazandırıyor* başlığı ile yayımlanan konuşmada söyledikleri, Milliyet Sanat Dergisi, 2 Ağustos 1974.

Mahmut Makal, Bekir Yıldız (İle Konuşan Mahmut Makal), Varlık, 1 Şubat 1969

Zeynep Oral, Bekir Yıldız, Milliyet Sanat Dergisi, 20 Nisan 1973

Mehmet Seyda, Bekir Yıldız'la İki Konuşma, Güney, Mart 1972

Bekir Yıldız, Sait Faik Ödülünden Sonra, Halkın Dostları, Haziran 1971

(...) Bekir Yıldız, hikâyelerinden uyarlanan «Üç Vatandaş»ı anlattı, Yeni Ortam, 16 Aralık 1972

(...) Mark Bire Dört Buçuk Yazarsa, Yeni a Dergisi, Eylül 1972



Foto: İsa Çelik

Şubat 1971'den bu yana çeşitli gazete ve dergilerde yayınladığı eleştiri ve inceleme yazılarıyla adını duyuran Mehmet Ergün 1953'de Trabzon'da doğmuştur. Halen mühendislik öğrenimini sürdürmektedir. Bu ilk kitabında, günümüz Türk hikâyesinin önde gelen isimlerinden Bekir Yıldız'ın hikâyeciliğini, türün genel evrimi içerisinde ele alıp değerlendirmeğe çalışmıştır. «Hikayemizin Evrimi Üzerine Bir Deneme», «Roman ve Türk Romanı» başlıklı iki çalışmasını daha tamamlamıştır.

Kapak: Mehmet Sönmez

12,5 lira