ROMAN KAHRAMANLARI

Üç Aylık Edebiyat Dergisi • Ekim/Aralık 2023 • Sayı 56 • Fiyat 90₺

100. Yıl

CUMHURİYET DÖNEMİ
TÜRK ROMANINDAN
K E S İ T L E R

zu Alkan Ateş / Aykar Sönmez / Bahriye Çeri / Caner Çelik / Christina Zenginoğlu / Egemen Ozan
önmez / Elvan Kaya Aksarı / Erkan Karaaslan / Ertuğrul Aydın / Esra Yapıcıoğlu / Feridun Andaç /
ilçin Tuğba Nurdan / Haktan Kalır / Hasan Öztürk / Hasan Sakın / İbrahim Dizman / İsmail Aydın /
net Emre / Jale Nur Turgut / Kenan Göçer / Kerim Karayel / M. Utku Yeşilöz / Mehmet Fırat Pürselim
Mehtap Demiröz Harman / Merve Koçak Kurt / Muhammed Hüküm / Munise Bayer / Murat Taş /
ıstafa Başpınar / Mustafa Okumuş / Nilüfer Altunkaya / Pelin Şirin / Sevde Merve Eryılmaz / Şaban
ğlık / Şeyma Bakkaloğlu / Şirvan Erciyes / Umut Selçuk / Ümit Yıldırım / Ünal Çelik / Yasin Yarar

ROMAN KAHRAMANLARI

ROMAN
KAHRAMANLARI

AYI 56 - Ekim/Aralık 2023 - Üç ayda bir yayımlanır

ATT Basım Yayın Reklam Org. İnş. San. ve Tic. Ltd Şti
ve Heyamola Yayınları Adına Sahibi ve
Genel Yayın Yönetmeni:
Ömer Asan

Yayın Danışmanı:
Eray Canberk

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
Serap İlhan Asan

Editör:
Serap İlhan Asan

Grafik Tasarım:
Murat İlhan

© Heyamola Yayınları

ISSN: 1309-4408

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayıncı Sertifika No: 45472 / Matbaa Sertifika No: 46519
Basım Tarihi: 1 Ekim 2023, İstanbul, 3 aylık süreli yayın.

Bu derginin tüm yayın hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir biçimde çoğaltılamaz.

Baskı ve Cilt:
Meteksan Matbaacılık ve Teknik Sanayi Tic. A.Ş.
Beytepe Köyü Yolu No:3 06800 Çankaya, Ankara
Tel: 0312 266 44 10

ATT Basım Yayın Reklam Org. İnş. San. Tic. Ltd. Şti.
Yalı Mah., Küçükyalı Cad., Kuyu Sok., Mete Apt., No. 4/1
Maltepe / İstanbul Tel: 0 216 371 17 37 Faks: 0216 371 50 71
heyamola@heyamola.net - www.heyamola.net

editor@romankahramanlari.com
www.romankahramanlari.com

Editörden

Cumhuriyetimizin kuruluşunun 100. yılını kutlamanın coşkusuyla merhaba,

Roman, edebiyatın ana türlerinden biri, hatta lokomotifi belki de. Yüzyıllardır yaşamımızın içinde ve giderek etkisini arttırıyor. Biz de yılda iki binin üzerinde roman yayımlanan bir ülkeyiz.

Cumhuriyet ideolojisini inşa etmeye çalışan romanlardan toplumcu gerçekçi romanlara; tezli romanlardan fantastik romanlara; küçük burjuva gerçekliğinden köy romanlarına; postmodernist açılımlardan tinsel ya da bireysel yaşantıları öne çıkaran romanlara kadar 100 yıllık bir yelpazede Türkiye'nin portresini romanlar üzerinden tanımlamak/değerlendirmek mümkün mü? İşte bu sorunun yanıtını aramaya küçük bir katkı amacıyla dergimizin bu sayısını Cumhuriyet döneminin roman kahramanlarına ve yazarlarına ayırdık.

Yüz yıllık bir dönemin bütün önemli eser ve yazarlarını bir edebiyat dergisinin tek bir sayısına sığdırmak mümkün değil elbette. Sayfa sayımızı aştığımız bu dosyamızda toplam 39 yazı yer alıyor. İlk sekiz yazı, tek tek romanlara ve kahramanlarına değil dönem edebiyatına ve belirli yazarların eserlerine genel bir bakış sunuyor. Sonraki yazılar ise her zaman olduğu gibi romanlara ve kahramanlarına odaklanıyor.

Emeği geçen yazar ve editörlerimize teşekkür ediyor, iyi okumalar diliyoruz.

Nice yüzyıllarımız olsun...

Serap İlhan Asan

İçindekiler

Cumhuriyet Dönemi Türk Romanından Kesitler 4

Cumhuriyet Rejimi "Roman" Okumayı Sevdi mi? / Hasan Öztürk 5

Son Yüzyılın Türk Romanında Öne Çıkan Tema ve Kahramanlar / Ertuğrul Aydın 13

Yaşar Kemal: Kendisi Bir Roman Kahramanı / İbrahim Dizman 17

Orhan Pamuk Anlatısını Konumlandırmak / Feridun Andaç 22

Oğuz Atay / Prof. Dr. İsmet Emre 31

Debussy-Wagner Dinleyip Mahur Beste'de Yaşamak Zorunda Kalan Romancı
Ahmet Hamdi Tanpınar / Şaban Sağlık 33

Yusuf Atılgan'a Dair / Hasan Sakın 42

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının Eleştirel Sesi: Ayfer Tunç / Şeyma Bakkaloğlu 46

Yaşama ve Sığınma Bağlantılılığı: *Ayaşlı ile Kiracıları* ve *Goriot Baba* / Dr. Christina Zenginoğlu 49

Karanlığa Direnemeyen Bir Aydın(lık): Aliye Öğretmen / Egemen Ozan Sönmez 59

İki Yüzyılın Roman Kahramanı: *Yorgun Savaşçı* / Muhammed Hüküm 68

Göz Ardı Edilmiş Bir Roman ve İki Roman Kahramanı:
Tersine Giden Yol, Ankara ve Cezmi / Bahriye Çeri 73

Hakkâri'de Bir Yabancı / Şirvan Erciyes 80

Olan Şeylerin Romanı ve Suat Derviş Üzerine / Pelin Şirin 85

Bir Asi: Kuyucaklı Yusuf / Murat Taş 90

Okurların İçinde Bir Melek Olan Sabahattin Ali / Mehmet Fırat Pürselim 97

Mahur Bir Bestedir Behçet Bey / Mustafa Başpınar 103

Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* Romanında Oluşan Gerilim ve Bu Gerilimin Türkiye'nin
Modernleşmesi Bakımından Bir Değerlendirilmesi Örneği: Ferit Sakarya / Umut Selçuk 107

İsa'nın Güncesi / Mustafa Okumuş 111

Kalabalıklar İçerisinde Yalnız Bir Kahraman: Dirmit / Gülçin Tuğba Nurdan 113

*Sevgili Arsız Ölüm*ler ve Yaşamlar Üzerine / Haktan Kalır 117

Tehlikeli Oyunlar'daki Bazı Temalar / Kenan Göçer 123

Tren Yolculuğundaki Süreksiz Tanışıklık / İsmail Aydın 127

Arkadaş Islıkları / Erkan Karaaslan 132

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti Proletaryaya Aşk / Mehtap Demiröz Harman 137

Dünyadan İçeri: *Bir Gün Tek Başına* / M. Utku Yeşilöz 142

Bu Romanın Kahramanı 70'li Yıllar:
Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek / Nilüfer Altunkaya 149

Huzur'u ve *Masumiyet Müzesi*'ni Mümtaz-Nuran / Kemal-Füsun Ekseninde
Okuma Denemesi / Sevde Merve Eryılmaz 154

100 Yılın Dönemeçlerinde Yaralı Bir Kahraman: *Yaralısın* "Nuri" / Jale Nur Turgut 160

Boşlukta Salınan Bir Tutam Saç / Munise Bayer 165

Palyatif Kahramanlar Karnavalı Olarak *Sodom ve Gomore* / Yasin Yarar 169

Cenderede Bir Kahraman: Fahim Bey / Esra Yapıcıoğlu 177

Nesnelerde Anıları Yaşamak: *Masumiyet Müzesi* / Kerim Karayel 185

Kuru Kız Odağında Ayfer Tunç Romanı Üzerine
Diyalojik Okuma / Aykar Sönmez – Ümit Yıldırım 189

Tramvayda Bir Yolcu: Neriman / Caner Çelik 194

Kasabada Bir Aydın: Rahmi / Ünal Çelik 199

Kovuk Palas'ın Müdavimleri / Elvan Kaya Aksarı 202

Anayurt Oteli'nde Bir Zebercet Issızlığı / Merve Koçak Kurt 205

Çağrılan / Arzu Alkan Ateş 207

Dosya

Cumhuriyet Dönemi Türk Romanından Kesitler

Editör: Ercan Yılmaz – Oğuz Şenses

Türk tarihi için önemli bir seneyi, Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılını idrak ederken *Roman Kahramanları*'nın 56. sayısını Cumhuriyet tarihinin kıymetli roman ve romancılarına ayırdık.

Bu dosyamızın yazarları; bazı romanları kahramanları, bazılarını ise yazarları bağlamında ele aldılar. Yaşar Kemal, Orhan Pamuk, Ayfer Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarlar, romancılık anlayışlarıyla ele alınan yazarlardandır.

Fatih-Harbiye'nin Neriman'ı, Yağmur Beklerken'in Rahmi'si, Anayurt Oteli'nin Zebercet'i, Mahur Beste'nin Behçet Bey'i, Fahim Bey ve Biz'in Fahim Bey'i vb. roman kahramanlarının odağında, Cumhuriyet'in birikiminin roman sanatına yansıması ele alınmıştır. Roman sanatını sokak boyu gezdirilen bir aynaya benzeten Stendhal'e atfen bizler de Türkiye Cumhuriyeti'ne tutulan bir ayna gibi düşünebiliriz son yüz yılın romanını. Sizlere keyifli okumalar dileriz.

Cumhuriyet Rejimi "Roman" Okumayı Sevdi mi?

Hasan Öztürk

Türkiye'nin 'cumhuriyet' rejiminde 'roman' türüyle ilgili herhangi bir belirleme, doğrudan 'edebiyat' ile 'siyasal iktidar' ilişkiyle bağlantılıdır. Yazımın başlığı, bir dönemdeki romanlar değil de bir dönemin roman ilgisine vurgu yaptığından, hiç olmazsa benim de edebiyat ile dönemin siyasal iktidarının ilişkisine değineceğim açıktır. Hemen belirteyim, andığım ilişkinin hem 'iktidar' hem de 'edebiyat' cephesi, kapsam alanlarının genişliğiyle bu yazının dar hacmiyle dile getirilemez boyutlardadır. Bu soruna bir de yüzüncü yılına gelmiş Cumhuriyet rejiminin 'aynısı/devamı' denilemeyecek evrelerindeki roman anlayışlarını da eklemeliyim. Özetle benim anlatmak istediğim, Misak-ı Milli ile kuruluş aşamasına geçmiş yeni devletin edebiyat/roman algısıyla rejimin, toplumu yeniden dizayn ederken bu dizayn operasyonuna eklediği bazı romanlardır. Kuşkusuz, roman dışındaki şiir, tiyatro ve öykü de rejimin kurucu metinlerindendir ve onlar da dizayn operasyonuyla ilgilidirler.

Michel Foucault, 'iktidar' yorumuyla benim sözünü ettiğim sınır belirsizliğine açıklık getiriyor: "İktidar, yasalar bütününden ya da devlet aygıtından daha farklı biçimde karmaşık, daha farklı biçimde yoğun ve yaygındır."[1] Foucault'nun, "esas olarak marjinal bir söylem türü" saydığı edebiyat için Rita Felski'nin de belirsizlik vurgulu bir cümlesini ekliyorum:

> "Edebiyatı edebiyat olarak okumak, sonuç itibariyle, edebiyatın alımlanış ve özümsenme tarzlarını veya gerçek dünyada onu bekleyen akıbetleri umursamayan bir anlayışı; sanatı yasaklayıcı bir 'Dokunmayınız' tabelasıyla sürekli korunan ve değerine ancak gündelik hayatın kirli el izleriyle lekelerini savuşturmak isteyen bir erbaplık kültürü ve seminer salonu duyarlılığıyla hükmedebilecek bir şey olarak gören bir anlayışı onaylamak demektir."[2]

Cumhuriyet rejiminin yüz yıllık tarihinde, birbirinden farklı çizgideki siyasal iktidarlar, doğal olarak uygulamalarının da birbirlerine benzemeyeceğini gösterir. Merkez iktidar içindeki alt birim iktidarlarına edebiyatın esnek yapısı da eklenirse sözünü ettiğim toplumsal dizayn operasyonunda romanlara yönelik uygulamaların tutarsızlığı anlaşılabilir. Bu nedenle bir dönemde yargılanıp cezalandırılan romanın, başka bir iktidar döneminde 'okunacak kitaplar' listesine eklenişinin üzerinde durulması gerekir. Yargılanıp ardından aklanan roman, metninde değişiklik olmamış romandır. Yargıladığı romanı, ardından aklayıp sonrasında da okunacaklar listesine eklemek, edebiyatın "alımlama estetiği" bağlamında değerlendirilmeyi gerektiren bir ironidir. Öyle ya edebiyat eğitiminde öğretilen biçimiyle 'çok anlamlılık' içeren edebiyat metni, okuruna

1 Michel Foucault, *İktidarın Gözü* (Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 98.

2 Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?* (Çev. Emine Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 14.

her okuyuşta başka şeyler söylüyorsa iktidar da okuduğu romanı ilk okuyuşta anlayamamış demektir, 'acemi okur' gibi o da zamanla kendisini geliştirmiştir. Burada asıl sözü edilecek durum, "yasalar bütününden ya da devlet aygıtından daha farklı biçimde karmaşık" bir yapısı olan 'iktidar' uygulamalarının edebiyat ve özellikle de roman tedirginliğidir.

Cumhuriyet rejiminde edebiyat

Yıkılan bir imparatorluğun içinden çıkarken harita coğrafyasını 28 Ocak 1920 tarihli Misak-ı Milli ile belirleyerek kurulan devletin temel vurgusu, 'modern' ve 'güçlü' bir Türk devleti olmaktır. Bu yeni devletin edebiyatı hiç tartışmasız "inkılap edebiyatı" olacaktır ki bu, edebiyatçılara bir tür emrivakidir. Bunun böyle olduğu, dönemin edebiyat ortamına, yazılarına bakıldığında apaçık görülür. Rejimin, "Şüphe yok, her işin başlangıcında aşağıdan yukarıya doğru olmaktan ziyade yukarıdan aşağıya olması zarureti vardır." diyen kurucu liderinin, kalabalık yemek sofrasındaki, "Evet, ediplerimiz, şairlerimiz, ne yapıyorlar? 'Ben bir Türk'üm, dinim, cinsim uludur', anladık. Fakat o zamandan beri koskoca bir İstiklâl Harbi, bir Millî Mücadele geçirilmiş. Hani bunu mevzu yapan millî şairlerimizin millî şiirleri?" uyarı sorusu, zamanın edebiyatının durumunu özetler. Edebiyatçı için o sofrada oturmanın elbette bir bedeli olmalıdır. Rejim, talimatını vermekle iktidar gücünü göstermişken dönemin yazarları da 'estetik' ile 'ideoloji' arasında kalmakla çelişkiye düşmüşlerdir.

Yaşar Nabi Nayır, "Yakup Kadri ve Ankara" (*Varlık*, 1 Mayıs 1934) başlıklı yazısında dönemin yazarlarının sözünü ettiğim önemli çelişkisine – zamandaşı yazarı belki de öveyim derken– işaret etmiştir. "Ortaya koyduğu her yeni romanda, Yakup Kadri'yi inandığı ve müdafaa ettiği inkılap davasına kendini biraz daha vermiş ve mücerret sanat fikrinden biraz daha uzaklaşmış buluyoruz." Yakup Kadri'nin, "mücerret sanat" anlayışından "inkılap davasına" geçişi, 'yazar' sözcüğü çevresindeki oldukça karışık bir duruma işaret eder ki bu, 'edîp' ile 'muharrir' sözcükleriyle açıklanabilir. M. Kayahan Özgül, söz yerindeyse kuyumcu titizliğiyle işlediği yazısında, " '*edîb*'i edebiyat sanatkârı ve '*edebiyatçı*'yı da sanat eserini yorumlayanlar" karşılığı olarak önerirken " '*muharrir*' de '*kâtib*'den farklı olarak 'yaratıcı yazar' mânâsına gelir" diyor. Roland Barthes da öğretici ve aydınlatıcı yazsındaki benzersiz karşılaştırmalarıyla bu ayrım sorununa açıklık getirir. Ona göre "yazar" denilen kişinin "bir işlevi" varken "yazman" ise "bir etkinliği" gerektirendir. Öyle ki "yazar bir rahibi, yazman ise noteri andırır" Barthes'a göre. Andığım her iki yazı, iki ayrı 'yazar' arasındaki ayrımın giderek azaldığını, onların bugünlerde birbirlerine benzediklerini vurguluyor.

Barthes, "melez bir tip" adlandırmasıyla Yakup Kadri özelinde Cumhuriyet rejiminin 'yazar' kişilerini anlatmak için vurguladığım önemli bir noktaya değiniyor, diyebilirim. Onun, 'yazar-yazman' (muharrir, writter) dediği kişilerin, "edebiyatçılar kulübünden" ayrılarak "entelijansiyaya" girdiklerini, yani bugünün entelektüelleri olduklarını belirterek bunun "Devrim'den beri" görülmeye başladığını söylemesi bizim için de önemlidir. Hasan Bülent Kahraman, konuyu bizim edebiyatımız için yorumlayarak tartıştığı yazısında "Devrimciler ediplerin dilini siyasal nedenlerden ötürü sahiplenmeye başladı." derken "Devrimciler" ile bizde 'Cumhuriyetçiler' demiş gibidir. Yakup Kadri'nin kendi işini yaptığı kendine ait dünyadan başkaları için konuşacağı kamusal alana geçişi, işlemelerini ancak önlerine konulan 'kasnak halka' içinde işleyebilecek Cum-

huriyet yazarının çaresizlik durumunu özetler.[3]

Fredric Jameson, her ne kadar "Üçüncü Dünya Edebiyatı" kategorisine adımızı yazmamış olsa da onun "ulusal alegori" tanımlamasındaki, "özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisi" açıklaması bizimle de örtüşüyor gibidir. "Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da –belki öyle söylemem gerek– özellikle o zaman."[4] Alıntıda geçen "bireysel" ile "kamusal" sözlerini, "inkılap edebiyatı" döneminin 'edip' ve 'muharrir' karşılıklarıyla eşleştirince bizim Cumhuriyet'in edebiyat pratiğinin, geçmişteki 'vakanüvis' geleneğiyle yürüdüğünü söylemek abartı olmaz sanırım. Geçmişin, geleceğe aktarılacakları yazması istenilen vakanüvisine benzer biçimde, dönemin yazarları da genç kuşaklara ve halka ulaştırılacak yenilikleri yazsın istenmiştir.

Yüzyılın ilk çeyreğindeki 'ulus devlet', önceki dağınık toplamın yerine 'tek kimlik' bütünlüğü gerektirdiğinden 'kimlik yaratma' çabası, rejim için öncelikli projedir ve bu acil projenin düşünceden pratiğe dönüşmesinde 'edebiyat' vazgeçilmezdir. Rejimin önde gelen kişilerinin hemen her fırsatta özellikle sanat/edebiyat alanındaki yönlendirici müdahalelerinin gerekçesi budur. Cumhuriyet rejiminin edebiyat algısı için bilgilendirici pek çok kaynaktan yararlanabiliriz ancak dönemin gazete ve dergilerinde yayımlanan sanat metinleriyle ve öğretici türdeki yazıların bu bağlamda öncelikli metinler olduğunu düşünüyorum. Dönemle ilgili iki ayrı seçkinin[5] yazılarını okuduğumda Gregory Jusdanis'in şu tespitini tereddütsüz onayladım:

> "Milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır. Ama kanon milli kimliği temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda halka milliyetçiliğin değerlerini aşılayarak bu kimliğin üretilmesine katılır da."[6]

Rejimin edebiyatçısının yazarlık alanını belirleyenlerin önemlilerinden biri de Ahmet Refik'in 'ideoloji edebiyatı' tezidir:

> "Edebiyatımızın en büyük eksiği ideolojisiz kalmış olmasıdır. Onun yaşıyan, birkaç büyük kentin sınırları ile bağlı olmıyan, sürekli bir edebiyat olmasını istiyorsak ilk adımda ide-

---

3 M. Kayahan Özgül, "Sanat'tan Bilim'e Edebiyat", *Kandille İskandil* (Ankara: Hece Yay., 2003), s. 17-39; Roland Barthes, "Yazanlar ve Yazmanlar", *Eleştirel Denemeler* (Çev. Esra Özdoğan), YKY, İstanbul 2012, s. 153-160; Hasan Bülent Kahraman, "Yeni Politik Roman ve Minör Edebiyat ya da Ediplerle Muharrirlerin Savaşı" *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2009, s. 166-186.

4 Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi* (Çev. K. Atakay-T Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 372.

5 Sözünü ettiğim ikişer ciltlik iki seçki: *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I ve II*, Haz. Mehmet Kaplan vd., Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1982; *Atatürk Devri Fikir Hayatı I ve II,* Haz. Mehmet Kaplan vd., Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1981

6 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür -Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 1998, s. 79.



olojisini yapmalı, amacını çizmeli, bugünkü dağınık çalışmaları bu yolda birleştirip sıklaştırmalıyız. (...) Tek kişinin yerine topluluk konulup onun sevinci, yası işlenilecek, söylenilecek. San'at eri, benliğini topluluğun potasında kaynatıp ruhunu dört bir yana savuran ve topluluğun duygusunu, düşüncelerini, acısını, sevincini giyendir."[7]

Bu uyarıyla hareket alanı belirlenen Cumhuriyet yazarının ufkunun sınırlarını da Yaşar Nabi, *İnkılap Çocukları* (1933) oyununda çizmiştir, denilebilir. Gündüz, "Herhangi bir Avrupa şehrinin denize bakan mütevazı pansiyon odası"nda arkadaşına manzum bir nutuk çeker ki bu, dönemin edebiyatçıları için de soluk alınması gereken yeni kültürel atmosferdir.

Turgut gönüllerimiz birleşti aynı kapta,
Sevgiyi heceledik çünkü aynı kitapta,
Bu kitap biliyorsun NUTUK adlı eserdi
Yeni dinin imanını bize bu eser verdi.
Silerek gönlümüzün içinden kendimizi
Yeni bir his alarak içlerimizden bizi
Yeni bir sevgiliye sardı çılgıncasına.
Kalbimizin set çekti hevesine, yasına,
Öyle bağlanmıştık ki bu yeni sevgiliye
Bizi gösterecekler kara sevdalı diye.
Bu ne sır ki bir vücut on beş milyon
Sonra ülkü denilen tülle süsler de onu,
En güzel tazelerden gösterir daha güzel.

Edebiyatın sanat yazarlığında 'ferdî' olan önemsenir oysa 'inkılap edebiyatı' yazarları 'gönlünün içinden kendisini silmiş' olarak yazmalıdır. Yaşar Nabi'nin, "Bir ev değiştirmenin bile ne kadar güç ve sıkıntılı bir iş olduğunu hepimiz biliriz. Fakat biz bir dünya değiştiriyoruz." (*Varlık*, 1 Temmuz 1937) karşılaştırmasıyla anlattığı yılların bu atmosferi Türk'ün ruhuy-

7 Ahmet Refik, *Bizim İstediğimiz Edebiyat*, Bürhaneddin Matbaası, İstanbul 1933, s. 9, 10.

la ve tarihiyle büsbütün kaplıdır ve edebiyatın yazarı da bu havayı soluyacaktır. Köprülüzade Mehmet Fuad, rejimin kuruluşunun daha ilk yıllarındaki "İnkılap Edebiyatı" (*Hayat*, 30 Kanun-ı Evvel 1926) yazısında, 'yazanlar' takımını yetersizlikleriyle yargılamaya başlar: "Evvela derin bir teessüfle itiraf etmek icap eder ki henüz 'büyük inkılap'ımızın ruhunu ve mahiyetini samimiyetle duyan ve duyuran ciddi bir sanat eserine nail olamadık." Rejimin onuncu yılında Kazım Nami Duru, yine "İnkılap Edebiyatı" (*Varlık*, 15 Temmuz 1933) başlıklı yazısında aynı eksikliğe bir kez daha vurgu yapar: "Edebiyatımız bugüne kadar tekniğinde olsun, ruhunda olsun, yürüdüğümüz inkılap yoluna yabancı kalmış gibidir."

Kritik bir ayrıntıdır ya, özellikle 40'lı yıllardan sonra sıkça tartışılan ve romancıların da suçlanmalarına neden olan önemli bir sorun dikkate alınmalıdır. Hasan Ali Yücel'in, Cumhuriyet rejiminin üzerinde önemle ve ısrarla durduğu 'sınıfsız toplum' tezinin, 'inkılap edebiyatı' için de vazgeçilmezliğini "Sınıf Edebiyatı Yok, Millî Edebiyat Vardır" yazısıyla açıklaması sebepsiz değildir:

> "[B]ütün dünya kültür tarihinde sınıf edebiyatı diye bir şey aramak faydasız ve yersiz bir dogmatizm yapmaya kalkışmaktır. Sanat ve edebiyat, önce muayyen bir cemiyet, yani millet içinde doğar; ne kadar özlü ve şamil duyguları, görüşleri ihtiva ediyorsa o kadar geniş bir sahada bütün insanlığa maledilebilir. Bir eser, zatî kuvveti nisbetinde millîdir, millî oluşundan aldığı değerle üniversal olur." (9 Mart 1936)

Cumhuriyet rejiminde roman

Cumhuriyet rejimi, hiç olmazsa 'Tek Parti' iktidarının sonlarına dek yazılan romanları bir biçimde etkileyerek bir tür 'iktidar/inkılap kanonu' oluşturmuştur, diyebiliriz. Behçet Kemal Çağlar'ın, "çocuk" ile "tarih" arasındaki diyaloglarla kurguladığı *Çoban* (1933) adlı manzum tiyatrosunda 'tarih' karakteri, "Çankaya'dan inerken" penceresinin önünde sesini duyduğu 'çocuk'a seslenir: "Tarih bu! Masal değil, laf değil, roman değil / Tarih senin kitabın, sen tarihin malısın / Göğsünü gere gere beni okumalısın." Manzume yazarı Çağlar'ın burada değersizleştirdiği roman, estetik kaygıyla yazılmış sanat metni olanlardır çünkü yeni dönemin edebiyatında roman anlayışı, Tanzimat yazarlarını andırır biçimde, romana 'toplumsal işlev' yüklenmesiyle belirginleşir. Bu nedenle olmalı roman yazarları yalnızca roman yazmakla yetinmez, gazete ve dergi yazılarında romanın olması gereken biçimini de belirlemeye çalışırlar. Köprülüzade Mehmet Fuad'ın andığım yazısındaki, "Romanların kahramanları ekseriyetle, millî seciyeden mahrum halka yabancı ve ecnebi 'hars'ların yarattığı 'marazi' tiplerdir." eleştirisi, dönemin romanlarında 'divan edebiyatı' ile Serveti Fünun edebiyatlarının eleştirisiyle rejimin önemsediği kamusal yaşamda aktif kadın karakterlerin yaratılmasıyla karşılık bulur. Yeni dönemin romanlarındaki bu 'toplumcu' (majör) vurgu, rejimle âdeta bütünleşmiş Yakup Kadri'de açık seçik görülür. Buradan hareketle rejimin Yakup Kadri –romanları ve diğer yazıları– üzerinden okunabileceği de söylenebilir. Henüz rejimin devleti kurulmamış iken yayımlanan *Kiralık Konak* (1922) romanında Hakkı Celis, başlangıçta tamamıyla 'ferdî' duygularıyla Seniha'ya mektup yazarken sonrakilerini 'millî' kaygılarla

Cumhuriyet rejimi, hiç olmazsa 'Tek Parti' iktidarının sonlarına dek yazılan romanları bir biçimde etkileyerek bir tür 'iktidar/inkılap kanonu' oluşturmuştur.

yazar. Adı geçen romanda Serveti Fünun edebiyatı, "zampara edebiyatı" olarak adlandırılır ve Selma (*Ankara*) da, rejimi sembolize eden kadındır. Yakup Kadri'nin, mizacına uygun olarak "yazmak isteyeceği tek bir romanı" *Hep O Şarkı* dışındakiler için "vazife bilinciyle kaleme alındıkları"[8] gerçeğini söylemesi önemlidir.

Rejimin düşünce önderlerinden Ziya Gökalp, halkı etkileme gücüyle edebiyatı, bir tür "peri kızı" saydığı "Roman" (*Cumhuriyet*, 28 Eylül 1924) yazısında, kendince tanımladığı roman türünün bizim edebiyatımızda "terbiyevî rolünü henüz ifa edememiş" olmasından yakınarak romancıları uyarır ve göreve çağırır: "Ah romancılar, ah romancılar! Bugün siz elinizdeki kuvveti biraz bilseydiniz, az zamanda memleketin ahlakını değiştirebilirdiniz." Edebiyatın tarihine, ulus devlet için 'kuruluş anlatıları' olarak geçen bu romanların edebiyat atmosferinde, estetik hocası Suut Kemal Yetkin de "Romanda Millî Vasıf" (*Kültür Haftası*, 5 Şubat 1936) yazısıyla Türkçü sosyolog Gökalp ile buluşur: "Türkün, uzak tarihlerden zamanımıza kadar, zamanı aşarak süzülen bir duyuş, bir görüş, bir anlayış tarzı vardır. Sanatın ruhu olan şekil, bu duyuş ve görüş mahsulü olursa roman millîdir, öz Türk'tür."

Kuruluş yıllarından handiyse Tek Parti iktidarının sonlarına dek, yazarlarının önemli kısmının devletin bürokratlarının olduğu bu romanlar, günümüze oranla işlevselliği oldukça kısıtlı kitle iletişim araçlarının göreviyle yeni rejimin, halka iyice anlatılıp benimsetilmesinde az çok görev üstlenmişlerdir. Anılan dönemin romanlarında devletin 'Türk' kimliğiyle eskilerden tamamen başka bir 'yeni' devlet oluşu ve 'aydınlanmacı' yönü, sıklıkla vurgulanan konulardır. Siyasal iktidar tarafından bu tür bir sahiplenilme, doğal olarak romanlarda estetik kaygıyı azaltırken politikleşmeye neden olmuştur.[9] Bu değerlendirmenin dışında kalacak isimler ve eserler de vardır elbette ancak 'inkılap edebiyatı'nın genel görüntüsü böyledir.[10] Bu durum, yüz yıllık sürede siyasal iktidarların 'sakıncalı' bulduğu romanlar için de geçerlidir.

Cumhuriyet rejiminde 'sakıncalı' romanlar

Foucault, kendisine yöneltilen bir soruya karşılık, "İktidar sansür uygulamakla, yasaklamakla kendini sınırlandırıyorsa eğer onu sevmek nasıl mümkündür?" sorusunu, dünya sanatçılarının her biri adına sormuştur diye düşüyorum. Siyasal iktidarların, sanat alanına müdahale edişlerinin değişik biçimlerinden söz etmek mümkündür. Bu konuya sanatçının özgürlüğü ve devlet dayatması açısından bakıldığında, *Devlet*'inde sanat konusunda sıkı bir denetleyici olduğu görülen Platon'un "her aklına gelenin uydurduğu masallar" için söylediği, "Masalları güzelse bırakacağız söylesinler, kötü ise yasak edeceğiz." cevabı, sonraki iktidarlar için de geçerlidir. Herhangi bir sanat eserinin 'güzel' ya da 'kötü' oluş ölçüsünü siyasal iktidar belirlediğinde 'sansür' başlamış demektir. Yazımın başlı-

8 Sami Akbıyık, "Tek Parti Döneminde Edebî Cinayetler", *Derin Tarih*, Mayıs 2012, s. 87

9 Bu tür anlayışlarla gelinen noktanın özeti: "Devlettir, partidir, dindir, böyle yüce ve yüksek, tam ya da yarı kutsal bir aygıt vardır ortada. Bu aygıt her şeyi herkesten iyi bildiği için romancının, sinemacının, şarkıcının, bestecinin en iyisini o bilir." Murat Belge, "Türkiye'de 'Kanon' ", *Kitap-lık* 68, Ocak 2004, s. 55.

10 Dönem hakkında bir değerlendirme için bkz. Selçuk Çıkla, "İnkılâp Edebiyatı", *Hece* [Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı], 90/91/92, Haziran/Temmuz/Ağustos 2004, s. 435-441.

ğında "Cumhuriyet rejimi roman okumayı sevdi mi?" derken romanlara yönelik, adı 'sansür'[11] ile kategorize edilebilecek uygulamalara bakarak Foucault'nun sorusuna romanlarla karşılık bulmak istemiştim ben de.

Ben Deli miyim? (Hüseyin Rahmi Gürpınar) 1924'te *Son Telgraf* gazetesinde tefrika edildiğinde "hem dönemin hükümetine eleştirileri hem de cinselliğin birçok yönünü ve esrar, kokain gibi maddelerin kullanımını açıkça" anlattığı gerekçesiyle "edebe mugayir sayılarak" yargılandığında iki kez savunması alınan Hüseyin Rahmi, şaşkınlığını gizleyemez. *Vakit* (1 Ekim 1924) gazetesinde yayımlanan açık mektubunda, "Susmak, Abdülhamit devrinde bu, meşrutiyette bu, cumhuriyette de mi böyle olacak? (...) Hiçbir hükumet, hiçbir memleket sanatı soyluluğundan soyu yalancı tanıklık düzeyine indiremez." cümleleriyle tepki gösterir.

Kuyucaklı Yusuf (Sabahattin Ali), *Tan* (9 Kasım 1936- 21 Ocak 1937) gazetesinde tefrika edildikten sonra 1937'de kitap olarak yayımlandığında bu kez de "halkı aile hayatı ve askerlik mesleğinden soğuttuğu" gerekçesiyle mahkemelik olur. Roman hakkında rapor istenen bilirkişi heyetindekilerden Reşat Nuri Güntekin, "*Kuyucaklı Yusuf*, yüzümüzü ağartacak bir sanat eseridir. Zararlı bir yanını görmedim." der roman hakkında. İkinci üye Münci İlhan (kurmay binbaşı) da savunur romanın yazarını. Üçüncü üye Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, suçlamayı "gayrı ilmi bir hakaret" sayar: "Siyasi şahsiyetlerin ihtirasları uğruna milletleri lüzumsuz harbe sürüklemelerini tenkit hakkını bir muharrire vermek mütekâmil ve hür olan her rejim için bir vazifedir." Nahit Sırrı Örik de *Varlık* (15 Mayıs 1937) yazısını, eseri muvafık saymak ve yazarını tebrik etmek borçtur." cümlesiyle bitirir.

Medar-ı Maişet Motoru (Sait Faik Abasıyanık), *Yeni Mecmua* (4 Ekim 1940- 21 Şubat 1941) dergisindeki tefrikasının ardından yazarının kendi olanaklarıyla 1944'te kitap olarak basıldığında Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılır. Sait Faik de kamuoyu da kitabın toplatılma gerekçesinden haberdar değildir. *Medar-ı Maişet Motoru*, yazarının pek çok cümlesini değiştirdiği biçimle 1952'de *Birtakım İnsanlar* adıyla yayımlanır. *Toprak Kokusu* (Reşat Enis Aygen), 1945'te, tam da Meclis'in Torak Reformu yasa tasarısını görüştüğü günlerde yayımlanır ve roman Bakanlar Kurlu kararıyla toplatılır. *Ekmek Kavgamız* (Reşat Enis Aygen), 1947'de yayımlandığında "memleket dâhilinde işçi sınıfının zengin sınıfı üzerindeki tahakkümünü tesis ederek memleket dâhilinde teşekkül etmiş iktisadi ve içtimai nizamları devirmek, memleketin siyasi ve hukuki nizamını yıkmak için propaganda yapmaktadır" gerekesiyle yasaklanmıştır. Yazarın, romanının bu kez başka kişilerden oluşacak komisyon üyelerince "yeniden incelenmesi" talebi karşılık bulmaz. *Despot* (Reşat Enis Aygen) romanı 1957'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilirken hakkında dava açılmış, roman aklanmış ancak yazarı gazeteden gönderilmiştir. *Yalının Gölgeleri* (Suat Derviş), 1958 yılında Paris'te yayımlanmış ancak Dâhiliye Vekâleti tarafından romanın "yurda sokulması ve dağıtılması mahsurlu" görüldüğünden Hariciye Vekâleti de haberdar edilmiştir. *Çılgın Gibi* romanının yeni adı olan bu roman, "maddiyata hiç önem vermeyen

11 Kutsal kitaplara giden sansür dayatmasının bizdeki uygulamalarına üç kitap adı vereyim: Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamit Döneminde Sansür*, Bağlam Yay. 2020; Mustafa Yılmaz-Yasemin Doğaner, *Cumhuriyet Döneminde Sansür 1923-1973*, Siyasal Kitabevi, Ankara 2007; Deniz Güner, *Sansür ve İktidar*, Yeditepe Yay., İstanbul 2015.

paşa torunu bir genç kızın hayatını sınıf farkı, zengin fakir ayırımı, işçilere yapılan zulüm ve haksızlıklar gibi konuları ele alarak komünist ideolojisi ortaya çıkaracak şekilde bir anlatıma sahip olduğu" gerekçesiyle yasaklanmıştır. *Köyün Kamburu* (Kemal Tahir) 1958'de Paris'te Fransızca yayımlandığında Türkçesi yasaklanmış olduğundan ikinci kez yasaklanmıştır. *Yürümek* (Sevgi Soysal) 1970 yılında yayımlanmışken 12 Mart 1971 Muhtırası'nın hemen ardından "müstehcenlik" gerekesiyle yargılanmıştır. Bilirkişi heyetinin raporları sonrasına roman 1974'te aklanmıştır. *Yarın Yarın* (Pınar Kür), 1976'da yayımlandığında "komünizm propagandası yapmak" gerekesiyle yargılanmışken *Asılacak Kadın* (1979) ve *Bitmeyen Aşk* (1986) da müstehcenlik gerekesiyle yargılanmıştır. *Fikrimin İne Gülü* (Adalet Ağaoğlu), 1976'da yayımlanmasına karşın sonradan "askeri kuvvetleri tahkir ve tezyif (küçük düşürmek)" suçlamasıyla yargılanır ve 1 Haziran 1981'de toplatılır. Romanın yazarı iki yıl sonra aklanır. *Sudaki İz* (Ahmet Altan), yayımlandığı 1985 yılının sonlarında yargılanmış, uzun süren davanın sonunda birkaç sayfası "müstehcen" bulunan kitabın imhasına karar verilmiştir. *Allah'ın Kızları* (Nedim Gürsel), 2008'de yayımlandığında "dinî değerleri aşağıladığı" ve "halkı kin ve düşmanlığa tahrik ettiği" iddiasıyla yargılanan Nedim Gürsel aklanmıştır. Ahmet Ümit'in 2005'te yayımlanan *Başkomser Nevzat 2: Tapınak Fahişeleri* romanı, Cumhuriyet Başsavcılığı Basın Suçları Soruşturma Bürosu'nun 11 Ocak 2023 tarihli yazısı uyarınca incelenmiş, kitabın "muzır ve müstehcen olduğuna" karar verilmiştir. Bundan böyle roman, "içi görülmeyen zarf veya poşet içinde" satılabilecek ve poşetin üstüne de "küçüklere zararlıdır" yazılacakmış. Yavuz Ekinci'nin ilk kez 2014'te yayımlanmış *Rüyası Bölünenler* romanının basımı, dağıtımı ve satışı Mart 2023'te yasaklanmıştır. Ve başkaları…

Birkaç adı yazdığım sansür listesi, eksiklerin eklenmesiyle tamamlanabilir. Listenin romanlarına; kaderleri aynı olan şiirler, öyküler, tiyatrolar, dergiler, gazeteler eklenirse liste uzadıkça uzar lakin anlam boşluğuna düşmüş dünyada listenin uzunluğunun itibarı yoktur.

Sonuç: "güneş yüzlü, altın saçlı, gürbüz çocuk" yüz yaşında

Hüseyin Cahit, 4 Teşrin-i sani 1922'de yayımlanan "İnkılâp" yazısında "10 Temmuz [1908] inkılâbı"nın doğurduğu "güneş yüzlü, altın saçlı, gürbüz çocuk"a, millet olarak "Yürü! İstikbal senindir!" diye haykıralım istiyordu. Biz de "müttehiden" haykırdık ve yüzüncü yıla geldik. Şimdi ne yapacağımızı söyleyen biri çıksa da yapmamız gerekeni öğrenebilsek bari.

"*Medarı Maişet Motoru* isimli bir hikâye kitabı çıkardım. Hayatı tozpembe görmüyorum diye mahkemeye verildim." diye yakınan Sait Faik'in şu sitemiyle yüzüncü yılda 'edebiyat' konuşalım isterim: "Devlet adamları da sanatkâra lâkayttırlar. İstiyorlar ki sanatkâr kendilerini hep övsün. İşlerini iyi yapıyorlarsa bu esasen vazifeleridir. Kötü görüyorlarsa sanatkârdan ancak tenkit beklemeli."

Yüzüncü yılda 'edebiyat' ve özellikle de roman konuşabilirsek eğer kendisinden başka bilme iradesine tahammül edemeyen aforozcu otorite, her şeyi bilen'in kadim çağlarında yaşamadığımızı ve 'roman' yazmak istediğimizi konuşalım. Yüzüncü yılda 'yazı' ve 'edebiyat' konuşabilirsek eğer Yeremya'nın söylediklerini yazan kâtip Baruk'u dinlediğinde beğenmediği yerleri, "tanrıya başkaldırış" sayarak çakısıyla metinden kazıyıp ateşe atan kral Yehoyakim'in çakısını, hiç kimseye miras kalmasın diye, konuşmanın sonunda ateşe atalım. ■

Son Yüzyılın Türk Romanında Öne Çıkan Tema ve Kahramanlar

Ertuğrul Aydın

Romancının görevi, görmek-incelemek ve topladığı gerçeklerden hayatın kısaltılmış bir örneğini çıkarmaktır.
Gustave Flaubert

Son yüzyılın (1923-2023) yüz Türk romanını öne çıkan *kahraman* ya da ana/başkahramanlar ekseninde ele aldığımızda olaylar, konular/temalar, üslup ve anlatım biçimlerinden çok kahramanın/karakterin öne çıktığını görmekteyiz.

1922'de yazılan üç romanı –*Ateşten Gömlek*, *Kiralık Konak* ve *Çalıkuşu*– son yüz yılda yazılan romanların bir üst aklı, rol-modeli ve kilometre taşı olarak görebiliriz. Ana kahramanları, *anlatım gücü*, *konu/tema* ve *dil* özellikleri bakımından da öne çıkan bu romanlar, Cumhuriyet sonrası Türk romanı için birer yol başı oluşturan metinlerdir.

Türk romanına tema ve kahraman odaklı yaklaştığımızda, çok büyük çeşitlilik ve zenginlikle karşılaşırız. Bunda, romanların ana fikir/tema işlerliliği kadar; kahramanların kendi dönem ve iç dünyalarındaki birey-toplum, insan-toplum merkezli farklılık gösteren tutumlarının da rolü büyüktür. Özellikle toplumu, bireyi, genel olarak dünyayı iyi analiz eden romancılarımız, seçtikleri temanın içini doldurmayı, bireyi-kahramanı, yaşadığı çevrenin içinden alarak onu kurgu-gerçeklik içinde bizlere tanıtmayı başarmışlardır.

Edebiyatın en çok beslediği bilim dallarından biri olan sosyoloji, yazı türleri arasında en çok roman türünden yararlanmıştır. Bu durum, tema yardımıyla her iki bilim dalı arasındaki yakınlaşmayı da sağlamıştır. Meselâ, toplumların temeli kabul edilen küçük toplumsal birim olan *aile*, sosyolojinin olduğu gibi, edebiyatın da konusu olmuştur. Edebiyatta, özellikle roman metinleri, geleneksel geniş aileden çekirdek/dar aileye uzanan çizgide, aile-aile bireyleri arasındaki ilişkileri, bir sosyal kurum olan ailenin yaşadığı gelenek-toplumsal süreçleri konu edinerek okuyucuya bir rol modeli oluşturup mesajlar vermiştir. Nitekim romanın temel konuları arasında yer alan aile ve aile ruhunun, ilk dönem Türk romanlarından itibaren sıkça işlendiğini görmekteyiz. Bu noktada, Türk edebiyatının ilk roman metni kabul ettiğimiz *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat*, sosyal problemleri öne çıkaran ve aile kurumunu önemseyen bir roman özelliği taşımaktadır. Şemsettin Sami, bu romanında aile etrafındaki sosyal problemleri ironik bir dille aktararak; roman metninin çerçevesinde okuyucuyu, ahlak ve sosyal hayat noktasında bilinçlendirmek istemektedir. Aynı şekilde, Ahmet Mithat Efendi de toplumsal ahlak ve öğretiyi ön planda tutan *Felatun Bey ve Rakım Efendi* başta olmak üzere, *Henüz On Yedi Yaşında*, *Dürdane Hanım*, *Müşahedat*, *Acaib-i Âlem* ve *Hayret* romanlarında aile münasebetleri ve ailenin konumunu ele almıştır.

İlk dönem Türk romanlarından Namık Kemal, *İntibah* ve *Cezmi*'de, Recaizâde Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*'nda, Samipaşazâde Sezai, *Sergüzeşt*'te Nabizâde Nazım, *Zehra*'da, Mizancı Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'da, Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*, *Metres* ve *Bir Muadele-i Sevda*'da, Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, *Mai ve Siyah*, *Sefile*, *Nemide* ile *Ferdi ve Şürekâsı'nda*, Mehmet Rauf, *Eylül* ve *Ferdâ-yı Garâm*'da, Fatma Aliye Hanım, *Muhadarat*, *Ref'et* ve *Udî* romanlarında, Saffet Nezihi, *Zavallı Necdet*'te, Güzide Sabri ise, *Münevver* ve *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde, toplum, aile, kadın, sosyal hayat, psikolojik dünya, gelenek-hayat ilişkisi gibi konuları/temaları başarılı bir biçimde işlemişlerdir. Onların bu roman örnekleriyle açtığı yol, sonraki dönem/kuşak romancılar için öncü metinler olarak roman sanatı ve edebiyat tarihindeki yerlerini almışlardır. İşte bu başlangıç/açılım, aynı zamanda ilerleyen zamanlardaki romancılık serüvenimizin yol haritasını da çizmiştir.

Cumhuriyet devrine geldiğimizde, konu/tema ve kahraman çeşitliliğinin daha zengin olduğunu görürüz. Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında roman konularını, Doğu-Batı problemi *(Kiralık Konak*, *Fatih-Harbiye*), yakın tarih soruşturması (*Sinekli Bakkal*, *Üç İstanbul*, *Hüküm Gecesi*) ve savaş-kuruluş problemleri (*Ankara*, *Ateşten Gömlek*, *Yeşil Gece*, *Yaban*) gibi temel başlıklar etrafında toplayabiliriz. Yine, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Millî Mücadele temasının öne çıktığını; Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu başta olmak üzere dönem romancılarında, Anadolu gerçekçiliği ve inkılaplar etrafındaki temaların yoğun olarak işlendiğini görmekteyiz.

1923-1940 arası yazılan Türk romanlarına baktığımızda, tema ve kahramanın ön planda olduğu önemli örnekleri, kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz: *Kalp Ağrısı* (Halide Edip Adıvar, 1924); *Vurun Kahpeye*, (Halide Edip Adıvar, 1926); *Hüküm Gecesi* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1927); *Yeşil Gece*, (Reşat Nuri Güntekin, 1928); *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, (Peyami Safa, 1930); *Yaprak Dökümü*, Reşat Nuri Güntekin, 1930); *Fatih-Harbiye*, (Peyami Safa, 1931); *Çıkrıklar Durunca*, (Sadri Ertem, 1931); *Yaban*, (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1932); *Bir Tereddüdün Romanı*, (Peyami Safa, 1933); *Utanmaz Adam*, (Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1934); *Sinekli Bakkal*, (Halide Edip Adıvar, 1936); *Kuyucaklı Yusuf*, (Sabahattin Ali, 1937); *Üç İstanbul*, (Mithat Cemal Kuntay, 1938) ve *İçimizdeki Şeytan* (Sabahattin Ali, 1940).

Cumhuriyet döneminde, duyguyu öne çıkaran roman metinleri ile aşk temalı romanların sayısında önemli bir artış görülmektedir. Yine bu dönemde, kadın yazarların sayı ve eser-tema çeşitliliğinde öne çıktıklarına tanık olmaktayız. Bu dönemdeki kadın romancıların başında, Halide Edip Adıvar, Müfide Feride Tek, Şukufe Nihal Başar, Halide Nusret Zorlutuna, Muazzez Tahsin Berkant, Suat Derviş Baraner, Mükerrem Kâmil Su, Kerime Nadir, Samihâ Ayverdi, Safiye Erol ve Peride Celâl gelmektedir.

Cumhuriyet devri Türk romanında sık işlenen temalardan biri de *tarihî roman* temasıdır. Bu tema, okuyucular tarafından büyük ilgi görmüş, özellikle 1950 sonrasında çok sayıda tarihî roman metni ortaya çıkmıştır. Ki, Abdullah Ziya Kozanoğlu'ndan Feridun Fazıl Tülbentçi'ye, Reşat Ekrem Koçu'dan Mustafa Necati Sepetçioğlu'na, hatta Hasan İzzettin Dinamo'dan Hüseyin Nihal Atsız'a kadar pek çok ismin tarihî roman yazdığını görmekteyiz.

Cumhuriyet döneminde, en az tarihî roman kadar ilgi gören bir başka roman türü de *popüler roman* türüdür. Bu başlık altında, Aka Gün-

düz, Esat Mahmut Karakurt, Mahmut Yesari, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ercüment Ekrem Talu, Sermet Muhtar Alus ve Osman Cemal Kaygılı isimlerini sayabiliriz.

Cumhuriyet devri Türk romanında en belirgin konu-temalardan biri de "köy" konusudur. Köy romanı ya da "köy edebiyatı/köy romancılığı" başlığıyla da işaret edebileceğimiz bu konu, aynı zamanda köy enstitülü yazarlarla özdeşleşmiştir. Ancak romanda köy konusunu, Tanzimat dönemine –*Karabibik* (1890) romanına– kadar çıkarmak mümkündür. Coğrafi birim olarak köy ve köyün problemlerine odaklanan köy romanı türü/teması, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda yaygın olarak işlenmiştir. Mahmut Makal, Fakir Baykurt ve Talip Apaydın isimleri köy romancılığında öne çıkan isimler arasındadır. Ancak Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in bazı romanlarını da köy ve köylüyü işleyen metinler olarak görebiliriz.

Türk romanı, Cumhuriyet döneminde yeni tema olarak sosyalist gerçeklikle de tanışmıştır. Bu tema daha çok Sabahattin Ali ve Selahattin Enis'in romanlarında öne çıkmış; daha sonra, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar ve Samim Kocagöz tarafından da devam ettirilmiştir.

Cumhuriyet devri Türk romanının, estetik açıdan değerli örnekleri Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar ve Peyami Safa tarafından verilir. Yusuf Atılgan (*Aylak Adam*); Oğuz Atay (*Tutunamayanlar*) ve Orhan Pamuk (*Kara Kitap*, *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat*, *Kar*) isimleri Cumhuriyet romanının son dönemlerinde öne çıkan romancılar olarak dikkat çekerler.

Tema noktasında, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na bir parantez açalım. Bu roman, insan ruhunun meçhule olan eğilimini dikkate alan ve bir insanda bütün insanları, insanlığı kucaklayan ufuk genişliği ele almıştır. Peyami Safa, bu romanda kısa cümlelerle sanki bir senaryoyu sahneye koymuştur. Bu yüzden de romanda, manzaranın, mekânın kolayca ve kesin çizgilerle canlandığı ve insanın ruhi penceresinin perdelerinin nasıl açıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet döneminde yazılan metinlerden Reşat Nuri Güntekin'in *Damga* romanına temakahraman boyutuyla göz atalım. Bu romanda derin bir toplum yarası işlenmiştir. Romanın ana fikir ekseni kanunların etkisi altında kalan her insanın kendi içinde her zaman kötü ve suçlu olmadığı düşüncesidir. Bu düşünce, *Suç ve Ceza* romanının ana kahramanı Raskolnikov'daki gibi iç huzursuzluğun göstergesi görünümündedir. Ki, *Damga*'nın İffet adındaki erkek kahramanı sevdiği kadının iffetini korumak için kendisini suçlu göstererek hapse düşmüştür: Bu arada, İffet isminin anlamı ile eser adı arasında gerçek bir çelişkinin yaşandığı görülen roman, kırılma ve kırgınlığın önemli kanıtıdır. Çünkü hayatını boşa harcadığını anlayan kahramanın tutunacak hiç bir dalı kalmamıştır.

Roman metinlerine okuyucu merkezli baktığımızda, Türk okuyucusunun, Halide Edip Adıvar'ın, *Sinekli Bakkal* romanında kendi değerlerinin savunulduğunu hissederiz. Ki, romanın ana kahramanı Rabia'nın kimlik-kişiliğinde aktarılan Türk-Müslüman değerler, okuyucuyu romana yaklaştırmıştır. Benzer şekilde, *Çalıkuşu* romanının okuyucu tarafından çok benimsenmesinde, bürokrasisinin eleştirilmesi, küçük kasabaların dar ortamlarında yaşayan renkli hayat sahnelerinin tespiti, idealist ve sevimli Feride'nin kişiliğinde her okuyucunun sıcak bir ilgi ve mer-

Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında roman konularını, Doğu-Batı problemi, yakın tarih soruşturması ve savaş-kuruluş problemleri gibi temel başlıklar etrafında toplayabiliriz.

hamet duyduğu aydın bir genç kızın portresinin yer almasının rolü büyüktür.

Türk romanının son yıllarında işlenen konuları, 12 Mart, 12 Eylül, geçmişle hesaplaşma, demokratikleşme süreci, kadın-aile-cinsellik, Beyoğlu'nun arka sokakları, aydınlara bakış, göç ve gurbet şeklinde sıralayabiliriz. Nitekim 12 Mart'ı anlatan, *47'liler* (Füruzan, 1974); *Yaralısın* (Erdal Öz, 1974); *Şafak* (Sevgi Soysal, 1975); *Tartışma* (Samim Kocagöz, 1976); *Bir Düğün Gecesi* (Adalet Ağaoğlu, 1979) roman örnekleri bir dönemin sosyolojisine ışık tutan romanlar olarak karşımıza çıkar. Aynı şekilde, bu dönemde fantastik-gotik, olağandışı-garip roman metinlerine de rastlarız. Lâtife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*, Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var*, Bilge Karasu'nun *Bir Kılavuz* ve Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı romanlarını burada hatırlatmakta yarar vardır.

Bu yazımızda, Türk roman tarihini tema ve kahramanlar üzerinden kısaca tanıtmaya çalıştık. Yüz elli yılı kapsayan bu süreyi, bağlantı kopukluğunu engellemek için Cumhuriyet öncesi ve sonrası mantığıyla işledik. Yazı sınırları içinde, Cumhuriyet sonrasını "son yüz yıl" vurgulaması ve ana hatlarla ele aldık. Bundan önce, yine Türk romanı üzerinde çeşitli inceleme ve araştırmalar yapmıştık. Bu araştırmalar arasında, 1992'de başlayıp 2002'de sonlandırdığımız Türk romanları bibliyografyasına ayrı bir parantez açalım. Uzun süreyi kapsayan bu çalışma, 2002 yılında *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*'nda yayımlandıktan sonra, derginin yeni baskıları yapılırken iki kere de güncelledik. Bugün elimizdeki verileri kontrol ettiğimizde, son yirmi yılda yüksek artış gözlemlediğimiz roman metinlerinin sayısı 7.500'ü bulmaktadır. Sözünü ettiğimiz bu araştırmamız dışında, 2001 yılında ilk kez basılan yüz civarındaki Türk romanı üzerine yaptığımız inceleme yazısı ile de romancılığımızın bir yıllık dönemi hakkında ayrıntılı bir analiz yapmıştık. Bunların dışında, üniversitede okuttuğumuz *Roman Sanatı*, *Roman İnceleme Yöntemleri* gibi dersler ve roman üzerine hazırlattığımız tez çalışmalarıyla Türk romancılığı, çalışma alanımızdaki gündemini hep korumuş oldu.

Sonuç olarak, yukarıda saymış olduğumuz ve diğer tecrübelerden hareket ederek Türk romanının çalışma alanları için, hem tema ve kahramanlar aracılığıyla hem de diğer noktalarda zengin bir kaynak oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ki, Türk romanı, Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında edebiyatın kendisi kadar; sosyoloji, edebiyat sosyolojisi, karşılaştırmalı edebiyat, psikoloji, felsefe gibi bilim dallarına da kaynaklık etmiştir. ■

Yaşar Kemal: Kendisi Bir Roman Kahramanı

İbrahim Dizman

Roman, edebiyatın en çok tartışılan, üzerinde en çok söz söylenen türüdür. Hayatın kentleşmeyle başlayan hızlı dönüşümüne, birey ve toplum ilişkisinin karmaşıklığına büyüteç tutan roman türünün bu yönünden kaynaklanan özellikleriyle unutulmaz karakterler yaratılmış, geçmiş yüzyılların destanları ile yan yana duran kahramanlar katılmıştır hayatımıza. Ancak ayrıca dikkat edilmesi gereken bir olgu daha var. Kurmaca dünyada vücut bulan roman kahramanlarını yaratan zihin ve muhayyile de önemlidir. Büyük romanları yazan, unutulmaz karakterleri hayatımıza katan yazarların da birer "kahraman" olduklarını, roman boyunca, karakterin romandaki nefes alış verişi süresince, ne kadar gizlense de bir hayalet gibi dolaştığını, her yere görünmez bir el gibi dokunduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Gustave Flaubert, Madam Bovary'nin kim olduğu sorulduğunda "O benim" demişti. Basit, sıradan bir yanıt gibi ama tam da roman gerçekliğini anlatan, yazarın satırlar arasındaki soluk alıp verişini hissettiren bir karşılık bu. Nabokov da "Emma Bovary denen kız hiç yaşamadı ama *Madame Bovary* kitabı sonsuza dek yaşayacak" derken, kahramana değil, ona tanrısal bir nefes üfleyerek yaratan yazara dikkat çekiyordu.

Bir romanı yalnızca bir roman olarak okumak istediğimizde elbette bunları hiç düşünmeyiz, farkına varmayız; bizim için aslolan, olayın içine girerek o karakterlerle bir yolculuk yapmaktır. O yolculuğun da sonu yok kuşkusuz; son sayfada trenden indiğimizde bir bakarız ki romanın kahramanı da bizimle birlikte inmiş; o artık yanı başımızdadır hayat boyunca. Ama işte, o karakteri hayatımızın içine sokan yazar, romanın biraz içinde biraz dışında yaşayan, hayal eden, üreten ve hayatı yeniden kurgulayan "kahraman"dır.

Sözle dünyalar kurmak

Çok bilinen bir anekdottur; Zülfü Livaneli de anlatır *Gözüyle Kartal Avlayan Yazar*'da: "İnce Memed romanı yayınlandığı zaman Behice Boran'ın aklı, dağ başında yanan ateşe takılmış. Yaşar Kemal'e kimsenin bulunmadığı o dağ başında ateşi kimin yaktığını sormuş. Yaşar Kemal'in Boran'a verdiği cevap, roman dünyasını ve kendi gerçeğini açıklar nitelikte: O ateşi ben yaktım Behice Hanım." Yaşar Kemal'in bu yanıtı Flaubert'in Madam Bovary sorusuna verdiği yanıtla aynıdır. Yaşar Kemal'in yanıtı daha da zengindir hatta. Çünkü o ateş Çukurova'da hiç sönmedi, hep yandı. İnce Memed onlarca köyde yaşamıştı! Onlarca mezarlıkta onun mezarı vardı! Hatta onunla bir pınar başında karşılaşıp sigara tüttürdüğünü, sohbet ettiğini tatlı tatlı anlatan yüzlerce kişi olmuştu Çukurova bölgesinde. Yaşar Kemal bu gerçekliğin yazar yönüne değinerek Alain Bosquet ile yaptığı nehir söyleşide şöyle açıklar:

"Ömrümde çok insanla karşılaştım, romanlarımda çok insanlardan örnek aldım. Ama

bütün insanlarımı ben yarattım. Bunu bilinçli olarak yaratmaya çalıştım. İçimde biraz da gerçeği arama çabası var. Gerçeği arama çabası da o kadar umurumda değil sanıyorum. Bir düş dünyası, bir anlatma dünyası kurmak, başka bir şeyler yapmak, bu dünyayı sözle gerçekleştirmek. Ben, sözle dünyalar kuranların ne ilkiyim, ne de sonuncusuyum. Bu, profesyonel bir uğraştır. Tarih boyunca hep böyle olmuştur. Biliyor musunuz, Homeros bir profesyoneldi. Nereden biliyorsunuz, diyeceksiniz, bu çağdaki, yani benim gördüğüm Türk ve Kürt Homerosları da profesyoneldiler. Sanatları hikâyeler anlatarak dünyalar kurmaktı. Ne şarlatan, ne de mistiktiler, ne dilenciydiler benim insanlarım, onların hepsi işlerinin büyük ustası, ekmeklerini sözleriyle kazanan onurlu kişilerdi. Ve yarı kutsal kişiydiler üstelik de."[1]

Neden "yarı kutsal kişiydiler" vurgulamasını yapıyor Yaşar Kemal? Kanımca, yukarıda belirttiğim, yaratılan karakter kadar yaratanın da kahramanlığını içinden yaşayarak bilmesinden doğan bir düşünce bu. Yazmanın bir büyü olduğunu, modern zaman "büyücülerinin" temel malzemesinin kelimeler, cümleler olduğu gerçeğini bilmekten kaynaklanıyor. 1965'te yaptığı bir konuşmada bu büyü kavramını şöyle tanımlamıştı:

"Bazıları sanat hayatın karşısında bir büyüdür, bir sihirdir diyorlar, sanatın büyüsünü söylüyorlar da hayatın, doğanın büyüsünü söylemek kimsenin aklına gelmiyor. Sanatın büyüsü hayatın büyüsünün bir sonucudur(...) Sanattaki büyü yaşamın büyüsüdür. Sanatın sevinci, sanatın horlaması, sanatın saçmalığı, hayatın saçmalığıdır. Her şey hayatta var, öyleyse sanatın gerekliği var denebilir. Ama sanat sanattır. Sanat başka bir hayattır. Sanat yaşamın başka bir türüdür (...)Sanatın büyüsüne, hayatın gerçeğinden gidilir, gizine varılır." [2]

Modern zamanların büyük büyücülerinden diyebileceğimiz Yaşar Kemal'in "hayatın, doğanın büyüsü" dediği de Anadolu'dan başka bir yer değil, Çukurova özelinden başlayıp bütün Anadolu'yu kapsayan, olağanüstü bir mirası taşıyan, birçok dilin rengini yansıtan bir büyü bu. Hemiteli Kemal Sadık Gökçeli'yi "Yaşar Kemal" yapan işte bu büyünün gizine ermiş olması. Yoksa sıradan bir röportajcı olabilirdi, belki bir yazar da olabilirdi ama Türkçenin bir çağlayan gibi döküldüğü kitapların yazarı olamazdı; İnce Memed diye bir Anadolu kahramanı yaratamazdı. Bunu kuşkusuz kendi de çok iyi biliyor, bütün bir hayatı kapsayan o büyünün yaşadığı yerin kültürü dili olduğunu bilen bir yazar:

"Sözün gücüne her zaman inandım. Roman, sözlü sanatın en önemli koludur. Söz insanoğlunun yarattığı değerlerin başında gelir. İnsanoğlunu böylesine yaşama bağlayan büyülerin başlıcalarından biridir. Bir romana bakalım, bir okuyucu romanı okurken okuduğu romanı başından sonuna kadar yeniden yaratır. Diyelim ki bir zeytin ağacı geçiyor romanda, okuyucunun ilkin bahçesindeki bir zeytin ağacı gelir romanın içine oturur. Bir ovayı okursa bildiği, yaşadığı ovayı getirir gözlerinin önüne. Hiç ova görmemişse bir ova yaratır oraya koyar. Romanların ölümsüzlüğü

1 Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor, Alain Bosquet ile Görüşmeler*, YK Yayınları, İstanbul 2007, s. 54.

2 Yaşar Kemal, *Binbir Çiçekli Bahçe*, YK Yayınları, İstanbul 2009, s. 47



Yaşar Kemal (1923-2015).

bu yaratmaya bağlıdır. Her insan ne olursa olsun hep yaratma büyüsüne kapılır. İlyada'yı, Donkişot'u yaratmayan okuyucu olabilir mi? Bütün acılığına karşın "Palto" hikayesini yaratamayan bir okuyucu olabilir mi? Bizim çağımızda romancıların başları beladadır. Çünkü insanları en çok yalana, zulme, bütün kötülüklere karşı roman uyarır. Roman insanları hem de onlara insan olduklarını söyler ve bütün bunları da insan kendi yaratır." [3]

Bizim çağımızda romancıların başları beladadır

Başlıktaki bu cümlenin çözümlemesi, Yaşar Kemal'in romancılığının ve giderek hayat serüveninin anahtarını verir bize. Başka bir deyişle işin püf noktası burada. Yaşar Kemal'in romanlarını destansı bir coşkuyla hafızamıza kazıyan budur. Çünkü dünyanın derdini dert edinmişsen, memleketin sorunlarını kendi sorunun bilmişsen, halkının acısını kalbinin derinliklerinde hissetmişsen başın beladadır! Bu bela, bir yazarı alır, yazarlığın da ötesine taşıyıp "kahraman" yapar. Yaşar Kemal işte budur. Onun yaşamının ayak izlerini sürdükçe, o "bela"yı da anlayabiliriz.

Doğduğu yerleri "Kilikya" olarak anıyor Yaşar Kemal. Tarihsel adıyla. Antik döneme, Roma dönemine vurgu yapıyor. Ailesi Kürt. Ruslar Van'ı işgal edince göçüp geldikleri köy Türkmen köyü. Toroslar, binlerce yıllık kültürü harmanlamış Kilikya'da. "Her kadın bir şairdi" diyor köylüleri için. Karacaoğlan'ın, Dadaloğlu'nun coğrafyası sonuçta. Eski Türk destanlarını herkesin bildiğini de ekliyor, içinde büyüdüğü topluluktan söz ederken. Evde Kürtçe, köyde destanların, Karacaoğlan'ın pırıl pırıl Türkçesi. Sağlam bir temel! 1940'larda Abidin Dino, Pertev Naili Boratav gibi aydınlarla tanışması hayatının on-

3 *Agy.*, s. 77

dan sonraki dönemini belirleyecektir. Adana'daki bir arzuhalciden bir aydının doğuşuna denk gelir 1940'ların karanlığı ve 1950'lerin değişen Türkiye'si. Aynı yıllardaki folklor derlemeleri ve bunları yayımlaması, uluslararası bir yazarın doğuşunu müjdeler sanki.

Sonraki yıllarda İstanbul'da görürüz Yaşar Kemal'i. *Cumhuriyet* gazetesinde çalışmaktadır, öyküler yazmakta, röportajlar yapmaktadır. Aynı zamanda Türkiye İşçi Partisi saflarında bir sosyalisttir. O günlerde Türk edebiyatının kollarında bir bebek vardır artık: *İnce Memed*. Önce *Cumhuriyet*'te dizi halinde yayımlanır, sonra kitaplaşır. *İnce Memed*, " köy romanları" akımının tam ortasında bambaşka bir ufuk açar okuruna. Yoksunluğu, fakirliği, ezilmişliği anlatmaz sadece; isyanı, direnişi, değişimi de anlatır. Köy romanlarından bu yanıyla ayrılır. Öte yandan yarattığı roman kahramanıyla insanlığa derinlemesine eğilir. Edebiyatımızda farklı, sosyalist bir yazarın bakışını yansıtan özgün bir damardır bu:

> "Bir merakım doğayı yaşamaksa, onu gözlemlemekse, ikinci merakım da insanları yaşamak, insanları gözlemlemekti. Bir de sosyalizmdi en büyük tutkum. İnsanların sömürülmesi, açlığı, çalıştıkları halde kazanamamaları beni derinden yaralıyor, insanlığın bu inanılmaz kötü, adaletsiz durumuna baş kaldırıyordum. Yaşamımda bir süre geldi ki, hiçbir işte bir haftadan fazla kalamıyordum. Bir işe giriyordum, çoğu zaman da bu iş benim bedenimin kaldıramayacağı kadar zor işler oluyordu, ben işe girdiğimin haftasında, on beş gününde polis beni arayıp buluyor, işten çıkarılıyordum. Haydi, başka iş... Böyle böyle, iş, iş, köy, kasaba Çukurovayı dolaşıp duruyordum. İnsanın eşitliği, ezilmemesi, aşağılanmaması benim için kutsaldı. Bunun için bütün zulümler, ölümlerle karşı karşıya gelmelere pek aldırmıyordum."[4]

Yaşar Kemal'in kendisi de bir İnce Memed'dir. Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) radyo konuşmalarında seslenen, dağlarda konuşan eşkıya Memed'dir sanki. Sıradan seçim konuşmaları, oy isteme taktikleri, halka şirin görünme çabalarının çok ötesinde, sosyalist anlayışla halkın dilini buluşturan konuşmalardır. Bir romancının, Türkçeyi köylülerinden öğrenmiş bir Çukurovalının, bir dil ustasının seslenişidir:

> "Bütün mahsulleri, yiyecekleri, giyecekleri bizler üretiriz. Fabrikaları, makineleri bizler yaparız. Şu dünyada, insan eliyle yapılmış ne görüyorsanız, bizim nasırlı ellerimizin eseridir. Şu dünyada ne varsa bizim alın terimiz, göz nurumuzdur. Bu güzel ellerin, nasırlı ellerin yarattığı mahsuller ve fabrika ve toprak ve su mahsulleri hepimize yetecek kadardır bu dünyada... Öyleyse neden birimiz tok da hepimiz yoksuluz. Ben size buradan ilan ediyorum ki, cümle kötülüklerin bir tek sebebi var. O da şu, sömürücüler. Yani çalışmayanlar, yani ellerini ılıktan soğuğa vurmayanlar, yani yan gelip yatanlar (...) Ezilmişin, hor görülmüşün, adam yerine konmamışın, hatırı için, şu zenginler eliyle talan edilmiş, viraneye çevrilmiş, bağımsızlığını yitirmiş güzel memleketinin, büyük milletinin hatırı için geleceksin. Kurtuluş Savaşı'ndaki gibi, yurdumuzu bu sefer de kurtaracağız. Bu sefer kanla, ateşle değil, bir tek oy ile... Bu bir bakıma en kolay kurtuluştur. Bir bakıma da en zor. Yalanlarla uyutulan

4 Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*, s. 69.

halkımızı uyandırmak belki biraz zor olacak. Emekçiler, kardeşlerim en büyük ödev bize düşüyor."[5]

Yaşar Kemal, 1950'lerden beri yazarak, konuşarak memleketin derdini dert edinerek, dünyanın sorunlarını kendi sorunu bilerek yaşadı. Türkiye'de bir Kürt sorunu varsa orada o vardı. Cezaevlerinde yaşananların kamuoyuna yansımasında onun katkısı vardı. Dünyanın neresinde bir zulüm varsa, ayağa kalktı. Bir ağacın, bir kuşun, bir çiçeğin, börtü böceğin yaşaması da ilgilendirdi onu. Cezaevlerinde de yattı, kovuşturmalara da uğradı, kitapları kütüphanelerden atıldı, adı hafızalardan silinmek istendi ama o kökleri Anadolu'nun derinliklerinde bir çınara dönüşmesini bildi; gölgesinde hepimizi topladı.

Bütün bunlar, Yaşar Kemal'i sadece bir yazar olarak değerlendirmemizi zorlaştırıyor; tek tek eserlerine odaklanma dışında, bütünüyle bir yazar olarak ele almak eksik kalacaktır. En doğrusu onu bir aydın, bir yazar konumundan apayrı bir yerde değerlendirmek ve ona bir roman kahramanı gözüyle yaklaşmaktır. ■

5 turkiyeiscipartisi.org

Orhan Pamuk Anlatısını Konumlandırmak

Feridun Andaç

Prolog

Tanpınar'ın moderniteye bakışını, yorumunu bilmeden romancılığında düşün evreni değerlendirmek eksiklik içerir. Romanlarında insanı, toplumu anlatmak çıkış noktası olsa da; yaşanan tarihsel-toplumsal zamanın neler içerdiği üzerine düşüncelerini ilkten denemelerinde dile getirmiştir. O nedenle Tanpınar'ı düşünsel arka planı olan bir romancı olarak nitelendirmek hiç de yabansı gelmemeli.

> Toplumun, insanın "ahenk"ini arayan / gören / gösterendi.

"İnsan düşüncesi zaman ve mekânın yaratıcısıdır," derken; romanında yarattığı o evrenin içindeki "insan"ın nerede olduğunu sorgular hep. Birey olup olamama hallerini, eski ile yeni arasındaki dalgalı/bulutlu gelgitlerini hep o minvalden hareketle anlatır.

Yarattığı kurmaca dünya, yaşadığı(mız) zamanın ruhundan izler taşır kaçınılmaz olarak.

Kesinleyici bir çizgi çizmese de bakışı, yorumu moderniteden yanadır. Onun bu bakışını şu düşüncelerinin aynasında buluruz aslında:

> "Umumi hayat değiştikçe, medeniyet ve müesseseleriyle ve kıymet hükümleriyle değişir. Bazen bunların bir kısmını tasfiye eder. Fakat bütün bu değişiklikler insanla beraber olur. Küçük, büyük buhranlar, anlaşamamazlıklar, huzursuzluklar, sıçrayış devirlerinde ihtilaller, teknik terakkiler, keşif veya tabiî inkişaflar bu tasfiyeleri yapar. Garp'ta ortaçağ insanı, rönesans insanı, makine sanayi'i devrinin insanı, bugünün insanı medeniyetiyle, müessesesiyle beraber teşekkül etmiş şe'ni ve tarihî vakalardır."[1]

Tanpınar, yaşanan "geçiş dönemi"yle birlikte toplumdaki kırılma noktasının dönemecinde bir anlatıcıdır. Şunu diyordu 1943'te yazdığı bir yazısında:

> "1923'te başlayan tasfiye, eski ile yeni arasındaki bu denksiz mücadeleye son verir. İçimizde yaşayan bu yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müessese artıklarını hayatımızdan çıkarınca birdenbire onu büyük hakikatında görmeye başladık."

Onun bütüncül bakışının özeti şu tümcesinde yatmaktadır:

"Bizim için asıl olan miras, ne mâzidedir, ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır."

Orhan Pamuk Anlatıcılığının Yolu

"Mazi" ve "miras" Orhan Pamuk'un roman

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay., İstanbul 2015, s. 544.

yoluculuğunun iki uğrak yeridir. O, bunu, hem seçip anlattığı konularda hem de anlatım yordamında öne çıkartır.

Bunu "tarih" "geçmiş zaman" "dönemsel gerçeklik" ekseninde ortaya koyan romanlar yazarak gösterdi.

Cevdet Bey ve Oğulları'ndan (1982) *Veba Geceleri*' ne (2021) uzanan roman yolunun karşımıza çıkardığı en temel gerçeklik, onun anlatıcılığında modernizmi hem üslup hem de tarz olarak benimsemiş olmasıdır.

Bir konuşmasında, kendini bu anlamda konumlandırışını şöyle dile getirir:

> "Modernlikten yana. Bir yazar olduğuma göre modern edebiyatın ürünüyüm ben. Ve sonuna kadar modern edebiyata bağlıyım. Ama modern edebiyat aracılığıyla geleneğe dönen, onun zenginliğinden yararlanan, onu kullanan yazarım."[2]

Orhan Pamuk'un romancılığında Türkiye modernleşmesinin yansımalarını buluruz. Onun entelektüel bakışı, oluşturduğu "romansal hakikat"in yönsemelerini belirler. Bir bakıma geç modernleşme sıkıntılarının hafızası Pamuk romanlarının ana aksını belirler. Dünle bugün, geçmişte gelecek, unutulanla hatırlanan, kaybedilenle karşılaşılan, oluşturulanla çatışılan bir arada yansıtılırken, o romansal hakikat modernizmle geleneğin anlatı coğrafyasından beslenen bir anlatıcıyı karşımıza çıkarır.

Onun kurmaca gerçekliğini belirleyen kent/ mekân/ insan dokusu, toplumun her döneminde yaşanan, varlığını hissettiren Doğu-Batı sorunsalının bu hayatlardaki yansımalarını içerir. Öyle ki; *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı, *Sessiz Ev*'le



Orhan Pamuk (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orhan_Pamuk_2009_Shankbone.jpg)

buluşturan, *Kara Kitap*'ı *Yeni Hayat*'a yaklaştıran, *Beyaz Kale* ile *Benim Adım Kırmızı*'yı temel sorunsalla yüzleştiren; *Kar* ile *Masumiyet Müzesi*'ni ayrıksı kılan, *Kafamda Bir Tuhaflık* ile *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı ana sorunsalda buluşturan; *Veba Geceleri* ile tarihsele dönerken geç kalmış modernliğin yaşattığı sıkıntıların açmazlarını gösteren bir "roman yurdu" kurduğunu pekâlâ söyleyebiliriz.

İtiraz edilene, eleştirilene veya sekter bulunana karşı bir duruşu/bakışı olması, Pamuk'un roman dünyasının beslendiği kaynakların eklektizminden de kaynaklanır bir ölçüde.

Tanpınar / Kemal Tahir / Oğuz Atay anlatı ikliminin var ettiği "yerli roman" kavramını benimsediği kadar itirazları da olan bir bakışta yazdığını söyleyebiliriz, Pamuk'un.

"Geçmişle modernlik, gelenekle modernlik"

2 Ahmet Hakan, *Kırmızı ve Kar: Orhan Pamuk*, Birey Yay., 2002, s. 133.

Ele aldığı konuyu çetrefilleştiren bir kurmaca dili/kurgusu vardır Pamuk'un. Anlaşılabilirliğin kapılarını zorlayan da budur kanımca.

arasındaki bağıntının sorgusu/yansıması başından beri Pamuk romancılığının "mesele"si olmuştur.

Türkiye'den manzaraları bir yerin, bir dönemin, hatta yaşanan temel birtakım gerçekliklerin öyküsü yerine; o yaşanan çatışma/kutuplaşma sıkıntılarını ele aldığı konu/izlek/kahraman(ın) gerçekliğinde göstermeyi yeğliyor. Bir bakıma Tanpınar ve Oğuz Atay'ın romancılık tutumlarının ötesinde bir "kurmaca gerçeklik"tir onun romanında geliştirdiği.

Deneyimlenen Bakış

Orhan Pamuk, romanlarında bir konuyu ele alırken, dile getireceği "mesele"yi insanileştiren boyutlarıyla tasarlar. Çizdiği kahramanlar, yansıttığı dönem (sel gerçeklik) onun bu bakışının prizmasından geçer.

Ele aldığı konuyu çetrefilleştiren bir kurmaca dili/kurgusu vardır Pamuk'un. Anlaşılabilirliğin kapılarını zorlayan da budur kanımca. Zira onun "romansal hakikat"ında sürekli öne çıkan söylemsel bakışı/dili yeni bir okul ister hep. Yer yer öne çıkan ironik söyleminde (özellikle *Benim Adım Kırmızı*'da) bunu gözleriz. Bunun ilk izlerini *Yeni Hayat*'ta da görürüz.

Orhan Pamuk, romanlarında denenmeyeni değil; tam tersi denenmiş olanı alıp yeni baştan kuran, gösteren, kendi üslubunu yaratan bir anlatıcı olarak çıkar karşımıza.

Pamuk'un üslupçu yanının parıltısını *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda görsek de, bence, asıl *Sessiz Ev*'de kurgu/anlatım ustalığını gösterir.

Dönem romanı olması bakımından birbirini bütünleyen yanları vardır. *Cevdet Bey ve Oğulları* üç kuşaklık bir tüccar ailesinin öyküsünde, Türkiye'nin kuruluş/geçiş dönemlerini (1905-1970) anlatır.

Büyükbaba (Cevdet Bey), oğul (büyük oğul Refik, küçük oğul Refik), torun (Ahmet) bu öykünün taşıyıcı figürleridir. Batılaşma serüveninin simgesi diyebileceğimiz bu üç figür Pamuk romanında "yeni insan" profilini yansıtması bakımından kayda değer niteliktedir.

Pamuk, romanda zaman/mekân/insan üçlemini birbirleriyle ilişkilendirmede, bunlar üzerinden ele aldığı meseleyi yansıtırken bir söylem geliştirmede başarılıdır. Öyle ki; romancı bakış açısı, anlatıcı tutumu roman yolunun sonraki aşamalarını da belirleyecek düzeydedir.

Bir yanda tarihsel olan, ötede gelenek ve modernizm onun konu/izlek eksenini belirlerken; anlatıcı olarak da her yeni romanında yeni bir biçim kurup söylem geliştirmesinde etkilidir.

Sessiz Ev, işte bu noktada Pamuk'un romanın postmodern eğilimlerini öne çıkaran bir anlatı olarak ezber bozan özellikler içerir. Pamuk, bunu da anlatıcı, bakış açısı, zaman ve anlatım yönteminde ustaca kullanır.

Hikâyesini, gene ülkenin yaşanan modernleşme sıkıntısının sonuçları/yansıları üzerine kurarken katmansal bir anlatım biçimini yeğler. Bu da onu, giderek "çok sesli roman" yazmaya yönelten bir tutumdur.

Kopulmayan ama hep sorgulanan "geçmiş", anlamlandırmaya çalışılan "şimdi" ve hayal edilen "gelecek" Orhan Pamuk romancılığının –ilerde– karnavalist bir yapı içereceğinin, zaman ve kişiler ekseninde de benzer bir söylem geliştirebileceğinin işaretlerini verir bize *Sessiz Ev*. Anlam kadar, anlatımında kurgunun da ne denli önemli/gerekli olduğunu ustalıkla gösterir burada.

Tarihsel Olanı Yansıtma

Tarih, tarihsel olan Orhan Pamuk romancılığında başat öğedir hep. "Tarih"i yazmak yerine, tarihselin ışığında ülke meselelerine, insan gerçekliğine yaklaşımdan söz edebiliriz. Romancı olarak "tarih" onun için bir "araç"tır.

Bir bakıma bu bakışı/yaklaşımını da romanın (*Sessiz Ev*) ana karakterlerinden tarihçi Faruk üzerinden yansıtır.

Buradan yola çıkarak romancı Orhan Pamuk'u geçmişle gelecek arasında tarih/zaman/dönem gerçekliğinde bir anlatıcı olarak tanımlayabiliriz. Bu da onun kurduğu roman coğrafyasının geçişken, birbirine eklemlenebilen bir yanı olduğunu gösterir bize.

Yarattığı dönemsel atmosfer, çizdiği roman karakterleri (Selâhattin Bey, Faruk, Metin, Nilgün, Hasan, Fatma Hanım, Cüce Recep) üzerinden dile getirdiği Türkiye gerçeği Pamuk'un adım adım romancılığında hep gündemleştireceği konuların/meselelerin ipuçlarını vermektedir. Özellikle Doğu-Batı meselesi, kimlik sorunu/sorgusu, toplumsal/tarihsel meselelere bakış, gelenek, babalar/oğullar/torunlar, aile, modernlik sıkıntısı, tarih, kopuş-bağlanış, kuruluş düşüncesi...

Orhan Pamuk'un romancı olarak görme biçimini/görme düşüncesini zamansal ve kurgusal hakikatin gerçekliğinde kurarak yansıttığı bir romandır *Sessiz Ev*. Etkisi ve gücü ardılında yazacaklarında kendini gösterir.

Beyaz Kale (1985) bu anlamda bir "eşik roman"dır Pamuk romancılığında. Tarihi tarihselleştiren anlatı yolculuğunun "ilk" söylemine[3] döner Pamuk. Romanda, Doğu-Batı meselesi bu kez başka bir boyutta, efendi-köle ilişkisiyle karşımıza çıkar.

İkilik kavramı Orhan Pamuk romancılığının leit-motifidir. Anlattığı hikâyenin alegorik yapısını da belirleyendir bu. Kimlik sorgusu ise romanın alegorik yapısında başat öğedir âdeta. "Kendi ve öteki" olma hâlinin yansıtıldığı ironik gerçeklik, kimlik arayışının da sorgusu olur romanda: "Ben kimim?" ya da "Bizi tanımlayan ne?"

Pamuk'un "efendilik-kölelik" bağlamında dile getirdiği, benzer olup olmama hâli ile Doğu-Batı arasındaki temel çelişkiler, hatta "uçurum" dur. "Ben"deki "öteki ben" yer yer romanlarının temel sorgusu olarak ileride karşımıza çıkacaktır.

Arzulananla sündürülen bakışın tutkuyla anlatımıdır burada karşımıza çıkan.

***Kara Kitap:* Bir Dönemeç**

Kara Kitap (1990) Pamuk romanının âdeta ana aksını oluşturan bir yapıt olarak çıkar karşımıza. Her anlamda taşıyıcı ve "anahtar anlatı"dır. Bunu hem Orhan Pamuk romancılığı hem de dönem romanı için söyleyebiliriz.

Romanın karnavalesk yapısı, içerdiği epik öğeler, metinlerarası geçişler/göndermeler; zaman/mekân/insan gerçekliğini yansıtma biçimi, oluşturduğu söylem, yarattığı üslup açısından bir başyapıt olarak nitelendirmek isterim.

Tanımlanan, getirilen eleştiriler ne boyutta olursa olsun; iyi bir anlatıyı biraz da kusurları gösterir. Yani, "kusursuz roman yoktur" demek isterim.

Pamuk, bu kez, ele aldığı/işlediği konu/izlekler paralelinde Doğu anlatı geleneğini de üslup olarak öne alır. Öyle ki romanın anlatı dokusu ve

3 Orhan Pamuk, 1975'te, 12. Antalya Film Festivali'nce düzenlenen "Hikâye Yarışması"nda "Hançer" adlı tarihsel konulu öyküsüyle 3.lük ödülünü kazanmıştı. Seçici kurul, Fakir Baykurt, Asım Bezirci, Adnan Binyazar, Erdal Öz, Sadun Tanju'dan oluşuyordu. 1. Dursun Akçam, "Haley", 2. Celâl Özcan, "Top Yeri" öyküleri.



labirentimsi yapısı; metinlerarası göndermeler, çağrışımlarla bir aşk, bir kaybolma/arayış/yolculuk hikâyesi ekseninde kurulur...

Galip'in arayışını, Rüya'nın kayboluşunu, Celâl'in yazılarını anlatıcının geçişken bir bakışla, parçadan bütüne giderek anlatması... Aşk, yaratıcılık, acı çekmek... Dönüşmek, kaybolmak, arayış... Romanda izlek olarak karşımıza çıksalar da Pamuk, *Kara Kitap*'ta, bir başka önemli şeyi de öne çıkarır: Kurgunun hakikati gölgeleyen gerçeği aydınlatan bir işlevi olduğunu göstermesidir bu da. Kentin ruhunu, enerjisini labirentimsi kurguyla anlatmasının; Joyce'un Dublin anlatısının (*Ulysses, 1920*) önüne geçen öğelerinden söz edebiliriz burada.

Romanda yeni ve özgün olan, konu ve izleklerdense kurmaca gerçeklik boyutudur. Ona bunu sağlayan modern romanın teknikleri kadar Doğu anlatıcılığının çeşitliliği ve zenginliğidir.

Pamuk'un dört yıl sonra yayımlayacağı *Yeni Hayat, Kara Kitap*'ın bir "parodi"si olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı, bu kez, İstanbul'un kaotik dünyasından taşraya, yollara, yolculuklara, altüst oluş hikâyelerine döner yüzünü. Başka Türkiye manzaralarını çıkarır karşımıza. Kaybolma-arayış ikilemi, savrulma-tutun(ama)ma öyküsüyle okurunu buluşturur, Pamuk. Toplumsal endişenin şizoid bir toplum yaratma öyküsüdür bu bir bakıma.

Pamuk; romanlarında benimsediği, iyiden iyiye yansıttığı "çatışma" izleğini bu kez bireyin iç dünyasındaki anaforlarla anlatmaya yönelir. Kahramanını çıkardığı yolculukta, içten dışa/dıştan içe bakışla anlattıkları o endişenin sanrılarını da gösterir bize.

Bir yanda hiçleşme, değersizleşme hâli; ötede ise kendini bulma/arama yolculuğudur anlatılan.

Her şeyin iğretileştiği, muğlaklığın neredeyse yaşama felsefesine dönüştüğü bir toplumda "yeni"yi arayışın öyküsü... Adlandırılamayan bu "ütopya"nın adlandırılan zamanı ise bugünkü Türkiye manzarasıdır.

Pamuk'un, belki de en romantik anlatısıdır *Yeni Hayat*. Değişim, yenilenme, etkilenme ve aşk üzerine söylenmesi gerekenleri söyleyen bir roman. Fuzuli'nin "Canan yok ise can gerekmez," dizesi romanın anahtar söylemidir de diyebiliriz. Yaratılan duygu ütopyasının yolculuğu ise romanın ana izleklerinin doğasıdır âdeta. Anlatıcının şu ifadesi romanın o dokunaklı/gizemli yanını da açımlar nitelikte:

"Kederli sokaklar, sabırlı ağaçlar, solgun lambalar bana aldırmıyorlardı, ben de eşyalarımı topladım, kendi zamanıma çekidüzen verdim; tarihe ve tarihe hükmetmek isteyenlerin oyununa boyun eğmedim. Neden eğeyim? Kendime inandım. Kendime inandığım için benim irademe ve hayatımın şiirine başkaları da inandı. Onları istekle kendime bağladım. Böylece onlar da kendi zamanlarını keşfettiler. Birbirimize bağlandık. Şifrelerle haberleştik, sevgililer gibi mektuplaştık, gizli gizli toplandık."[4]

Oyun Düşünün Anlatıcısı

Oyunun düşü/düşüncesi Orhan Pamuk romancılığının başat öğelerinden biridir. Konu/izlek sürdürülebilirliğini de o oyun düşüncesinden alır. Roman kahramanları birbirine ulanan hikâyelerin kurucusu, anlatıcısı, zaman zaman da açımlayıcısı ve taşıyıcısı olarak karşımıza çıkarlar.

"Her şey yazıdır," düşüncesi ise Orhan Pamuk romancılığının manifest cümlesidir.

Bu anlamda *Yeni Hayat*'ı yazının arayışı kitabı olarak da nitelendirebiliriz.

Aşk ve ölüm sürüklenişinde, kaybolan ile kaybedilen, arayan ile aranılan, yazılan ile yazılmayan; o labirentimsi dünyada birbirine dolanan, birbirini açımlayan öyküler olarak karşımıza çıkar.

Merkezde bir anlatıcı olan Pamuk'un bu kez *Yeni Hayat*'la taşraya/Anadolu'ya açılması; "ara roman" diye nitelendirdiğim *Benim Adım Kırmızı*'dan (1998) sonra yayımlanacak olan *Kar* (2002) romanının habercisidir bir bakıma.

Benim Adım Kırmızı, Pamuk'un oyun düşüncesini en yoğun biçimde harmanladığı romanıdır bence!

Romanın arka planını oluşturan tarihsel zaman (1590'ların Osmanlı'sı/İstanbul'u) ve kimlik sorgusu ile birlikte Doğu-Batı meselesini bir kez daha ele aldığı romanda Pamuk; Türk modernleşmesinin açmazlarına değinerek görme biçimlerimizi, bunun yaşama ritüellerimize ve düş biçimlerimize yansımalarını anlatır.

Minyatür sanatı, Pamuk anlatısının odağındaki "oyun düşüncesi"nin metafordur bir bakıma. Kendini bulma, kendini ifade etme, kendinde olman hâllerinin dışavurumu da diyebiliriz.

Pamuk'un roman dünyasından taşınan izler bu romanında da öne çıkıyor kuşkusuz. Tarihin labirentleri ona yeni kapıları açıyor. Artık düşünen, bir bilim insanı gibi yapıtını tasarlayıp kuran hatta yer yer anlatı/m deneyimlerini yapan bir anlatıcı vardır karşımızda.

Benim Adım Kırmızı, Pamuk'un, bir anlatıcı olarak kendini en çok özgürleştirdiği (hatta eğlendiği) romanıdır, diyebilirim.

***Kar:* Türkiye'den Manzaralar...**

Anlamın, anlam arayışının peşinde bir anlatıcının bu kez *Kar* romanıyla karşımıza çıkması o denli şaşırtıcı gelmemeli.

Orhan Pamuk, her şeye rağmen, Türkiye gündeminde bir anlatıcıdır. 1990'ların Türkiyesi'nde olup bitenler bir romancı, aydın biri olarak onu ilgilendirir elbette. Merkezde durup yazmak yerine, ülkede olup bitenleri konumlandırabileceği bir yere taşır kendini. İşte *Kar* romanı da o taşıma sürecinde oluşur.

Kaotik bir romandır. Dostoyevski'nin *Ecinniler* (1872) romanıyla eş tutularak "siyasi roman" olarak nitelendirilmesinin, dönem gerçekliğinin en temel siyasi olgularının romana yansımasından kaynaklandığını söyleyebilirim.

Pamuk, bu romanıyla taşraya açılmasını şöy-

4 Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim Yay., İstanbul 1994, s. 275.

le değerlendirir: "Taşra olsun, biraz taşra duyarlıklılarına da elverişli olsun ve bu da romanımda işlemek istediğim, Kars'ı bütün Türkiye olarak görmek istediğim için Türkiye'nin de biraz dünyadan kopukluğuna denk düşsün istedim."

Pamuk, bu kez, Doğu-Batı meselesine, sekülerizme daha yakından/içerden bakar. Din sorgusuyla birlikte ilericilik-gericilik, modernizm, gelenek, bir toplumda "çatışma"yı var eden en temel olgular, bir arada yaşama düşüncesi romanın dokusunu oluşturur.

Orhan Pamuk, "Benim için romanımın iyi ve güzel olması vereceği mesajdan daha çok önemlidir," derken; *Kar* romanının yazıldığı iklimin, kahramanların gerçekliğini belirlemede öncelikli olduğunun altı çizerek şunu dile getirir: "Bir romanda hakikilik izlenimi veren şey, romanın hayatı kopya etmesi değil, roman kahramanlarının romanın havasına uymasıdır."

Kar'da yarattığı atmosferle anlattığı hikâyeleri taşıyan karakterleri (Ka./Kerim Alakuşoğlu, Kadife, Sunay Zaim, Funda Eser, İpek, Hande, Necip, Lacivert, Fazıl...) bir arada tutan/gösteren de romancının bakış açısıdır. Ve bunlar üzerinden "neyi" anlatmak istediğidir. *Kar* romanının, ülkede siyasal İslam'ın yükseldiği bir dönemde yazılmış olması Pamuk'un göstermek istediği insanlık durumlarının bugünü ve yarını nasıl etkileyebileceği düşüncesidir. O, bütüne parçalardan bakarak giden bir anlatıcı olarak çıkar karşımıza bu romanında.

Romanda sorgulayıcı bir bakış egemen. Özellikle kahramanların karakteristik özelliklerine yansıyan, sinen bir olgudur bu. Dinin, Tanrı kavramının, Doğu-Batı ikileminin gündeme geldiği yerlerde öne çıkar bu da. Türkiye modernleşmesinin bir aldatmaca olduğunu, "Türk Ruhu"nu kavramadan, bunun gerçekleşmeyeceğini imliyor âdeta. Ka.'nın, kalkıp Baytarhane Sokağı'ndaki tekkeye gitmesi, Şeyh'le yüzleşmesi... Özellikle de taşraya bakışı, bunu da kahramanların bakışıyla yansıtması kayda değerdir:

"Bizler sizin sakallı, irticai, taşralı dediğiniz kişileriz. Sakalımızı kessek bile taşralılığımızın çaresi yok..."

Düşünsel açıdan getirdiği tartışmalar, yarattığı söylemsel dil, söylemek istediklerinin romanın dokusundaki sorgulayıcı bakışı... Bu da, Pamuk romancılığında, odaklandığı bir konu/meselenin anlatımında kendine özgül bir düşünce evreni çizmesinin yansımasıdır.

Pamuk'un dünyası alegorik bir dünyadır. Sembollerle anlatılan bir dünya kurma yolculuğuna çıkar romanlarında.

Değişim, Dönüşüm Zamanlarına Tanıklık

Masumiyet Müzesi'ni (2008), işte o parçalanan, bölünen, tükenen insan ilişkilerine yeniden bakışın romanı olarak nitelendirebiliriz.

Orhan Pamuk, bir tasarımcı; edebiyat/kurgu tasarımcısı. Onun yazdığı romanı önemseten; anlattıklarının arka planında düşünsel-öz, iyi tasarlanmış olay örgüsü ve kurgusal bütünlüğün olmasıdır.

Masumiyet Müzesi, yaşanmışlık duygusunu en yoğun işlediği romanıdır. İnandırıcılığı da buradan gelir, bence. Roman kahramanlarının (özellikle Kemal'in, Füsun'un gerçekliği) dünyaya bakışlarındaki derinlik/içlilik... Kuşkusuz anlatılan salt bu değildir. Pamuk'un bu romanıyla ortaya çıkardığı bilinçaltı, (kahramanların/ın) izlerinden yürüdüğü bellek yolculuğu... Bir aşktan söz ederken de Türk modernleşmesinin seyir defterini önümüze açması... Gelenek dediğimiz şeyle modernleşmenin karşılaştığı durumlar, dahası toplumsal/bireysel yaşantımızın belirleyici







olma hâllerinin trajedisi... Ve orada biçimlenen hayatların masumiyetini nasıl yitirdiklerinin öyküsüdür anlatılan.

Kafamda Bir Tuhaflık (2014), İstanbul'un "başka yüzü"nü anlattığı romanı... Mevlut'un "göç" öyküsünden yeni İstanbul'un seyrine çıkarız bu kez. Nobel Edebiyat Ödülü sonrasında yazdığı ikinci romanıdır Pamuk'un. Gerçeklik duygusunun yoğunlukla öne çıktığı anlatıda kurmacayı bir oyun biçemine dönüştürmesi, kentin değişen/dönüşen hâlinin insan öyküleriyle iç içe gelişmesi romanın belki de en "eğlenceli", bir o kadar da buruk yanıdır. Bu aynı zamanda "yeni Türkiye"nin öyküsüdür.

Kırmızı Saçlı Kadın (2016), Pamuk'un ikilik izleğine dönüşü, dahası bunu daha da derinden işleyişi... Baba-oğul-ana ilişkisi... Gidenler, kalanlar... Sürdürülen hayatın burukluğunu hissettiren ana-oğul ilişkisi... Kayıp baba imgesi... Romanda kuyu metaforunda beliren ise yitenin yerine koyulanla kendi varoluşunu kanıtlama çabasındaki "oğul"un büyüme hikâyesi...

Pamuk, bir anma/hatırlama/anıştırma üzerine kurar anlatısını. Devşirdikleriyle konusunu yerli kılmaya çalışırken anlatısına sindirmeye çalıştığı Doğu/Batı imgeleriyle bir metafor yaratır. Bu kez de gösteren olmayı öne alarak hikâyesini kurar.

Veba Geceleri (2021), Pamuk'un yeniden tarihi/tarihsele dönüşüdür. Neredeyse anlatıcının/yazarın tarihle ilgisi/ilişkisi, yaratığı hikâye, kurduğu roman gerçekliği (her ne kadar yersel ütopya/zamansal hakikatle örtüştürülse de) anlatısını teslim ettiği anlatıcının (Mîna Mingerli) bakışı/yorumuyla üstkurmacının kurulma biçimini de göstermesi açısından Pamuk romancılığında yeni bir sayfadır, diyebilirim. "Bu hem bir tarihi roman hem de roman biçiminde yazılmış bir tarihtir." ifadesi, anlatının kurucusu Mingerli'nin "Giriş"teki açıklamasından. Romanın katmansal yanının ön/açıklama metni, bir bakıma Cervantes'in roman kuralına bir gönderme olarak da okunabilir.

Orhan Pamuk'un hem geleneğin içinden gelen hem de buna yeni açılımlar sağlayan bir romancı olduğunun göstergesi olarak da okunmalı *Veba Geceleri*. Çağrışımları, göndermeleri bol bir anlatı. Tarihî romanla tarihsel roman kavramlarına yeni bir bakış da getirdiğini söyleyebiliriz. Bir ütopya adası kurması (Minger Adası), romancının yalnızca hayal gücünü simgele-

mez; anlatısının gerçeklik boyutunda öne çıkan kurgusal hakikatle dile getirdiği mesele/ler, izlekler onun "özgür anlatıcı" konumunu deneysel denilebilecek bir kurguyla pekiştirir. Yani Pamuk anlatısında "oyun" fikri, bu kez anlatının tümüne yansımıştır. Onun anlatı dünyasını sıra dışı kılan da budur kanımca.

Marcel Proust, Nabokov, Tanpınar, Oğuz Atay roman yollarından geçerek kendi roman yolunu oluşturmada sürekli yeni/özgün olanın arayışında olmasını da modernist bakışına verebiliriz.

"Gitmek" fikri, öteden beri Pamuk anlatısında bir ana izlek. Neredeyse tüm romanlarının çıkış noktasında vardır bu. Her bir kurgusundaki yolculuk, anlatılan hikâyenin ana eksenine oturtulur. Bu da onun, öykü içinde öykü kurma yöntemine yatkınlığını hatta bunu sevdiğini de gösterir bize.

Kuşkusuz "konu", bir romanın olmazsa olmazıdır. Sonra da kişiler/yer/zaman gelir. Gerçi postmodern roman anlayışı bunların yer ve anlamlarını değiştirse de roman, gene de bir şey söylemek için kurulur.

İşte o "bir şey" yazarın/ın "her şey"idir... dili/anlamı, konusu, göndermeleri... Bu açıdan bakınca Orhan Pamuk her romanında bu değişmeceleri yaparak âdeta yapbozla yeniden kurar anlatıları. "Yeni"nin, "özgün" olanın arayışında bir romancı olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz.

Pamuk'un dünyası alegorik bir dünyadır. Sembollerle anlatılan bir dünya kurma yolculuğuna çıkar romanlarında. Kurduğu eğretilemeler/metaforlar... Geliştirdiği ikilikler... Gerçek ve rüya zamanındaki arayış/yolculuk imgesi bu alegorik yapının nedenlerini/niçinlerini anlatır bizlere.

Arayış/kimlik, kayboluş, çift kişilik, Doğu/Batı ikilemi, kapanma/çıkma, toplumsal bellek/taşıyıcı bellek... Onun anlatı evreninin tanımını, açımlamasını getirir/anlatır bizlere. ■

Oğuz Atay

Prof. Dr. İsmet Emre

2004 yılında yayımlanan *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı kitabımda, belki de ileride yazarım diye bir *Türk roman tarihi* taslağına yer vermiş ve romanımızı üç ana döneme ayırmıştım. Çeviriler ve adaptasyonlar eşliğinde ve biraz da onların gölgesinde yazılmış derme çatma, roman türünün gereklerini ha bire ihlal eden ilk romanlarımızdan Halit Ziya romancılığına kadar olan evreyi başlangıca/önceye/hazırlığa vurgu yapmak üzere klasik; Halit Ziya'dan başlayarak Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar olan süreci modern, Tanpınar'dan Oğuz Atay'a kadarki kesiti (Sevim Burak, Yusuf Atılgan vs.) modernden postmoderne geçiş, Oğuz Atay romancılığı bir dönüm noktası olarak Atay sonrası süreci de postmodern olarak kategorize etmiştim. Aradan geçen onca zamana rağmen, şimdi, burada, bu yazıyı yazarken de aynı düşüncedeyim. Haddizatında Türk romanı da Türk edebiyatının geneli gibi bir "aksiyon", kendi iç dinamiklerinden doğan ve birincil malzemeyle yoğrulan bir "ilk üretim" olmadığı, tersine, bir "reaksiyon" ve "maruz kalma" psikolojisiyle yer yer halk kültüründen devşirilmiş ve otantik ama çoğunlukla Batılı romanların dil, üslup, karakter oluşumu öğelerinden kolajlanmış "yapay bir zeminde" taazzuv ettiği için Batı'nın kendine "anasının ak sütü gibi helal" ve kendisinin bizzat özünden fışkırmasından dolayı Batı roman tarihine tasnifte hiçbir tenakuza yer bırakmayacak netlikteki terimlerini Türk roman tarihine adapte etmek onur kırıcı, en hafif ifadesiyle bir kolaylığa sığınmak gibi görünebilir. Bununla birlikte, edebiyatın özellikle bir sanat, bir bilgiler toplamı olmaktan çıkarak bilimleşmesi bize edebiyat bilimi terimlerini kültür, coğrafya ayırt etmeksizin kullanma hakkı veriyor ve bu hak aynı zamanda bir kültürün ürettiği terimlerin diğer kültürün periferisine uygulanabileceğini meşrulaştırıyor. Oğuz Atay'a geçmeden önce, bütün bunlardan çıkaracağımız ana fikrin, Türk romanının başlangıçtan bugüne Batı romanından kendini tamamen ayırdığı/ayrıştırdığı hiçbir sürecinin bulunmadığı, birkaç yüzyıl gerisinden geliyor olsa bile onunla benzeri süreçleri, benzeri romancılar üzerinden deruhte ettiğidir. Elbette bu gerçek –bu tespit–, Oğuz Atay metinlerini bir anlamda yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Michel Proust, Robert Musil ve Vladimir Nabokov benzeri Batı roman tarihi için modernden postmoderne geçiş yazarlarıyla yan yana getirmemizi, bir yönüyle onların her birindeki usarenin önce *Tutunamayanlar*'ın, ardından *Tehlikeli Oyunlar*'ın kıvam bulmasına verdiği katkıyı da beraberinde getiriyor. Hem *Tutunamayanlar* hem de *Tehlikeli Oyunlar* bu yönüyle yer yer Woolf'un bilinçakışı tekniğini, Joyce'un ironik parodileştirmelerini ve dil oyunlarını, roman diline yönelik yeni bir gramatoloji kurmanın imkânlarını, Proust'un geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki paradigmayı çökerten ve roman zamanını amorflaştıran bilinç kaymalarını,

Turgut Özben, Selim Işık ve Hikmet Benol üzerinden Musil'in "niteliksiz" adamının helezonik dalgalarla hayata ve insana dair keşfedilmemiş sayısız kuyuya dil sarkacı üzerinden inmenin muhteşem tekniklerini ve en nihayetinde hayat ile insan arasındaki hesaplaşmanın o amansız ama bir o kadar da zalim/hüzünlü/ironik boyutlarını Nabokov'un şahsında *Solgun Ateş* üzerinden –Turgut Özben, Dr. Kinbote'nin burnundan hık diye çıkmış gibi değil mi?– veriyor. Elbette bütün bunların, Oğuz Atay romancılığının arkeolojik kazısını yaparken rastlanan bu bulguların onun özgünlüğüne, yazar-doğmuşluğuna, doğuştan hüzün harmanı olan bu yazarın yazma dehasına en ufak bir kusur, zafiyet ve *özgünlük yitimi* eklediği asla söylenemez. Onlar başkadır, Oğuz Atay başka. Onlar İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça yazmışlardır, Oğuz Atay Türkçe; onlar kendi kültürlerinin modernleşme karşısında kıvranan insanlarının çektiği acıları yazmışlardır, Oğuz Atay Türk insanının dramını anlatmıştır ve bu hâliyle o sağlam bir malzemeyi, büyük bir ustalık eşliğinde sonsuz bir sezgiyle mayalayıp harika eserler üreten olağanüstü, olağandışı bir yazardır. *Tutunamayanlar*'ın karakter yapılanması, tematik kurgusu, olay örgüsü, zaman ve mekân dönüşümü bakımından Türk roman tarihinin "makas değiştirme" eşiğindeki rolü tam da buradan, Oğuz Atay-vari yazarlıktan kaynaklanmaktadır. O özellikle *Tehlikeli Oyunlar* romanıyla metnin tamamına yayılmış olay örgüsünü çökerterek yerine aforizmalar yerleştirmek, zamanı reel bir akış olmaktan çıkararak amorf formlarıyla, bir rüya-zaman işleyişine tabi tutmak, iyilik-kötülük, erdem-erdemsizlik, akıl-delilik gibi yerleşik ve donuk karşıtlıkları çökertip her bir kavramı sadece bağlamı içinde içeriklendirerek sunmak, ironi, kitcshe, patafizik, parodi, kolaj, montaj ve metinlerarasılığa hakkını verip ilk kez bir Türk romanında bütün bu postmodernist teknikleri kullanarak Türk roman tarihinin devrimci yazarlarından biri olmayı hak etmiştir. Nitekim 1980 sonrası Türk romanı onun bıraktığı yerden, ondan esinlenerek Pınar Kür, Leyla Erbil, Buket Uzuner, Bilge Karasu, hatta Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar metinleriyle buluşmuş; yeni rotasında sağlıklı, özgün, kendine yeten bir roman çizgisi yakalamıştır. Denebilir ki 1980 sonrası Türk romanının ortak paydası Oğuz Atay'dır. Olağanüstü bir birikimle, derin bir hafızayı yanına alarak Türklerin sadece Tanzimat'tan başlayıp 1970'lere kadarki kültürel süreçlerini değil, Orta Asya steplerinden başlayan yolculuklarının bütün bakiyesini, hiçbir ayrıntısını atlamadan, hem de Batı kültür tarihiyle harmanlayarak tek bir romanın içinde eriten başka bir yazarımız yok ne yazık ki. Ne yazık ki öncesine ve sonrasına bakıldığında Türk romanının tek bir Oğuz Atay'ı var. Ama en azından bir Oğuz Atay'ı var. Son olarak şunu da söyleyelim ki dün olduğu gibi bugün de bugün olduğu gibi yarın da Türk romanının deli dâhisi olarak anılacak ve kendisini her okuyana tebessümün içine yerleşmiş hüzün çiçekleri uzatmaya devam edecektir. ■

Debussy-Wagner Dinleyip Mahur Beste'de Yaşamak Zorunda Kalan Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar

Şaban Sağlık*

Hem şarklı hem garplı olabilir miyiz?
Elbette ki hayır. Fakat garplı bir şarklı olabiliriz.
Şark şimdilik bizim çekirdeğimizdir.
Tanpınar

Türk Modernleşmesi ve Tanpınar

Türkiye'deki modernleşme, bir başka ifadeyle Batılılaşma serüveninin insanımıza yansıyan en önemli göstergesi, şüphesiz "ikilik" hâlidir. Söz konusu ikili hâlin bir tarafında Doğulu, diğer tarafında ise Batılı değerler yer alır. Bu durum hayatımıza öylesine aksetmiştir ki hemen her şeyimizde bunun yansımalarıyla birlikte yaşar olmuşuzdur. Modernleşme belirtilerinin ilk olarak hissedildiği yıllarda ülkemizde mevcut olan "alafranga" ve "alaturka" ikiliği de bunun ilk işaretleri olmuştur. O günden bugüne hayatımızın hemen her alanında söz konusu ikilik devam etmiştir. Bu durumun hâlâ devam ettiğini de söyleyebiliriz.

Türkiye'deki bu durum üzerine özellikle modern Türk edebiyatı bağlamında en doğru ve reddi imkânsız tespitleri yapan Ahmet Hamdi Tanpınar olmuştur. Hemen her eserinde bu problematiğin analizini yapan Tanpınar bir yerde şunu söyler: *"Türkiye'de bir zihniyet ve iç insan buhranı yaşanmaktadır. Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayati meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran yahut bu mühim ve hayati meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir."*[1] Yazar, bu durumu *Aydaki Kadın* romanın kahramanına da söyletir: *"Bazen kendimi iki ayrı insan sanıyorum. Hatta birbirine karşı vaziyet almış iki ayrı insan. Birinin yaptığını öbürü bozuyor gibi geliyor bana."*[2]

Burada söz konusu edilen "ikilik" hâli için Tanpınar "kriz" kavramını da kullanır. Hatta onun bu manadaki şu sözü her fırsatta tekrarlanır: *"Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar."*[3] Bir kriz devrinin (inkıraz devri)

Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Öğretim Üyesi, Üsküdar/İSTANBUL.

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay. İst. 1996, s. 34.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Dergâh Yay. İst. 2009, s. 206.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yay. İst. 1997, s. 101.

insanı olan Tanpınar, kendini her zaman medeniyet sorunlarının içinde bulmuştur. Tanpınar söz konusu ettiği medeniyet probleminin en önemli sebebi olarak da şu çarpıcı sözü söyler: *"Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağzımızdan hala okuduğumuz Frenk kitapları konuşmaktadır. Tıpkı bizden evvelkiler gibi."*[4]

Türk modernleşmesinin çok önemli bir cephesini bu şekilde açığa çıkaran Tanpınar'ın yaptığı bu ve benzer tespitlerinin özünde, bizzat "kendisinin" var olduğunu söyleyebiliriz. Onun, modernleşme sancıları yaşayan Türk insanına atfettiği her bir özellik, öncelikle kendisinde mevcuttur. Tanpınar âdeta tek başına bütün Türk insanını temsil etmektedir. Dolayısıyla Tanpınar'ın hayatı paradoks ve çelişkilerle doludur. Büyük yazarlar –Batılı manada söylersek– kendi çelişkili hâllerini özellikle "itiraf" içeren hatıra ya da günlüklerinde anlatırlar. Bu manada büyük yazarların "itirafları" meşhurdur. Burada Tanpınar'ın itirafları sayılan "Günlük" ve "Mektuplar"ını anmakta fayda görüyoruz. İtiraf niteliğindeki bu metinler de dâhil olmak üzere Tanpınar bütün eserlerinde işte bu paradoksal hâli ele almıştır. Dolayısıyla paradoksal bir hayat pratiğine sahip olması açısından Tanpınar neyse modernleşme sancısı yaşayan Türk insanı da aynı kişidir ve bu durum yine Tanpınar'ın ifadesiyle bir "talih"tir (kaderdir). Talih ise yaşanmak zorunda olunan şeydir. Tanpınar hem bu durumu bizzat yaşıyor hem de özellikle romanlarında bu durumun sancılarını çeken Türk insanının dramını anlatıyor.

Tanpınar bu anlatma işini yapmak için öncelikle "kendini inşa ediyor" *"Hacı Bayram'ın şiirindeki** şehir gibi, şiirlerimi söylerken ben kendimi yaptım."*[5] Bu şekilde kendini yapan/kuran Tanpınar Türk kültür ve edebiyatına şu kimliklerle girer: Şair, hikâyeci ve romancı, edebiyat tarihçisi, edebiyat eleştirmeni, edebiyat incelemecisi, gazeteci, siyasetçi, akademisyen, lise ve üniversite hocası, deneme yazarı, fikir adamı... Tanpınar ayrıca, devlet eliyle âdeta unutturulmağa çalışılan "değerler" ve "kurumları" da hatırlatmakta; bu değer ve kurumların medeniyetimiz içindeki yerini her fırsatta vurgulamaktadır. Bu açıdan Tanpınar için "hatırlatan adam" tabirini de kullanabiliriz.

"Hatırlatan Adam" yahut Kendi Kaderini/Dramını Yaşayan ve Yaşatan Sanatkâr

Tanpınar herhangi bir tercihe kendini zorlamaz. Yani "Doğu"yu tercih edeyim, "Batı"yı reddedeyim ya da tersi durum onun için geçerli değildir. O, her ikisini de birlikte ele alarak sonucu bir "talih" (fatalite) olarak görür. Bu durumu tiyatro terimiyle ifade edersek Tanpınar sadece "komik" değildir, sadece "trajik" de değildir. O hem komik hem de trajiktir. Bu ikisi bir araya gelince ortaya "dram" çıkmaktadır. Dram ise âdeta "kader" kavramının eş anlamlısıdır. Sonuçta Tanpınar kaderini, yani dramını yaşayan insandır. O bu dramı sadece kendisinin yaşadığını düşünmez. Ona göre Türk insanı (bir anlamda Şark) bu dramı uzun yıllardan beri yaşamaktadır.

Kısaca ifade edersek modern Türk insanı kendi asli medeniyetini ihmal ederek bir baş-

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 63.

** Hacı Bayram-ı Veli'nin şiirindeki söz konusu dörtlük şöyledir: "Nagehan bir şâra vardım / Ol şârı yapılır gördüm / Ben dahi bile yapıldım / Taş u toprak arasında."

5 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yayınları, 2001, s. 50.

ka medeniyeti (Batı) benimseme yoluna gitti. Ancak bu benimseme, çok da mümkün olmadı ve olmayacaktır da. Çünkü insan aynı anda iki ayrı medeniyetin mensubu birden olamaz. Bu durumun Türk insanında bir ikilik doğurduğunu da yukarıda ifade etmiştik. Burada şunu vurgulamak gerek: Tanpınar bu görüşüyle bir medeniyetin başka bir medeniyetle etkileşim içinde olamayacağını söylemez. Medeniyetlerin birbirleriyle etkileşim ve alış-veriş içinde olmaları başka bir şeydir. Tanpınar'a göre Türk insanının durumu bu değildir. Modern Türk halkı ne kendi medeniyeti içinde kalabilmiştir ne de Batı medeniyetini tam olarak içselleştirebilmiştir. Arada bir yerde kalmıştır. Tanpınar bu durumu "eşikte kalmak" olarak adlandırır. Kısaca modern Türk insanı Tanpınar'a göre "eşikte durmakta"dır. Bu eşikte olma hâli yüzündendir ki hem Tanpınar'ın kendisi hem de Türk insanı pek çoğu açıkça görülen bir "paradoks" içindedir. Öyle ki Tanpınar'ın pek çok tavrı âdeta birbirine zıt olarak görülebilir.[6] Mesela Tanpınar'ın önemli paradokslarından biri "eski edebiyat"ımız hakkındadır. Önce yazarın eski edebiyatımız hakkındaki olumlu kanaatine yer verelim: Niyazi Akı'ya yazdığı bir mektupta Tanpınar eski edebiyatı övmektedir: *"Eski şiirimizi sev ve eskiyi tanı. Ben garpla başladım işe. Fakat bizim eski şairleri ve eski musikiyi tanımadan evvel kendimi bulamadım."*[7] 1930 Ağustos'unda toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde ise Tanpınar, eski edebiyatın müfredattan çıkarılmasını ister.[8] Yine Tanpınar, din (İslam) hakkında zaman zaman tereddütlü sözler sarf etse de o, Müslümanlıktan ne anladığını *Mahur Beste* romanının kahramanlarından birinin ağzından şöyle dile getirir: *"(Benim anladığım Müslümanlıkta) Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısısının, Hacıbekir lokumunun, İtri bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi, otuz, kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir; ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı Divanyolu... Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında, manalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar."*[9]

Örneklerini daha da artıracağımız Tanpınar'ın söz konusu çelişkili tavırlarında âdeta tercih krizi yaşadığı görülür. Yani o, kolay tercih yapmak istemez; daha doğrusu "seçemez" İlla şu olsun ya da bu olsun tavrını sergilemez. Mesela alaturka musiki ile Batı musikisi arasında kesin bir tercih yapamaz. Her iki tarzdaki musikiye de önem verir. Burada *Huzur* romanında geçen *"Debussy'yi, Wagner'ı sevmek ve Mahur Beste'de yaşamak, bu bizim talihimizdi."*[10] sözünü hatırlayalım. Malumdur ki "seçemeyen" ya da "karar veremeyen" kararsız insanlar kriz yaşarlar.[11] Bu yönüyle ünlü şair modernistlerin tavrını yansıtan "ya... ya"

---

6 Tanpınar'ın bu çelişkili tavrını en iyi ifade eden de Dursun Ali Tökel olmuştur. Tökel, Tanpınar hakkında yazdığı bir yazının başlığını "Ahmet Hangi Tanpınar" olarak koymuştur. (Bak. Dursun Ali Tökel, *Temrin*, Şubat 2012, Sayı: 46)

7 *Tanpınar'ın Mektupları*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yay. İst. 1992, s. 235.

8 İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş başa*, Dergâh Yay. İst. 2007, s. 42.

9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yay. s. 125.

10 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser: 2, s. 127.

11 Tanpınar'ın bu konuda çok dikkate değer bir yazısı da vardır. "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" adını taşıyan bu yazı için bak. (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay. İst. 1996, s. 34-39)


Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)

bağlacının değil de postmodernistlerin tavrını yansıtan "hem... hem" bağlacının gereğini yapmış olur. Mesela Tanpınar "ya Şark ya da Garp" diyen biri değildir. O bu durumu âdeta "hem Şark hem de Garp" şeklinde ifade etmektedir. Bu manada şu sözü dikkate değerdir: *"Hem şarklı hem garplı olabilir miyiz? Elbette ki hayır. Fakat garplı bir şarklı olabiliriz. Şark şimdilik bizim çekirdeğimizdir."*[12]

Burada amacımız Tanpınar'ın çelişkilerini ortaya sermek değildir. Bu özelliğinden hareketle de ünlü yazarın okunması talebidir. Günlükler'inde, söz konusu günlüklerin bir gün okunacağını bildiğini söyleyen yazar, itiraflarının âdeta bilinmesini istemektedir. Hatta şunu vurgulayalım ki Tanpınar'ın estetiği ve sanat görüşü onun bu tavrı dikkate alınmadan anlaşılamaz. Öyle ki Tanpınar estetiğini (poetikasını) oluşturan bütün görüşler onun kısaca bahsettiğimiz özelliklerinden ayrı görülemez. Yani Tanpınar'ın şifreleri (anahtar kelimeleri) sayacağımız birçok kavram da onun modernleşme ile ilişkisi dolayımında ortaya çıkmıştır.

Öncelikle şunun altını çizelim ki Tanpınar'da "modern" hep "gelenek"e mukavemet etmektedir. Tanpınar'daki bu mukavemet olgusunu "Osmanlı-Türkiye Cumhuriyeti" "Şark-Garp" "eski-yeni" "alaturka-alafranga" vb. gerilimleri bağlamında da izleyebiliriz. Bu durumda "mukavemet" kelimesinin Tanpınar'ın şifrelerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Sadece mukavemet de değil, Tanpınar'ın şifresi durumunda olan daha başka kelime ve kavramlar da vardır. Bir anlamda "yazarın sözlüğü" olarak adlandırabileceğimiz bu kelime ve kavramlar arasında "dualite (ikilik)" "mimari", "musiki", "şehir" "fatalite (kader)", "Şark", "Garp", "medeniyet" "eşik" "arada olma"[13] vs.yi de sayabiliriz.

Aşağıda da değineceğimiz gibi Tanpınar adım adım inşa ettiği sanatçı-romancı kimliğini pek çok bileşeni olan bir arenada gerçekleştirmiştir. O, bu zengin dünya için "konçerto" kavramını kullanmaktadır.[14] Kompoze (birleşik) bir sanat olarak bilinen ve "musiki" terimi olan "konçerto" bu manada Tanpınar'ın romanlarını ve roman anlayışını da izah eden bir kavram olmaktadır. Burada Tanpınar'ın başta "şair" kimliği olmak üzere, romancılığının bileşenlerini oluşturan unsurlara kısaca değinelim:

12 İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş başa*, s. 264.

13 Tanpınar, kendinden söz ederken "arada olma" hâlini vurgular: *...ben şimdiye kadar kozmopolit olmadığımı, olamayacağımı anlamalıydım. Kozmopolit ve köksüz ayrı şey. Kozmopolit olmama imkân yok, çünkü yüksek tabakadan değilim. O imkânlarım yok. Aşağıda dipte çöreklenen yaşayan tabakaya gelince onu da benimseyemeyeceğim aşikâr."* (İnci Enginün – Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş başa*, Dergâh Yay. İst. 2007, s. 164.)

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 338-340.

Romancı Tanpınar yahut
Şairin Romancı Olarak Portresi

İhsan Turgut, Türk romanlarını, Doğu-Batı ikilemi açısından ikiye ayırır. Birinci çizgiye ait romanlar, bir düşünce kalıbına dökülen romanlar olup, toplumsal sorunlara dönüktürler. İkinci çizgideki romanlar ise toplumsal sorunlardan bağımsız olarak, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük karakterlere aşırı estetik yüklenmiş, psikolojik yönden güçlü romanlardır. Karakterlerde kimlik arayışı vardır ve bu karakterler bir sentez arama çabası içindedirler.[15] Burada dikkat edilirse iki ayrı roman tarzından söz edilmektedir. Biz bu iki tarz roman için kısaca "popüler roman" ve "estetik roman" gibi kavramları tercih ettik.[16] Tanpınar, bizim "popüler roman" olarak adlandırdığımız belirli amaçlar için yazılan romanlara "kaçma romanı" adını verir. Buradaki "kaçma", *"rahatlama, dinlenme, unutma..."* gibi anlamlara da gelmektedir. Çoğu zaman insanların *"yorgunluğumu kitap (roman) okuyarak atıyorum"* tarzında kurduğu cümlelerde geçen romandır kaçma romanları... Aristo'nun "katharsis" (terapi etme, dinlendirme, arındırma...) dediği de bir bakıma budur. Tanpınar, "kaçma romanı" dediği bu tarz romanların önemli özelliklerinden biri olarak, bu tür romanları yazanların *"okurlarına bir şey öğretmek isteyen hoca romancı"* olduklarına dikkat çeker. Hatta Tanpınar şunu söyler: *...hiçbir memlekette romancı, bizde olduğu kadar kendini "hoca" olarak görmemiştir."* Bir de insanın var oluşunu sorgulayan hakiki sanat eseri sayılacak romanlar vardır. Tanpınar o romanlar için "estetik roman" kavramını kullanır.[17] Bizzat kendi yaptığı bu tasnif açısından değerlendirecek olursak Tanpınar'ın tipik bir "estetik roman" yazarı olduğunu söyleyebiliriz.

Bunlar dışında Tanpınar'ın, roman sanatı hakkında çok farklı görüşleri de vardır. Yazar bu görüşlerini de yukarıda vurguladığımız "ikilik" kavramı açısından dile getirir. Yani Tanpınar'a göre "Şark hikâyesi" ve "Garp romanı" gibi kategorilerden söz edilebilir. Yine Tanpınar'a göre bitişinde dersini veren (kıssadan hisse) Şark hikâyesine karşılık Batı'da roman vardır. Daha doğrusu Tanpınar Batı'dan aldığımız "roman" sanatını Şark hikâyesinden farklı olarak görür. Yerli bir sosyolog dikkatiyle de Türk halkının neden hâlâ kıssa niteliğindeki hikâyelere rağbet ettiğini fakat yeterince roman okumadığını da irdeler. Bu konuda şu anekdotu aktarır: *"Geçen gün Battal Gazi'yi okuyan kapıcımla konuşuyordum. Niye roman okumuyorsun, dedim. Roman yalan, dedi. Bu, tarih. Benim hikâye yazdığımı biliyordu. Sizi görüyorum, masanızın başında bir şeyler yazıyorsunuz, diye cevap verdi. Ama benden başka türlü olanlar var, dedim. Yine de kafasından uydurmuyor mu, dedi. Görüyorsunuz, halk hikâye ve romanı kökünden reddediyor."*[18] Tanpınar bu bağlamda, roman konusunda ilginç sorular da sorar. Mesela şu önemli soruyu tartışmaya açar: *"Bir Türk romanı var mıdır?"*[19] Bu soruyu sorarken ünlü yazarın daha çok felsefi ve zihnî bir kaygı içinde olduğunu belirte-

---

15 İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, İzmir 1991, s. 194-196.

16 Bu konuda bak. Şaban Sağlık, *Popüler Roman-Estetik Roman*, Akçağ Yay. Ank. 2010.

17 Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, s. 140, 151.

18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 328.

19 "Bizde Roman" adlı yazının ilk cümlesi. (Bak. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay. İst. 1997)

lim. Çünkü bir romanın Türk romanı olması için Türkçe olarak yazılması yeterli değildir. Bu manada "Türkçe roman" ile "Türk romanı" kavramları aynı şeyi ifade etmez. Tanpınar bu hususu tartışmaya açar.[20] Tanpınar roman üzerine görüş belirtirken içine romanı da alan daha üst bir dizgeden de meseleye bakar. Yani Tanpınar'a göre romandan önce ve hatta üstte "edebiyat" vardır ve edebiyat da "dil" demektir. Şunu söyler Tanpınar: *"Hakikatte ne şiir ne de hikâye yapılıyor, evvela dil yapılıyor."*[21] derken, herhangi bir türsel ayrıma gitmeden önce edebiyatın dille ilişkisine dikkat çekiyor. Yani edebiyat öncelikle dildir ve öncelik dile verilmelidir.

Yine burada Tanpınar'ın "çoğul kimlik"inden hareketle şunu da vurgulamak gerekiyor. Tanpınar'ın bizce asıl kimliği "şairlik"tir. O, hikâyelerini de romanlarını da bu kimlikle yazıyor. Bu aynı zamanda şu anlama da gelir: Tanpınar'ın bütün eserlerinde yoğun bir "şiirsellik" vardır. İşte Tanpınar özetlemeye çalıştığımız bu kimliği ile romanlarını yazmıştır. O, hayattayken iki romanı yayımlanmıştır. Biri "Huzur"dur ve bu roman 1949'da; diğeri de "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"dür ve o da 1961'de yayınlanmıştır. Diğer üç roman, yani "Sahnenin Dışındakiler", "Mahur Beste" ve "Aydaki Kadın", yazarın ölümünden sonra kitaplaşmıştır. Tanpınar'ın vefatından sonra yayımlanan ilk romanı "Sahnenin Dışındakiler"dir ve bu roman 1973'te yayımlanmıştır. Bunu 1975'te yayımlanan "Mahur Beste" takip etmiştir. Tanpınar'ın yarım kalan son romanı "Aydaki Kadın" ise 1987'de kitaplaşmıştır. Bu romanların her biri kitaplaşmadan önce bazı dergi ve gazetelerde tefrika da edilmiştir.[22]

Burada Tanpınar'ın hem romanları hem de diğer sanat eserleri bağlamında esinlendiği ve etkilendiği eserlere ve diğer hususlara da değinelim. Yani "Tanpınar'ın epistemolojisi"ne (kaynaklarına) değinelim. Bu konuda ilk söylenmesi gereken Tanpınar'ın hayatındaki "ikilik", epistemolojisinde de mevcuttur. Epistemoloji derken de bunu "şahıslar" ve "eserler" olarak da tasnif etmek mümkündür. Bir tarafta Doğulu kaynaklar diğer tarafta Batılı kaynaklar vardır. Şimdi genel hatlarıyla onları değerlendirelim:

İlk önce Doğulu kaynakları analım. Tanpınar hatıralarında aile bireylerini, büyük annesini, dadısını falan anmaktadır. Bunlar dışında mesela Yahya Kemal'i çokça anmaktadır. Tanpınar'ın yetişmesinde katkısı olan yerli şahsiyetlerin başında hiç şüphesiz Yahya Kemal gelir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bir sanatkârın yetişmesinin açıklanmasında kullanılan "tesir" kavramını da Yahya Kemal'den öğrenmiştir. Yazar, *"Yahya Kemal, tesir denen şeyin kopya olmadığını, şahsi bir nizam, bir çeşit dersle karşılaşmak olduğunu biliyordu."*[23] derken bunu ifade etmiş olur. Yine Tanpınar'a göre, eski edebiyatımızda iki sanatın etkisi vardır. Bunlardan biri hat sanatı, diğeri de musikidir. Mimariden hat sanatına, divan şiirinden halk şiirine Tanpınar'ı etkileyen daha pek çok Şarklı kaynaktan söz edilebilir.

Tanpınar hatıra ve günlüklerinde daha çok Batılı kaynakları anmaktadır. Bilhassa Valery'nin estetiğini benimseyen Tanpınar, bunu birçok

20 Bu konu günümüzde de (2023) "Türk Edebiyatı mı Türkçe Edebiyat mı" tarzında tartışılmağa devam etmektedir.

21 Etem Çalık, *Edebi Mülakatlar*, Ötüken Yay. İst. 1993. s. 33.

22 Şaban Sağlık, *Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt / Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Akçağ Yay. Ank. 2010, s. 182.

23 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay. İst. 1982, s. 17

yerde dile getirir: *"Estetiğim Valery'nin estetiğiydi. Ondan fazla ayrılmadım. Yalnız bende musiki ve rüya çok tesirliydi. 1920'den itibaren resim de çok tesir etti."*[24] "Rüyalar" da Tanpınar'ın estetiğinde önemli bir yere sahiptir. Tanpınar'ın Valery'den aldığı nasihatlerden biri de "rüya"dır. Bir yerde de Tanpınar rüyaları estetiğinin temeli olarak görür: *"Estetiğim rüya üzerine kuruludur. Sanat rüya üzerine kuruludur."*[25] Rilke'nin "Malte Lauride Bright'in Defteri" adlı eseri için ise Tanpınar, *"Bu roman benim son hocamdır."*[26] manasında bir açıklama yapar. Tanpınar'ın önemsediği yazarlardan biri de Kafka'dır. Kafka'nın ayrıca bütün bürokrasileri ve her tür icraatı tartışma konusu yapması[27], "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" gibi bir roman yazan Tanpınar'la Kafka arasında bir benzerlik olduğu düşüncesine götürüyor bizi. Burada, James Joyce'dan da söz etmemiz gerekir. Çünkü Tanpınar ünlü romanı "Aydaki Kadın"ı, Joyce'un "Ulysses"ini örnek alarak yazmıştır.[28]

Tanpınar'ın felsefi/estetik arka planında bazı filozofların da önemli bir yeri vardır. Bu filozoflar arasında yazar, başta Bergson olmak üzere, özellikle Nietzsche ve Freud'un adlarını anar. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Mahur Beste" adlı romanın sonunda, roman kahramanı Behçet Bey'e yazdığı mektupta da Freud'dan söz eder: *"Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiler."*[29] Hem müzisyen hem de filozof olan Schopenhauer da Tanpınar'ın önemsediği isimlerdendir. Tanpınar, bu filozoflardan nasıl ve niçin etkilendiği konusunda şunları söyler: *"Bergson'un zaman telakkisinden, Freud'un insan hayatına getirdiği hususi aydınlıklardan sonra şiir ve roman elbette eski şeklinde devam edemez, hatta aynı dili kullanamazdı."*[30]

Gerek Doğulu gerekse Batılı manada Tanpınar'a etki eden şahıs ve eserler elbette bunlardan ibaret değildir. Bu şahıs ve eserlerin sayısını daha bir artırmak mümkündür. Bunun dışında mesela Tanpınar sanatlardan "sinema"yı da çok önemser. Ona göre sinema, mabetten sonra en çok kalabalık toplayan bir müessesedir. Türk modernleşmesinde en büyük enstrüman da sinema olmuştur. Sinema için *"realitenin üstünde bir realite yaratan sanat"* ifadesini kullanan Tanpınar şunu söyler: *"Sinemanın en büyük iddiası: Biz kelime medeniyetinden çıktık, bir hayal medeniyetine girdik. O halde sinema dildir ve hayallerin dilidir. Bu, yeni bir insanı yaratır; medeniyet insanı okur-yazar olmaktan resim seyreder vaziyete soktu."*[31] Yazar sinema konusuna "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adlı romanında da çokça yer verir.

Burada Tanpınar'ın gerek şifre (anahtar) kelimeleri gerekse kaynakları durumunda olan kavramları romanlarında ve diğer eserlerinde çokça ele aldığını da hatırlatalım. Mesela Tanpınar'ın şif-

24 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 41.

25 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 42.

26 "Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma", *Kitaplar Dergisi*, 1950, Sayı: 2, s. 3.

27 Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay. İst. 1997, s. 129.

28 Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Defter*, Bahar 1995, Sayı: 23, s. 33.

29 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 197.

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 296.

31 Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, s.200.

re kelimelerinden biri "mukavemet"ti. O bu konuda şu çarpıcı tespiti yapar: *"Biz mukavemet fikrini kaybettik. Çünkü mukavemet demek, yeniye karşı sırtını çevirip oturmak demek değildir. Mukavemet, her an uyanık olmak demektir. Ön siperdeki nöbetçi bölüğü gibi. Bizim mukavemetimiz yok. (...) Ne eskiye ne yeniye hiçbir şeye mukavemet etmiyoruz. (...) Biz şehrin sahibi değiliz. Sadece içinde oturuyoruz. Devletin veya belediyenin bir misafiri gibi."*[32] Bir başka önemli husus ise şöyledir: Tanpınar, üstadı Yahya Kemal gibi musikiye bizim romanımız gözüyle de bakar. Ona göre hayatımızdaki bir yığın değişmeye rağmen, türküler daima aynı kalmış ve hep asli yanımızı ifade eder olmuştur. Bir başka yerde de türküler konusunda şunu söyler: *"Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler, ona mutlaka türkülerden gitmelidirler."*[33]

Roman kahramanına *"Bir medeniyet insanı yapan manevi kıymetler manzumesidir."*[34] dedirten Tanpınar'a göre bir medeniyet her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır. Bu yığılmanın başında şehir ve mimari eserleri gelir. Nesilleri asıl terbiye eden de bunlardır. Bunlar aynı zamanda "milliyetimizi" oluşturur. Ne zaman ki milliyetimizi bıraktık, o anda başımıza felaketler yağmıştır.[35] Yazar şunu söylemeye çalışıyor: Medeniyetimizi bırakmamız demek milliyetimizi bırakmamız demektir. Hemen her meseleyi "medeniyet" kavramıyla irtibatlandıran Tanpınar, isim vermeksizin medeniyetin inşa edicileri arasında "cedlerimiz" veya "atalarımız" şeklinde hitap ettiği eski insanlarımızı da anar. Yazarın andığı aslında kuru bir hatırlama değil, atalarımızın örnek davranış ve ahlâklarıdır. Ona göre cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı.[36] Yazar bu konuda şu anektodu da zikreder: *"Bir gün Yahya Kemal'e 'Neydi bu eskilerin hayatı acaba? Nasıl yaşarlardı?' diye sormuştum. Gülerek 'Gayet basit, dedi, pilav yiyerek ve Mesnevi okuyarak, Medeniyetimiz pilav ve Mesnevi medeniyetiydi.' Birkaç yıl sonra da 'Medeniyetimiz Mesnevi ve cihad medeniyetiydi.' dedi."*[37] Burada Tanpınar'ın Bergson felsefesinde ifade edilen "devam" fikrine değer verdiğinin de altını çizelim. Dolayısıyla "devam fikri" de onun mukavemet göstergelerinden biri olmuştur. Bu konuda onun en çarpıcı tespiti şudur: *"Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Halbuki milli hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır."*[38] Yazar bir başka yerde de bu konuda şu örneği verir: *"Vani Efendi'de Zembilli Ali Efendi, Zembilli Ali Efendi'de ilk İstanbul kadısı Hızır Bey, Bursalı İsmail Hakkı'da Aziz Mahmut Hüdayi, Hüdai'de Üftade, Üftade'de Hacı Bayram, onda Yunus Emre, Yunus'ta Mevlâna aynı ocağın ateşiyle devam ediyordu. (...) Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı."*[39]

Tanpınar, daha önce de değindiğimiz gibi romana estetik bir gözle bakar. Ona göre ger-

32 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 208.

33 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yay. İst. 1979, s. 168.

34 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 118.

35 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 198.

36 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 132.

37 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 25-26.

38 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 20.

39 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 36.

çek romancı dışarıda alemşümul bir kültürü olan adamdır.[40] Bu bağlamda şunu da hatırlatalım ki Ahmet Hamdi, romanlarında halkla hayatı birleştirir ve *"Hayatı seven halkı sever"* diye de vurgulamaktadır.[41] İşte Tanpınar "Huzur"un Mümtaz'ından "Aydaki Kadın"ın Selim'ine kadar, bütün roman kahramanlarına bizzat kendisinin yaşadığı fikir sancılarını yaşattırır ve bu roman kahramanları aracılığı ile fikrini okurlarına ulaştırır.

Sonuç mu?...

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyat ve kültürünün en dikkate değer şahsiyetidir. Yaşadığı devirde pek itibar görmeyen ve bu itibar görmeyişten sürekli yakınan Tanpınar (ki o bu görmezden gelinmeyi "sükut suikastı" olarak adlandırır), son yıllarda yani 2000'li yıllarda âdeta yeniden keşfedilerek edebiyatımızda ve kültürümüzde layık olduğu yeri almaya başlamıştır. Bu son derece olumlu bir gelişmedir.

Tanpınar roman ve hikâyelerini, hatta diğer bütün eserlerini "şair" kimliği ile yazmıştır. Bu konuda bizzat kendisi şunu söyler: *"Romancı ile şair bende aynı evde oturan ve birbirlerini az çok rahatsız eden, bazen de yardım eden, birbirleriyle geçinmeye mecbur iki kardeş gibidir."*[42] Kendi sevdiği bir musiki terimi olan "konçerto" kavramını da yine bizzat kendi tavrını yansıtan bir kavram olarak gören Tanpınar, bu çoğul kimliği sayesinde kültür ve sanat hayatımızın hemen her alanında eser vermiştir. Bu bağlamda şair, hikâyeci ve romancı, edebiyat tarihçisi, edebiyat eleştirmeni, edebiyat incelemecisi, gazeteci, siyasetçi, akademisyen, lise ve üniversite hocası, deneme yazarı, fikir adamı gibi alt kimlikler Tanpınar'ın sanatkâr kişiliğini oluşturmaktadır.

Yukarıda özellikle Tanpınar'ın "ikili" ruh hâline dikkat çektik. Bu hâli onun kader (fatalite) olarak adlandırdığını da söyledik. Yaşadığı bu dram (kader) onu hem Osmanlı'yı sevmeye hem de yeni Türkiye'nin değerlerini yüceltmeye mecbur etmiştir. Bir şiirinde (Zaman) yer alan mısrasında da vurguladığı gibi Tanpınar *"Ne içindedir zamanın ne de büsbütün dışında"* Bu şu demektir: Tanpınar hem zamanın içindedir hem de dışında. Yine Tanpınar hem sağcı fikirlere hem de solcu fikirlere sahiptir. Türk insanı için yaptığı tespiti kendisine uyarlamakta bir sakınca yoktur: Yani Tanpınar "medeniyet krizi" yaşayan biridir. Bunu, kendi talihini yaşayan biridir, şeklinde de söyleyebiliriz. Bu durum bir başka açıdan Tanpınar'ın paradokslu ruh hâline sahip olduğu anlamına da gelir.

İşte Tanpınar bu ruh hâliyle eser üretmiş, bu ruh hâliyle tavır ve tutum belirlemiştir. Tercih ettiği bu tavır ve tutum onu her meseleyi "medeniyet" noktasından ele almaya da mecbur etmiştir. Bir başka ifadeyle Tanpınar, medeniyet kavramına çok yönlü olarak bakmaktadır ve bizce kendi medeniyetimizin diliyle konuşmayı da her fırsatta tavsiye etmektedir. Acaba kendisi kendi tavsiyesine ne kadar uymaktadır? Tam olarak uyduğunu söylemek mümkün değil; uymadığını da söyleyemeyiz.

Sonuç mu: Tanpınar'ın hemen her cephesi böyle bir paradoks içerir. O, bu paradoksuyla büyüktür; o bu paradoksuyla kalmalıdır. *"Zamanın ne içinde ne de büsbütün dışında"* olan birinin başka türlü olması beklenebilir mi?... ■

---

40 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 336.

41 Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 24.

42 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 339.

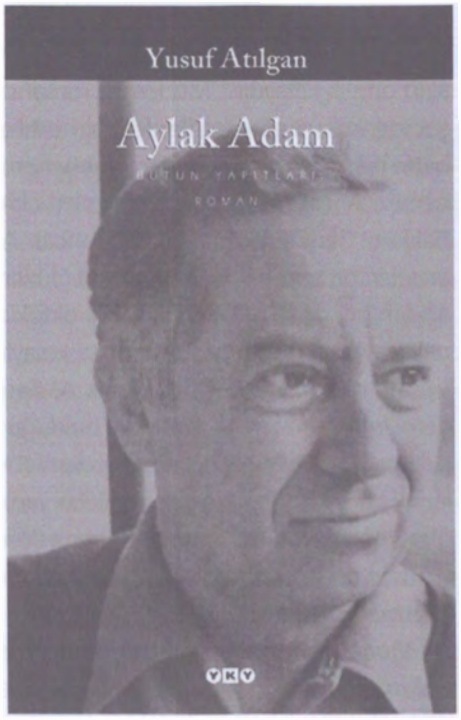
Yusuf Atılgan'a Dair

Hasan Sakın

Türk edebiyatının yenileşmeden sonraki tarihinde belirli bir salınım hareketini görmek mümkündür: Tanzimat'la birlikte Namık Kemal'in "kahraman" prototipi Servet-i Fünun döneminde kısa süreliğine rafa kaldırılırsa da kendi diyalektiği içinde Tevfik Fikret'in kişiliğinde bir "Promete" yaratmayı başarır. II. Meşrutiyet sonrasında ise yeniden ve daha bariz bir şekilde edebiyatla toplumsal sorunların iç içe geçtiğini görüyoruz. Kurtuluş Savaşı atmosferi içinde "ateşten gömlek" giyen Peyamiler, İhsanlar, Ayşeler; Anadolu'nun zorlu coğrafyasına umut götüren çalıkuşları, umutları yıkıldığı için eserini yakan Ahmet Cemillerden farklı olarak eserleriyle birlikte geçmişin bireyselci poetikasını da yakan Hakkı Celisler birer kahramandırlar. Kuruluş atmosferi içindeki bu yeni, taze ve cesur ruh hâli zamanla daha sakin bir görünüm kazanacaktır. Bu geçiş (mesela Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinde olduğu gibi) kültürel yarılmaya dair bazı tespitleri, (Yakup Kadri'nin *Yaban*'ında olduğu gibi) aydının Anadolu'ya olan yaklaşımındaki tartışmalı konumuna dair rasyonel (belki "acımasız") gözlemleri beraberinde getirecektir. Fakat yenileşme süreci aynı zamanda edebiyatın siyasete, topluma, ideolojiye açılmasının da tarihidir ve uzun süre böyle devam etmiştir.

1940'lı yıllara gelindiğinde Sait Faik kendi varlığını "lüzumsuz [gören] adam"ların, Ahmet Hamdi Tanpınar kendi kaderini tayin etmekten âciz Erzurumlu Tahsinlerin, parçalanmış benliğiyle şehir içinde âdeta kendini arayan Abdullah Efendilerin hikâyelerini anlatmaya başlar. Özellikle Sait Faik bağlamında, kentleşmenin bir getirisi olarak kent içinde yalnızlaşan bireyin iç dünyasını sahnelemeye yönelik bir girişim gözlenir. 1950'li yıllara gelindiğinde Sait Faik'i takip eden ve kendi kabuğuna çekilen bir aydın/yazar prototipiyle karşılaşıyoruz. Şüphesiz "kendi kabuğuna çekilmek" ifadesi toplumdan mutlak bir soyutlanmayı ifade etmez. Theodor Adorno lirik şiir gibi en "öznelci" türün bile mutlak şekilde toplumsal olandan uzaklaşamayacağını savunurken haklıdır.[1] "Kendi kabuğuna çekilmek" daha çok yazarın gerçekliğe olan yaklaşımında meydana gelen bir çeşit odak değişimidir. Mimetik estetiğin dış dünyaya çevrilmiş merceği bu defa karakterlerin içine doğrultulur ve dış dünyadan yansıyan ışık da bu merkezden izlenmeye başlar. Diğer bir ifadeyle, gerçekliğin ölçütü karakterlerin iç dünyası olur. Böylece gerekli koşulların (kentleşme, kapitalistleşme, vb.) sağ-

1 Theodor Adorno, "Lirik Şiir ve Toplum" başlıklı önemli yazısında şöyle der: Şiir, protestosunda, her şeyin farklı olacağı bir dünya düşünü dile getiriyordur. Lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı, modern çağın başlangıcından, sınai devrimin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri insanların meta tahakkümü altına girişine karşı bir tepki biçimidir." Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 118.





lanmasıyla birlikte 1950'li yıllarda modernist anlatının atılım yaptığını görüyoruz. Bu dönemde eser veren modernist yazarlar kuşağına Bilge Karasu, Vüs'at O. Bener, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Leylâ Erbil gibi isimler dâhil edilir. Yusuf Atılgan da bu kuşağın en önemli simalarından biridir.

Atılgan'ın üretken bir yazar olmadığı ortada. Fakat bu mütevazı külliyata rağmen Türk edebiyatında kendine sağlam bir yer edindiği rahatlıkla söylenebilir. Bu külliyatın büyük bir bölümünü modern bireyin çatışmalı, buhranlı, çalkantılı iç dünyası oluşturur. 1959'da yayımladığı *Aylak Adam* ve ardından 1973 yılında yayımladığı *Anayurt Oteli* modernist romanın Türk edebiyatındaki köşe taşlarıdır. Yıldız Ecevit'e göre, Yusuf Atılgan tarz bakımından modernist romanın önemli ismi Franz Kafka'nın da dâhil olduğu kulvara bağlanır. Modernist romanın bu kulvarında metinler bütünsel bir öykü etrafında toplanır; fakat bu öyküde mantık kategorileri geçersizleşmiş, nedensellik ortadan kalkmış, zaman-mekân amorflaşmış, saçma bir düş mantığı metne hâkim olmuştur.[2]

Atılgan'ı temelde bir romancı olarak tanımlamak mümkün. Ona asıl ününü romanları sağlıyor. Berna Moran'ın deyimiyle *Aylak Adam*[3] ve *Anayurt Oteli*[4] âdeta aynı konunun farklı tekniklerle yeniden yazıldığı izlenimi verecek kadar birbirine yakın duruyor. Gerçekten de her iki romanda da yalnızlaşmış, toplumsal normların sınırlarına

2 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 45.

3 Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, YKY, İstanbul 2017

4 Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, YKY, İstanbul 2017

hapsolduklarını hissederek bunalan, tüm sorunların hayatlarına girecek bir kadınla çözüleceğine inanan, sonuçta başarısız olan karakterlerle karşılaşırız.[5] "Başarı" önemli bir kavramdır çünkü temelde bu karakterlerin toplumla olan ilişkilerini tanımlar. "Başarı" kelimesi "düzene uyum", "başarılı" ise "düzene en iyi şekilde ayak uydurmuş" olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan ne C. ne de Zebercet'i "başarılı" sayabiliriz.[6]

Aylak adam C. topluma aidiyet duygusunu yitirmiş, yabancı, mutsuz, yalnız bir adamdır. Bir flanör gibi şehir içinde mekândan mekâna savrulur. Böylece âdeta eksikliğini çektiği şeyi arar. O, saf sevginin peşindedir. Bu sevgiyi de bir kadında bulacağını ummaktadır. C. İstanbul'un "aydın" denebilecek insanlarıyla bir aradadır. Fakat kendini bu çevreye da tam anlamıyla ait hissetmez. Ne var ki umutsuz da değildir. Anayurt Oteli'nin kâtibi Zebercet ise Anadolu'da bir taşra kasabasında yaşar. C.'den farklı olarak kültürel bakımdan daha mütevazı biri olan Zebercet ilkokul mezunudur. O da tıpkı C. gibi bir kadını beklemektedir. Fakat onun bekleyişinde C.'nin saf sevgisi bu kez yerini daha cinsel bir özleme bırakmıştır.

Modernist romanın belirli koşullarda ortaya çıktığını söyledik. Yalnızca ortaya çıkış koşulları bakımından değil kullandıkları konu, tema, motif ve teknikler bakımından da modernist romanı ayırt etmek kolaydır.[7] Modernist romanda yaygın şekilde kullanılan motiflerden biri intihardır. Elbette her modernist karakterin intihar ettiği söylenemez. Ancak bu yönde bir eğilimleri olduğu muhakkak. Gerçi C. intihar etmez ancak Atılgan'ın önceleri ona intihar ettirmek istediği biliniyor. Bu açıdan her iki karakterin hastalıklı oldukları söylenebilir. Ayrıca toplumsal normlara kolaylıkla ayak uyduramazlar. Bu noktada Louis A. Sass'ın modernizm ile şizofreni arasında bulduğu yakınlık akla geliyor. Sass'ın çalışması modernist karakterlerin kimi yaşantılarının şizofrenik bir yanları olduğunu gösteriyor. Ne C. ne de Zebercet'e kolaylıkla şizofren denemez belki. Ancak en azından pek de "normal" olmadıkları kesindir.[8]

Modernizmin temelinde kentleşmenin olduğunu söyledik. Bilgin Güngör, Atılgan'ın bu konuda farklı bir yönelimi olduğunu işaret ediyor. Çünkü yazar kentle birlikte taşrayı da tercih ederek modern bireyi ve onun içsel yaşantılarını yalnız kentlerde değil taşrada da yakalamak ister. *Anayurt Oteli* romanının Zebercet'i, "Tutku" hikâyesinin Karabaş Osman'ı, yazarın yarım kalmış romanı *Canistan*'ın Selim'i böyledir. Bunlar taşralı olmakla birlikte en az şehirli C. kadar ile-

5 Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 291.

6 "Başarı miti" konusunda Adorno'nun ünlü "Kültür Endüstrisi" yazısındaki çözümlemeleri de akla getirilmelidir. Bkz. Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Mustafa Tüzel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 2021.

7 Konuyla ilgili pek çok kaynak gösterilebilir. Ancak özet niteliğinde bilgiler için şu kaynağa bakılabilir: Christopher Butler, *Modernizm*, Çev. Nursu Örge, Dost Kitabevi, Ankara 2020. Butler, modernist romanın kent, anti-mimesis, metinlerarasılık, deneysellik, dil, gelenek, kahraman, mitoloji, epifani gibi çok çeşitli ögelerini derli toplu şekilde özetlemektedir.

8 Sass'ın çalışmasında, klinik çalışmalardan derlenmiş veriler ışığında şizofreni ve modernist edebiyat karşılaştırılmakta ve geniş çaplı bir sorgulama yapılmaktadır. Bkz. Louis A. Sass, *Delilik ve Modernizm*, Çev. Ender Gürol, Alfa Yayınları, İstanbul 2014.

tişimsizlikten, yabancılaşmadan muzdariptirler.[9]

Bazı eleştirmenler C.'yi Tanzimat döneminde karşımıza çıkan "aşırı Batılılaşmış" (ya da diğer adıyla "alafranga züppe") tipinin bir devamı sayar. Örneğin Hilmi Yavuz C.'yi şöyle değerlendirir: "'Aylak Adam' C, yani,1940'lar ve 50'ler Türkiye'sinde bir Oryantalizm olarak temellük edilmiş olan Modernleşmenin ürettiği 'aydın' tipi! Flaneur olamayan, ama flaneur olmaya özenen; bunalmayan ama bunalmaya özenen; Avrupalı değil ama, Avrupalı gibi olmaya özenen genç 'aydın'lar! 'Cumhuriyet tipi Alafranga züppeler'! Bu kuşak, bizim kuşağımızdır ve artık aradan uzun yıllar geçmişken, bir özeleştiri yapma zamanımız gelmiştir..."[10] Bu eleştirinin haklı yanları vardır elbette. Fakat sanatçının bu konuda öncü bir rol oynadığını, modernleşen bir toplumun gelecekte karşılaşacağı sorunları erken tarihlerde haber verdiğini de kabul etmek gerekir.

Eserlerinde ele aldığı tipler bakımından gerçekçi olsun olmasın, Atılgan Türk edebiyatına yeni bir kanal açan yazarlardan biridir. Kendisinin de dikkat çektiği gibi, bunda onun Edebiyat Fakültesi'nde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi olmasının da belki bir payı vardır. Atılgan'ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli* dışında *Canistan* isimli yarım kalmış bir romanı, öyküleri ve Ken Baynes'ten yaptığı *Toplumda Sanat* isimli bir de çevirisi bulunmaktadır. William Faulkner'ın ünlü *Döşeğimde Ölürken* romanına benzediği gerekçesiyle kendi eliyle yaktığını söylediği *Eşek Sırtındaki Saksağan* isimli romanın giriş bölümü yakın zaman önce bulunup yayımlanmıştır. Bunlar kuşkusuz onun sanatını aydınlatması açısından önemli metinlerdir. Fakat en başında söylediğimiz gibi Yusuf Atılgan'ı her şeyden önce romanlarında aramak doğru olacaktır. ■

Kaynaklar

Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

Bilgin Güngör, "Yusuf Atılgan Üzerine", *Türk Dili*, C. CXX, S. 834.

Hilmi Yavuz, "'Alafranga Züppe'den Alafranga Aylak'a", *The Circle*, 15 Aralık 2020, http://thecrcl.ca/hilmi-yavuz-alafranga-zuppeden-alafranga-aylaka/ (22.09.2023).

Louis A. Sass, *Delilik ve Modernizm*, Çev. Ender Gürol, Alfa Yayınları, İstanbul 2014.

Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 118.

Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Mustafa Tüzel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 2021.

Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, YKY, İstanbul 2017

Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, YKY, İstanbul 2017.

9 Bilgin Güngör, "Yusuf Atılgan Üzerine", *Türk Dili*, C. CXX, S. 834, s. 44.

10 Hilmi Yavuz, "'Alafranga Züppe'den Alafranga Aylak'a", *The Circle*, 15 Aralık 2020, http://thecrcl.ca/hilmi-yavuz-alafranga-zuppeden-alafranga-aylaka/ (22.09.2023).

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının Eleştirel Sesi: Ayfer Tunç

Şeyma Bakkaloğlu

İlk öykü kitabı "Saklı"yı 1989, ilk romanı "Kapak Kızı"nı ise 1992 yılında yayımlayan Ayfer Tunç, uzun yıllar yapmış olduğu gazetecilikte edindiği tecrübesini gözlem gücüyle birleştirerek eserlerine yansıtan ve bu toprağın insanına ayna tutan yazarlarımızdandır. Ayfer Tunç, modernizmin pençesindeki insanın tükenişini ısrarla anlatmaya devam etmesi ve bunu yaparken ülkenin ve toplumun sorunlu olduğunu düşündüğü noktalarına hemen her eserinde yer vermesiyle bugün çağdaşı olduğu pek çok yazardan ayrı bir yerde durmaktadır.

Yalnızlık, ölüm, aşk gibi temalara yer veren Ayfer Tunç'un kurgusu, birey ve toplum arasındaki ilişkiye dayalıdır. *"Kendimi toplumdan, insandan sorumlu hissetmeyi çocukken, iyi yazarları okuyarak öğrendim. Belki bu yüzden benim edebiyatım da insanla toplumun birbirine değdiği kıvılcımdan doğuyor"*[1] diyen Tunç, eserlerinde toplumda görmüş olduğu problemlere sıklıkla yer verir. Ancak toplum ile insan arasındaki ilişki ne kadar kuvvetli olsa da bu ilişkide merkeze alınan, bireydir. Sosyal çevreden bağımsız olmayan bireyler, toplumsal sorunlar ve siyasi olaylar içerisinde var olmaya çalışırlar. Dolayısıyla Tunç'un, memlekete dönük bir edebiyatının olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bununla birlikte kapitalist modernizmin, insan ve toplum üzerindeki yıkıcı etkisi etrafında gelişen olaylardan yola çıkarak roman ve hikâyelerinin evrensel bir boyutunun da var olduğu göz ardı edilemez. Modernizmin yabancılaştırdığı ve yalnızlaştırdığı insanın varoluş problemi ülkedeki toplumsal ve siyasal olayların zemininde verilir. Bu olaylar Tunç'un muhalif kalemiyle birleştiğinde karşımıza sosyal tenkit unsurları bakımından zengin muhtevaya sahip bir edebiyat anlayışı çıkar.

Roman ve hikâyelerinde yer verilen eleştiriler, topluma yabancı kalmış ve farkındalığı yüksek olan bireyler üzerinden sunulur. Belirgin bir şekilde karşımıza çıkan yabancılaşma, aileden topluma uzanan bir çizgide ilerler. Önce ailelerinde görmezden gelinen kahramanlar, zaman içerisinde toplumda da dışlanırlar. Kronik mutsuzluk, tüm eserlerinin başat hastalığı gibidir. Aidiyet hissinden yoksunluk da yine aileden başlayıp topluma uzanır. Bu his bazen bulunulan mekâna bazen de ilişki kurulan insanlara karşı gösterir kendisini. Güçsüz, kuralsız ve anlamsız hisseden kahramanların, içinde bulundukları duruma tepkileri ise daha çok intihar, başkaldırı ve pasif direniş olarak kendisini gösterir. Aşk da kahramanların yalnızlıklarından kurtulma yolu olarak görülür ancak aşk hikâyelerinin neredeyse tümü hayâl kırıklığıyla sona erer.

Kahramanlarının çocukluğuna mutlaka dönen Tunç, lineer zaman yerine geçişli zamanı kullanmayı seçer. Birbirinin içine geçmiş hâliyle

1 Handan İnci, *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, s. 360.

zaman, dolayısıyla kahramanların da hayatları bir bütün olarak sunulur. Bu bakımdan zamanı verme yönteminin Tunç için önemli olduğunu söyleyebiliriz. Mekân da kahramanların ruh hâlleriyle yakından ilişkisi olması açısından aynı önemi haizdir. Mekân ile kahramanın psikolojisi âdeta özdeş duruma getirilir. Özellikle de ev, önemli bir yere sahiptir. Bir röportajında evi rahim olarak gördüğünü ifade eden Tunç, dış dünyanın kaosundan kaçan kahramanlarını güvenli alan olarak eve çeker.

Tunç'un sosyal çevreye dair eleştirel dikkat getirdiği alanları genel olarak; devlet, devletin kurum ve kuruluşları, toplum, toplumun aile yapısı, cinsiyetçilik, dinî değerlere olan yaklaşım, dil ve şehirleşme sorunları etrafında toplayabiliriz. Bunlardan ayrı olarak taşra da Tunç'un edebiyatında olumsuz bir mekân olarak karşımıza çıkar. Türk edebiyatında uzun zamandır kullanılan bir mekân olarak taşra, yazarların bakış açısına göre değişen bir imgeye sahiptir. İstanbul dışındaki her yeri taşra olarak değerlendiren Tunç, karamsarlığı, katı kuralları, farklılığa dair düşmanlığı ve ataletiyle çevrelenmiş bir mekân olarak gördüğü taşrayı eleştiri oklarının hedeflerinden biri hâline getirir.

Taşranın dışında, toplumu otoritenin arzusuna göre manipüle etme amacına sahip olduğu için medya da olumsuz bir bakış açısıyla sunulur. Bilgi verme amacını unuttuğu için gerçekliği çarpıtarak sunan medyanın ortaya çıkardığı boşluğu ise edebiyatın doldurabileceğini ifade eder.

Kendisini dindar biri olarak görmediğini belirten Tunç'un eleştirel dikkat getirdiği diğer meselelerden biri de dinî değerlerin istismar edilmesi ve dindarların kibirli, baskıcı tavırlarıdır. Bu tavırlar söz konusu olduğunda Tunç'un eleştirel sesi duyulur.

Dil bir insanın ülkesidir[2] diyen Ayfer Tunç'un dili kullanma yetisi onu bugünün edebiyatının önde gelen yazarlarından biri hâline getirir. Şiire olan tutkusu, özellikle ilk eserlerinin şiirsel bir dile sahip olmasını sağlamıştır. Sonraki eserlerinde şiirsellik azalsa da Tunç'un roman ve hikâyelerinin şiirle birlikte var olduğunu söylememiz mümkündür. Osmanlıca kelimelerin de yer bulduğu edebî dilinde kendisine verilenle yetinmeyerek dili tüm zenginliğiyle kullanır. Bu bağlamda dil konusunda oldukça hassas olan Tunç, popüler kültürün hemen her şey üzerinde olduğu gibi dil konusunda da umursamaz bir dejenerasyona neden olduğu hususuna dikkat çeker. En büyük kültürel varlığımız olarak dilin korunması ve gelişmesi meselesi üzerinde önemle durur.

Tunç'un, modernizmin yıkıcı etkisine eleştirel dikkat getirdiği meselelerden biri de şehirleşmedir. Bu eleştiriler genel olarak; tek tipleşen şehirler, yüksek katlı binalar, tarihî yapıların ve çevrenin tahrip edilmesi ekseninde birleşir.

Tüm bunlarla birlikte Ayfer Tunç'un eleştirel sesinin en çok aile, toplum ve devlet kurumları söz konusu olduğunda çıktığını söyleyebiliriz. Hayatın bir kesitini değil, tümünü anlatma temayülünün neticesinde kahramanların çocukluğuna dönüş yapılır. Bu geriye dönüşlerde kahramanın, ailesiyle ilişkisi irdelenir. Buna göre aile içindeki sevgisizlik, şiddet, baskı ve çatışma kahramanların hayatlarına yön veren en önemli etken olarak karşımıza çıkar. Roman ve hikâyelerindeki kahramanların tümünde mutlaka çocukluğa dönülür ve yaşadıkları travmatik olaylar anlatılır. Bu olaylar, Ayfer Tunç'un psikoloji bilgisi ve gözlem gücüyle birleşince, derinlemesine yapılan tahlillerle aktarılır okuyucuya. İnsanın, toplumun açtığı yaraları atlatabileceği-

2 *Age*., s. 109.

ni; ancak ailede açılan yaraların etkisinin hayat boyu taşınacağını belirten Tunç, bir röportajında Türk toplumunun, kutsal aile yanılgısı içinde yaşadığını söyler. Ona göre aile içinde yaşanan olumsuzluklar ikiyüzlü bir şekilde örtbas edildiği için, sorunlar nesilden nesile aktarılmaktadır. Ebeveynlerin sevgisiz ve baskıcı tutumunun, kronik strese ve birey olamama problemlerine sebep olduğunu ifade eden Tunç, aile içinde eşit ilişki kurmanın birey olamama problemine çözüm olacağını belirtir.

Baskı aygıtı olarak gördüğü devlet de kurumlarıyla birlikte Tunç'un eserlerinde şiddetle eleştirilir. Devletin halkına uygulamış olduğu her türlü şiddetin, ahlâksız siyasetçilerin ve Türk halkı üzerinde onulmaz yaralar açmış olan siyasi olayların geniş yer bulduğu eserlerinde iktidar daima baskıcı bir güç olarak öne çıkar. İktidarın, insanı ikiyüzlülüğe iten bir yapısının olduğunu, hatta insanın haysiyetine uymayan her şeyin iktidarın varlığından kaynaklandığını belirtir. Roman ve öykülerinde de şiddet ve kitle kültürünü, konumunu sağlamlaştırmak için birer araç olarak kullanan bir iktidar söz konusudur. Bunlara bağlı olarak eserlerinde devletin her zaman güvenilmez bir yapısının olduğu açıkça görülür.

Yalancı ve ikiyüzlü gibi olumsuz özelliklere sahip olması sebebiyle toplum da öfkeli bir tonla eleştirilir. Çoğunlukla cahil, zorba, ikiyüzlü ve sahte özelliklerle tanımlanan toplum, kurgunun kahramanı tarafından pasif veya etkin bir şekilde tenkit edilir. Özellikle iktidar tarafından yapılan kötülükler karşısında toplumun deve kuşu gibi kafasını kuma gömmesi Tunç'un tepkisini çeker. Bununla birlikte bireyler üzerinde kurmuş olduğu baskıcı tavrı da topluma dair öne çıkarmış olduğu kusurlardan biridir.

Roman ve hikâyelerinde cinsiyetçi bir yaklaşımı olmayan Tunç'un, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü, toplumun "erkeklik" algısı ve erkeğin kadına olan şiddeti söz konusu olduğu zaman söyleyecek çok sözü vardır. Kadını bir birey olarak görmeyen erkek tavrı, onun kurgusunun temel meselelerinden biridir. Anlatılarında çoğunlukla erkek anlatıcıyı tercih eden Ayfer Tunç, bu yöntemle kadın sorunlarını erkeğin gözünden aktarır. Ancak merkezde yine kadın vardır. Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü, fiziksel ve psikolojik şiddeti, egemen erkek algısı gibi meseleler, erkek ile kadın arasındaki ilişkide öne çıkardığı temel sorunlardır. Kadının özgürlüğünü ve birey olmasını kısıtlayan bu sorunlara erkek anlatıcının perspektifinden ışık tutulur. Bununla birlikte onun anlatılarında kadını sadece mağdur veya idealize edilmiş bir profilde görmeyiz. Toplumda kadının görünür olamaması probleminin tek sebebi olarak erkeği işaret etmez çünkü. Ona göre kadının var olamaması aynı zamanda yine kadınların kendi cinsiyetlerinden olanlara karşı göstermiş olduğu sorunlu tutumlardan kaynaklanmaktadır. Eril tahakküme itaat eden ve bunları nesilden nesile aktaran kadınlar da toplumun kadına biçtiği rollerin sorumlusu olarak sunulur.

Sonuç olarak, tüm roman ve hikâyelerinde sosyal meselelere dair hassasiyetine şahit olduğumuz Ayfer Tunç, cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının sadece roman ve hikâye türünde değil, deneme ve anı türlerinde de eserler vermiş üretken bir yazarıdır. Eserlerinin sosyal çevreyle olan derin ilişkisi; kuvvetli gözlem gücü, eleştirel bir dikkat ve yetkin bir dil ile aktarılır. Bu açıdan bakıldığında Ayfer Tunç'un, Türk edebiyatının en üretken ve kuvvetli yazarlarından biri olduğu rahatlıkla görülecektir. ■

Yaşama ve Sığınma Bağlantılılığı: *Ayaşlı ile Kiracıları* ve *Goriot Baba*

Dr. Christina Zenginoğlu

Birden fazla metnin ya da yazarın eş ve art düzlemli incelenmesine dayanan karşılaştırmalı okuma Saussure, Bakhtin, Barthes, Kristeva gibi dilbilimcilerin görüşlerini, bir metnin yapısal kadar yazınsal bağlamda irdelenme sürecine diğer pek çok metnin ve içerimin eşlik ettiği tezlerini doğrularken yine her metnin başka dönemler ve gelişmelerle bağlantılandığını ileri sürer. Bu da tahayyül aktarımının biçem kadar önemli olduğunu, değişik tarihsel süreçlerin bir noktada mukayese edilebileceğini ve yazım odaklı çapraz bir değerlendirmenin mümkünlüğünü açıklar.

Karşıtlıklar, oyuklar ve düşünce bulantılarıyla boyutlanan Cumhuriyet döneminin üretim evrenine ayrılmış bu sayıda Türkiye'nin yazar diplomatlarından olan Memduh Şevket Esendal'ın Kabil büyükelçiliği döneminde yayımlanmış ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1942'de düzenlediği roman yarışmasında beşincilik ödülünü kazanmış *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı romanını Fransa'nın ve Fransız toplumunun medeniyet bunalımına akıl yoran Honoré de Balzac'in *Goriot Baba* romanıyla karşılaştıracağız. İnsanların bir arada yaşar gibi göründükleri fakat birbirlerinden ve topraktan çok uzak kaldıkları yapma yaşayışlarına dikkat çekilen *Ayaşlı ile Kiracıları* ve *Goriot Baba* romanları, kaleme alındıkları dönemler ayrışsa da algı yönünden karşılaştırmalı şekilde ele alınmaya uygundurlar. Nitekim incelenen eserlerde dikkati çeken temel durum metinlerin konaklama yerlerinde yaşayan insan hayatlarını eksen edinmeleridir. Toplumsal dönüşümleri hatırlamalarla ileten Memduh Şevket'in bürokrasiyi hedef aldığı eserine karşı Honoré de Balzac aristokrasiye yönelttiği eleştirisini bir ailenin çöküşü üzerinden kurgular. Sosyokültürel ortam farklı olsa da merkezde yer alan aileler iki yazarın çıkış noktasını yakınlaştırır. Sistemsel çürümenin sembolik bir dille anlatıldığı romanlarda bozulmaya isim aranır ve birtakım farklılıklarla bulunur.

Romanların en belirgin özelliği önce de belirtildiği gibi sığınma zaruretidir. Birbirlerine son derece yabancı kimselerin bir aradalığı, bunun süreli ve mecburi oluşu iki romanın da harcıdır. Teknik olarak Balzac'ın romanından ayrılan *Ayaşlı ile Kiracıları* anlatıcının günlüğüne düştüğü notlar üzerinden gelişir. Bu anlamda anlatı *Goriot Baba*'ya kıyasla dağınıktır.

Bir yüzyıllık farkla dünyaya gelen yazarlar; asilzadeler, senyörler, düşesler ve tüccarlar üzerinden denemeye giriştikleri iki ayrı toplumu çok boyutlu biçimde fotoğraflarken birbirine nice yönden yabancı iki medeniyet dairesinin esasen birbiriyle ne çok benzeştiğini, ast-üst ilişkilerinin yadsınamayacak bir örgülenim içerisinde sürdüğünü yazmış olurlar. Bürokrasinin her yanıyla eşelendiği *Ayaşlı ile Kiracıları* zengin Ayaşlı İbrahim Efendi'nin oda oda kiraya verdiği evindeki bir odanın banka memuru olan kiracısının ağzından, öteki odalarda oturanları ve aralarındaki münasebetleri aktarmasıyla sosyal

bir izlenceye dönüşür. İsmi zikredilmeyen bankacının sohbete girdiği her kiracı gerek edimleri gerekse yaşayışıyla bulunduğu dar çevreden cemiyete açılan pencereyi aralar. Burada kalanların hemen hepsi Cumhuriyet'in ilanıyla beliren yeni hayatla hesaplaşma derdindedir. Olay zamanının 1930'lu yıllar olduğu unutulmamalıdır. Romanda mekân açıkça belirtilmese de bu meçhul yerin Ankara'da olabileceği sezilir. *Goriot Baba*'daki 1819 yılına bakıldığında Vaquer Evi olarak bilinen Madam Vaquer'ün pansiyonunda her yaş ve meslekten kimseler kalsa da zamanla genç nüfus azalır. Parayı seven ve oldukça cimri bir kadın olan işletmeci gün içerisinde yemeğe gelenleri de pansiyonuna kabul eder. Kâr etme düşüncesi yer yer insanlığının önüne geçen Madam Vaquer'ün eli açık müşterilerine karşı farklı yaklaştığı söylenebilir. Ruh hâlinin mekânla bire bir örtüştüğü anlaşılan kadının hayatta kalması bu vasat işletme sayesindedir. Başından felaket geçmiş tüm kadınların bir temsilcisi şeklinde betimlenen pansiyoncunun sıkıntılı gençliği de bulunduğu ortamla paralellik gösterir. Buna karşın Ayaşlı'nın sahibi İbrahim Bey'in yaşına rağmen daha özgür ve dolu bir hayatı vardır. Ankara'da yeni yapılmış büyük bir apartmana karşılık, Paris'in arka sokaklarından birinde, bir inişin başladığı yerde bulunan pansiyon büsbütün çamura bulanmış olmasa da lekelidir. Geniş bir tasvirle anlatılan mekânın kendine özgü kokusu sayfalar boyu duyumsanır hâldedir. Oysa Ayaşlı'da mekân tarifi sınırlıdır. Okurun bilmesi gerekenlerle yetinilir.

Esendal'ın karakter anlatıcısı, dairenin kiracılarını tanıttıktan sonra onlarla görüşmeye başlar, böylece okur orada kalanlar hakkında bilgi sahibi olur. Pansiyona uğrayanların bir kısmı konaklayanların arkadaşı iken diğerleri yarı zamanlı gelen konuklar ve kumar oyuncularıdır. İletişim içinde bulunan bir ortam tarif edilirken tesadüf eseri yolları kesişen insanların kısa sürede mutfak, banyo ve tuvaleti ortaklaşa kullandıkları, birbirleriyle içli dışlı oldukları gözlenir. Olağan şartlarda bir araya gelmeleri mümkün olmayan kimlikler kaynaşırken kültürleri ve bundan ileri gelen farklılıkları da gözler önüne serilir. Örneğin Haki Bey'in karısı Turan Hanım modern yaşayışın simgesi kabul edilebilir. Tüketime dönük lakayt tavrı toplumda değişmekte olan algıyı göstermesi bakımından önemlidir. Kocasını önemsemeyen ve onunla sürekli kavga hâlinde olan kadın, odasını işletmeye koyulur. Başlarda birkaç kişiyle dönen kumar zamanla tüm pansiyonu hükmü altına alır. Oyuna alışan sakinlerden sonra kapısını dış çevreye açan Turan, müşterileri çoğaldıkça büyük kazanç elde eder.

Apartman dış tehditlere karşı korunaklı bir mekân, kurtarıcı bir alan olmaktan çıkarak dışardan nüfuz eden olumsuzluklara beşiklik eder. Nitekim romanın başındaki sessizlik sonraki bölümlerde çok sesliliğe dönüşür. Başlarda kısmen de olsa bir düzenden bahsetmek mümkün olsa da gitgide bu nizam yok olur. Toplumda yavaşça yer etmeye başlayan durumlar odalara kadar sızar. Buradaki eşik hayatidir zira kapının açılmasıyla hemen hemen her şey içeri girer. Söz konusu eşik kültürel olduğu kadar fikrîdir de. Görülen değişim salt yönetimle kalmaz, kılık kıyafete kadar etki eder. Giyim değişir, makyaj yapma, tırnak boyama, ruj sürme, saç kesimi, yüze şuh şekiller verme gündelik hayata girenler arasında yerini alır. Avrupai modeller rağbet görürken Batılıdan çok "Batıcı" bir yaşayış öngörülür. Takılan eldivenler, giyilen paltolar, yüksek ökçeler, ipek esvaplar, kısaca çok renklilik; modernitenin eşiğe yığdıklarıdır.

Zevk ve eğlenceye dönük heyecan, içki ve poker; ilk başlarda birkaç saatlik psikolojik bo-



Memduh Şevket Esendal (1883-1952)



Honoré de Balzac (1799-1850)

şalımlar olarak karşımıza çıkarken bir müddet sonra işi aksatmaya, sorumlulukları ötelemeye varır. Sürekli oyun isteği, yerini süresizliğe bırakırken muhite eklenenler ile akıllar iyiden iyiye çelinir. Bu noktada Vaquer Pansiyonu'ndaki kişiler ciddi şekilde birbirinden ayrılır. Balzac'ın kiracıları sınıf atlama niyetinde olsalar da hedefleri olan kimselerdir. Örneğin Rastignac hukuk öğrencisi bir gençtir. Varlıklı bir aileye mensup karakter maddi durumlarının bozulmasıyla şartlarına uygun, düşük kiralı bu pansiyona yerleşir. Toplumu ve alışılagelmişliği sarsacak hayalleri vardır. Bunlardan en önemlisi zengin olmaktır. Bu uğurda elindeki tüm kartları oynamaya kararlıdır. Paris'te yükselmenin maddiyatla ilintili olduğunu kavrayan hırslı öğrenci aristokratlara karışmak için her türlü yolu dener. Şato ve saraylardaki gösterişli hayata adım atmanın imkânları üzerine düşünür. Aynı pansiyonda kalan Goriot Baba'nın büyük kızı Anastasie'ye gitmesi de soylu hayata atılmasına yönelik ilk hamledir. Ancak Restaud baronesine yoksulluğundan utandığı ve seyrek görüştüğü babasından söz etmesi kendisine umut kapısını kapatır. Hatasını anlayan genç Eugene pes etmemekle birlikte son kozunu kullanmaktan geri durmaz.

Helder Sokağı'ndaki büyüleyici şatodan hayal kırıklığıyla ayrılan Rastignac soylu akrabası Madam Beauseant'a yönelir. Onu kuzenine götürmek için bindiği bir düğün arabası alaya alınmasına neden olur. Avludaki uşaklar gencin gelişine gülerken Restaud baronesinin göz kamaştırıcı salonundan sonra ikinci kez ihtişamdan başı döner. Girişte ülkenin en zarif kupa arabalarından birini görür ve kendisini buraya taşıyan adi düğün arabasını düşünür. Önceki görüşmede Madam Restaud'un sevgilisi olduğunu anladığı de Trailes ile potinlerini kıyaslayan Eugene bu noktadan sonra kendi hayatıyla onların hayatı arasında gidip gelir. Tek şansı olan Madam Beauseant'tan yardım istemesi dışında yapabileceği pek bir şeyin olmadığını anlar. Oldukça verimli bir görüşme sonucunda Rastignac sahipsiz olmadığını düşünmeye başlar. Akraba-

sının ona destek olmayı kabul etmesi, arzu ettiği hayata bağlanan köprü önemindedir. Babalarını yadsıyan iki kardeş hakkındaki bilgileri ve aralarındaki çatışmayı yine akrabasından öğrenen Eugene, Anastasie'den vazgeçerek kız kardeşi Delphine'ye yaklaşmayı uygun görür. Harcamaları başa çıkamayacağı kadar olduğundan annesiyle kız kardeşlerine bir mektup yazar. Bu mektupta paraya ihtiyacı olduğunu ve bunun onlardan istediği son iyilik olduğunu belirtir. Birkaç güne dönüş yapan aile ona istemiş olduğu meblağı gönderir.

Zengin bir uncu, makarnacı ve ekmek fabrikatörü olan Goriot'un hayatı ise Madam Beauseant'ın şatosunda öğrenilir. Yedi sene süren evliliğinin karısının ölümüyle bitmesinden sonra tüm ilgisini kızlarına veren babanın geçmişi Düşes Madam Laglais'in duydukları üzerinden verilir. Nitekim Eugene, kısa bir süre sonra Goriot'un ticarethanesini satın alan Mösyö Muret'ten benzer şeyleri duyar. Böylelikle gerek akrabası gerekse arkadaşının söyledikleri teyit edilir. Durumu son derece yerinde olan ihtiyar tüccarın, damadının ve kızlarının ısrarlarına sadece beş yıl dayandığı, akabinde Vaquer'un pansiyonuna yerleştiği anlatılır. Elindeki malı satan adamın gelişi işletmeci kadını sevindirir. İlk defaya mahsus dişiliğini kullanarak yeni kiracıya hissî yönden yaklaşmaya kalkıştığı görülür. Fakat kıdemli ihtiyarın kadına karşılık vermemesi sonucunda pansiyondaki dengeler iyiden iyiye değişir. Aralıklarla ziyaretine gelen kızlarının bakımı, lüks içinde yaşayışları ve giydikleri pahalı giysiler orta hâlli pansiyon sakinlerinin özellikle de Madam Vaquer'ün dikkatini çeker. Öyle ki ziyaretçilerin ihtiyarın metresleri olduğuna hüküm verilir. Eski makarnacının genç kızlarla düşüp kalktığı ve gelirini onlara kaptırdığı yüksek sesle konuşulur.

Pansiyona yeni gelen hizmetçi Raife'nin, kızlarını bankacıya göndermesi, ondan iş istemeleri; dönemin karakteristiğini ortaya koyar.

Ayaşlı ile Kiracıları romanında gittikçe büyüyen karakterler yoktur. Bunun yerine günlük hayatta rastlanması olası birçok tipe rastlanır. Kısa yoldan büyüme, mevki edinme, terfi etme peşinde olan şahıslar da tadımlık denecek şekilde verilir. Pansiyona yeni gelen hizmetçi Raife'nin, kızlarını bankacıya göndermesi, ondan iş istemeleri; dönemin karakteristiğini ortaya koyar. Araya tanıdık koyarak tutunabilme düşüncesinde olanlar, anlatıcıya dertlerini açarak kendileri için bağlantılarını kullanmasını isterler. Hatırla iş görme, aksak bir durumu hızlandırma, sözü geçen kişilere başvurma toplumsal çürümeyi betimler. Anlatıcı birçok kişiyi açıkgöz ve kurnaz görse de kendilerini ve olaydaki etkilerini teslim edene kadar kesin hükümlerde bulunmaz. Kişisel menfaatin dalga dalga büyüdüğü çevresinde piyon olmayı da kabul etmez. Kendisine alenen yapılan gayrimeşru teklifleri geri çevirmesini bilir. Hilenin, kişi kayırmanın, devreye girmenin, kefil olmanın olağan görüldüğü cemiyette bir bakıma öteki olmaya karar verir. Gücünü usulsüzlüğe alet etmeyeceğini ifade eden bankacı liyakatin işlemediği meselelere karışmamaktan taraftır. Anlatıcı olarak bürokrasideki bozuklukları aktarırken bankacı kimliğiyle yolsuzluğa dâhil olmama mücadelesindedir. Birçok kurumun işlevsizleştiği gerçeğiyle karşılaşsa da büsbütün kötümser olmamaya çalıştığına da tanık olunur. Çevresindeki hemen hemen herkes gibi yeni yaşama ayak uydurmaya çalıştığı bir dönemde huzursuz olduğu ortamı terk etmediği tespit edilir. Ara ara başka bir daireye çıkmayı düşünse de maddi sebeplerle düşüncesini bekletir. Kabullenme ile şaşkınlık arasında gidip gelen karakterin

zamanla ev halkından uzaklaştığı da olur. Ayaşlı İbrahim Efendi'nin üvey kızı Faika Hanım'ın kocası tarafından aldatılışı, Haki'nin karısı Turan'ın kendisiyle olan ilişkisi, beş numaradaki kiracı ve memleketlisi sayılan Hasan Bey'in, ona Ayaşlı'nın karısı Makbule Hanım'ın ev işlettiğini söylemesi; bankacının malum çevreyi sorgulamasına neden olur. Herkesin birbirini idare ettiği, görenin çeşitli beklentilerle sustuğu bir ortamda oldukça tedirgindir. Fakat yine de daha iyi bir seçeneğe sahip olmayışı onu uyumlu olmaya iter.

Cumhuriyet'in ilanından az sonrasına ayna tutan Memduh Şevket Esendal, kapalı kapılar ardında dönen entrikaları verirken çağın değer yargılarını bir bavulun içine yerleştirmiş, oradan ayıklanacakları okura bırakmış gibidir. Kırsal alandan ayrılan kesimin kentlere nasıl ve ne koşulda ayak uydurduğu veya uydurabileceği üzerine düşündürürken şehirleşmenin ve modernitenin getirdiği çarpık yönlere ışık tutar. *Goriot Baba*'da ise toplumsal büyüklüklerin kuşaktan kuşağa geçtiği görülür. Soy sahibi olmanın getirileri üzerinde durulur. Güç ve saygınlığın buna bağlı olduğu verilmek istenir. *Ayaşlı ile Kiracıları*'na bakıldığında aristokrasiye dönük bir olgu göze çarpmaz. Kahramanlar arasında derin uçurumlar yoktur. Örneğin Doktor Fahri'nin, banka müdürünün yeğeni Melek Hanım'la evliliği iki farklı sınıfın birleşebildiğini göstermesi bakımından ilginç bir örnektir. Balzac, prestij ve statünün korunmasından yanadır. Uçların veya farklılıkların kaynaşmasına rastlanmaz. Romanında yoksullar ve soylular keskin hatlarla çizilir. İki çemberin bir araya gelmesi neredeyse imkânsızdır.

İtalyan Tiyatrosu'nda Madam Nucingen ile tanışan Eugene son hamlesine kalkışır. Kocasıyla sorun yaşayan Delphine teselliyi Vikontes'in kuzeninde bulur. Dilbazlığıyla genç kadını etkisi altına almayı başaran hukuk öğrencisi sevdiğine her şeyi vermeye hazır görünür. Mösyö Nucingen ile geçinemeyen Madam Nucingen delikanlıya tutulur. Bu aşamadan sonra kocasını terk ederek Eugene ile hayatını birleştirmeye karar verir. Görüldüğü gibi iki eserde de evlilik sorgulanırken aşk ve sadakat üzerine düşündürülür. *Ayaşlı ile Kiracıları*'ndaki evlilik dışı ilişkiler *Goriot Baba* romanında da görülür. Erkeklerin kadınlarını, kadınların da kocalarını rahatlıkla paylaşabildiği hayatlar ön plandadır. Bununla birlikte malum ilişkilerden duyulan herhangi bir utancın itirafı iki metinde de görülmez. Kişilerin bırakıldıkları ortama uyum sağlama noktasındaki girişimleri, mensubu olma uğraşında oldukları dünyanın olmazsa olmazlarıdır.

Anlatıcı kişisel menfaatin dalga dalga büyüdüğü çevresinde piyon olmayı da kabul etmez. Kendisine alenen yapılan gayrimeşru teklifleri geri çevirmesini bilir.

Suça bulaşma eğilimi de romanlarda saptananlar arasındadır. Kişilerin farklı sebeplerle de olsa suç işledikleri veya buna ortak oldukları gözlenir. *Goriot Baba*'daki Vautrin karakteri Paris'in karanlık yüzünü anlatırken aslında her anlamda içinde bulunduğu ve pek iyi tanıdığı durumları izah eder. Çoğu yönden tuhaf bir kişi olarak tarif edilirken yapamayacağı hiçbir haydutluğun olmadığı anlaşılır. Kürek mahkûmu namıdiğer Collin polis tarafından aranan fakat aynı zamanda pansiyondaki en neşeli kişidir. Fikrini beyan etmekten geri kalmayan, konuşkan ve etkin bir kiracıdır. Çevresindekilere özellikle Rastignac'a akıl verir.

İhtilalde yakın bir dostunu öldüren Mösyö Taillefer tüm servetini oğluna bırakma niyetindedir. Kızını reddeden baba kendisiyle çok seyrek görüşür. Victorine, romanda Goriot Baba'nın

yaşadıklarına yakın şeyler yaşar. Babalarına ihtiyaç duyan çocuklarla, çocuklarına uzak kalan babalar detaylarıyla aktarılır. Vautrin, Rastignac'a ona analık yapan Madam Couture ile yaşayan Victorine ile evlenmesini tembihler. Yakını olan bir albaya Taillefer'in oğlunu öldürteceğini haber verir. Nitekim gözde oğul giriştiği bir düelloda alnından yaralanarak ölür ve babasının tüm mal varlığı, görüşmediği kızına kalır. Kötülüğün her türüne rastlanması mümkün olan bir karakter yaratan Balzac, toplumdaki çürümüşlüğü Vautrin'e anlattırırken aynı zamanda kendisinin de bundan ne derece beslendiğini gösterir. Erkek kardeşin ortadan kaldırılmasıyla mirasın Rastignac ile paylaşılacağını düşünen Vautrin, bu durumdan kâr etmeyi planlar. Kendisine yararı dokunmayacak meselelerde sessiz kalan karakterin fayda elde edeceği durumları sezdiği ve ona göre davrandığı söylenebilir. Maskeli biri olan kürek mahkûmu gerçek yüzünü gizlemeyi bilir. Pansiyondaki zarif hareketleriyle çoğu kimsenin sevgisini de kazanır. *Ölüm savan* lakabıyla aranan bir zanlı olacağı pansiyondakilerin aklına gelmez. Ancak tesadüf sonucu kimliği öğrenilir ve pansiyondaki iki kiracının polisle iş birliği yapmasıyla yargıya teslim edilir. Tutuklanacağı ana kadar kendinden emin oluşu soğukkanlı bir şekilde betimlenir. Burada en dikkat çekici nokta Vautrin'in yeniden kurtulacağını bilmesidir. Belayla iç içe yaşamış karakterin aklanacağına dönük inancı tamdır. Sahip olduğu bağlantıların onu bırakmayacağı ise fısıldananlar arasındadır.



Emekli konsolos Şefik Bey'in öldürülmesi faili meçhul bir cinayet olarak kalır. Başı kopmuş bir erkek cesedi bulunur ve bunun bir süre apartmana uğramayan Şefik Bey'e ait olabileceği düşünülür. Anlatıcı ve doktor arkadaşı teşhis için emniyete gittiklerinde ölünün konsolos olduğuna kanaat getirilir. İstense cinayet aydınlatılabilecekken olayın üstüne gidilmediği ve zamanla kapatıldığı verilir. Okurun Ayaşlı İbrahim'in anlatıcıya anlattığından tek öğrenebildiği ölümünden önce pansiyona kumar için müşteri getiren Cevat ile Abdülkerim beylerin rahmetliye esrar içirdikleridir.

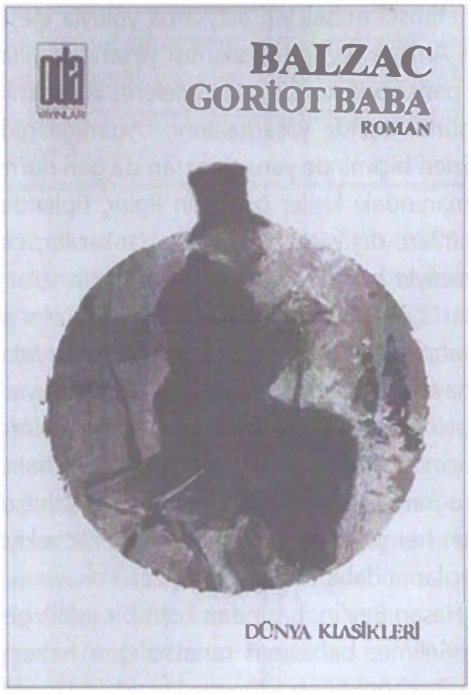
Diğer yandan Ankara'da yeni binalar yükseldikçe sokaklarda gezen fötr şapkalılar da artar. Yeni Cumhuriyet'in iyi eğitimli yüksek memurlarının akşamları yorgunluk atıp sohbet edebilecekleri mekânlar açılır. Otomobiller çoğalırken yabancı elçilik mensupları diplomasi ziyaretleri gereği ülkeye gelmeye başlar. Musikiden gündelik hayata dönüşümün yaşandığı yıllarda modaya ayak uydurma o zamana kadar bilinmeyenlerdendir. Cumhuriyet'in ilanıyla yeni dünya ekonomisiyle bütünleşme konusuna ehemmiyet verilir. Ülke için kalkınma strateji ve politikalarının belirlenmesi, iktisadi hayatın bir an evvel dü-

zenlenmesi istenir. Mali bağımsızlığın en temel şartı olarak devlet hazinesinin güçlü ve güvenilir olması gösterilir. Söz konusu siyasetin özünde, halka zarar vermemekle birlikte dışarıya bağımlı olmayacak şekilde gelir sağlama vardır. Liberal politikaların kısmen uygulandığı bu dönemden sonra karma ekonomi modeline geçilerek devletçi politikalar uygulamaya sokulur böylece devletin piyasayı yönlendirmesi hedeflenir.

Beliren konjonktürle kısa yoldan zengin olma, bir yerlere el atma veya sıyrılma arzusu takip eden yılların en belirgin özelliğidir. Fabrikaların kurulmasıyla farklılaşan yaşayış, algıları da değiştirir. İşlevsel bakımdan tıkanan işleri, rüşvetin ve hatırın girdiği ortamları hatırlatma ihtiyacı duyan yazarın, anlatıcıyı böylesi kurumlarda görev almış biri olarak vermesi anlamlıdır. İdari aksaklıkların kendini belli ettiği romanını bürokrasinin itibarsızlaşan yönüyle tırmandırır. Anlatıcının bir diyaloğundan muhatabına yönelttiği yanıtlar ise kır-şehir gerçeğini de ortaya koyacak niteliktedir:

"— Öyle, bu şehirler, şehircikler beni bozdu.
— Şehirler insanları rahatsız eder!" (Esendal, 2017: 12)

Toplumsal yaşam içinde daha çok aile yaşantısına önem veren Memduh Şevket Esendal kişilerinin aile anlayışına odaklanır. Bu bakımdan bir ailenin yok oluşunu konu alan Balzac'a yaklaşsa da karakterlerini onun kadar detaylandırmaz. Yaşadığı ve gözlem yapma fırsatı edindiği yılları kaleme alır. Öte yandan Balzac, gençliğinde girmek istediği aristokrat çevrelerin hayalini Rastignac'a yaşatır. İki yazarın karakterleri izleme ve onlara hayat biçme yöntemi farklılık gösterse de kurgularında gözlemin yeri dikkat çeker. Düzeni sağlayan tiplere olduğu



kadar onu bozanlara da rastlanan Esendal'da malum bozulma aşamalı biçimde verilir. Oysa Honoré de Balzac'ta zafere ulaşma yolunda her yol veya taktik anlaşılır şekilde betimlenir. Onun için önemli olan netice iken Memduh Şevket'te sonuca götüren aktörlerin düştükleri durumlar önemlidir. Bu hâliyle bakıldığında bütünlüklü bir roman çatısından çok, hikâyeye uyan izlekler göze çarpar. Olayı çeşitli durumlar üzerinden geliştiren yazara karşılık Balzac, neden ve sonuçlarıyla açıkladığı metnini hiçbir ayrıntıdan mahrum bırakmaz. Esendal'ın ise anlatmak istediğini karakter anlatıcısı olan bankacıya anlattırırken düğümlere gerek görmediğine ulaşılır. Kişilerini ve onlarla münasebette olanları kestirme yoldan betimlerken oldukça seri bir anlatım tarzı kullanır. Diğer bir deyişle anlattıkları kesitsel kalır. Yaşamdan bir "an"ı eliyle çekip romana yerleştirmiş gibidir. Aktardığı durumu uzatmak yerine olanı olduğu şekilde vermekle yetinir. Bazı siyasal ve

yönetimsel meseleleri alaysama yoluyla eleştirirken Ankara'da konut sıkıntısı yaşandığı yıllarda bir pansiyona konuşlanan ailelerin ve insanların özgürlük içinde yaşamalarını, uygarlığa gidişin ilk izleri biçiminde yansıtmaktan da geri durmaz. Romanındaki kişiler o yılların ilginç tipleridir. İş adamları, dış işleri görevlileri, bankacılar; çeşitli yönleriyle karşımıza çıkarlar. Ortak sıkıntılar sonucu aynı mekânda buluşan bu kimseler *yeni hayatın* yabancılarıdır. Bir yandan şehre adapte olmaya çalışırken diğer yandan geldikleri yerlere ve geleneğe sıkı sıkıya bağlıdırlar. Çelişen durumlar içinde debelenen söz konusu kesim haksızlığa uğrar veya ona yakın bir duruma şahit olur. Fakat her şeye rağmen Esendal, Balzac'a kıyasla kiracılarını daha merhametli çizer.

Hasan Bey'in, başından kötü bir evlilik geçen kızı Selime, babasının rahatsızlığını haber alır almaz, çağrıldığı hastaneye koşarken Goriot'un kızları Madam Restaud ile Madam Nucingen, babalarını ölüm döşeğine terk ederek baloya giderler. Memduh Şevket, Selime'yi cenaze gününe kadar bir otelde bekletirken Balzac, ihtiyar uncunun cenazesini küçük kızı Dephine'nin sevgilisi Rastignac ve evin hizmetçisi Christophe'ye kaldırtır. Birçok yönden farklılık gösteren iki romanın kahramanları sevgi ve hoşgörü yönlerinden de ayrışırlar.

Madam Nucingen'in banker eşi Marsay'ın Galatione prensesiyle ilişkide olması, Vikontes'in âşığı M. d'Ajuda Marki'nin aşk yaşadığı kadını başka bir evlilik için terk etmesi, Haki Bey'in karısı Turan'ın ilişkilerinden haberdar olması, Faika'nın kocası tarafından ihanete uğraması, evin hizmetçilerinin bankadaki amirlerin metresleri olmaları; hemen hemen iki romanda paralellik gösterirken karakterlerin yaşadıkları çevrenin hor görülenleri oldukları görülür.

İş adamları, dış işleri görevlileri, bankacılar... Ortak sıkıntılar sonucu aynı mekânda buluşan bu kimseler yeni hayatın yabancılarıdır.

Paris hayatının sırları Vautrin ile açığa çıkarken Rastignac'ın eğitimini öteleyerek kumara başlaması, gençlik etrafındaki tuzaklar şeklinde anlatılır. Lüksün öğrettikleri doğrultusunda hareket etmeye başlayan Eugene birçok gencin düştüğü hatalara düşer. Büyük oyunlara girişen delikanlının ciddi paralar kaybettiği verilir. Yitirdiklerini erdem ve ahlak üzerinden sorgularken şatafatlı hayatların arkasındaki mutsuzluğu da görür. Burjuvaya göre kutsal sayılan borçların son günde ödendiği, yenen ekmeğin parasının bile vadesi gelip çatmadan; bir senedin tehditkâr etkisi olmadan verilmediğine tanık olur.

Her iki romanda da pansiyondakiler onlara oldukça uzak bir yaşayışa alışıktırlar. Şato, saray ve dudak uçuklatacak salonlardan pansiyona doğru bir akış vardır. Bu bağlamda, Rastignac bu uç mekânlara gidegelen biri olarak bahse konu ortamların atmosferini taşır. Pansiyonda kaldığından oranın özelliklerini edinirken aristokrat çevrelerle tanıştıktan sonra bambaşka bir algıya büründüğü görülür. *Ait olduğun yere göre davran* ilkesi Balzac'ta sayfalarca tekrarlanırken Esendal'ın, kişilerini daha serbest bıraktığı söylenebilir. Her ne kadar yönetici-yönetilen arasındaki mesafeyi verse de bu iki zümrenin kaynaşamaması söz konusu değildir. Aralarındaki hiyerarşi imkânsızlıklar yerine iletişim ve olasılıklara açıktır. Balzac ise ne pahasına olursa olsun, farklı dünyaların insanlarını kaynaştırmaya yanaşmaz. Bununla birlikte tanıttığı çevrelere ayak uydurabilecek kişileri yerleştirdiği gözlenir. Böylece onda toplumsal sınıfların daha kesin hatlarla ayrıştığı belirtilebilir. Aristokrasiyi hedef aldığı romanında yoksul ve tutunamamış karakterlerin tarafında

olduğunu hissettirse de soyluları sıradan halkla birleştirme niyeti yoktur. Farklı güruhları bir araya getirmenin yolları üzerine düşünmemekle beraber bunu gereksiz bir çaba olarak da gördüğü eklenebilir. Kişilerini doğal ortamlarında bırakmaktan yana bir tavır takınırken kahramanlarına biçtiği son Memduh Şevket'e göre hazindir.

Esendal'ın yaşam felsefesiyle açıklanabilecek bir iyimserlikle ölüm, sefalet, bireysel hırs ve ihtiras gibi dramatik olguları yumuşatarak yazdığı savunulabilir. Kahramanlarını göğüs gerdikleri olumsuzluklara rağmen silkinip devam edebilecek şekilde bırakır. Ayaşlı İbrahim'in dokuz odalı daireyi yeniden kiralamayıp bırakmasıyla kiracılar pansiyondan ayrılmak durumunda kalır. Tesadüf eseri tanışan kişilerin farklı mekânlarda yaşayışlarını sürdürecekleri tahmin edilir. Vaquer Pansiyonu da benzer şekilde boşalır. Evlenmek üzere odalarını bırakanlardan tutuklananlara, başka evlere geçenlerden ölenlere; pansiyonun nüfusu günden güne azalır. İki pansiyon sahibi de parayı önemsemekle birlikte Ayaşlı İbrahim'in, Madam Vaquer kadar para meftunu olduğunu söylemek güçtür.

Salon insanı olmaklığı, çekirdek ailenin bireyselleşme süreciyle açıklayan Memduh Şevket Esendal, kişilerini birtakım durumlar üzerinden tanıtır. Dokuz odalı daire dışında bir hayat söz konusudur ve onun mekâna taşınması için birkaç yabancıya ihtiyaç vardır. Kiracıların her biri mensubu olduğu kültürü sezdirecek şekilde getirilir. Oysa Balzac'ın salt durumları ön plana alarak özetlemeye başvurmadığı görülür. Yeni medeniyet dairesine eklemlenen Ayaşlı İbrahim'in kiracıları kimlik arayışı içindeyken Vaquer Evi'nin sakinleri yaşadıkları hayata alışık ve sakin görünürler. Kılık kıyafet furyasına kapılmış kimselere pek rastlanmaz. *Goriot Baba* romanında yeni bir rejimin topluma etkisi söz konusu değildir.

Toplumsal çürümenin canlı tanığı olan yazarın yaşadıklarına yer vermesi Ayaşlı ile Kiracıları romanına, bir dönemin rehberliğini yapma imkânı verir.

Balzac, bir geçiş döneminden çok, yerleşik bir dönemin aktarımını üstlenir. Okuru ideal insan veya makbul yaşayışlar üzerine düşündürmez. Bu sebeple kişilerinden birkaçını örnek davranışlar sergilemek üzere diğerlerinden ayırmadığı görülür. Esendal'a bakıldığında, Doktor Fahri'yi evlendirdiği Melek Hanım ile mübadele işlerini halletmek ümidiyle iki aya yakın pansiyonda bulunan Hasan Bey'in kızı Selime, örnek ailenin kurulmasında özellikle tercih ettikleridir.

Sosyolojik tespitler keza iki romanda göze çarpanlar arasındadır. Balzac'ın en olumsuz karakterlerinden Vautrin'in anlattığı, başka bir ifadeyle Rastignac'ı uyarmaya koyulduğu toplumun karanlık yüzüdür. Yazar, psikolojisini iki ayrı aşamada verir. Bunlardan ilki karakterin mekân içi hayatı, diğeriyse mekân dışında kalan hayatıdır. Dönüşmeye müsait karakterin yaşamı ve zekâsını kötüye kullanması yine yazarın Paris'in diğer cihetini gösterme isteğiyle açıklanabilir. Esendal'ın kahraman anlatıcısı belli bir kültür birikimine sahiptir. Fırsat buldukça okuyup yazdığı görülür. Bu bakımdan yaklaşıldığında, Rastignac'a yaklaşan tek kişinin bankacı olduğu söylenebilir. Nitekim kendisi hukuk eğitimini tamamlamak üzeredir. Balzac'ın, Eugene dışındaki karakterlerin tahsilinden hemen hemen hiç bahsetmediği de hatırlanabilir.

Toplumsal çürümenin canlı tanığı olan yazarın yaşadıklarına yer vermesi *Ayaşlı ile Kiracıları* romanına, bir dönemin rehberliğini yapma imkânını verir. Böylece eser ulus- devletin kurulmasıyla meydana gelenleri tüm çıplaklığıyla

gözler önüne serer. Honoré de Balzac ise keyfî denebilecek şekilde bir ailenin çöküşünü ele aldığı romanında ahlak, erdem, merhamet olgularına iki ayrı toplumsal sınıf üzerinden bakmaya çalışır. Aristokrasiye dair bir tenkit kaleme alırken metni çatışmalı bir kurguya oturttuğu gözlenir. Benzer bir eleştiriyi hedefleyen Esendal'ın bunu bürokrasi üzerinden yapması, iki yazarı ve romanlarını birbirine yaklaştırır. ■

Kaynakça

Alangu, T. (1968). *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman, C.1.* İstanbul: Nadir Kitap

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Balzac, H. d. (2013). *Goriot Baba*.(Çev. N. Tunç). İstanbul: Oda Yayınları.

Çetişli, İ. (1999). *Memduh Şevket Esendal- İnsan ve Eser*. Isparta: Kardelen Yayınevi.

Cevdet Kudret. (2009). *Türk Edebiyatı'nda Hikâye ve Roman, C.2*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Esendal, M. Ş. (2017). *Ayaşlı ile Kiracıları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Günyol, V. (1966). *Dile Gelseler*. İstanbul: Can Yayınları.

Kocatürk, V. M. (1970). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yayınevi.

Önertoy, O. (1984). *Türk Roman ve Öyküsü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Par, A. H. (Haz.). (2000). *Memduh Şevket Esendal*. İstanbul: Serhat Yayınları.

Uyguner, M. (Der.). (1991). *Memduh Şevket Esendal-Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Karanlığa Direnemeyen Bir Aydın(lık): Aliye Öğretmen

Egemen Ozan Sönmez*

Adı, soyadı
Açılır parantez
Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl, bitti
Kapanır parantez.
(...)
Parantezin içindeki çizgi
Ne varsa orada
Ümidi, korkusu, gözyaşı, sevinci
*Ne varsa orda.***

Halide Edib, Adıvar (1884-1964)

Türk edebiyatının kadın yazarları denildiğinde akla gelen isimlerden ilkidir Halide Edib Adıvar. Bugüne kadar da gerek edebiyat kamusunda gerek genel kamuda hakkında en çok konuşulan, en çok yazılan isimlerden birisidir de şüphesiz. Peki nedendir? Neden Halide Edib önemlidir? Halide Edib hayat yolculuğu esnasında yeri geldiğinde Sultanahmet'teki kürsüde bir hatibe, yeri geldiğinde dönemin gazete ve dergilerinde muharrire, yeri geldiğinde üniversite kürsüsünde muallime, yeri geldiğinde İstiklal Harbi sahasında bir müdekkik olarak vazife başındadır.

Harb-i Umumî yılları. Çanakkale, ne denizden ne karadan; geçilememiş. Anafartalar Kahramanı dehasını kanıtlamış. Akabinde masada, yenilgi... İşgal, İzmir, Yunanlar; işgal, İstanbul, İngilizler; işgal Antep-Maraş, Fransızlar... Ordu-ları terhis edilmiş, dört tarafı düşman çizmesiyle kuşatılmış bir memleket. *Kara gün*lerin sayısı birden fazla...

15 Mayıs 1919, İzmir'in işgali: 23 Mayıs 1919, Sultanahmet'te kara bayraklar altında bir kürsü, kürsüde bir hatibe, Halide Edib, diyor ki:

> "Ben bir Türk ve Müslüman ulu tarihinin bedbaht bir kızıyım. Dünkü kadar kahraman, fakat tâli'siz Türk kızının anasıyım. Bu yeni millet namına ulu ecdadımızın ruhları önünde başımı eğip yemin ediyorum. Yemin ediyorum ki bugün kolları kesilmiş Türk milletinin geçmiş günlerdeki kadar cesur bir ruhu var. Yemin ediyorum ki göğsünü adaletten ve insaniyetten alan Osmanlı tarihine, ecdadımın ilâhî namusuna hıyanet etmeyeceğiz." (Enginün-Kerman, 2011: 820)

* Fenerbahçe Üniversitesi, Türk Dili Öğretim Görevlisi, egemen.sonmez@fbu.edu.tr

** Behçet Necatigil, "Kitaplarda Ölmek", *Bütün Yapıtları: Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s. 163.

1920, 16 Mart. Şehzadebaşı Karakolu, İstanbul'un ilk şehitleri, uykularındayken… Fiilen işgal. Özbekler Tekkesi, kılık değiştirme, Anadolu'ya geçiş, kurtuluşa giden yol, Kurtuluş Yolu. Tıpkı *Ateşten Gömlek*'teki gibi. Memleketin kadını, erkeği; genci, yaşlısı. Seferberlik, hep beraber. Halide Edib de *orada* olmayı çok istiyor.

> "Halide Edib Hanımefendi Hazretlerine
> Aceledir
> Garp Cephesi
> Ordu safları arasında vatanımızın müdafaasına fiilen iştirak için şiddetli arzu ile vuku bulan müracaat-ı vatanperveraneleri orduca memnuniyetle telâkki olundu. Hizmet-i fiiliye-i askeriyyeye kabul ve Garp cephesine memur edildiğinizi tebliğ ederim. Keyfiyet cephe kumandanlığına da şi'ar[1] kılındı. İlk vasıta ile cephe karargâhına müracaat ve oradan vazifenizin telâkki buyurulması rica olunur.
> Fi 18 / 8 / 37
> BAŞKUMANDAN MUSTAFA KEMAL"
> (Adıvar, 2018: 232)

Zaman geçtikçe alışılıyor belki. Yeni bir düzen kuruluyor İstanbul'da sonuçta. Fakat ses, yine tanıdık bir ses. İstanbul'un gençlerine sesleniyor, onlara yeminlerini hatırlatıyor, onları kurtuluş yoluna davet ediyor:

> "Hani siz miydiniz, bir gün Sultanahmet'in ebedî minarelerinden sarkan siyah bayraklar altında Allah'ı şahit tutarak benimle yemin ettiniz. Değil bir fırka olacak kadar beş bin, on bin kişi, belki yüz bin kişi birden, samadânî bir gökgürültüsü gibi bayrağınızı yere getirmeyeceğinize, aziz Türkiye'yi topraklara geçmiş bir tarih harabesi gibi gömdürmeyeceğiniz[e] ağlayarak yemin ettiniz!
> Şimdi neredesiniz?" (Enginün-Kerman, 2011: 829)

Hatibe, muharrire, muallime, müdekkik. Edibe. Halide Edib Adıvar denildiğinde hemen akla gelir Türk edebiyatına hediye ettiği ölümsüz isimlerden bazıları: Rabia, Aliye Öğretmen, Ayşe Hemşire, Handan… Çoğu roman yazarının erişmek istese de erişemeyeceği bir noktadır burası. Üstelik yarattığın kadın karakterler ile edebiyat tarihinde iz bırakabilmek…

Kadın edebiyatı öncülerinden biri sayılıyor Halide Edib. Şahabettin Süleyman, kadın edebiyatı özelinde Halide Edib'i birinci sıraya koyuyor. "Başta, elinde alem-i muzafferiyeti Halide Edib Hanım tuttuğu hâlde edibelerden, şairelerden müteşekkil bir kafile-i hassas nazarlarımızdan her gün geçiyor. Hususuyla bunların yazdıklarında ciddi bir samimiyet, ciddi bir aşk-ı sanat mevcut…" (Enginün-Kerman, 2011: 886)

Muharrire, kadınların eğitimi için de kalem oynatıyor ve öncelikle erkekleri sahneye davet ediyor. Darülmuallimat'a çok samimi hisler duymayan Halide Edib[2], çareyi farklı bir ekolde görüyor. "Bizi İngiliz veya Amerikalılar gibi ciddi, metin terbiyelerle büyütünüz. Öyle mektepler açınız. Bizi adeta inzibât-ı askerî altında çalıştırsınlar, senelerce çalıştırsınlar, lisanımızdaki uyuşukluğu, asabımızdaki gevşekliği, sıhhatimizde-

1 (H.n.) "İş'ar" kelimesi sehven "şi'ar" olarak yazılmış olmalı.

2 (H.n.) Halide Edib'in kaleme aldığı "Maarif Nezareti Daire-i Aliyyesine-Darülmuallimat" isimli makaleye Merve Balcı'nın *Halide Edip Adıvar'ın Yazıları (1897-1925) Üzerine Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezi aracılığıyla ulaşılabilir.

ki inhilâli gidersinler. Biz sahîh, metin, çalışkan olalım ki, çocuklarımız sahîh, metin, çalışkan, istidad-ı ırsîsi ile doğsun. Yine o sıfatlarla muttasıf mürebbiyeler elinde büyüsün." (Enginün-Kerman, 2011: 810) Bu noktada erkeklerin de kadınlara bakış açılarının değişmesi gerektiğini düşünüyor. "Bizi rafa konulup bakılacak, gözlerinizin hazzı için imal edilmiş biblolar yahut evinizde istirahat-ı maddiyenizi temin edecek hizmetkârlar sırasına koymayınız." (Enginün-Kerman, 2011: 811)

Vurun Kahpeye

Bizzat cephede bulunan Halide Edib, Millî Mücadele ile ilgili romanlar da kaleme alıyor ve külliyata iki romanla katkıda bulunuyor: İlki *Ateşten Gömlek*, ikincisi ise *Vurun Kahpeye*... Bu romanlardan ikincisine başkişi seçtiği ise onun hayalindeki ideal Türk kadını, Aliye Öğretmen. İpek Çalışlar, çalışmasında, Halide Edib ile Aliye'yi eşleştiriyor. "Romandaki menekşe gözlü, nar dudaklı, narin Aliye Öğretmen'in Halide'yi andıran yönleri vardı. İkisi de öğretmendi. Aliye, Halide gibi Rumca konuşabiliyordu. Aliye'nin annesi de kendi annesi gibi veremden ölmüştü. 'Şeytanın Kızı' diye nam salan Aliye'ye büyücü diyenler vardı. Halide'nin de büyücü olduğuna inananlar çıkmıştı." (Çalışlar, 2010: 303) Halide Edib, eserlerinden biri olan *Vurun Kahpeye*'de, tasavvur ettiği ideal öğretmen tipini işlemiştir. Bu tasarımı yaparken de gerçeklikten faydalanmıştır. Çalışlar'ın aktardığına göre Halide Edib'in Miss (Florence) Billings[3]'e yazdığı bir mektupta Aliye Öğretmen'in gerçeğe yaslanan tarafı şöyle anlatılır.



Halide Edib Adıvar (1884-1964)

"Yunan işgali süresince Anadolu'da birkaç kadın Yunanlılar ile ilişkiye girmiştir. Yunanlıların mağlubiyeti ve kaçışından sonra yerel halk, Türk Ordusu asayişi henüz kuramadan önce bunları linç etmişti. Bu olayların hepsini araştırıp bir tanesinin üzerinde özellikle durdum ve köylülerin söylediklerinden başka gerekçeler de olduğunu keşfettim. Bu örneklerden bir tanesini, kurgusal ve sanatsal pek çok ayrıntıyla örerek bir romana dönüştürdüm. Adı, Vurun Kahpeye! Onu linç edenlerin savaş çığırtkanlığı." (Çalışlar, 2010: 304)

Zorlu ve topyekûn yürütülen bir mücadelenin ardından İzmir'e ulaşılmış, Halide Edib Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* isimli romanı 1923 yılında *Ak-*

3 (H.n.) Halide Edib'in Florence Billings'e yazdığı yedi adet mektuba –içlerinden bir tanesi Profesör Earle adına yazılmıştır– *Tarih ve Toplum* dergisi 234. sayı aracılığıyla ulaşılabilir. Nicole A. N. M. Van Os, Halide Edib'in Florence Billings'e Yazdığı İngilizce Mektuplar "Bu da Ghejer", *Tarih ve Toplum*, Haziran 2003, C39, S234, s. 324-332.

şam gazetesinde tefrika edilmiş, 1926'da ise kitap olarak yayımlanmıştır. Edibe, *Vurun Kahpeye* ile Türk edebiyatına, gittiği yerde "yabancı" addedilen bir başkişi hediye eder. Çok değil, Türk edebiyatı bu romanın yazılışından kısa bir zaman sonra başka bir "yaban"ı da Anadolu topraklarında görecektir. Halide Hanım'ın bu romanı köye giden, köye ve köylüye yabancı şehirli aydının başarılı ilk örneklerinden biri olarak telakki edilebilir.

Millî Mücadele yıllarına birinci gözden tanık olan Halide Edib Adıvar, kurtuluştan hemen sonra *Vurun Kahpeye* isimli romanında Anadolu'ya Darülmuallimat'ta yetişen bir öğretmen yollar. Yaşanılan ile yazılan zamanın arası açılmadan, devir/çağ/tanıklık romanı olarak kaleme alınan bu roman, muharrirenin Millî Mücadele aydını ile Anadolu halkını eksi ve artılarıyla bir araya getirip kıyasladığı bir romanıdır. Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilanından 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar Anadolu'ya yöneliş ve Anadolu'yu kalkındırma çabası bir doktrin olarak ele alınmıştır. Köy Enstitüleri'nin açılışı, ulus bilincinin yerleşmesine uğraşılması Türk aydınının kalkınmaya topraktan başlamak istediğine delalet eder. Bu açıkça bir "yeniden doğuş motifi"dir.

Vurun Kahpeye romanı da terakkinin taşradan başlaması gerektiği –hem de mücadele devam ederken– hususuna temas eder fakat romanın kronolojik çizgisinde taşranın henüz böyle bir değişime açık olmadığı anlaşılır. Roman boyunca tekrarlanan laytmotif, idealist Aliye Öğretmen'in yaşam amacını okuyucuya gösterir. O, kasabaya geldiğinde de kasabadaki çıkar odaklarına ters düştüğü için ölürken de şu sözlerini yineler. "Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billâhi!" (Adıvar, 2019: 21)

Bu roman, köye giden, köye ve köylüye yabancı şehirli aydının başarılı ilk örneklerinden biri olarak telakki edilebilir.

Halide Edip Adıvar, Aliye Öğretmen'in kasabadaki ilk hâlini tasvir ederken İstanbul'dan kasabaya yeni gelmiş bir kadını okuyucuya gösterir.

> "Aliye kasabaya muallime olarak geldi. Yüzü, henüz açılmayan bir gül goncasının mahcup kırmızılığını, çekingen güzelliğini taşıyordu. Pembe, ince yüzlü üstünde iki kocaman menekşe gibi siyah kirpikli gözleri, küçük bir çocuk burnu, yüzünün bütün bu müteredditi ve cazip inceliğiyle tezat yapan bir nar çiçeği goncası gibi garip bir ağzı vardı. Biraz yumuşak ve kıvırcık siyah saçları, itina ile örttüğü sıkı, siyah başörtüsünün altından şakaklarına, ensesine boşanıyor, yanaklarına, boynuna dökülüyordu." (Adıvar, 2019: 21)

Muallimelerin ekserisi taşraya burun kıvırsa da o, *bilgi ateşini* tıpkı Prometheus gibi Anadolu'yu aydınlatmak için taşıyacaktır.

> "Maarif'in koridorlarında iş bekleyen yorgun ve meyus yüzlü muallimelerin taşra hizmetinden, vebadan ürker gibi kaçan, İstanbul'da bir yer bulabilmek için her zillete katlanan tavırlarına istihfafla baktı.
>
> Nihayet hiçbir kimsenin gitmediği (...) kasabasının münhal muallimliğini kendisine verdikleri zaman tek ve eski bir sandıkla Haydarpaşa'dan trene bindi, gitti." (Adıvar, 2019: 23)

İstanbul'dan gelen ve hayatında daha önceden görmediği sahnelere şahitlik edecek olan

Aliye Öğretmen'in gözleriyle okulun durumu okuyucuya gösterilir. "Aliye, ilk sınıfa girdiği zaman, pencerelerine kâğıt yapışmış pis dershanede epeyce birikmiş sigara dumanı, laubali sırıtan bir sürü küçük yüz gördü. Sınıf olanca kuvvetiyle yeni, yalnız ve zayıf görünen muallimeye kafa tutmaya karar vermiş görünüyordu." (Adıvar, 2019: 31) Aliye'nin düzeltmeye çalışacağı ortam böyle bir negatif özelliğe sahiptir, daha sonra burada öğrenciler arasında çıkan bir kavgayı ayırır ve eşraftan Kantarcıların Hüseyin'in küçük oğlu Sabri'yi ev cezası ile cezalandırır. Bu ceza, kasabada daha önce görülmemiş ve uygulanmamış bir cezadır, dolayısıyla da infiale sebep olur. Aliye, kasabadaki diğer muallime Hatice Hanım gibi ayrılıkçı değil herkese eşit mesafede duracak bir öğretmen olduğunu daha ilk andan itibaren belli etmeye başlar. Çocuklar da bu durumdan dolayı oldukça şaşkındır, onların şaşkınlığında Aliye'nin korkusuz tavrı gözükür. "Küçük hayatlarında bir eşraf çocuğuna henüz böyle muamele eden muallime görmemişlerdi. Esnaf ve küçük memur çocuklarının gözlerindeki dikkatte perestiş ile karışık bir minnet vardı. Eşraf ve büyük memur çocukları sinmiş, fakat müteyakkız ve muntazır görünüyorlardı." (Adıvar, 2019: 34) Tam bu noktada *yaban* ve *İstanbullu* olmak kavramları devreye girer. İstanbul'dan kasabaya gelmiş olan ve eşitlikçi bir tavır takınan Aliye, Kantarcıların Hüseyin'in büyük oğlu Uzun Hüseyin Efendi'nin hakaretlerine maruz kalır. Uzun Hüseyin Efendi'nin hakaretlerinde Aliye'nin *yaban*lığına vurgu yapılır ve kadın olması tahkir edilir.



> "- Sen kim oluyon garı, diye haykırdı. Sen muallime değil misin? Sen bu kasabanın muallimesi değil misin? Ne haddine bir eşraf çocuğunu koğuyon, ne haddine benim suratıma haykırıyon? İstanbul'un hayâsız garılarına, erkeklerin suratına haykıran, yol iz bilmeyen garılarına burada lüzum yok. Ne okutmanı, ne de seni isteyoz." (Adıvar, 2019: 36)

Aliye ise bu hakaretlere Uzun Hüseyin Efendi'nin beklemediği bir tavır ile cevap verir. Bu cevap tarzı da kasaba halkının ilk defa olmak üzere şahit olduğu uygulamalardır. Aliye'nin Uzun Hüseyin Efendi'yi kovuşundaki korkusuzluk Aliye'nin karakterinde kadınlara ve öğretmenlere âdeta bir mesaj gönderir niteliktedir.

> "-Şimdi buradan dışarı çıkın Efendi, dedi. Kasaba demek siz [demek]; değilsiniz, ben, Anadolu'ya çocuklarını okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi eksik adamların yüzünden kalamazsam, başka yere gi-

der, vazifemi yaparım. Çıkınız ve beni Maarif Müdürü'ne şikâyet ediniz. Fakat ben de bir kadın mektebine hususî odasına girer gibi, hem de söylediğini bilmez bir tarzda gelen sizi şikâyet edeceğim. Haydi, çabuk, şimdi!" (Adıvar, 2019: 36-37)

Aliye'nin eşraf çocuklarına Hatice Hanım'ın ve Maarif Müdürü'nün yaptığı gibi eşit olmayan, kayırmacı yaklaşımda bulunmaması ve her çocuğu eşit görmesi, zamanla kasaba halkının kendisine olan sevgisinin artmasına da vesile olur.

"Hakikaten, Aliye bütün dedikodulara, bütün müşkülata rağmen kalbinin en genç ve en imanlı kudretiyle mektepte çalışıyordu. Maarif Müdürü'nün şüpheli yardımına, karısının kıskanç bühtanlarına Hüseyin Efendi'nin tehlikeli gayzından doğan etrafındaki vahim havaya rağmen mevki kazanıyordu. Evvela kasabanın yerli kadınlarının muhabbetlerini kazanmıştı. Mektepte çocuğu olan her ana, ona büyük bir muhabbetle sarılmıştı." (Adıvar, 2019: 39)

Her ne olursa olsun Aliye Öğretmen, çocuklara bildiği eğitimi vermekten ve onlara bilinç aşılamaya çalışmaktan geri kalmaz. Böylelikle kasabanın işgal günleri gelirken bilinç uyandırmaya çalışan ve kasaba eşrafından kimselerin de gücüne giden bir karakter portresi çizilmiş olur.

"Bütün bunlar arasında Aliye de güzelliği ve gençliği haricinde bir şahsiyet oluvermişti. O, çok coşkun bir ruhla çocuklara millî marşlar öğretiyor, her yerde memleketi alan yabancıların şiddetle aleyhinde bulunuyor, çocukları ellerinde bayraklarla sokaklarda, biraz halkla mektebi karıştıran millî heyecanla dolaştırıyordu. Bu, tabiî olarak ona kuvvetle bir Kuvayı Milliye taraftarlığı rengini veriyordu." (Adıvar, 2019: 42)

Romanın antagonistlerinden olan Hacı Fettah, Aliye Öğretmen'e Millî Mücadele tarafında olduğu için kin besler. Kasaba halkının muhabbetini çevresine toplayan öğretmenin aleyhinde olan Hacı Fettah'ın şu sözleri *'Din elden gidiyor!'*un başka bir ifade yöntemidir. Hacı Fettah, Kuvayı Milliye'ye saldırdıkça aslında Aliye Öğretmen'e saldırır.

"-Görüyor musunuz? Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanların kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar mel'undur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz, eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız, yoksa Cenabı Hakk'ın bütün gazâbları üzerimizden eksik olmayacaktır." (Adıvar, 2019: 45)

Tosun Bey'in –romanda Millî Mücadele kumandanlarındandır ve daha sonra Aliye ile nişanlanacaktır– askerlerini yaşatabilmek için eşrafın zenginlerinden beklediği maddi talep, eşrafın önde gelenlerinin kasaba halkını doldurmasıyla farklı bir duruma evrilir. Kasabanın kadınları, Aliye'den yardım talep ederler. Aliye, haksızlıklar karşısındaki keskin ve devamlı tavrını muhafaza eder ancak ona gelen bilgiler, gerçeğe aykırı bilgilerdir. Böylelikle Aliye'nin haksızlık nereden ve kimden gelirse gelsin haksızlığın karşısında duracak karakterde bir öğretmen olduğu anlaşılır.

"-Size ölmüş anamın, şehit babamın ruhuna yemin ediyorum ki, eğer kasabada To-

sun Bey'in yaptığı fenalığa mâni olamazsam elimle Tosun Bey'i öldürürüm. Haydi, şimdi rahat rahat evlerinize gidiniz. Ve hakikat bu sözler onları teskin etti. Evvela Hacı Fettah Efendi'nin ihtiyar karısı kolundaki genç ortaklarıyla beraber Aliye'nin yüzünü öptü, takdis etti." (Adıvar, 2019: 63)

Bir süre sonra kasabanın işgali gerçekleşecektir. Deyim yerindeyse bu işi Hacı Fettah Efendi çabuklaştırır. Hacı Fettah Efendi, Yunan karargâhına ulaşıp Damyanos ile konuşurken Aliye Öğretmen hakkında Yunan komutana şöyle bilgiler verir.

"Şeytanı baştan çıkarır, kasabayı öyle bir fesada verdi ki... Delikanlılar, bıçak bıçağa geldiler. Tövbe estağfurullah, bizim gibi adamlar bile her gün beş vakit Cenabı Hakk'a namazlarımızda şerrinden kurtulmak için dua etmesek içimizi karmakarışık yapar. Bu kadının şeytandan gelen güzelliğinden başka, öyle de sihir yapmakta mahareti var ki... Kasabaya gelen Tosun Bey'i bir gecede kendisine bent etti. Bunu Çorbacı, mutlak, meydanda ateşte yakmalı, yoksa bu hiç... (Adıvar, 2019: 79-80)

İşgal kumandanı Damyanos, kasabayı işgal ettikten sonra kasabaya ilk geldiğinde Aliye'ye sahip çıkan Ömer Efendi'yi tutuklatır. Aliye ise çareyi Damyanos ile konuşmakta bulur ve bu vesile ile Ömer Efendi kurtulur. Damyanos, daha sonra ise Ömer Efendi'nin evine giderek Aliye ile sohbet etmek ister, maksadı onunla görüşebilmektir. Aliye ise yine yazarın muhayyilesinde kurduğu örnek insan modeline göre Türk örf ve geleneğine uygun olarak böyle bir görüşme talebini olağan bulmaz.

"- Bunu yapmayınız Kumandan; benim nişanlım yalnız haydut değil, biraz da eski bir Türk'tür. Bir gün işler düzelirse beni, erkeklerle ne suretle olursa olsun konuştu diye almaz. Yine söylüyorum, siz iyi bir adama benziyorsunuz, eğer beni nişanlımın bir gün almayacağını bilsem yaşamak imkânım yoktur. Siz de, tabiî, ölmüş bir kızla konuşmaktan bir şey anlamazsınız değil mi? Ölüler ne Rumca, ne de Türkçe konuşur." (Adıvar, 2019: 123)

Aliye Öğretmen'in bulunduğu kasaba işgal altında olduğu için onun muallimelik görevini icra ettiği okula da işgal kuvvetlerince el koyulmuştur. Aliye, tüm bu şartlar altında dahi vazifesini yerine getirmek istemektedir. "-Evet Kumandan, mektebi işgal etmişsiniz. Madem ki medenîsiniz, emrediniz, mektebi boşaltsınlar, çocukların tahsili geri kalmasın." (Adıvar, 2019: 123)

Uzun Hüseyin Efendi'yi ve Damyanos'u reddeden Aliye, vatan aşkıyla eş gördüğü Tosun Bey'e âşık bir vatan âşığıdır. Tosun bir gün köye gelince Aliye'nin hisleri yine yazar tarafından okuyucuya yansıtılır.

"Hayatın bazı ezelî anları vardır ki ne müddeti, ne şekli, ne tarifi vardır. Sadece bir tahassüs sadece bir hayat sarsıntısıdır. İncir bahçesinin karanlık ağaçları altında Aliye, Tosun'un demir kolları arasında bir an evvel ölümler temenni ettiren bütün kaygılarından, yüklerinden, ıstıraplarından sıyrılmış; bir kuvvet, heyecan ve bir vecd içine kendini salıvermişti. Ne düşünüyor ne kendisinin vücudunu saran

Her ne olursa olsun Aliye Öğretmen, çocuklara bildiği eğitimi vermekten ve onlara bilinç aşılamaya çalışmaktan geri kalmaz.

kavi ve kadir varlıktan ayrı bir varlık olduğunu hissediyordu. Hatta bir çocuk gibi boğula boğula ağladığını, gözlerinden o kadar uzun gelen elem günlerinin topladığı zehirlerin aktığını, boşaldığını hissediyordu. Karanlık bin bir kâbus içinde çırpınan biçare bir çocuğun fena rüyadan uyanıp da anasının kollarını duyduğu zaman bundan daha emin ve mesut olması kabil değildi." (Adıvar, 2019: 155)

Tosun Bey yine başka bir akşam sürgün edilmiş Ömer Efendi'nin evinde Aliye'yi ziyaret edince Aliye'nin bir diğer âşığı Uzun Hüseyin Efendi, Damyanos'a bir jurnal uçurur. Böylelikle ev Yunan askerleri tarafından ablukaya alınır. Aliye ise Tosun Bey'i buradan kurtarmanın tek yolunun Damyanos'tan geçtiğinin farkındadır ve onun yanına giderek ablukanın kaldırılmasını ve onunla evlenmeyi kabul ettiğini ifade eder. Evlilik gerçekleşmeyecektir, bu bir oyundur; Aliye, Kuvayı Milliye güçlerinin başarı kazanmaya başladığını Tosun Bey'den öğrenmiştir. Çok geçmeden Kuvayı Milliye kasabaya girer ancak Hacı Fettah Efendi ve Hüseyin Efendi, kendi çıkarlarına uymadığı için Aliye'ye baştan beri düşmandırlar. Kendileri Yunan karargâhına paspas olan bu iki zat bu sefer Kuvayı Milliye tarafına geçer ve Aliye'yi ırz düşmanı ilan ederler.

"Aliye, Hacı Fettah Efendi'nin şeriat uğruna kurban ettirdiği, Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi'nin milliyet namına parçalattırdığı ilk hain kahpeydi. Yunan kumandanının karargâhında son gece görülen bu İstanbullu kahpenin, etinden, kemiğinden bir zerre bırakmamak [için] Hacı Fettah Efendi'nin din ve millet namına ikna ettiği halk, ahdetti." (Adıvar, 2019: 195)

Aliye tüm olanlara karşı direniş gösterdiyse de bu hususta bir muvaffakiyet sağlayamaz. Kendisine bu yaftayı yapıştıranlara isyan eder. "-Siz, dün Yunan kumandanının adamları, kasabanın zalimleri olan bu hainlerin sözüyle beni nasıl öldürüyorsunuz, diye haykırdı. Bunlar Yunanlıları kasabaya davet etmedi mi? Bunlar babam Ömer Efendi'yi, ordumuzu istiyor diye sürgün etmedi mi? Bana değil, Hacı Fettah Efendi'ye, Uzun Hüseyin Efendi'ye vurun!" (Adıvar, 2019: 197)

Aliye, eserin başında kendisinin ettiği yemin gibi yeminiyle beraber asıl kahpelerin kendisini öldürmesiyle eserden ayrılır.

"Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ışık, bir ana olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billâhi!

Aliye'nin bu yeminini yerine getirirken, yine tarihte milleti için ölen, ıstırap çeken kadınlar, ezelî gözlerinde mukaddes bir ışıkla, şahane dudaklarında asırların silemediği zafer tebessümüyle Aliye'ye bakıyorlardı." (Adıvar, 2019: 200)

Romanın Millî Mücadele kumandanlarından Latif Ağa, Aliye'nin faydalarını eşrafa anlatır, onu sorar fakat öldürüldüğünü öğrenir. Millî Mücadele'den sonra kurulan İstiklal Mahkemeleri'nde Aliye'nin ölümünden sorumlu olanlar yargılanır ve idam edilirler. Tosun Bey ise ömrünü insanlara yardım ederek geçirecektir.

Tarih, kazananların öyküsünü kaleme alır. Yazdığı öyküde ise insan unsuru eksiktir. Edebiyat ve edebiyatın bir ürünü olan roman sanatında ise tanıklıklar vardır.

Bitirirken

Türkler, asırlarca süren bir geri çekilmeden sonra son cepheleri olan Anadolu'yu korumak için 16 Mayıs 1919'da İstanbul'dan Samsun'a hareket eden Gazi Mustafa Kemal Paşa önderliğinde bir direniş hareketi başlatırlar. Anadolu'da ulus bilincinin olmadığı ve ümmetçiliğin devam ettiği günlerde gösterilen bu mücadele çeşitli eserlere konu olmuştur. Bugün Millî Mücadele ve Kurtuluş üzerine yapılan tartışmalar *tarihî bilgilerden ve gerçekliklerden uzak, kulaktan kulağa aktarma yorumlar* şeklinde sürmeye devam etmektedir. Anadolu'nun dinamiğini, Anadolu'yu tatbik etmeden anlamak güçtür.

Tarih, hiç şüphe yok ki kazananların öyküsünü kaleme alır. Yazdığı öyküde ise *insan* unsuru eksiktir. Edebiyat ve edebiyatın bir ürünü olan roman sanatında ise tanıklıklar vardır. Bu tanıklıklar olayları yazarın muhayyilesi etrafında açıklamaya yardımcı olurlar. *Vurun Kahpeye*, *Ateşten Gömlek* ya da *Yaban* birer tarihî roman değildir. Bu romanlar, bizzat devirlerini gözlemlemiş yazarlar tarafından kaleme alınmış romanlardır. Bu romanlar sayesinde Türk okuru, tarih bilimi araştırmalarının –zorunlu olarak– es geçtiği insanlara erişebilir, onlarla konuşabilir, onların sesini duyabilir.

Millî Mücadele sadece haricî kuvvetlere karşı değil, dâhilî kuvvetlere karşı da gerçekleşmiştir. Türk aydınının yıllardır göz ardı etmekten bir an geri kalmadığı kasaba-köy ikileminde doğaldır ki taşralının düşünceleri şehirlinin düşüncelerinden farklıdır. İki taraf arasında hâlen aşılamayan dağlar, gidilemeyen yollar vardır.

Halide Edib Adıvar kitleleri harekete geçirebilmek, haklının ve halkının sesini duyurabilmek için kitlesel toplantılarda sözcülük yapmış; edebiyatında ve yazılarında sosyal meselelere temas etmiş, kadın hakları ve Osmanlı toplumunda kadının yeri hususunda öncü olmuş münevver bir Türk aydınıdır.

Halide Edib'in yazdığı romanların teknik açıdan kusurlu olduğu, onun eserlerini inceleyen araştırmacılar tarafından defalarca dile getirilmiştir. *Vurun Kahpeye* özelinde de romanın teknik kusurlara sahip olduğu söylenebilir, bu durum Halide Edib'in aldığı eğitim ile ilgilidir. Bununla birlikte romancının konuyu işleyişte ve kurgulayışta başarıya ulaştığı da ifade edilmelidir.

Öğretmenlik hayaliyle yaşamak, öğretmen olmaya çalışmak ve öğretmen olmak ülkemizde zorlu ve sabır talep eden süreçlerdir. Yıllarca çırpınıp bu amaç uğruna didinmeyi ve adanmışlığı gerektirir. "Ben öğretmek istiyorum." diyenlerin ortak özelliği yaşadığı toplumu güzelleştirmek, geliştirmek ve ileriye taşımaktır. Bu idealler üzerine de binlerce hayat inşa edilmiştir, edilecektir. Kendisi aydınlık olan çevresini de aydınlatır, parlatır; gölgeleri ve karanlığı yok eder; yaşarken de ölürken de... Bu amacından bir an olsun vazgeçmez. Aliye Öğretmen de aydınlığıyla çevresini aydınlatmaya çalışmıştır. Aliye Öğretmen, vatanı için ölen/öldürülen öğretmenlerin ne ilki ne de sonuncusudur! ■

Kaynakça

Adıvar, H.E. (2018). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, İstanbul: Can Yayınları.

Adıvar, H.E. (2019). *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Can Yayınları.

Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib*, İstanbul: Everest Yayınları.

Enginün, İ. – Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-2* (1860-1923), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Necatigil, B. (2009). *Bütün Yapıtları: Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İki Yüzyılın Roman Kahramanı: *Yorgun Savaşçı*

Muhammed Hüküm

Bir romancı için, en talisinden başkişisine kadar bütün roman kişileri bir varoluş simgesidir. Çünkü romancı, yarattığı kişiler üzerinden duygu ve düşüncelerini sembolleştirerek insanı ve dünyayı anlatır. Roman kişileri bir dünya projeksiyonudur ve simgesel değerleri vardır.

Romanlardaki şahıslar, sadece yazar tarafından kendilerine yüklenmiş misyon çerçevesinde söylenmesi gerekenleri dile getirir, çoğunlukla bunun ötesine geçemezlerse roman kahramanı olma vasfına erişemezler. İki boyutlu, başka bir deyişle düz/*flat*[1] olarak çizilen bu roman kişileri, yaşadıkları olaylar neticesinde içsel bir değişim/dönüşüm de yaşamazlar. Dolayısıyla, bu özelliklere sahip olan roman kişileri "karakter" olmaktan öte, birer "tip" olarak roman dünyası içerisinde vücut bulur ve o minvalde değerlendirilirler. Birey/insanı psikolojik yönleri ve kişisel duygularıyla odağa alan romanlarda ise yazarın amacı sosyal veya ideolojik mesajlar vermek olmadığı için, roman kişileri daha ziyade, türlü insani durumlarıyla derinlikli bir şekilde ele alınırlar. Olay örgüsünü oluşturan temel vaka, bu bireylerin iç dünyalarında veya toplumla yaşadıkları çatışmalarda düğümlenir. Bu özelliklere sahip roman kişileri, birtakım fikirlerin sözcülüğünü yapmak yerine kendi hayatlarını yaşadıkları için, birer "karakter" olarak değerlendirilirler.

İdeolojik veya didaktik yönü ağır basan romanlarda genel bir tavır olarak, yaratılan tip önemli bir işlev üstlenir. Özellikle Jdanovcu-toplumcu yönelimler, tiplerin, ideolojilerin çizdiği çerçevede daima olumlu özellikler taşıması gerektiğini savunurlar. Bu bakış açısına göre, tipler topluma umut vermeli, ona müspet manada örnek olmalıdır. Fakat olumlu örnek meselesi, bir romancı için romanın gerçekçiliğini tehdit eden bir özellik taşır. Her konuda başarılı, kusursuz, dürüst ve ahlaklı bir tip, gerçekçi olmadığı için örnek olma vasfı da taşımayabilir.

Kemal Tahir'in, içerisinde yer aldığı Marksist çevre ile arasındaki çizgiyi, romanlarında yarattığı tipler üzerinden belirginleştirmek mümkündür. Dönemin Marksist eleştiri çevresinin Kemal Tahir'in kaleminden beklediği tipler; mutlu yüzleri ve kaslı kollarıyla tarlalarda üretim yapan çalışkan köylüler, sınıfsal nedenlerle sürekli ezilse de başkaldıran emekçiler veya sahtekâr hoca, zalim ağa, aydın öğretmenlerdir.

Köy romanları açısından bu beklentinin en açık ifadesi, Orhan Kemal'in "Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor" başlıklı açık oturumda Kemal Tahir'in *Yediçınar Yaylası* serisinde yarattığı tipler hakkında söyledikleridir:

1 Karadeniz, M., Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Utanmaz Adam Romanında İnsan-Toplum Tahayyülü ve Şahıs Kadrosunun Niteliği. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Summer 2013, 8/9, 1751-1767

Orhan Kemal: "Bize ne lazım? Aydınlık, ileri; kötülüklerle, deliliklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla mücadele edecek aydın tipler lazım... Bilhassa Kemal Tahir'e bunu hatırlatıyorum... (onun Köyün Kamburu'nda) frengililerle uğraştığına şaşıyorum. Kemal Tahir'den ben, aydınlık, ileri, yurdumu ileriye götürecek olumlu tipler istiyorum."[2]

Kemal Tahir'e göre kusursuz tip yaratma girişimleri, Türk aydın ve romancısının halkına yabancılaşmasıdır. Bu sebeple ideolojik çevrelerden gelen kusursuz tip talepleri karşısında, Kemal Tahir'in cevabı oldukça nettir:

"Dostoyevski, 'İnsanları toptan sevmek alçaklıktır' gibisinden bir söz eder. Bu yargı (insanı kusursuz gösterme eğilimi) namuslu insanla namussuzu, ihanet edenle etmeyeni ayırmama zavallılığındandır. Bütün insanları sevdiğini ileri sürmek, sevilmesi gereken namuslu adamların sevgi payına, hiç de hakları olmadıkları halde namussuzları ortak etmektir."[3]

Kemal Tahir'e, benzer eleştiriler farklı ideolojik çevrelerden de gelir. Örneğin Fethi Naci, onu "sevgisizliğin romancısı" olarak niteler ve kahramanlarından nefret etmekle suçlar. Kemal Tahir'in bu suçlamalara yarattığı kahramanlar kadar cevabı olmasına rağmen, *Notlar*'daki şu sözleri hem roman kişilerine hem onların temsil ettiği Türk milletine karşı hislerini açıkça gösterir: "(Türk milletini) Bütün cesurluğu, korkaklığı, doğruculuğu, palavracılığı, cimriliği, cömertliği, kibirliliği, alçakgönüllülüğü, kabalığı, kibarlığı, anlayışı, avanaklığı ile geberesiye severim."[4]

Kemal Tahir, bu eleştiriler karşısında tüm romancılığı boyunca yaptığı gibi tavrını gerçekçilikten yana koyar. Milletine duyduğu sevginin, onu kusursuz göstermekle ölçülemeyeceğinin farkındadır. Çünkü onun için gerçek sevgi, gerçekçi sevgidir. O, gerçekçi bir romancının romanında var ettiği insanları, bütün kusurları ve eksikleri ile yaşatması gerektiğini savunur. Bu sayede, Marksist ütopyayı kusursuz olumlu tip yaratmaya indirgeyen "sözde" toplumculuktan sıyrılarak kendine ve Türk romanına özgün bir mecra çizer.

Kemal Tahir'in, tip ve kahramanlarına yönelik en yoğun eleştiri alan romanı *Yorgun Savaşçı*'dır. Çünkü *Yorgun Savaşçı* Cumhuriyet'le birlikte inşa edilen epiğin, roman gerçekçiliği ile sınanmasıdır. Resmî tarihin yarattığı kusursuz epik, Kemal Tahir'in eksik ve kusurlu tipleriyle karanlık bir havaya bürünür. Bu hava elbette ki romanın sonunda dağılır ama bu süreçte eşkıyalar, asker kaçakları, savaşın yarattığı ahlaksızlar, savaşta çeşitli uzuvlarını kaybetmiş askerler, Osmanlı'nın son yüzyılındaki çöküntünün muhtelif etkilerinin Millî Mücadele'de de devam ettiği intibaı yaratır. Eleştirilerin aksine, bu yorgunluk ve çöküntü Millî Mücadele'nin insanların zihnindeki ulvi konumuna halel getirmez; aksine bu konuma gerçekçi bir altyapı sağlar. Fakat beklentilerin aksine, Millî Mücadele'nin kahramanları yerine, kurgusal dünyada vücut bulmuş eski İttihatçı bir kahramanın romanda başkahraman olarak kullanılması ve Atatürk'e kurguda çok az yer verilmesi, sol-Kemalist aydınları rahatsız eder. Kemal Tahir'in sosyolojik gerekçelerle

2 Tükel, T. (1960). *Beş Romancı Tartışıyor*. İstanbul: Düşün Yayınevi. s. 29-30.

3 Dosdoğru, H. (1974). *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*. İstanbul: Tel Yayınları. s. 66.

4 Tahir, K. (1989). *Notlar 1, Sanat ve Edebiyat*. (Haz. Cengiz Yazoğlu). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 52.

oluşturduğu tipler, bu çevrelerde derinliksiz ve düz kişiler oldukları iddiasıyla sıklıkla eleştirilir. Hasan Pulur'un eleştirisi ile, Kemal Tahir'in Millî Mücadele'nin gerçek kahramanlarını bir kenara itip, kafasında yarattığı İttihatçı, Topçu Yüzbaşısı Cemil de[5] bu düz/derinliksiz tipin bir örneğidir. Pulur'un yargısı bir bakıma haklıdır. İlk bakışta Cemil, bir roman kahramanı olarak derinliksiz/düz bir karakterdir. Fakat *Devlet Ana*'da Kemal Tahir'in uyguladığı bir strateji olarak, romanın toplumun dramına kayması durumu *Yorgun Savaşçı* için de geçerlidir.

Yalçın Küçük'ün *Yorgun Savaşçı* üzerinden Kemal Tahir'e getirdiği eleştiri de yenilir yutulur türden değildir. Küçük, 1980'de *Sosyalist İktidar* dergisinin 10. sayısında yayımlanan, "Çağımızın Ebu Cahili Kemal Tahir" başlıklı yazıda *Yorgun Savaşçı* için şöyle der:

> "*Yorgun Savaşçı* Ebu Cahil Kemal Tahir'in en önemli romanıdır ama roman değildir. *Yorgun Savaşçı*'da tek bir insan yok. *Yorgun Savaşçı*'da romanın kahramanı Cehennem topçusu Cemil bile yok. Yaşamaz, okuyucuyu ilgilendirmez. Ebu Cahil Kemal Tahir'in bozduğu Türkçe ile ilgilendirebilemez. Çünkü *Yorgun Savaşçı*'da Cehennem Cemil bir insan olarak ele alınmıyor, tarihsel bir figüran olarak geçiyor. *Yorgun Savaşçı* bir roman değil bir telefon rehberidir. Mütareke'de başlayıp Kurtuluş Savaşı'nın ilk dönemine kadar uzanan bir zaman kesitinde ve tercihli olarak telefon alabilecek herkesin ismi yazılıdır. Enver'in amcası Halil Paşa'dan Vali Reşit'e, Bekir Sami Bey'den İbrahim Temo'ya, Çerkez Ethem'den Kuşçubaşı Eşref'e kadar herkesin ismi bu telefon rehberinde var. Ancak telefon rehberinin sayfaları arasında reklam kuşakları yerine seks hikâyeleri var."[6]

Yalçın Küçük, sonrasında Cehennem Topçusu Yüzbaşı Cemil'in İttihatçı mı yoksa Kemalist mi olduğunu sorgular ve Kemal Tahir'i İttihatçılarla Mustafa Kemal arasına ihtilaf sokmakla suçlar. 1980 yılında *Yorgun Savaşçı* filminin yakılmasının nedeni de benzeri bir düşüncedir. Kemal Tahir'in eski İttihatçıların Kurtuluş Savaşı'ndaki rolünü abarttığı iddiası, görünüşte yine tip/karakter meselesi ile ilgilidir. Açıkça ifade edilmese de bir başka neden de kitapta Mustafa Kemal'e gereğince yer verilmeyişidir. Oysa Kemal Tahir, ideolojik sınırlara hapsolmuş bir tipin peşinde değildir; tarihsel gerçekliğin içinde ortaya çıkan, drama düşmüş insanın ötesinde drama düşmüş toplumun peşindedir. Bu tavrı, *Devlet Ana*'yı yazarken keşfettiği şekliyle Kemal Tahir şöyle anlatır:

> "Romana başlarken dramdaki adam Kerimcan diye düşünmüştüm. Roman onun üstünden yürüyecekti. Fakat zamanla bir de baktım ki Kerimcan bir kenara itilmiş, ortalıkta başka adamlar peydahlanmışlar, har vurup harman savuruyorlar. Romanımda ilk kez kahramanıma söz geçiremedim. Benim istediğim gibi değil kendi istedikleri gibi konuştular, davrandılar. Beni sekreter gibi kullandılar... Romanlarımda bugüne kadar drama düşmüş kişileri anlattım. *Devlet Ana*'da böyle bir merkez adam yok. Diyorum ki, sakın biz kişinin dramı yerine toplumun dramını yakalamış, olmayalım."[7]

---

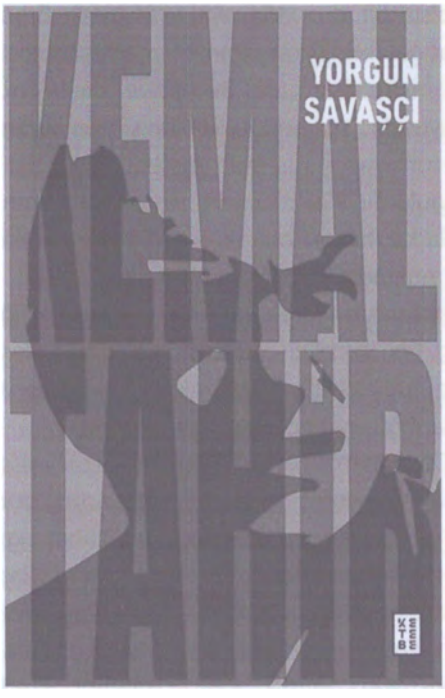
5 Pulur, H. (9 Ağustos 1979). Yorgun Savaşçılar ve Doğrular. *Hürriyet*., s. 5.

6 Küçük, Y (1980). Çağımızın Ebu Cahili Kemal Tahir, *Sosyalist İktidar Dergisi*, S.10, s. 20.

7 Bozdağ, İ. (2003). *Kemal Tahir'in Sohbetleri.* (3. Baskı). İstanbul: Yaba Yayınları. s. 99.

Bu ifadeler tüm eleştiri ve ithamlar karşısında oldukça gerçekçi ve teknik bir cevap olarak düşünülmelidir. Kemal Tahir, roman vasıtasıyla Türk milletinin modern ve gerçekçi epiğine ulaşma gayretindedir. *Devlet Ana* da *Yorgun Savaşçı* da bu amacı belirgin bir biçimde sırtlarında taşıyan romanlardır. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanında olduğu gibi, millet olmanın ruhunu kavramaya çalışır. Çünkü Kemal Tahir'e göre bir topluluk olarak onurlu bir biçimde yaşamak; bireylere değil kolektif olarak gerçek manasıyla halkın tercihlerine, dayanma gücüne ve ahlaki değerlerle birbirine bağlanan insanlar arasındaki güven duygusuna tabidir. Bu noktada Kemal Tahir, tarihin büyük akışı içerisinde gündelik olaylardan ziyade halkın kazandığı özelliklerin belirleyici olduğunu savunur.

Yorgun Savaşçı'nın özgünlüğünün tam da eleştirildiği noktadan kök saldığını vurgulamak gerekir. Sadece Cehennem Topçu Cemil değil tüm bireyler, toplumun tamamının tipleşme eğilimi karşısında silikleşir. Çünkü Kemal Tahir'in roman yolculuğunda genel eğilim, büyük tarihî akış içinde roman kişilerinin silikleşmesidir. Bu tavır nedeniyle romanda kişileri aşan toplumsal çatışmalar, romanın kahramanlarını geride bırakır. Bu tecrübe, *Yorgun Savaşçı*'nın klasik anlamda bir başkişisinin olmamasının da nedenidir. Başkişi Cehennem Topçusu Yüzbaşı Cemil değildir. Başkişi, bir imparatorluğun yıkılışına şahitlik eden ve yeni bir ülkenin doğum sancılarını çeken kadrodur. Daha geniş anlamda "yorgun" olan bir kişi değil, bir kadro değil, bir millettir. Bir imparatorluğun kucağında can verdiği fakat yeni bir devlet kurmak için yas tutmaya dahi vakti olmayan bir toplumdur. Bu kaderi yaşayan millet de sadece kahramanlardan oluşmaz. Tüm zayıflıkları ile kendini var eden milletin hikâyesidir bu yüzden, *Yorgun Savaşçı*.



Yorgun Savaşçı'nın özgünlüğü, bulanık ve karanlık bir süreci tüm gerçekçiliği ile toplumun üzerinden anlatmasında saklıdır. Osmanlı/Türk toplumunun iki yüz yıllık yorgunluğunun yükü, gerçekçilik kaygısıyla sadece Yüzbaşı Cemil'in sırtına değil tüm milletin sırtına yüklenmiştir. Sürecin sonundaki başarı da bu yüzden tek bir kişinin başarısı değildir.

Romanın kurgusu takip edildiğinde, iyisi ve kötüsüyle, çürüme ve çöküşü ile olup biten her şey ve yaşanan gerçekler, *Yorgun Savaşçı*'nın kişileri arasında paylaştırılmıştır. Bu açıdan bakıldığında *Yalçın Küçük*'ün dediği gibi Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil, *Yorgun Savaşçı* boyunca belirgin bir kahraman özelliği göstermez. İttihatçıların romanda en belirgin görünen yüzü olan Cemil, roman boyunca saptama yapmaktan ziyade, anıları ve diyaloglarıyla durumu yansıtan bir ayna gibi kullanılır. Onun şahsında, Balkanlar'daki çete boğuşmalarından itibaren

kuralsız bir dünyada ayakta kalmayı başarmış fakat gayretinin karşılığını alamamış bir topluluğun hikâyesi anlatılır. Bu hikâye, bir bozgunun hikâyesidir. Yorgunluk, yenilmişlik ve karamsarlık, romanın başlarında hissedilen en belirgin duygulardır. Kalanlar ya çaresizlikten tükenecek ya da kaçınılmaz olarak, bıçağın kemiğe dayandığı noktada gerçeği tecrübe edeceklerdir. Yorgun olmasına rağmen Cemil'in temsil ettiği savaşçı tipi, kendini olayların kaçınılmaz akışında ait olduğu tarafa bırakmaktan çekinmez ve en iyi yaptığı şeyi yapar: savaşır.

Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil'in, ayna olarak dolaştırıldığı İstanbul'da karşımıza önce çok güçlü tiplerin bulunduğu bir İttihatçı grubu çıkar. Farmason Doktor Münir'in evinde kapana kısılı kalan grupta, Halil Kut Paşa gibi önemli bir tarihî figür de vardır. Doktor Münir de romanın bu kısmında, roman kahramanlığını neredeyse Cehennem'den devralır. Farmason Doktor'un evi, romanın kurgusuna göre Millî Mücadele'nin temel odaklarının bir araya geldiği bir karnaval gibidir. Patriyot, kıyıcılığı göze alan savaşçı enerjisini; Enver Paşa'nın dayısı, Kut'ül Amere'nin muzaffer paşası Halil Paşa kahramanlığın, tecrübenin ve pişmanlığın gururlu yüzünü temsil ederler. Farmason Doktor Münir, çatışmalı ideolojilerin üstünde olayların arka planını görebilen, entelektüel açık görüşlü bir retorikle yazarın sözcülüğüne yaklaşır. Cemil ise bireyin dramının toplumsal büyük kırılmalar karşısında silikleştiği bir tipe dönüşür. O, kendi dramını sırtında taşıyarak toplumun içinde bir ayna gibi gezdirilir.

Yorgun Savaşçı'yı yayımladığı dönemde, İttihatçılığı övmek suçlamalarıyla yüz yüze gelen Kemal Tahir, aslında bir kitleyi olumlamak veya karalamaktan ziyade döneme dair gerçekçi bir panorama çizme amacındadır. İttihatçıların ülkenin kaderini belirleyen uygulamalarındaki hatalarını gösterirken, tarihin doğal akışı içerisinde İttihatçılar eliyle gerçekleşen zorunlulukların, milletin karakteristiği ve çağın ruhuyla çakıştığı noktalara ışık tutar. Bu sebeple romanda farklı ideolojik gruplara farklı çerçeveden bakışlar, yine farklı çevrelerden gelen tip ve karakterler üzerinden yapılır. Bu biçimde çok sesli, çok yönlü "karnavalesk" söylemlerin geliştiği yapılar, Kemal Tahir romanlarında sıklıkla görülür. Yazar, bu karnavalın içinde üst perdeden bir ses yakaladığında sözü ona teslim eder. Örneğin *Yorgun Savaşçı*'da İttihatçıların eleştirisi öncelikle Halil Paşa'nın özeleştirileri ile ortaya çıkar. Farmason Doktor'un eleştirileri karşısında yazar, Halil Paşa ve Patriyot'un kendilerini savunmalarına müsaade eder. Bu savunma, her ne kadar pişmanlık ve çaresizlik şeklinde ortaya çıksa da yeniden doğrulup ayağa kalkmanın enerjisini de içinde barındırır.

Yazar, çürümüşlüğü Cemil'i İstanbul içerisinde dolaştırırken yansıtır, öte yandan pişmanlığı ve çaresizliği ise yaralı ve yorgun askerlerin kaldığı misafirhanede hissettirir. Cemil'i Anadolu'ya geçirmeden önce İstanbul'da gezdiren yazar, Anadolu'daki mücadelenin kolay olmayacağını da okuyucuya duyurur. Cemil, İstanbul'da iken çöküntüye uğramış, çürümüş bir şehrin dekoruna şahit olur. Bu çürümüşlüğün içinde dahi parıldayan bir duygu, insanlar arası güven duygusu; kurtuluşu ve şartları alt edebilme gücü sağlayan bir idealizmi akla getirir. Cephelerdeki çarpışmalar, daha çok toplumun organize olmayı becerebilen tarafı ile yenilgiyi kabullenen ve dahası bundan menfaat uman tipleri arasındadır. Ama umut, tüm saflığı ile millet denen organizasyonun bir parçası olmayı kabul eden, eksik ve kusurlu bir tipte parlar: Kör Şaban.

17.09.2023 ■

Göz Ardı Edilmiş Bir Roman ve İki Roman Kahramanı: *Tersine Giden Yol*, Ankara ve Cezmi

Bahriye Çeri

Roman kahramanları deyince aklımıza bizi etkileyen, üzerimizde iz bırakan kahramanlar mı gelir? Roman kahramanları acaba sadece kişiler ya da hayvanlar yani sadece canlılar mıdır? Yazıma iki soruya da hayır diyerek başlamak istiyorum. Nahid Sırrı'nın bana göre çok etkileyici *Tersine Giden Yol* adlı romanının iki önemli kahramanı var: birisi Ankara şehri, diğeri Cezmi. Cezmi zayıf iradeli, hafızası olmayan, uyuşuk, tembel, hiçbir şeye kesin karar verip harekete geçemeyen, aciz, eski devir artığı bir kahraman. Her iki roman kahramanı –yani Ankara ve Cezmi– yazarın anlatış gücü sayesinde o kadar etkili ki. Nasıl oluyor da edebiyat tarihimizde unutuluyor –biraz daha yumuşatayım– göz ardı ediliyor hayrete düşüyorum. Ahmet Midhat Efendi'nin Felatun'u, Recaizade Ekrem'in Bihruz'u diye başlayıp Nahid Sırrı'nın Cezmi'si diye devam edebilecek o kadar çok yönlü tartışmaya/araştırmaya konu olabilir ki oysa. Şimdi bu iki kahramana ve Nahid Sırrı'nın *Tersine Giden Yol* romanına bir göz atalım...

Türk romanında Ankara denilince ilk aklımıza gelen Yakup Kadri'nin *Ankara* romanı ya da Memduh Şevket'in *Ayaşlı ve Kiracıları* olur... Daha pek çok romanda Ankara yer alır ancak ikisi de aynı tarihte –1934'te– yayımlanmış bu iki roman Ankara anlatıları arasında öne geçer. Her iki romanın yazarı da milletvekilliği ve diplomatlık yapmıştır. Biri toplumsal değişimi bir tez sunarak, mesaj vererek anlatır. Diğeri, yazarının tezinin olmadığını söylediği, şiddetli eleştiri içeren bir romandır.

Nahid Sırrı Örik'in *Tersine Giden Yol* adlı romanı bana göre Ankara'yı anlatan romanlar içinde ilk akla gelmesi gerekenlerden. *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde 1 Ağustos-3 Kasım 1948 tarihlerinde 91 tefrika olarak yayımlanan ve yazar hayattayken kitaplaşmayan bu roman "Türk Edebiyatında Ankara" konulu makale ya da tez düzeyinde çalışmalarda nedense unutulur ya da göz ardı edilir. Oysa bu roman bir dönemi, siyaseti ve toplumu şehirle birlikte anlatmaktadır. Yakup Kadri'nin romanında da Memduh Şevket'in romanında da Ankara ikinci plandadır. Yakup Kadri'nin romanında bir takım yer adları geçer ve Ankara Palas çok önemlidir. Her ne kadar Nahid Sırrı yazdığı bazı yazılarda[1] *Ankara*'yı, şehrin roman kahramanı olmaya başladığı ilk romanlardan saysa da bana göre *Ankara*'da yine de yazarın tezi/mesajı ön plandadır ve Ankara şehir olarak dikkati çekmez. Memduh Şevket'in romanı her odası ayrı kiraya verilen bir binada geçer. O kadar ki yazar romanında Ankara sözünün hiç geçmediğini, Ankara yaşayışını yazdığını söylemenin yanlış olacağını bile savunur. *Tersine Giden Yol* romanında ise Ankara şehir olarak öne çıkar.

1 "Türk Romanının Coğrafi Durumu II", *Tanin*, nr. 954, 25 Nisan 1946, s. 2.

Nahid Sırrı, çeşitli yazılarından öğrendiğimize göre Ankara'ya 1925'te gidip iki yıl fasılasız kalmış, 1929 sonbaharında da tekrar dönerek yerleşmiş ve kısa bir iki fasıla hariç, 1945'e kadar Ankara'da yaşamıştır. Ankara'da Millî Eğitim Bakanlığı'nda mütercim olarak çalışmış, 1945 yılında İstanbul'da Devlet Kitapları Mütedavil Sermayesi Müdürlüğü'ne atanınca Ankara'dan ayrılmıştır. Tıpkı *Tersine Giden Yol*'un kahramanı Cezmi gibi Ankara'da hayatını mütercimlik yoluyla kazanır. Nahid Sırrı'nın çok çeşitli gazete ve dergilerde kalmış Ankara hakkındaki yazıları derlenerek *Ankara Yazıları* adı altında okurla buluştu. *Ankara Yazıları* sadece bir şehir hakkında yazılar olmalarından öte Nahid Sırrı'nın kurmaca dünyasını anlamamıza da yardımcı oluyor. Bu yazılar ile *Tersine Giden Yol* arasında iç içe geçmiş bir durum söz konusu. Romanda geçen bazı paragraflar *Ankara Yazıları*'ndaki bazı yazılarla noktası virgülüne kadar aynı. Özellikle Ankara şehrine ait çeşitli mekânların anlatıldığı parçalar. İkinci bir nokta; Cezmi bir müddet Saman Pazarı'nda nalburluk yapan Ayaşlı Mustafa Efendi'nin Ayaşlı Apartmanı'nda yaşar. Ayaşlı Apartmanı ismi romanda birkaç kez geçer. Yazarın gezi/hatıra yazılarında anlattıkları, başka bir romanın ana mekânı ve başlığı olmuş bir bina, yazarın kendi hayatıyla benzerlikler, dikkatli okuru şaşkına çevirir. Kurgu nerede başlar nerede biter? Yazar bir taraftan "Ben gerçekleri anlatıyorum, zaten Memduh Şevket de anlattı, bakın Ayaşlı Apartmanı bile gerçek." der sanki. Bir taraftan da "Hayır bu bir kurgu aldanmayın!"

Romanda Coğrafya Meselesi

Nahid Sırrı 1938, 1946 ve 1947 senelerinde yazdığı çeşitli yazılarla roman ve hikâyede coğrafya konusunu ele alır. "Yeni Tetkik Mevzuları" adlı yazısında[2] roman ve hikâyelerimizin konularını İstanbul dışında geçirtmenin önemine dikkati çeker. Ziyaret ettikleri şehirlerde gerçek kişileri değil de şehirlerde geçmiş roman kahramanlarını arayan edebiyat meftunları vardır. Ayrıca Batı'da pek çok şehrin vatandaşı, şehirlerinin bir romana konu olması ile övünürler. Cumhuriyet'in ilanına kadar bütün aydınlar için İstanbul'da yaşamanın çok normal bir şey olduğunu, bu aydınlar eğer Avrupa'ya gitmek için değil de başka bir yere, taşraya gitmek için ayrılırlarsa bunun onlar için tam bir matem olduğunu, Cumhuriyet'in ilanına kadar Türk roman ve hikâyesinin taşrayı tasvir edemediğini, belki de tasvir etmek istemediğini yazar. Nahid Sırrı, roman ve hikâyemizde vilayet ve kasaba dekorunun aslında Meşrutiyet'ten sonra başladığına işaret etmektedir. Bu dekor, bu çevre içinde geçen roman ve hikâyelerin Anadolu'ya ayak atmamış, ömründe köy görmemiş yazarların askere giden levent sevgilileriyle çeşme başlarında buluşan gül yüzlü Ayşe ve Fatmalar tasvir ettiğini, bunlarınsa gerçekle hiçbir ilgisi olmadığını da belirtmektedir.

Nahid Sırrı bir başka yazısında[3] roman, büyük hikâye ve küçük hikâyenin konularının nerelerde geçtiğinin incelenmeye layık ve üzerinde hiç durulmamış konular olduğunu yazmaktadır. Örneğin Türk romancılarının en büyüklerinden aynı zamanda en velûtlarından Hüseyin Rahmi'de İstanbul dışında bir yerden tek satır yoktur. Halit Ziya İzmir'de doğmuş, yetişmiştir, bazı hikâyeleri İzmir'de geçer fakat asıl büyük romanlarının konusu hep İstanbul'dur. İstanbul'un bu ikbal ve saltanatı Meşrutiyet yıl-

2 Nahid Sırrı Örik, "Yeni Tetkik Mevzuları", *Ülkü*, C.11, nr.66, Ağustos 1938, s.562-566.

3 "Türk Romanının Coğrafi Durumu", *Tanin*, nr. 949, 20 Nisan 1946, s. 5.

ları içinde de devam etmiştir, ancak Millî Mücadele ile Ankara Türk roman ve hikâyesinde yer almaya başladı. Bütün bir romanına dekor olarak *Ankara*'yı seçen ilk romancımız Aka Gündüz ve onun *Dikmen Yıldızı* romanıdır. Yakup Kadri *Ankara* romanını yazmıştır. Nahid Sırrı bu yazısında Türk romanında İstanbul dışı yerleri, yurt dışını konu edinen romanları tek tek ele alır.

Nahid Sırrı'nın, aynı konuyu devam ettirdiği ikinci bir yazıda[4] nerede geçtiği belli olmayan roman ve hikâyeler üzerinde durduğu görülür. Yine aynı yazıda şehir, kasaba bir dekor olabilir ancak bazı eserlerde bunların kendileri birer kahraman olmaya başlar, diyerek buna örnek olarak da Zola'nın *Rome*, Yakup Kadri'nin *Ankara*'sını verir. "Coğrafyadan Edebiyata" adlı yazısında yine aynı konuya değinmektedir.[5]

Yazdığı yazılarla ısrarla Türk roman ve hikâyesinin İstanbul dışına çıkması gerektiğini yazan bir yazarın bunu başaramadığı, roman ve hikâyelerinde bazı şehir, kasaba adları geçse de bunların dekor olarak kaldığı, Nahid Sırrı'ya getirilen en önemli eleştirilerdendir. *Tersine Giden Yol* romanı aslında yazarın bütün bu "coğrafya" konulu yazılarında anlatmaya çalıştığı şeyi uygulayabildiği, kendisine yöneltilen eleştirileri bertaraf ettiği bir romandır. Şehir, kasaba bir dekor olabilir ancak bazı eserlerde bunların kendileri birer kahraman olmaya başlar, diyerek Yakup Kadri'nin *Ankara*'sını örnek veren yazar *Tersine Giden Yol*'da bunu çok daha ileri düzeyde başarmıştır, demek hiç de abartılı olmaz.

Mekânlar

Bir dönem Ankara'ya gelen herkesin kaldığı Zafer Oteli, Karaoğlan Caddesi üzerinde yer alır. Zafer Oteli, dönem Ankara'sını işleyen romanlar içinde sadece *Tersine Giden Yol*'da anılır. Şehirde tıpkı yeterli konut olmaması gibi yeterli otel de yoktur ve Zafer Oteli şehirdeki birkaç otelden biridir ve Nahid Sırrı kente ilk geldiğinde aynı otelde tanımadığı iki kişiyle birlikte kalmıştır. Ayak kokusu, horultular içinde uyumakta zorluk çekmiş, otelin ağır kokusundan, ortak kullanılan lavabodan bahsetmiştir. Üstelik de pahalıdır. Bütün bunlar yazarın Ankara'ya geldiğinde yaşadıklarını anlattığı *Ankara'dan Hatıralar* yazısında mevcuttur. Bu anlatımlar *Tersine Giden Yol* romanında Cezmi'nin yaşadıkları olarak sunulur. Yeri gelmişken belirtelim, romanda geçen diğer otelle de Yenişehir Palas ve Ankara Palas'tır.

Ankara Yazıları'nda "Ankara'da İstanbul Pastahanesi" adlı yazısıyla detaylı anlattığı İstanbul Pastahanesi, *Tersine giden Yol*'da geçen önemli mekânlardandır. Gündüz iş takibine gelmiş melon şapkalı kıranta müşterileriyle her zaman dolu olan İstanbul Pastahanesi'nin 24 saat açık olduğu için gece de kapanan barlardan hücum eden Türk, Rum, Yahudi, Ermeni, Macar ve Alman "artistler" ve bunların sevgilileriyle neşeli ve şenlikli bir yer hâlini aldığı anlatılır romanda.

Ankara'nın eğlence mekânları ve bunlardan Yeni Bar çok detaylı verilen mekânlardandır. Ankara Tenis Kulübü, Karpiç Restoran, Taşhan, Samanpazarı, Türklerin değil ama Ankara'ya gelen turistlerin bir saatlik zamanları olsa bile ilk görmek istedikleri yer olan Ankara Kalesi romanda geçen diğer önemli hafıza mekânlarıdır.

Nahid Sırrı romanda şehrin eski evleri ile yeni yapılan evlerini sık sık karşılaştırır. Tıpkı *Ankara Yazıları*'nda olduğu gibi eleştirilerini de vurgular. Örneğin Cezmi'nin çalıştığı İktisadi Millî

4 "Türk Romanının Coğrafi Durumu II", *Tanin*, nr. 954, 25 Nisan 1946, s. 2.

5 "Coğrafyadan Edebiyata", *Tanin*, nr. 1511, 13 Kasım 1947, s. 4.

Bankası modernle Selçuklu arasında bocalayan, bazı yerleri sade, bazı yerleri barok tarzına çalan, yer yer çinilerle de bezenmiş iddialı, garip ve melez bir yapıdır.

Nahid Sırrı'nın "Ankara'nın İlk Barı", "Amerikalı Büyük Mimarla Şarklı Prenses Olan Karısı" adlı öykülerine de burada dikkati çekmek gerekir. "Ankara'nın İlk Barı" öyküsü yazarın *Tersine Giden Yol*'daki Yeni Bar anlatımlarıyla ortaklıkları olan bir öyküdür. Öte yandan yazar hem *Ankara Yazıları*'nda hem *Tersine Giden Yol*'da Ankara'nın şehirleşmesini, mimarisini çok eleştirir, dedim. İşte bu noktada "Amerikalı Büyük Mimarla Şarklı Prenses Olan Karısı" öyküsü ince bir mizahla Ankara'nın imarını gerçekleştiren mimarlar için yazılmıştır dense yeridir. Yeni bir şehir kurarken bu iş ne kadar yetkin kişilere teslim edilmiştir, kimler neler yapmış ya da yapamamıştır? Bu konu yazarın altını çizdiği önemli bir noktadır kanımca.

Angora, Engürü, Ankara ya da En Kara

Ankara'nın tarihte pek çok farklı ismi olduğu biliniyor. Bu isimler arasından sadece ikisini, Angora ve Engürü isimlerini, Türk edebiyatında görüyoruz. Divan şiirinde, Evliya Çelebi metinlerinde karşımıza çıkan Ankara'ya kurmaca metinlerde bilebildiğimiz kadarı ile ilk değinen yazar ise Refik Halit Karay. Refik Halit Karay *Deli* adlı tiyatro kitabında yayımlanan "Ankara" hikâyesinde Ankara'yı "en"lerle anlatıyor. Ankara Anadolu kasabalarının "en kurusu, en karası, en darı ve en durgunu" yazara göre.[6] Büyük Ankara yangının anlatıldığı hikâyede iki gece, iki gün süren yangın, "yakacak bir şey bulamadığı" için söner. Bu yangın yüzünden Bilecik'e tayin edilen anlatıcı/yazar "nihayet Ankara'dan kurtuluyorum" diye yazar. Osmanlı'nın küçümsediği Ankara'ya bu bakış Nahid Sırrı tarafından da atlanmaz. Cezmi'yi evlatlıktan reddeden Hüseyin Hasip Paşa artık başkent olsa da Ankara'ya tepeden bakar. Paşa, "kasaba" sözcüğünün ifade ettiği küçümsemeyi "Engürü" sözcüğüyle ifade eder. Hatta "dünkü Engürü "kasabası der. Cezmi'nin amcası Hayrettin Paşa da Cezmi için "oğlan konaktan atıldı hatta İstanbul'da dikiş tutturamayıp eskiden 'Engürü' dediğimiz, vilâyet merkezlerinin en gerisi saydığımız yeri boyladı" ifadesini kullanır.

Memurlar

Yakup Kadri, *Ankara* romanında inkılapçı kadronun sorunlarını anlatır, bu kadronun zamanla halktan nasıl uzaklaştığını vurgular. Cumhuriyetçi kadrolar nerede hata yapmıştır, başlangıçtaki heyecan, ideal neye dönüşmüştür, bunun sorgulaması içindedir yazar. Buna bulduğu cevaplar da vardır. Örneğin bu kadroların "nâzır kızları tarafından nasıl başının yendiğini"ni söyler. Samanpazarı'nda kazanılmış savaş inkılapçı kadronun İstanbullu aristokrat ailelerinden biriyle evelenme merakı yüzünden Yenişehir'de kaybedilmiştir. Osmanlı düzenine son verip yeni bir düzen kurmak isteyen kadrolarda beliren "saraylı eş" bulma sevdası ortaya çıktığı zaman "inkılâp heyecanı" sönmeye başlamıştır. Falih Rıfkı'nın da Kemal Tahir'in de aynı düşünceyi çeşitli yerlerde vurguladıkları görülür.

Memduh Şevket'in romanında ise inkılapçı kadrolar yoktur. Tam tersi Anadolu'dan, çevre kasabalardan gelen halk karşımıza çıkar. Mem-

6 Refik Halit Karay, *Deli,* İstanbul 1939, s. 31-110. Bu hikâye, Ali Birinci tarafından Ankara yangını ekseninde ele alınıp müstakil olarak da basılmıştır: Refik Halit Karay, *Ankara*, Hazırlayan Ali Birinci, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 2009, s. 120.

duh Şevket romanında daha çok "ahlakî sukut" üzerinde durmaktadır. Bir yozlaşma anlatısı olarak nitelendirilen romanın sonunda yine de ümit vardır. Sağlıklı bir geleceğin müjdesiyle bitirilir roman. Memduh Şevket'in sanayileşme, şehircilik eleştirileri, işçiler karşısında asalak konumunda gördüğü büro memurları, bürokrasi, yazarın "Meslekî Temsilcilik"[7] görüşleri ile ilgilidir.

Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında değil ama *Panoroma*'da dikkati çektiği bir nokta aslında *Tersine Giden Yol*'un temel konusudur: Yakup Kadri'ye göre Kemalist Türkiye'nin anahtarı Babıâli tembelhanesinin bekçilerinin eline teslim edildiği gün inkılap rejiminden bahsedilmesine imkân kalmamıştır. "O uğursuz ve fosil müessesenin dalkavuk İzzetlileri, idare-i maslahatçı Saadetlileri, mankafa Saadetlileri, mankafa Devletlileri aramıza katıldıkları devlet, hükümet makamlarının, hatta Meclis ve Parti teşkilatının başına geçindikleri andan itibaren bence artık bir inkılâp rejiminden bahsetmemize imkân kalmamıştır" [8]

Ve Cezmi

İşte *Tersine Giden Yol*'un kahramanı Cezmi tam da böyle bir tiptir. Yazar Cezmi'yi, Cezmi aracılığıyla belki de Osmanlı'nın yetiştirdiği/ortaya çıkardığı bir tipi ağır eleştirilere tutar. Cezmi'nin durumu Osmanlı şehzadelerinin durumunu hatırlatır. Şehzadelerin hiçbirinin tahsili yoktur, hiçbiri hayatını kazanabilecek şekilde yetiştirilmemiştir. Cezmi, dönemindeki pek çok genç gibi Avrupa'ya tahsile gönderilmiştir ancak bir diploma elde edemediği gibi yabancı dili bile tam öğrenememiştir.



Cezmi zayıf iradelidir, hafızası yoktur, uyuşuktur, tembeldir, hiçbir şeye kesin karar verip harekete geçemez, acizdir, eski devir artığıdır. Bütün bu sıfatlar yazarın romanda Cezmi için söylediği şeylerden bazılarıdır sadece. Ankara Cezmi gibilerle doludur. İstanbul'da geçinemedikleri için Ankara'ya gelmişlerdir ama Ankara'da da mutlu değillerdir. İlk fırsatta İstanbul'a gitmeye çalışırlar hatta gidemeseler bile gidenleri uğurlamak en büyük eğlenceleridir. Ankara'yı dayanılmaz yaşanılmaz bir yer saymak âdeta kibarlık icabıdır. Devlet daireleri yanında mantar gibi türeyen, lüzumları da işleri de meçhul fakat etrafında türedikleri asıl büyük müessesenin mensupları için yeni yeni yurtluklar, ocaklıklar teşkil etmek üzere hepsi genel müdürlü, yönetim kurulu başkanı ve yönetim kurulu üyeleri

7 Meslekî Temsilcilik, temelde halk idaresini esas alan "halkçı" bir düşünce hareketidir. Yönetimin doğrudan doğruya ve bütünüyle halka devredilmesini; idarenin de buna göre düzenlenmesini savunur. "Halk idaresi", "halk devleti", "halk hükümeti" kavramları, bu hususu açıkça ortaya koyar. "Meslekî Temsilin gayesi memleketin bütün idaresini münhasıran erbâb-ı saye, yani emekçiye vermektir." Meslekî Temsilcilik, 1924-1925 yıllarında iki yayın organı tarafından savunulur. Muhittin Bey (Birgen) yönetimindeki "Meslek" ve "Halk" gazeteleri.

8 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, s. 101.

olan, müfettişli, genel sektreterli şirketler de böyle insanlarla dolmuştur. Hemen her yerde, vekâlette veya bu tür şirketlerde, ortalığı yakıp kavuran makam ve ikbal hırsı ise korkunçtur. Cezmi bu ortamda tutunamamıştır ama öbürlerinden daha kötü olduğu için değil. Gelmekte geciktiği için. Düzen o geldiğinde çoktan kurulmuş olduğu için. Her bakımdan aşağı tabaka ve seviyede birtakım insanlar sadece daha evvel gelmiş bulundukları için öne geçmiş ve yükseğe çıkmışlardır. Bütün değersizliklerine rağmen sırf ilk önce geldikleri için öne ve yükseğe geçmiş olanlardan bir kısmı sendeleyip yuvarlanmış bulunsalar bile, ötekiler, bazısı mumyalaşmış bir hâlde yerlerini muhafaza etmişlerdir. Nahid Sırrı'nın "her bakımdan aşağı tabaka ve seviyede" sözleriyle nitelediği insanlarla dolu bakanlıklar, şirketler… Maaşlarını artırmak, mevkilerini yükseltmek, huzur hakkı, yevmiye, harcırah almak ya da aldıkları miktarları artırmak konusunda uzman insanlar.

Cezmi Ankara'da yeni kurulmuş olan "Hukuk Mektebi"ne kaydolur. Aslında bırakın liseyi, orta tahsili bile tam olmayan Cezmi, Millî Eğitim Bakanlığı'na müracaat edip Berlin'de özel bir okulda iki yıl okuduğu –bulunduğu demek daha doğru– için "Hukuk Mektebi"ne kabul edilir. Ama yazar vaktiyle gelenlerin lise diploması bile aranmadan bu okula pek basit bir sınavla alındıklarını söylemeyi de ihmal etmez.

Ahlakî Sukut

Memduh Şevket'in *Ayaşlı ve Kiracıları* romanında ahlakî sukuta dikkati çektiği "serbest yaşam", "kadın", "aile" gibi konulara, dindar muhafazakâr değil ama Kemalist muhafazakâr bir tavırla yaklaştığı söylenir.[9] Nahid Sırrı'da her iki anlamda da bir muhafazakârlık söz konusu değildir. Ama Nahid Sırrı da tıpkı Memduh Şevket gibi hatta neredeyse hemen hemen aynı noktalar üzerinde durur. Kumar oynanan evler, kumar için bir araya gelip fuhuş yapılması, devlet memurlarının ya da Şayan Hanım gibi dışarıdan gelen kadınların para karşılığı fuhuş yaptırması… Nahid Sırrı'nın *Ankara Yazıları*'ndaki "Ankara'dan Hatıralar" başlıklı yazısında pansiyoner olarak kaldığı bir evde buna benzer olaylara tesadüf ettiği için başka bir yere taşınmak zorunda kaldığını anlattığını da ilave edelim.

Medeni Kanun ve Yazarlarımız

4 Ekim 1926 tarihinde yürürlüğe giren ve kadın ve erkeği her yönden eşit varlıklar olarak tanımlayan Türk Medeni Kanunu ilk dönem romanlarında geniş yer alır.

Osmanlı dönemini konu edinen Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki romanlarda nikâh ve boşanma meselesi çeşitli cephelerden ele alınmış, yeni rejime intibak sağlayan Batıcıların ve Türkçülerin görüşlerine benzer değerlendirmeler yapılmıştır. Medeni haklarla ilgili mevcut eleştirileri değerlendirmeye dahi almadan reddeden İslamcılara ve onların mevcut hâliyle kalmasında ısrar ettikleri nikâh, boşanma gibi hususlardaki uygulamalara ciddi eleştiriler getirilmiştir. Kimi zaman da cahil, karikatürize tiplerin şeri kaidelere yaklaşımı vasıtasıyla Osmanlı döneminin söz konusu hususlardaki uygulamaları, ailelerin yıkımına sebep olarak gösterilmiştir. Eleştirilen meselelerin başında şüphesiz evlenme ve boşanma gibi medeni hakları düzenleyen kurallar gelmektedir. Bu durumu Selahaddin Enis ve Etem İzzet Benice cahil din adamlarının nikâh algıları vasıtasıyla yansıtmıştır.

9 Tanıl Bora, "Önsöz: Ayaşlı ve Kiracıları, Esendal ve Muhafazakârlık", *Ayaşlı ve Kiracıları*, İletişim Yayınları, İstanbul 2023, s. 11-29.

Peyami Safa, Sadri Ertem ve Aka Gündüz ise Osmanlı hukukunun evlenme ve boşanma hususlarında erkeğe sağladığı avantajların keyfî olarak kullanılmasına, zaman zaman da tehdit unsuru hâline getirilmesine dikkat çekmektedirler. Burhan Cahit ise Osmanlı hukuk sisteminin erkeğe çok eşlilik hakkı vermesinin Türk ananesine uygun olmadığı konusu üzerinde durmuş ve bu nedenle toplumda çok eşliliğin itibar görmediğini savunmuştur.

Öte yandan kadın ve erkeği her yönden eşit varlıklar olarak tanımlayan söz konusu kanun, Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* (1929), *Utanmaz Adam* (1934) ve Burhan Cahit Morkaya'nın *Köy Hekimi* (1932) adlı romanlarında karikatürize tipler olarak sunulan erkek karakterler tarafından çok eşliliğe müsaade etmediği için eleştirilmiş, Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı romanında ise boşanmanın katı kurallara bağlanması nedeniyle erkeklerin evlenmeye yanaşmadıkları, eş yerine metresi tercih ettikleri vurgulanmıştır.[10]

Tersine Giden Yol romanında da yazar, Cezmi'ye bu konuda bazı fikirler söyletir. Cezmi hiç de dindar olmamasına rağmen sırf eski devir vezirlerinden birinin oğlu sıfatıyla maziye de bağlıdır ve yeni şeylere karşı içi istihfafla doludur. Belediye salonlarında, başı açık memurlar tarafından yapılan nikâhlar kendisine birer yalan ve birer oyun gibi gelir. Mahmure Hanım gibi birisiyle evlenmiş olmak, evlerinde, Yenişehir'in zaten birçok evinde de yapıldığı gibi haftada birkaç kere poker oynatılması, daha da ileriye gidilip –yine birçok başka evde yapıldığı gibi– evin bir randevuevine dönüşmesi karşısında hiçbir şey söylemez. Yazar Cezmi acaba belediye nikâhını nikâh saymayarak bütün bu kirlerin kendisine bulaşmayacağını mı düşünür, diye sorgular.

"İnsanı uzak asırlara davet edere benzeyen bir gizeme sahip olmakla birlikte, altındaki şehrin uzaktan pek fukara, pek ümitsiz, pek yorgun görünme"sine sebep olacak kadar heybetli kalesi, eski mahalleleri, bağları, geniş ufukları olsa da hakkında "zevki mahdut ve her türlü tabiat güzelliğinden mahrum bir yer" olduğu düşünülen, hemen herkesin ne pahasına olursa olsun kurtulmak istediği şehir Ankara... Devlet düşkünü binaları ve insanlarıyla her şeye rağmen güzel ve heybetli ve sevilen, her daim kendisine koşulan güzel İstanbul'un karşısında hiç şansı yoktur Ankara'nın... Nahid Sırrı o kadar güzel ve çok yönlü anlatır ki Ankara'yı, roman okunup bitirildiğinde Ankara için Cumhuriyet'in ilk yıllarında tıpkı "kadın" konusu gibi yaygın olumsuz kanaatlere, inanışlara rağmen nelerin başarıldığı derin bir şekilde hissedilir okur tarafından.

Uyuşuk ve sürekli bir tevekkül içerisinde harekete geçemeyen, hiçbir şeyde kat'î bir karar veremeyen, kendisini sonsuz derecede âciz hisseden ve belki bu aczini biraz da seven, bu acze alışmış, varlığı artık bu aczle yoğurulmuş Cezmi için sadece "eski zaman artığı" diyerek hüküm vermek yeterli midir? Yoksa pek çok açıdan irdelenmesi gereken bir roman kahramanı mıdır? Türk romanında dünya ile kendisi arasında ortaya çıkmış boşluğun sınırsızlığını yaşayan başka Cezmiler ya da Cezmi'den bazı özellikler taşıyan hangi roman kahramanları vardır? *Tersine Giden Yol* romanı ve kahramanları için daha söylenecek çok söz var... ■

10 Bu konuda geniş bilgiler için bkz. Cengiz Eken, Atatürk Dönemi Türk Romanında Boşanma Hadiseleri Temelinde Aile Hukuku ve Kadın, *ÇÜTAD, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, C.6, Sayı 2, Aralık 2021, s. 615-648.

Hakkâri'de Bir Yabancı

Şirvan Erciyes

Roman Kahramanları dergisi, yeni sayısında roman geleneğimizi ele alıyor; cumhuriyetin ilanından bu yana geçen yüz yıl içinde yazılmış romanların bir Türkiye portresi çizmeye olanak verip veremeyeceğini ve romanlarımızın, dünya romanı bağlamında bir seviyeye ulaşıp ulaşmadığını sorguluyor. Yazımızda, bu soruların yanıtlarını irdelemeyi ve bu süreçte yazılmış önemli eserlerden olan *Hakkâri'de Bir Mevsim*'i ele almayı deneyeceğiz.

Romanla tanışmadan önce, Farsçadan mülhem mesneviler (Leyla ve Mecnun, Yusuf ile Züleyha v.b), sözlü kültürün bir parçası olan menkıbe, destan, hikâye, masal gibi türlerden ibaret bir Osmanlı yazını olduğunu biliyoruz. Roman türünün yazın hayatımıza geç dâhil olduğunu da. Bu geç kalmışlığın nedenleri irdelendiğinde, Fethi Naci'nin "Gerçek roman, yani 18. ve 19. yüzyılın romanı, ancak, bir burjuva yaşama biçiminin yetesiye açıklıkla belirmesiyle ortaya çıkmıştır."[1] saptamasına ulaşırız. Sanayileşme ve roman arasındaki ilintiyi bireyselleşme üzerinden kurmak mümkün. "Sanayileşme, Batılı toplumlarda kentleşmeye ve kentleşmenin getirdiği farklı bir yaşam tarzına yol açar. Bu yaşam tarzı yerleştikçe, büyük aileler parçalanır, kendi kendilerinden sorumlu bireyler ortaya çıkmaya başlar."[2] Bireysellik, kadın okur sayısının artması ve orta sınıfın yükselişi roman türünü öne çıkaran olgulardır. "Roman bir bakıma, reşit olmaya, kişisel sorumluluk taşımaya hazırlanan ya da çabalayan bireyin anlatısıdır.[3] Roman, Türk toplumunda Batı'da olduğu gibi doğal bir süreç içerisinde, bir gelişimin ya da değişimin sonucu olarak ortaya çıkmaz. 19. yy.'ın ikinci yarısından itibaren iyice hissedilmeye başlayan *Batılılaşma* hareketleri sonucunda, aydınların itkisiyle ilk roman örnekleri görülmeye başlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, romanın yazınımıza geç girme nedenleri üzerine kafa yoran edebiyatçıların başında gelir: "Roman ve Romancı Üzerine Notlar" başlıklı yazısında önemli saptamalarda bulunur. Osmanlı yaşam biçimi ve Müslüman Doğu'nun ruhbilimsel araştırmayı pek az tanıması gibi nedenleri sıralarken "Türk romanının başlangıcındaki olanaksızlıklara kadın ve erkeğin bir arada yaşamaması, hayatın kapalı ve tek yönlü olması da eklenmelidir. Kadınsız bir toplumun hayat deneyimi doğallıkla tam olamazdı. Bireyin söz konusu olduğu her yerde mutluluk sorunu kendiliğinden ortaya çıkar ve iş dönüp dolaşıp aşka gelir."[4] diyen Tanpınar,

1 Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s. IX.

2 Fatma Erkman-Akerson (Derleyen), *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 14.

3 *Age.*, s. 15.

4 *Age.*, s. XV.

tartışmayı mutluluk sorununa getiriverir. Yaşam biçiminin sonucu olarak aşk ilişkileri cariyelerle, aile kişileri arasında ya da azınlık kadınlarıyla yaşanır ilk romanlarda. Bu dar alan, mutluluk sorununu rahatlıkla irdelemeye elverişli değildir.

Cumhuriyetle birlikte değişen yaşam biçimi, romanlar açısından daha uygun koşulları sağlar. Ulus inşası, cumhuriyet ideolojinin yerleşmesi, köylünün eğitilmesi gibi itkiler romanı araçsallaştırırken itirazı da yaratır. Geçmiş özleminin ağır bastığı, cumhuriyet devrimlerinin eleştirildiği romanlar da yazılır. Zamanla, Doğu Batı çatışması şeklinde ifade edebileceğimiz iki farklı yaşam biçiminin kıyaslandığı ve birini övüp diğerini takaza etme üzerine kurulu romanlardan, derin düşünsel ve estetik arayışların öne çıktığı romanlara kadar pek çok eser yazılır ve okurla buluşur. Ele alınan konular değişerek çeşitlenirken, anlatı teknikleri de gelişir.

Gürsel Aytaç "Romanda dünya standardını tutturmuş çağdaş yazarlarımız"[5]ın varlığından söz ederek, "Günümüz Türk romanında gerçekliğin kapsam bakımından bir genişleme, nitelik yönünden bir olgunlaşma gösterdiği"[6] kanısına vardığını dile getirir. "Gerçekçi anlatım tekniklerinin inceliklerini kavramış yazarlarımız var ve el attıkları konular insan gerçeğinin çok boyutluluğunu ortaya çıkaracak nitelikte. Psikoloji bilgisi, yeni bir zaman kavramı, kurmaca gerçekliğe karşı ironik bir tutum, insanın öznel gerçekliğini yakalama çabası gibi başlıklarda toplayabileceğimiz eğilimler, gerçekliğin 19. yüzyıl romanından üstünlüğüdür ki bu da Türk romanında temsilcilerini bulmaktadır."[7] saptamasıyla romancılarımızdan yana tavır alır. Aytaç'ı destekleyecek biçimde, roman sanatının seçkin örneklerini meydana getirmiş pek çok yazarımız olduğunu söyleyebiliriz. Peki ama öyleyse niçin romanlarımız dünyada yeterince ilgi görmüyor? Farklı dillere çevrilme olanağı bulan, çevrilmekle kalmayıp okurun ilgisine kavuşmuş kaç yazarımız var? İki elin parmaklarını geçer mi sayıları? Bu sorulara yanıt ararken şu gerçeğe ulaşırız: "Birleşmiş Milletler'in son sayımına göre, dünyada bugün konuşulan yaklaşık üç bin dilden ancak yetmiş sekizi bir edebiyat ortaya koymuştur. Bu yetmiş sekiz dilden yalnızca beş ya da altısının uluslararası bir okur kitlesi vardır."[8] Bahsedilen beş ya da altı dilin hangileri olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek; İngilizce diğer tüm dünya dillerini egemenliği altına alarak başı çekerken Fransızca, İtalyanca, İspanyolca ve Almanca aklımıza gelen diğer diller. Dünya roman geleneğinin oluşumuna büyük katkısı olan Rusçanın çağdaş örnekleriyle kaç okur tanıştı? Hollandaca, Macarca ya da Yunanca yazılmış kaç roman okurla buluşma olanağı kazanmıştır? Yine de elbette bu çemberi kırabilen Arap, Uzak Doğu ya da İskandinav edebiyatına ait seçkin örneklere de rastlamak olası. Avrupa ya da Amerika yazınından farklı dertleri olan bu romanların ilgi gördüğü de ortada.

Dünyaca tanınan yazarlarımız denildiğinde Yaşar Kemal ve Orhan Pamuk geliyor aklımıza. Bu iki yazarımızın yanına ekleyeceğimiz üçüncü dördüncü isimler olmakla birlikte o isimler üzerinde uzlaşmakta zorlanabiliriz. Dünya romanıyla yarışacak güzellikte pek çok Türkçe roman

5 Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğubatı Yayınları, Ankara 2012, s. 11.

6 Aytaç, *age.*, s. 70.

7 Aytaç, *age.*, s. 70.

8 Baryy Sanders, *Öküzün A'sı* (Çev. Şehnaz Tahir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 13.

yazıldı, yeterince tanınmıyorsa bunun nedenleri yalnızca yazınımızda aranmamalı. Dilden kaynaklı engeller olmakla birlikte telif, pazarlama, yayınevlerinin tutumları, çeviri sorunları, resmî edebiyat politikaları gibi farklı pek çok etken yazarlarımızın dünya edebiyatında hak ettiği değeri görmesinin önüne set çekmekte.

"Geçtiğimiz yüz yıl içerisinde yazılmış onca romandan Türkiye portresi okumak mümkün mü?" sorusunun yanıtı "evet" olmalıdır kanımızca. Toplumsal dönüşümler, dönüşüm sancıları, itiraz, köy, işçi, umut, isyan, aşk, cinsellik, kadın sorunu, ötekileştirme, ırkçılık, gurbet kısacası ülkede yaşanan ve insana dokunan ne varsa romanlarımızda ele alınmıştır. Hatta tarihin tek yanlı bakışından kaynaklı çarpıklığı düzeltme rolü bile romanlara yüklenmiştir. Toplumsal belleği diri tutmak ve unutturulmak istenenleri kayıt altına almak kaygısıyla yazılmış romanlarımız tarihe şerh düşmekte.

Bir itirazı, bir sorunu edebiyat bağlamında ele alarak irdeleyen romanlar kadar, bireyin iç dünyasını, yabancılaşmayı, ontolojik kaygıları ele alan romanlar da yazıldı ülkemizde. Roman, yalnızca edebiyata ait bir tür değildir artık. Toplumsal değişimlerin tartışma zeminidir aynı zamanda. Hatta bu tartışmalar zaman zaman roman sayfalarından mahkeme koridorlarına ve ne yazık ki cinayet mahallerine taşmıştır. Ülkedeki siyasi ve sosyal ortama, değişen kaygılara, bireyin ortaya çıkışına romanlar üzerinden de bakılmalıdır elbette.

"Geçtiğimiz yüz yıl içerisinde yazılmış onca romandan Türkiye portresi okumak mümkün mü?" sorusunun yanıtı "evet" olmalıdır kanımızca.

Hepimizce malum nedenlerden dolayı, bireyin okuryazarlıkla kurduğu bağ değişiyor. Benliğin ve eleştirel düşüncenin okuryazarlığın bir sonucu olarak ortaya çıktığını göz önünde bulundurursak okuryazarlıkla bağı kopmuş toplumları bekleyen sonun ne olduğunu tahmin etmekte zorlanmayız. Ne yazık ki içinde bulunduğumuz çağ ve coğrafya, bizleri bu tahminlerin deneyimlendiği pek çok olaya tanık olma talihsizliğiyle karşı karşıya getirdi.

O, Hakkari'de Bir Mevsim

Melih Cevdet Anday'a ait, "O'yu [Hakkâri'de Bir Mevsim] sadece gerçekçi bir roman olarak saymak yetmez, gerçeğin inanılmaz bir düşe dönüştüğü, şaşırtıcı bir öyküdür bu." saptaması *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in[9] arka kapağında yer alıyor. Melih Cevdet Anday, romanın iki yanına dikkat çekiyor haklı olarak, gerçekçiliğine ve düşselliğine. Birbiriyle çelişkili gibi görünen bu iki kavramın uyumlu birlikteliğinin doruğa çıktığı bir roman *Hakkâri'de Bir Mevsim*. İlk baskısı yazarın kurduğu Ada Yayınları'nca 1977'de yayımlanmış, bu yazının yazıldığı tarihten kırk yedi sene önce. Yüz yıllık cumhuriyetin neredeyse yarı ömrüne denk bir süre... Cumhuriyetin ilk yüz yılına, ilk yüz yılda yazılan romanlar bağlamında bakma olanağı sağlayabilecek pek çok eser olmakla birlikte, konuya en elverişli romanlardan biri de kuşkusuz *Hakkâri'de Bir Mevsim*. Ferit Edgü'nün 1976'da yayımlanan *Kimse* romanının devamı niteliğindeki bu eserin ilk adı "*O*"

"*O*", 1983'te Erden Kıral yönetmenliğinde, *Hakkâri'de Bir Mevsim* adıyla sinemaya uyarlanmış. Filmin senaryosunu Ferit Edgü, Onat Kutlar ve Tezer Özlü birlikte yazmışlar. "*O*", *Hâkkari'de Bir Mevsim* adıyla filme çekildikten sonra yapı-

9 Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Alfa Yayınları, İstanbul 2020.

lan baskılarda bu yeni ad kullanılmış. Arthur Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim* adlı şiirinden ilham alınarak bu adın seçildiği de bilgilerimiz arasında.

Hakkâri'de Bir Mevsim çok okunmuş, defalarca basılmış, sinema dışında tiyatroya da uyarlanmış. Okurların kayıtsız kalamayacağı kurgusal bir evren inşa etmiş yazar. Katı ve yalın gerçekliği yumuşatmadan, dönüştürmeden, romantizm tuzağına düşmeden aktarmış.

Terry Eaglaton gerçek ve edebî metinler arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar; "edebi dediğimiz metinlerin öncelikli amacı bize gerçekleri vermek değildir. Daha ziyade, okurlar o gerçekleri 'hayal etmeye', yani bunlardan hayali bir dünya kurmaya çağırılır. Bu şekilde bir eser aynı anda hem gerçek hem de hayali, hem olgusal hem de kurgusal olabilir."[10] *Hakkâri'de Bir Mevsim*'i özel ve özgün kılan anlatının tam da bu alıntıdaki ifadeye uygun olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Ferit Edgü; gerçeği, okurun hayal dünyasına şiddetli bir biçimde boca ederken düşsel ve neredeyse masalsı bir atmosfer yaratmayı da başarmış.

Hakkâri'de Bir Mevsim'in başkahramanı, adını bilmediğimiz bir sürgündür. Sürgünlüğünün nedenini de bilmiyoruz. Otoriteyle uyumlu olmayan, bürokrasinin hantallığını görebilen bu sürgün kendisiyle ve geçmişiyle barışık değildir. Bir zamanlar engin denizlerde, fırtınalarla boğuşan bir geminin kaptanıdır. Sevgilisi olduğunu iddia eden birinden gelen mektuplar karşısında kayıtsızdır. Hatta o kişinin yüzünü ve adını anımsamamaktadır. Bembeyaz bir örtünün kapladığı yalçın kayalar ve derin vadiler arasında, küçük bir köyde öğretmendir.

Hakkâri'ye öğretmen asker olarak yollanan Ferit Edgü'nün öz yaşam öyküsünden yola çıkarak söz konusu romanı kaleme aldığı biliniyor. Hakkâri merkeze bağlı Pirkanis adındaki köyde yapmıştır askerliğini. Romanın isimsiz kahramanı da "Pir." köyünün öğretmenidir. Köyde aylarca kalacak, kentle ve uygarlıkla özdeş sayılan yaşantıyla bağı kopacaktır. Beyaz karanlığın içinde, derin yalnızlığa karşın ayakta kalmayı başarır. Delirmenin eşiğindeki bu yabancı, köydeki yoksulluğa, izole hayata ve çocuk ölümlerine tanık olur. Bu tanıklık, dikkatini kendi içinden dışarıya yöneltmesini sağlar. Köylünün dertlerine çare bulmak ister.



Hakkâri'de Bir Mevsim, pek çok ikilem barındırır. Coğrafya ve kültürden kaynaklı zıtlıkların, uzaklıkların, farklılıkların romanıdır. Her şeye ve herkese uzak Hakkâri'nin yetmişlerin sonundaki hâlini buluruz romanda. Hakkâri bir küçük şehirdir, köyden hâllice. Köyse imkânsızlıkların, yok-

10 Tery Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur* (Çev. Elif Ersavcı), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 133.

sulluğun ve karın esir aldığı, yalçın kayalıklarla çevirili zamansız bir mekândır. Kahramanımız daha önce ne Hakkâri'yi tanır ne de böyle bir köyde yaşamıştır. Üstelik burada yaşayan insanların konuştuğu dil başkadır. O, kendisiyle aynı dili konuşanlarla da anlaşamamıştır. Dolayısıyla köylülerle kurduğu ilk özdeşlik dilsizlik üzerinden ilerler. Onlara dilini öğretmek yerine, onların dillerini öğrenmesi gerektiğini düşünür. Egemen, küçümseyici, had bildirici, hiza gösterici bir tavır yoktur romanın hiçbir satırında. Öğretmen, o köyde yaşamaktan dolayı ne azap içindedir ne de mutlu. Öğrencilere ya da köylüye yardım ederken, bir şeyler öğretirken idealize ya da estetize edilmiş bir romantizm görülmez. Aynı zamanda vicdanı rahatlatma çabası da yoktur. Aydın yalnızlığı ve yabancılaşma duygularıyla gelmiştir bu köye. Sevecen, cana yakın ya da konuşkan değildir. Köyde tanık olduğu ilk olay bir bebeğin ölümüdür. Öğretmenden teşhis ve tedavi bekleyen ahali karşısında çaresiz ve acizdir. Çocuk ve bebek ölümleri, aylarca kapalı kalan yollar, doktorsuzluk, ilaçsızlık, feodal gelenekler öğretmenin çaresizliğini besler. Teslim olmak yerine mücadele etmeyi, kabuğuna çekilmek yerine köy ahalisi ile arkadaş olmayı seçer. Küçük hesaplar değildir bu tutumun altında yatan. İnsan olmanın doğallığıyla bu yola kendiliğinde girer.

Öğretmenliği buyurgan değildir, öğrenme eylemi karşılıklıdır. Köylüye ya da devlete yaranma gayreti değildir onu eyleme geçiren. Belki de ilk kez halkı eğiten, tepeden bakan, halktan tedirgin olan aydın tipi yerine halkla eşit hizalanan aydın tipine rastlarız bu romanda. Köylülerden farklıdır ve bu farklılığı üstünlük olarak görmez. İlk kez bir aydının halkı kurtarmak yerine halk tarafından kurtarıldığına tanık oluruz ayrıca. Fethi Naci, Ferit Edgü'nün dil işçiliğini, romancılığını övdüğü yazısında romanın bu özelliğine dikkat çeker: "Ferit Edgü'nün iki romanı da (*Kimse* ve *O*) aydın-köylü ilişkisine yeni bir yaklaşım getiriyor, aşılmaz sanılan bir iletişimsizliğin aşılabileceğini gösteriyor."[11]

Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* adlı eserinde Ferit Edgü ve *O* romanına yer verdiği detaylı incelemesinde "Çağdaş Türk romanında anlatım tekniği ve roman kurgusu bakımından yeni ve özgün bir eser."[12] olarak niteler *Hakkâri'de Bir Mevsim*'i. Ferit Edgü'yü de "yazarlarımız arasında romanın sanat boyutunun en bilinçli savunucusu"[13] ilan ederek, Kafka, Tolstoy, Dostoyevski, Thomas Mann gibi dev yazarları çağrıştıran, neyi niçin ve nasıl yaptığının ayırdında bir yazar olduğunu belirtir. Yine bu yazıda Ferit Edgü'nün *Ders Notları*'ndan alıntılanan bir bilgiye ulaşırız. Ferit Edgü; yazarları Nazım tipi ve Beckett, Kafka tipi olarak iki grupta değerlendirir. Birinci grupta yer alanların önceliğinin inandırmak, ikinci gruptakilerinse aramak olduğunu, kendi amacınınsa bu iki eğilimi birleştirmek olduğunu söyler. Dolayısıyla *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in hem gerçekçi hem düşsel ve masalsı bir arayışın/yolcuğun romanı olması bilinçli bir kavrayışın sonucundadır. ■

11 Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 517.

12 Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, s. 213.

13 Aytaç, *age.*, s. 213

Olan Şeylerin Romanı ve Suat Derviş Üzerine

Pelin Şirin

Hakikat nedir? Nerede gezinir? Onu bulmak mümkün müdür? Peki, onun sınırlarını kim çizer? Bu soruların cevabını bulmak elbette zor, bir hükme varmak da imkânsız olabilir. Tarih boyunca ve hatta bugün yaşadığımız her alanda hakikatin bekçiliğini yapmaya soyunan ataerkil sistem olmuştur, olmaktadır. Ataerki istediği gibi şekillendirir, yeniden biçim verir; olmadı, bozup kendi menfaatince farklı görüntülerde tekrar üretir. Elinde kırbacıyla terbiye etmeye uğraşır, edemediği noktadaysa unutmanın lanetine teslim eder kurbanını. Bu lanetten en çok kadınlar mustariptir yaşamda. Neyse ki bazı kadınları tarihin bu derin unutuş kuyusundan yine kadınlar çekip alır. Bunu yaparken hangi sapa yollarda durup dinlenir, diye sormak gerekir bana göre. Onu belli kalıpların içine hapsederek mi? Elbette hayır.

Âdeta unutulmakla cezalandırılan bir kadın Suat Derviş. Onun yaşam ve yazın dünyasını tekrar gün ışığına çıkaran çalışmalar kendisini feminist, komünist, toplumcu gerçekçi gibi klanlara hapsetmeye çabalasa da bütün kalıpların dışında durabilen, âdeta sığmayıp taşan bir kadındır, özgürdür, asidir. Nazım Hikmet'in deyimiyle "başı eğilmez"dir.[1] Yaşamında ve ürettiklerinde açıkça görürüz bu gerçeği.

Suat Derviş 1905 yılında İstanbul'da doğar. Çocukluğu paşa konaklarında, entelektüel bir anne ve babanın yanında geçer. Çok erken yaşlarda evde mürebbiyeler tarafından eğitim almaya başlar. Almanca ve Fransızca öğrenir. Aile dostları Nazım Hikmet'in tutukluluğunun ertesinde, ablasıyla birlikte Almanya'ya konservatuvar eğitimine yollanır. Bunun, ailesi tarafından güvenlik kaygısıyla verilmiş bir karar olduğunu düşünebiliriz. Nazım Hikmet'in, Suat Derviş'in hayatına olan etkisi daha erken bir döneme dayanır esasen. Yazar on altı yaşındayken "Hezeyan" isimli şiirini –kendisinden habersiz– *Alemdar* dergisine gönderir Nazım Hikmet. Derviş buna ilk anda çok sinirlense de yazmaya devam eder. Almanya'da, ailesinden habersiz, müzik eğitimini bırakıp felsefe ve edebiyat dersleri alır, gazetecilikle tanışır. 1920'de ilk romanı *Kara Kitap*'ı yazar. Dönemin Almanya'sında yükselen faşizm onu ruhen etkilemekle kalmaz aynı zamanda işsiz bırakır. Yayınevleri ve gazeteler kapanmaktadır çünkü. 1932'de babasını kaybedince Türkiye'ye döner. Döndükten sonra Reşat Fuat Baraner'le evlenir ve birlikte *Yeni Edebiyat* dergisini yayımlamaya başlarlar. Bu dergide kısa öykü, eleştiri ve fıkralar yazar. 1944'te yasa dışı Türkiye Komünist Partisi'ne üye olmaktan tutuklanır. Bir yıl hapiste kaldığı bu süreçte çocuğunu düşürür. 1953-61 yılları arasında Fransa'da yaşar.1972'de askerî bir hastane koğuşunda yalnız ve yoksul bir şekilde ölür.

Suat Derviş'in yazın hayatındaki izleklerin 1932'den sonra değişim göstermeye başladığını,

1 Nazım Hikmet'in Suat Derviş için yazdığı şiir: *ağlasa da gizliyor gözlerinin yaşını / bir kere eğemedim bu kadının başını*



Suat Derviş (1905-1972).

bireysel temalar yerine toplumsal gerçekçiliğe yöneldiğini söyleyebiliriz. *Fosforlu Cevriye*, *Ankara Mahpusu* vb... Nitekim Behçet Necatigil'e yazdığı mektubunda, "Gazetecilikte yaptığım röportajlar beni hayatın gerçekleriyle çok karşı karşıya getirdi. Ben gazeteci olduktan sonra gerçekçi eserlerimi yazmaya başladım. Ve asıl sevdiğim romanlarım bu tarihten sonra yazdıklarımdır." demektedir.

Suat Derviş'in, gazeteciliğe başladıktan sonra yazdığı romanlar içinde bütün yazın hayatındaki eserlerine benzemeyen bir roman çıkıyor karşımıza: *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* Yazının başında bahsettiğim üzere hakikatin hükmünü verenlerin karşısına bir dikiliş hâlidir söz konusu roman. Daha kapağı çevirir çevirmez gerçekliğin tam olarak içine düştüğümüzü hissettirir. Sinematografik giriş, okuru bir iplik fabrikasının gürültülü, makine yağı kokan, usta başlarının gezip her şeye müdahale ettiği, konuşmaya, durup soluklanmaya bile izin vermediği bir ortama götürür. Onlarca insan, on iki olmasını ve paydos zilinin çalmasını beklemektedir. Bekleyenlerden biri de on sekiz yaşındaki Nazlı'dır. Çocuk yaşından beri alkolik baba, kötürüm kız kardeş ve yaşlı annenin bakımı üzerindedir Nazlı'nın. O çalışmazsa evdekiler aç, baba rakısız kalmaktadır. Hâlbuki Nazlı haftalığıyla saçına süslü bir tarak almak istemektedir. Nihayet paydos zili çaldığında yürüyen ölüler gibi fabrika avlusuna doğru ilerler işçiler. Birkaç bekâr dışında öğle yemeği yiyen yoktur, mendilin arasına koyduğu bayat ekmeği kemirmektedir birkaçı.

Suat Derviş, 1930'ların İstanbul'unun kenar mahallelerinde bir gezintiye çıkarıyor okuru. Akşamları, evlerden kadın ve çocukların bağırış sesleri duyulmaktadır. Öfkeli, yorgun, en yakınındakilerden hırslarını çıkaran erkekler vardır ev içlerinde. Bunlardan biri de Nazlı'nın işsiz babasıdır, seferberlik sırasında Kafkasya'da, Sarıkamış'ta askerlik yapmış, bir ayağı kesilmekten son anda kurtulmuş, soğuğa maruz kalmaktan ciğerleri zayıf düşmüş, hangi işe başvursa geri çevrilmiştir. Dönemin işverenleri, çocuk ve kadın çalıştırarak daha az ücret vermeyi tercih etmektedir.

Babasına kızgındır Nazlı, kardeşine, annesine, aslında kaderi olduğunu düşündüğü yaşama da. "Herkesin çocuğu mektepte anlamadığını evine gidip öğreniyor. Anasına babasına soruyor, bizimkiler dünyayı bizden öğrenmeye kalkıyorlar." diyor kardeşi Melek'le konuşurken. Ayağına bir kundura alınamadığı için okula devam edememiş olmasının, on üçünde fabrikada çalışmaya başlamasının suçunu da kime yükleyeceğini bilmiyor. Anası ve babasından başka kimseyi suçlu göremiyor.

Mahallenin genç ve yakışıklı delikanlısı Mahmut Nazlı'ya âşık. İşsiz Mahmut'u istemiyor Nazlı, yaşamak, güzel esvaplar giymek, şapkalar takmak, güzel yemekler yemek, temiz kokmak istiyor. Sevdiği kızın onu istemeyip küçümsediği bir akşamüzeri yoksul mahallelerde başıboş gezen Mahmut'a bir çeşmenin başında dışarlıklı bir adam yaklaşıyor. Ayağının birini çalıştığı fabrikada yaşadığı kaza sonucu kaybeden Arif'tir bu. Mahmut'un yardımıyla su içmek istiyor, tek bacaklı yaşamaya henüz alışık değil, aç ve yorgun düşmüş, memleketinden İstanbul'a çalışmak için geldiği güne lanet etmekte.

Arif'in Mahmut'a anlattıklarından Anadolu insanın yaşadıklarına şahit oluyoruz. Yeni yeni artmaya başlayan nüfus, savaşın getirdiği yokluk, henüz ekonomik anlamda toparlanamamış bir ülke, İkinci Dünya Savaşı'nın kaynatmaya başladığı kazanın etrafa yaymakta olduğu kötü kokular... Sanayileşmenin başladığı büyük şehirlerden olan İstanbul'un göç almaya başlamasının erken yılları... Ariflerin umudu olan İstanbul'da, fakir Mahmut ile fakir Arif'in karşılaşması...

> "— İstanbul'a neden geldin? Su mu çıkmıştı köyünde? Tarlanda çalışamadın mı?
>
> — Siz şehirliler tarla tarla dersiniz, ne tarlası...Bir avuç torpak altı baş nüfüs... Hangi birimizi doyurur. Bıldır iki hayvan aldık çelepçiye borçlandık. Güzün taksiti veremedik. Hayvanı da aldı geri. Hem de borçlandık. Bu yaz icraya vermiş bizi. Bizim uşaklar İstanbul'a git orda fabrikalarda iş çoktur dediler. Attım heybemi koluma yola çıktım."[2]

Mahmut yorgunluktan ve sigarasızlıktan bitkin gence, fabrikaya dönüp kesilen bacağının parasını almasını söylemese Arif o gece, o çeşme başında umutsuzluktan ölecek. Tek bacağıyla kapısında beklediği işyerinin bekçisi tarafından bugün git yarın gel, diyerek haftalarca oyalanan bu zavallı adam daha ne kadar dayanır bilinmez. Makinist yamağı Namık'ın devreye girmesiyle biraz olsun umutlanan Arif, fabrikada işleyişin adaletsizliği üzerine de fikir sahibi olmamızı sağlıyor. Sırtlarında elli beş kiloluk denk çuvallarını taşıyan on beş yaşındaki kızlar, karnı burnunda kadınlar akşama kadar kan ter içinde yirmi beş kuruş için çalışırken, fabrika müdürü ölen kanaryası için mutsuzdur. Arif, bu denk çuvallarını taşırken kaza geçirmiştir. Ama acımasız işyeri sahiplerine göre bu cahil işçiler temizlik nedir bilmez, doktor nedir, ilaç nedir tanımaz, ihmalkarlıkları yüzünden gelip onlardan para koparmaya çalışır. Ne fabrika sahibinde ne de Alman mühendiste insaf vardır. Burada yazarın Alman mühendisin fikirleri üzerinden Berlin'deyken şahit olduğu faşizmin yansımalarını da göstermek istediğini düşünebi-

Hakikatin hükmünü verenlerin karşısına bir dikiliş hâlidir bu roman. Daha kapağı çevirir çevirmez gerçekliğin tam olarak içine düştüğümüzü hissettirir.

2 Suat Derviş, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır,* İthaki Yayınları, İstanbul 2021, s. 47

liriz: Bu şişman ve purosunu durmadan tüttüren mühendis için sosyal yardımların yapılması, işçiyi korumaya çalışmak, fena fikirlerin oluşmasına, halkın hakları olduğunu bilmesine, dolayısıyla bir işçi sınıfı yaratılmasına meyil verecektir. Hitler, Mussolini gibi büyük adamlar işçiye göz açtırmadıkları için büyüktürler.

Hafta sonu gelince fabrika kapısı kadın işçilerin kocalarıyla dolar. Bu huysuz, hoyrat adamlar kadınların haftalıklarını almak için doluşmuşlardır. İçlerinden bir kadın parasını vermek istemediğinde tokadı yer. Bunu gören Nazlı, "Evlenmek mi? Allah muhafaza etsin." diye düşünür, evlenip koca beslemek yerine hayatını yaşamak istemektedir. Bu noktada sunu belirtmek mühim, Suat Derviş'in romanındaki karakterler ne sınıf bilincine sahip ne de kadın özgürlük mücadelesinden haberdardır. Yani yazar, belli bir ideolojiyi yansıtmak ya da onun manifestosunu yazmak niyetinde değildir. Yazarın karakterleri adı ve sınırları ne olursa olsun bir ideolojinin kahramanları değildir. Onlar gerçeklerin içinde debelenir, çare yolunun ne olduğunu bilmez ama mücadele ederler. Bu yüzden bireysel kurtuluşların peşinden koşarlar. Nitekim Nazlı sık sık, ben kötü olacağım, demektedir; bu arada kötü olmanın ne demek olduğunu da bilmemektedir, sadece insanca yaşamanın yolunu bulmak istemekte, kendi bireysel kurtuluşunu aramaktadır. Yazarın bir taraftan bu bireyselliğin sorgulamasını yaptığını görürüz. Namık'ın kafasından geçenler bize aynı zamanda kurtuluşun anahtarını da vermektedir. "Hâlbuki insan ancak beraber yaşamaya, beraber dövüşmeye alıştığı zaman insan oldu. Yalnız adamın hayvandan farkı ne? Yalnız yaşamayı kabul eden mahlûka insan denir mi?"[3]

1930'ların dünyasında, Suat Derviş'teki sosyolojik sorgulayıcı zihin, okuyucuyu hayrete düşürmeye yeter. Fabrika çıkışı hep beraber yürüyüp sonra sokak başlarında dağıla dağıla ufalanıp yok olan bu kalabalık, sistem tarafından işsizlikle korkutulur. Korkunun insanı nasıl yönettiğini, topluluk hâline gelmesini nasıl engellediğini görürüz. "İşsizlik hep sağ elini kullanan bir adamın çolak, hep okuyan bir adamın kör oluşu gibidir."[4] der anlatıcı, giden işçilerin arkasından.

Arif'in parasının verilmesi için imza toplayan Namık başarılı olamaz. Destek veren beş on kişi ise işten çıkarılır. Bir kâğıdı imzalayacak kadar insanlaşamayanlar sevgisiz, şarkısız, yarı aç ömrü yavaş yavaş tüketeceklerdir.

Ne yaptıysa olmayan Arif iki ayakla geldiği bu dünyadan, sonunda bir kimsesizler yurdunda, tek ayağı, yalnızlığı ve muazzam açlığıyla göçer. Nazlı'nın yaşam mücadelesiyse sarhoş babasından yediği dayak sonucu evden ayrılmasıyla başka bir alana sürüklenir. Parası olan erkeklerle geçici birliktelikler yaşayarak devam eder yoluna.

Eser, karakter sayısı fazla olan bir metin. Yazar asıl hikâyeyi Nazlı ve Arif üzerinden ilerletmeye çalışsa da diğer tüm karakterler kendi küçük hikayeleriyle romanın ayrılmaz birer parçası durumunda. Sevgilisi tarafından fabrika önünde dövülüp işsiz kalan Çopur Emine, küçük çocuğunun fabrika önünde beklediği Çakır Adviye, Nazlı'nın kız kardeşi Melek, annesi, mahalleden arkadaşı Fazilet ve Sabriye birer roman kahramanından aşağı kalmayacak düzeyde karakterler, aralarında sadece iyi ve kötü olarak ikiye ayrılmaktalar. İyiler çok iyi, kötüler de çok kötü olarak betimlenmiş.

Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, 1937 yılında *Tan* gazetesinde tefrika edilmeye başla-

3 *Age.*, s. 62.

4 *Age.*, s. 206.

mış. O sıralar, dünyanın gündemi yeni bir savaş için hazırlanmakta. Gazete, yazarlarını yükselen gerilimi takip edebilmek için Avrupa ülkelerine yollayınca Suat Derviş de Moskova'ya gönderilir. Romanı tamamlayamadan yola çıkmak zorunda kalan Derviş, romanı bitiremeden taslaklarını Kemal Tahir'e bırakır. Daha sonra finali yazıp yollasa da gazete, Kemal Tahir'in tamamlamasını ister. Bu yüzden de roman üstünkörü bir finalle bitiyor ne yazık ki. Tam olarak nerden itibaren Kemal Tahir'in romana dâhil olduğuna dair net bir bilgimiz olmasa da dikkatli okuyucuların bu kısmı bulabilmesi mümkün.

Derviş'in zamanın ötesinde bir kadın ve yazar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunun en önemli göstergelerinden biri 1930'ların dünyasında, dönemindeki çoğu yazarın farkına bile varmadığı, varsa dahi dile getirmek istemediği bir gerçekle yüzleştirmesidir okuyucuyu. Çağdaşı olan yazarlar vatan, millet ve kahramanlık nidaları atarken kendisi ciddi bir savaş karşıtı olarak çıkıyor karşımıza. Birinci Dünya Savaşı'nda, birkaç yüz kişinin hırsı uğruna dört yıl boyunca dünyanın kan gölüne çevrilmesini, insanlığın kanının oluk oluk akıtılmasını anlamsız bulur. Ona göre savaş, insanlığa acı ve ızdıraptan başka bir şey vermemiştir. Bunun içindir ki romanındaki erkek kahramanlar bu faydasız dövüşte çürüğe çıkan, yolunu kaybetmiş birer zavallıdır. Kadınların uğradığı şiddet de bu zavallı erkeklerin yaşadığı acı sonucu ortaya çıkar ona göre. Yani Derviş'in romanlarındaki kadınların uğradığı ayrımcılık feminist bir bakış açısından ziyade sınıfsal sorunların yarattığı bir sonuçtur. Daha çok düzen eleştirisi görürüz bu durumda, asıl mesele ekonomik düzenin bozukluğudur.

Bugün hemen hemen herkesin aşina olduğu sosyolojik bir kavram olan "Toplumsal Cinsiyet", 70'li yıllarda literatüre girmiş olmasına rağmen Derviş'in çok erken dönemde bu kavramı sezdiğini söyleyebiliriz. Çünkü romanın kahramanı olan Nazlı kendisine verilen bu ismi yadırgamakta, beğenmemektedir. Kendisine neden başka bir isim bulamadıklarını, isminin ifade ettiği anlama olan kızgınlığını açıkça dile getirmektedir. Nazlı başka bir gün ise fabrika kapısında çocuklarıyla gördüğü kadınlara içten içe kızmakta, neden doğurduklarını anlamamaktadır. Kadının analık vazifesi onun tek göreviymiş gibi algılanması, içinde nefret duyguları uyandırır.

Karakterleri kadar yaşamıyla da dikkat çekici bir kadın olan Suat Derviş'in bugün yirmiden fazla romanı ve öykü kitabı mevcut olsa da hâlâ keşfedilmemiş gazete röportajları ve yazıları bulunmakta. Özellikle Almanya'da yaşadığı dönemde Almanca yazdığı metinler için ayrı bir çalışma yapılarak okurlarının bu metinlere de kavuşmalarının sağlanmasını dileriz. Başı eğilemeyen tüm kadınlara sevgi ve minnetle. ■

Kaynaklar

Derviş, S. (2021). *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Atasü, E. (2019). *Türk Romanında Bir Gezinti*. İstanbul: Can Yayınları.

Günay, Ç. (2001). *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş'in Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Bir Asi: Kuyucaklı Yusuf

Murat Taş

Adalet güçlünün çıkarından başka bir şey değildir.
Thrasymachus

Kişi, tarihin her döneminde annesiyle, babasıyla, eşiyle, çocuklarıyla, akrabalarıyla, komşularıyla, arkadaşlarıyla, hiç tanımadığı insanlarla ve belki de en önemlisi sistemle/devletle/egemen güçlerle irili ufaklı çatışmalar yaşamıştır. Çatışma, hayatın ta kendisidir ve kaçınılmazdır. Her birey özeldir, olaylara/durumlara bakışı farklıdır. Bilgi birikimi, kültür seviyesi, toplumdaki statüsü, maddi manevi çıkarları, birilerini koruma, kollama isteği, olayın/durumun gerçekleştiği andaki ruh hâli, bakış açısını belirler. Hangi sebeple olursa olsun çatışan taraflardan zulme uğradığını, mağdur olduğunu ileri süren taraf, karşı tarafın kınanmasını, cezalandırılmasını isterken öteki taraf da bu durumdan mümkünse ceza almadan sıyrılmayı yahut en az zararla/yıpranmayla kurtulmayı ister. Kısacası adaleti arar insan. Adalet, kişinin ihtiyaç duyduğu en vazgeçilmez değerdir.

Nedir adalet? En basit tanımla terazi kefelerinin dengede olma hâlidir. Kefelerin aynı çizgide buluşmasıdır. Fakat bu terazi, sarraf terazilerinden bile daha hassastır. Öyle de olmalıdır. Aksi hâlde mağdur bireyin kanayan yüreği toplumun da vicdanını yaralar. Peki, öyle midir? Adaletin terazisi doğru tartmakta mıdır? Bir dengeden söz edebilir miyiz? Gerek bireyin bireyle gerekse bireyin sistemle/devletle/egemen güçlerle çatışmasında bu dengeden bahsedemeyiz çoğu zaman. Bireyin bireyle çatışmasında parası/gücü olanın; bireyin sistemle çatışmasında da sistemin kefesi ağır basar. Ya sonra? Kefelerin aynı çizgide buluşmaması bireyde isyana yol açmaz mı? Hesaplaşmayı öteki dünyaya (ilahi mahkemeye) bırakanlar için böyle bir isyandan söz edemeyiz. İsyan edenler terazinin yanlış tarttığını haykıranlardır ve onlar adaleti bu dünyada sağlamaya çalışırlar. İkinci yolu seçenler öfkelidir. Dişleri, yumrukları sıkılıdır. Bunlar için isyan bir süre sonra kaçınılmaz hâle gelir. İsyanların mekânı genellikle dağlardır, ormanlardır, köylerdir. İsyanları devletçe/sistemce/egemen güçlerce aşağılanıp, en ağır suç olarak ilan edilse de halk çoğu zaman bunları meşru kabul eder, bağrına basar, korur, kollar.

İnsanlığın tarihi, adaletsizliğe karşı isyanın da tarihidir. Bu isyanlar bireyseldir ilkin. *Adaletin güçlünün çıkarından başka bir şey* olmadığını fark edenlerin bu haklı isyanı gitgide toplumsallaşır, kabul görür. Spartaküs, Robin Hood, Zapata, Köroğlu, Atçalı Kel Mehmet, Koçero... Ve daha ismini bilmediklerimiz. Hepsinin isyanı terazinin dengesizliğinedir.

Kuyucaklı Yusuf'u[1] bu bağlamda okumak

1 Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, YKY, İstanbul 2005. (Yazıda belirtilen sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.)

roman üzerine yazılan ve çoğu birbirinin tekrarı olan değerlendirmelerin dışına çıkıp farklı bir şey söylemek adına önemlidir, diye düşünüyorum. Asım Bezirci'nin "*Kuyucaklı Yusuf* bir aşk hikâyesidir"[2] değerlendirmesi tatmin edici bir değerlendirme değildir bence. *Kuyucaklı Yusuf* hakkında en kapsamlı, doyurucu, bilimsel çalışmayı yapmış olan Berna Moran'a göre ise *Kuyucaklı Yusuf*'la Sabahattin Ali, Türkiye sorunsalına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

> "Tanzimat'tan 1950'lere kadarki Türk romanının ana sorunsalını Batılılaşma oluşturuyordu. Yazarlarımız toplumsal yapının kendine yönelmiyor, mevcut düzeni sorgulamıyorlardı. Toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da köylü sınıfının durumunu ele alan romanlar gerçi 1950'lerden sonra görülür, ama bunların ilk örneği 1937'de yayımlanan *Kuyucaklı Yusuf*'tur. Ayrıca romana Anadolu'yu da bu sorunsalla birlikte getirmiş olması *Kuyucaklı Yusuf*"u başka bir yönden daha öncü yapar. (...)"[3]

Berna Moran'ın oldukça yerinde olan bu değerlendirmesinden yola çıkarak *Kuyucaklı Yusuf*'un aynı zamanda terazide denge arayanların mücadelesi olduğunu söylemek yanlış olmaz. "Sabahattin Ali'nin gördüğü çatışma toplumsal yapıdan kaynaklanır; bir yanda bürokrasi ve eşraf vardır bir yanda da ezilen halk."[4]

Görüldüğü gibi ortada iki taraf vardır. Tarafları terazinin kefelerine benzetecek olursak kefenin birinde bürokrasi ve eşraf, diğerinde ise ezilen halk bulunmaktadır. Böyle bir terazide de dengeden bahsetmek mümkün değildir. Dengenin olmadığı yerde isyan kaçınılmazdır. Kuyucaklı Yusuf da Spartaküs gibi, Köroğlu gibi, Robin Hood gibi bozuk düzene başkaldıracaktır sonunda. Ne ki bu başkaldırmayı yeterince göremeyiz romanda. Ya da Yusuf yumruğunu sıkıp tam başkaldıracakken roman biter. Romanda bu başkaldırmaya işaret eden birçok emare vardır. Sabahattin Ali'nin romanı bir üçleme olarak tasarladığını biliyoruz. "Çineli Kübra" adını alacak ikinci cilt yazılabilseydi Kuyucaklı Yusuf'u Ege dağlarında adaleti arayan bir eşkıya olarak görecektik muhtemelen.

Kuyucaklı Yusuf'un ileride korkusuz bir asi olacağını gösteren ilk emareyi daha romanın başında görürüz. Küçük bir çocuktur Yusuf. Annesi, babası gözlerinin önünde öldürülmüştür. Hiç korkmamış hatta eşkıyalardan birinin üzerine atılarak eşkıyayla boğuşmuştur. Vukuattan sonra jandarmaya koşmuş, yetkililere haber salmış, eve dönüp anasının babasının başını yastığa koymuş; kaymakam, doktor, müddeiumumi, jandarma gelene kadar ölülerin başında korkmadan beklemiştir. Dahası var: Eşkıyayla boğuşma sırasında sağ elinin başparmağı kopacak şekilde kesilmiştir. Bir beze sarılı el, kaymakamın dikkatini çeker, kaymakam elinde ne olduğunu sorar Yusuf'a. Yusuf, ehemmiyet vermeyen bir tavırla boğuşma sırasında elinin kesildiğini, ilkin çok acıdığını ancak acının şimdi hafiflediğini söyler. "İleri doğru uzattığı sağ elinden kanlı paçavralar düştü. Başparmağının kopuk bir et parçası halinde aşağı sallandığını görünce hepsi bir ürperme geçirdiler." (*KY*, s. 16)

Doktor gelir, kopuk parmağı tamamen ke-

2 Asım Bezirci, *Sabahattin Ali*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1997, s. 175.

3 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 21.

4 Moran, *age.*, s. 22.

ser, çocuğun elini yıkar, sarar. "Çocuk bu esnada hayret veren bir itidal ve lakaytlık gösteriyor, yalnız ara sıra dişlerini sıkıyor ve sapsarı kesiliyordu."(*KY*, s.16) Acıya rağmen gözleri nemlenince bu durumda utanıp doktora gülümser: "Bir şey değil Doktor Bey, bir parmaktan ne çıkar?"(*KY*, s.16)

Özetleyelim: Dokuz, on yaşlarındaki bir çocuğun evi gece basılacak, anası, babası gözlerinin önünde öldürülecek, çocuk eşkıyanın biriyle boğuşacak, başparmağı kopacak şekilde kesilecek, eşkıyalar gittikten sonra koşup jandarmaya haber verecek, gelip ölülerin başında yetkililer gelene kadar bekleyecek, doktor kopan parmağını kesip sararken bile ağlamayacak hatta gözleri acıdan dolayı nemlenince bundan utanıp doktora gülümseyecek. Tüm bunlar inandırıcı mıdır? Yani böyle bir çocuk olabilir mi? Peki, bu roman için bir kusur mudur? Bunu okuyucunun takdirine bırakıp konumuza dönelim. Sabahattin Ali'nin, Kuyucaklı Yusuf karakterini böyle işlemesi elbette bilinçli bir tercihtir. Yusuf ileride büyük işler yapacaktır ve büyük işler yapacak kişilerin çocukluğu da sıradan insanların çocukluğundan farklı olmalıdır. Başparmağının kesilmesine aldırmayan bir çocuk elbette gelecekte sıradan insanın yapamayacağı işler yapacaktır.

Evlatlık olarak kaymakamın evine gelen Yusuf kimseyle hatta kaymakamla bile konuşmaz, odasına çekilip Kuyucak dağlarına bakar, içeri biri girince herhangi bir şeyle meşgul olur "Şahinde bu çocukta insanlık, his namına bir şey bulunmadığını, anası babası öldürüldüğü zamanki lakaytlığını ileri sürerek, söyler dururdu. Hakikaten hiç kimse bu çocuğun şimdiye kadar herhangi bir münasebetle, herhangi bir hissi tezahür gösterdiğini görmemiştir."(*KY*, s. 22) Karı koca kavga ederken Şahinde'ye kinle bakan Yusuf, Salahattin Bey'i görünce bakışları yumuşar, tatlılaşır. Yusuf'un hislerini göstermekte çekinmediği tek kişi ise küçük Muazzez'dir. Yusuf'un ileride korkusuz bir asi olacağının bir başka emaresi de hislerini kimseye göstermemesidir.

Ama yalnızdır Yusuf. Yabancıdır. Mutsuzdur. Edremit'e/şehre/şehir insanına bir türlü alışamamıştır.

Edremit'te geldiklerinde Yusuf on yaşındadır. Sarı benizli, nahif, fakat kuvvetli ve dayanaklı bir çocuktur. Görenler onun kendinden kuvvetli birkaç çocuğu yenebileceğine ihtimal vermezler. "Halbuki mahalle kavgalarında, her zaman karışmasa bile, karıştığı zamanlar, daima baş olur ve dört beş kişiye karşı kordu. Hasımlarını ürküten, onun kuvvet ve cesaretinden ziyade, hiç kaybolmayan sükûneti ve kendisine olan sonsuz emniyetinin her hareketinde görülen tezahürleri idi."(*KY*, s. 23) Kendisiyle alay eden Karabaşın Mehmet adındaki çocuğu dövdüğü günlerde bakkal Şeref Efendi'nin oğlu Ali'yle arkadaş olur Yusuf. Ali'yi korur, ona ağabeylik eder. Oysa Ali kendisinden büyüktür. Ama Ali'de olmayan kuvvet, cesaret, sakinlik Yusuf'ta vardır. Yusuf sıra dışı bir çocuktur.

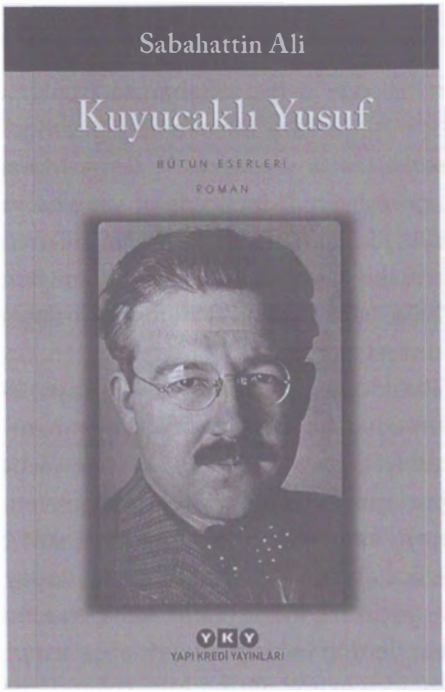
Adaletin olmadığı toplumlarda birbirini ezen sınıfların olması doğaldır. "Büyükler arasında var olan sınıflar çocuklar arasında da vardır. Burada çocukların büyük adamlar gibi, muhtelif sınıfları, muhtelif grupları vardır ve bu tasnifte büyüklerinkinden çok farklı esaslar gözetiliyordur." (*KY,* s.26) Bu sınıflar şunlardır:

1. Kabadayı ve ağır başlı olanlar: Bunlar en itibarlı ve sözü geçen sınıftır. Olur olmaz şeyler için kavga etmezler. Kavga ederlerse ucunda ölüm de olsa yılmazlar. Küçük ve zayıf çocukları korurlar. Bunlar çok kere

orta halli veya fakir, fakat namuslu ailelerin çocuklarıdır.

2. Terbiyeli ve kendi halinde olanlar: Bu çocukların hemen hemen hepsi okula giden, çalışkan çocuklardır. Kimseye çatmazlar. Kendilerine çatılsa bile karşı koymazlar. Zor durumda kalırlarsa ya babalarına koşarlar ya da birinci gruptaki çocukların himayelerine girerler.
3. Haylaz, kavgacı, insafsız kabadayılar sınıfı: Bunların da gözleri hiçbir şeyden yılmaz. Fakat ağırbaşlı değillerdir. Durup dururken kavga çıkarırlar. Mahallenin yaka silkelediği tiplerdir.
4. Yüzsüz, korkak, yılışık ve haylaz olanlar sınıfı: Bunların çoğu memur çocuklarıdır. Evde dayak yiyen, izzetinefis namına bir şeyleri kalmayanlardır. Gerçek kabadayılar tarafından her zaman hor görülürler. İnsafsız kabadayılar sınıfına yaranmak için evlerinden öteberi çalıp onlara verirler. İlk fırsata da terslenip kovulurlar.
5. Korkak, suya sabuna dokunmayan zavallılar sınıfı: Kimse bunları adam yerine koymaz. Feleğin tokadını yemişlerdir. Günün on sekiz saati boğaz tokluğuna kahvede, tarlada, nalbantta çalışan yetimlerdir. Herkes bunlara acıyarak bakar.

Asım Bezirci yukarıdaki sınıflamayı roman için ölçüsüzlük, gereksiz yere uzama olarak görse de bence Asım Bezirci'nin bu tespiti doğru değildir. Romanı, adaletsizliğe başkaldırı romanı olarak ele alırsak yukarıdaki sınıflanmanın romanda elbette işlevi vardır. Sabahattin Ali bunu tasarlayarak yapmıştır. 1. Dünya Savaşı öncesi Edremit'te çocuklar arasında böyle sınıfların olması, yetişkinler dünyasının daha beter olduğunun da göstergesi-



dir. Yusuf'un bu sınıflar arasındaki yeri bellidir: kabadayılar ve ağırbaşlılar sınıfı. Bu sınıf terazide dengeyi önemseyen sınıftır. Adalet için başkaldırmak bunlar için önemlidir. Terazinin diğer kefesinde de haylaz, kavgacı, insafsız çocuklar vardır. Zalimdirler bunlar. Zengindirler. Yetişkinler dünyasındaki mücadele işte bu iki sınıf arasındadır. Diğer sınıflar ise aradadır. Mücadele kabiliyeti olmayan, kendilerine güvenmeyen, başkalarının himayesine, merhametine muhtaç olanlardır bunlar.

Yusuf böylesi bir dünyada büyür, delikanlı olur. Ama yalnızdır Yusuf. Yabancıdır. Mutsuzdur. Edremit'e/şehre/şehir insanına bir türlü alışamamıştır. Şeref Efendi'nin oğlu Ali dışında arkadaşı yoktur. Çareyi sık sık doğaya kaçmakta bulur. Zamanını yazın kırlarda, kışın Salahattin Bey'in zeytinliğinde geçirir. Hemen belirtelim ki romanda doğanın önemli bir işlevi vardır. Asım

Bezirci'nin dediği gibi "*Kuyucaklı Yusuf*'ta doğa yalnızca kişilerin psikolojisini belirlemeye yardım eden bir öğe değil, kasabadaki (toplumdaki) kokuşmuşluğa karşı bozulmamışlığı simgeleyen bir varlık, hatta seçenektir."[5] Berna Moran da aynı görüştedir. "Metnin derin yapısına inecek olursak görülür ki metin, birbirinin anlamını pekiştiren, bir takım karşıtlıklarla örülmüştür. Şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk."[6]

Görüldüğü gibi doğa; yaşamı, aşkı, sevgiyi, umudu, bozulmamışlığı, kirlenmemişliği, masumiyeti temsil ederken; kasaba ya da şehir yozlaşmayı, yapaylığı, ölümü, şehveti, kirlenmeyi, adaletsizliği temsil eder. Fakat bana göre Sabahattin Ali'nin romanda doğayı bu denli güçlü bir motif olarak kullanmasının bir sebebi de doğayı/dağı adaletsizliğe karşı isyanın mekânı olarak görmesidir. Yukarıda da belirttiğim gibi eğer romanın ikinci cildi yazılmış olsaydı Kuyucaklı Yusuf, Ege dağlarında adaleti arayan bir eşkıya olarak çıkacaktı karşımıza. Kısacası doğa, *adalet güçlünün çıkarından başka bir şey değildir,* diyenler için adaletin tecelli ettiği tek mekândır.

Romanda Yusuf'a karşı olan çok kişi vardır. Evde analığı Şahinde. Kasabada ise Ali, Kübra, Kübra'nın annesi ve avukat Hulusi Bey dışında hemen hemen herkes. Ne ki bunların karşıtlığı yüzeyseldir. Asıl düşman fabrikatör Hilmi Bey'in oğlu Şakir'dir. Şakir, baba parasıyla her türlü alçaklığı, ahlaksızlığı, namussuzluğu yapan şımarık bir serseridir. Günlerini içkiyle, kumarla, gece âlemleriyle geçirir. Bu kadarıyla yetinmez evlerinde çalışan Kübra'ya da göz kor. Babasının da yardımıyla tecavüz eder Kübra'ya. Zil zurna sarhoş olduğu bir gün Muazzez'e sarkıntılık edince Yusuf'tan iyi bir dayak yer. Ve ikili arasında mücadele bu dayakla başlar. Şakir yediği dayağı unutamaz, intikam için babasının da desteğini alarak Salahattin Bey'e tuzak kurar. Kumar oynar Salahattin Bey. 320 altın borca girer. Salahattin Bey'in bu parayı ödeyecek gücü yoktur. Şakir, bunu kullanarak Muazzez'le evlenmek ister. Aslında Muazzez umurunda değildir Şakir'in. Amacı Yusuf'tan intikam almaktır. Yusuf arkadaşı Ali'den aldığı parayla borcu kapatınca Şakir'in planı suya düşer. Fakat bu kez Muazzez'e arkadaşı Ali göz koymuştur. Yusuf, Muazzez'in kendine olan sevgini bu sırada öğrenir. Ali bir düğünde Şakir tarafından öldürülür. Aylar sonra Yusuf, Muazzez'i kaçırır, evlenirler. Ama Şakir, intikamında vazgeçmez. Yusuf'un iş icabı evde olmadığı günlerde Yusuf'un evinde âlem yaparlar. İçki içirdikleri Muazzez kucaklarda gezdikçe Şakir en nihayetinde Yusuf'tan intikamını alır. Alır ama Yusuf'un intikamı daha sert olur. O gece evde âlem yapanlarla birlikte Şakir'i de öldürür.

Burada Yusuf'un karşısına dikilen Şakir'i sadece birey olarak ele alırsak yanılırız. Şakir serseri, hovarda, şımarık bir bireyden çok fazlasını temsil eder. O kokuşmuş, ahlaksızlaşmış toplumdur. Egemenlerin, ezenlerin temsilcisidir. Güçlülerin, parası olanların sözünün geçtiği, adaletsiz sistemin çürümüşlüğünün ifadesidir. Sistem gerçekten çürüktür. Terazi hep dengesizdir. Kaymakam Salahattin Bey'in, Kübra'ya tecavüz edenin Şakir olduğunu öğrendikten sonra sözle de olsa hesap sormaya gücünün yetemediğini görmesi çürümüşlüğün en bariz göstergesidir. Yine Ali'nin Şakir tarafından bile

5 Bezirci, *age.*, s. 187

6 Moran, *age.*, s. 23.

bile öldürülmesi, çavuşun rüşvet alarak cinayette kullanılan silahı değiştirmesi, yalancı şahitlerin tutulması, Şakir'in gündüz cezaevinin bahçesinde volta atıp, geceyi evinde geçirmesi, bunun kaymakamdan müddeiumumiye ve ceza reisine kadar herkes tarafından biliniyor olması çürümüşlüğün katmerleşmesi hâlidir.

> "Bu böyle gelmiş böyle gidiyor ve kasabanın başında bulunanların aklı bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen, Hilmi Bey'in oğlunun sahiden hapsedileceğini kabul etmiyordu. Hapishane ancak serseriler, köylüler ve aşağı tabakadan insanlar içindi. Hilmi Bey'in oğlu adam öldürse bile, onlarla bir tutulmamalıydı."(*KY*, s. 102)

Ali'nin babası durumu bilmesine rağmen, adaletin yerini bulması için çabalamaktan vazgeçmez yine de. Ceza reisi "Adaletten emin olunuz!"(*KY*, s. 104) der ama adalet terazisinin bozuk olduğunu en iyi kendisi bilir.

Salahattin Bey çürümüş sistem içinde hiçbir iş yapmadan gün boyu oturup zaman öldüren memurların gerekliliğini anlattıktan sonra şöyle nasihat eder Yusuf'a:

> "Benim şurda üç günlük ömrüm kaldı, aklında bulunsun diye bunları söylüyorum. Hayatta fazla şey bekleme. Dünyada her felaketin içinde en az zararla sıyrılmanın yolu hayata uymak, muhite uymak, hiç sivrilmemektir... Hayatı olduğu gibi kabul etmeli ve ona bir şey ilave etmemeli, ne de ondan bir şey eksiltmeli. Bazı şeyler vardır canımızı sıkar. Bu neden böyle? Böyle şeyleri dünyadan kaldırmalı, deriz... İnsan dediğin mahlûk hiçbir şey değiştiremez. Bunun için gönlünün rahat olmasını istersen, gördüğün fenalıkların bile bir hikmeti olduğunu düşün ve yeryüzünde olmayan iyilikleri ortaya getirmek sevdasına kapılma... Sonra en mühimi: kendini halinden şikâyet etmeye alıştırma. Ömrünün sonuna kadar dövünsen bu hayatın cefası tükenmez."(*KY*, s. 157-158)

Eğer romanın ikinci cildi yazılmış olsaydı Kuyucaklı Yusuf, Ege dağlarında adaleti arayan bir eşkıya olarak çıkacaktı karşımıza.

Salahattin Bey özünde iyi biri olsa da sistem/toplum tarafından yenilgiye uğratılmış, ulvi fikirleri törpülenmiştir. Buna rağmen sistemin kokuşmuşluğuyla bütünleşmemiş fakat sisteme karşı koyma, onu reddetme inancını ve gücünü de kaybetmiştir. (Salahattin Bey'in, Yusuf'a nasihati günümüzde hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Anneler, babalar çocuklarına hâlâ Salahattin Bey gibi nasihat vermektedirler.) Salahattin Bey'in nasihatleri Yusuf için bir şey ifade etmemelidir. Çünkü Yusuf, dünyaya bir iş için geldiğine inanmaktadır. Buna rağmen Yusuf'ta evlilikle başlayan değişme, kaymakamlıkta işe başladıktan sonra da devam eder. Kılığı değişir ilkin. Sonra davranışları. Kendine güveni azalır, yabancılık hissi kaybolur, topluma katışmak temayülleri belirir. Evlilikle birlikte istediği gibi hareket etme özgürlüğü de kaybolmuştur. Sonuna kadar baba ekmeği yiyemeyeceğini bilir. Geçindirmek zorunda olduğu bir ailesi vardır artık.

Yusuf'un asiliğiyle çelişen bu davranışları roman için kusur kabul edebiliriz. Romanın iletisine uymamaktadır bu davranışlar. Berna Moran'ın tespiti de önemlidir. "Ne var ki anlatıcı ile Yusuf'un halk karşısındaki davranışı aynı değil. Çünkü Yusuf'un gözünde önemli ayırım, ezen eşraf ile ezilen halk arasında değil, ken-

di ile tüm kasaba insanı arasındadır."[7] Berna Moran'ın bu tespitinin doğruluğunu romanın şu cümleleri ispatlamaktadır: "Zaten Yusuf senelerden beri hiç kimseye karşı kalbinde muhabbet beslemiyor ve bir insanı sevebilmesi için ona hayran olması lazım geldiğini anlıyordu. Hürmet ve takdir hisleri beslemediği, hatta tepeden baktığı ve küçük gördüğü insanları nasıl sevebilirdi."(*KY*, s. 88)

Romanın iletisiyle çelişen bir başka durum da Yusuf'un tahsildar olmasıdır. Tahsildarlar, halkın elindekini avucundakini aldıkları için halk tarafından sevilmeyen kişilerdir. Merhamet fukarasıdır bunlar. Sistemin/devletin temsilcileridir. Halk nasıl ki jandarmadan çekiniyorsa bunlardan da öyle çekiniyordur.

Yusuf'taki bu değişmelere rağmen Yusuf'un bir gün eski Yusuf olacağı muhakkaktır. Yukarıda Yusuf'un ileride önemli işler yapacak bir asi olacağının emarelerinden bahsetmiştik. Bu emarelerden biri de Yusuf'un dünyaya önemli bir iş için geldiğini hissetmesidir. Bunu hisseder fakat bu önemli işin ne olduğunu bir türlü bilemez. İşte o akşam hasta yatağından kalkar, atına atlar, eve gelir, gördükleri karşısında öfkeden çıldırır, Şakir'le birlikte odada bulunan kaymakamı, jandarma komutanını, Hilmi Bey'i, Hacı Ethem'i ve Şahinde'yi de kurşun yağmuruna tutar. Böylece yapacağı önemli işin ne olduğunu öğreniriz. Ezenlere karşı ezilenlerin başkaldırısıdır bu. Adalet için isyandır. Romanın son cümleleri de bu isyanı doğrular. "Bir kere daha dönüp geriye baktıktan ve ömrünün en korkunç senelerinin geçtiği bu kasabaya yumruğunu uzatıp tehdit eder gibi salladıktan sonra, atını ileriye, dağlara doğru sürdü." (*KY*, s. 221)

Haşiye: Tarihe Aydın Ayaklanması olarak geçen, Atçalı Kel Mehmet Efe'nin liderliğindeki isyan bir halk ihtilalidir. Halk, Osmanlı'nın savaş için aldığı vergilerle, bölge yöneticilerinin aldığı keyfî vergilerden bunalmıştır. Atçalı Kel Mehmet bu vergileri kaldırmış, zulmü ve adetsizliği ortadan kaldıran bir düzen kurulması için çalışmıştır. Bu isyan 1829'da Kuyucak'ta başlamıştır. Sizce Sabahattin Ali'nin romanına *Kuyucaklı Yusuf* adını vermesi bu isyana bir atıf mıdır? Kuyucaklı Yusuf, Atçalı Kel Mehmet'in yarım bıraktığı halk ihtilalini mi tamamlayacaktır? ■

7 Moran, *age.*, s. 43.

Okurların İçinde Bir Melek Olan Sabahattin Ali

Mehmet Fırat Pürselim

Halbuki ne şeytanı azizim, ne şeytanı? Bu bizim gururumuzun, salaklığımızın uydurması... İçimizdeki şeytan pek de kurnazca olmayan bir kaçamak yolu... İçimizde şeytan yok... İçimizdeki aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var...

Kürk Mantolu Madonna mı, *İçimizdeki Şeytan* mı? Sabahattin Ali'yi katledilişinden yıllar sonra yeniden keşfeden okurları arasındaki hararetli tartışma konusudur. Elma da güzeldir erik de ama siz gene de kiraz yiyin diyerek *Kuyucaklı Yusuf*'u önerecek değilim. Her biri farklı teknikle yazılmış olan romanlarının kendilerine has tatlarını almaya bakmak sanırım en leziz olanıdır. Ortanca kardeş olduğu hâlde *İçimizdeki Şeytan*'ın en geç keşfedilmesinde; barındırdığı fikir tartışmaları, uzun iç monologları ve belki de yazarın en siyasi romanı olması sebeptir. Teknik açıdan baktığımızda *İçimizdeki Şeytan* kusurlu ve aşılmış bir romandır fakat anlatım iştahı ve lezzeti açısından okura hâlâ muhteşem tatlar sunan bir sofra olduğunu söylemeliyiz. Çatalınız bıçağınız elinizdeyse o hâlde buyurun *İçimizdeki Şeytan*'a...

1930'ların sonunda İstanbul'da kıdemli felsefe öğrencisi Ömer ile taze konservatuvar talebesi Macide'nin aşkı olarak okumak mümkündür kitabın altında yatan gerçekleri bilmediğiniz takdirde. Bir takım sözde aydınlar ile ırkçı-Turancı çevrenin eleştirisidir aslında *İçimizdeki Şeytan*. Hatta kimi yerlerde yazar ana konudan tamamen uzaklaşarak sayfalar boyunca eleştirilerini sıralar, burada kahramanlar tamamen susarken yazar konuşur.

Ömer vapurda arkadaşı Nihat'la seyahat ederken bir kız görür ve onunla kaderinin ayrılamaz biçimde bağlandığını söyler. Kızı sonsuza kadar kaybetmemek için tanışmaya çalıştığı sırada yanında oturan yaşlıca kadının teyzesi Emine olduğunu ve kızın ışığı gözlerini aldığından teyzesini bile fark edemediğini öğreniriz. Uzaktan akrabaları olan Macide, Emine teyzenin ısrarıyla konservatuvarda okumak için Balıkesir'den İstanbul'a gelmiştir. Aile bağları zayıf olan Ömer, teyzesinde kalan Macide'yi görmek için akrabasının evini ziyaret etmeye başlar. Bu arada daha ilk konuşmalarında kıza kalbini açarak aşkını itiraf eder. Babasının ölüm haberiyle sarsılan Macide, bu aşka can simidi gibi sarılır. Buluşmaya, gezip dolaşmaya başlarlar. Macide'nin akşamları geç saatlerde eve gelmesi bahanesiyle –aslında babasının ölümü üzerine aileye gönderilen paranın kesilmesi sebebiyle– bir akşam Emine teyze, kıza ağır sözler söyler. Macide herkes yattıktan sonra bavulunu

alarak evden çıkar. Nereye gideceğini, ne yapacağını bilmezken karşısında Ömer'i bulur. Birlikte Ömer'in yaşadığı pansiyona giderler. Ömer, Macide'yi herkese karısı olarak tanıtsa da roman boyunca evlilik işlemlerini tamamlayamaz. Daha birlikteliklerinin ilk gününde dahi içki içerek eve geç gelir, ardından da onu bekleyen arkadaşlarıyla sohbete dalar. Ömer, Macide'yi çok sevse bile yüzüne gülen arkadaşlarının peşinden gidip eşini sürekli ihmal eder. Macide ise büyüyememiş bir çocuk olarak gördüğü kocasının huyunu bildiğinden ona gücenmez. Baş başa kaldıklarında Ömer pişmanlık gösterir, tüm kötü alışkanlıklarını "İçindeki Şeytan"a yükleyerek eşinden af diler fakat ertesi gün hiçbir değişiklik olmadan gene birilerinin isteklerine boyun eğer. Ömer okulu bitiremediği gibi bir yakınının torpiliyle girdiği postanedeki işine de yasak savar gibi gitmektedir. İki gün çalışırsa beş gün ortalarda gözükmemektedir. Ancak bir ailenin sorumluluğunu yüklendikten sonra önceden çok aldırış etmediği geçim derdi, üzerinde büyük baskı oluşturur. Sürekli olarak birilerinden borç almak zorunda kalır. Borç aldığı için bir şey diyemediği arkadaşlarından Macide hoşlanmasa da zaman zaman o da davetlere icabet etmek zorunda kalır. Böyle bir saz akşamında Bedri'ye rastlarlar. Bedri, Ömer'in eski arkadaşı, Macide'nin ise Balıkesir'deki okulunda aralarında duygusal bir yakınlık olmuş müzik öğretmenidir. Bu görüşmeden sonra Bedri aşk ilişkisinin üçüncü ayağı olur. Hiçbir şekilde aşkını itiraf etmez hatta belli bile etmez. Kazandığı paranın çoğunu yeni evli çifte vererek destek olur. Ömer'le arkadaşlığını korur, Macide'yi bir ağabey gibi kollar. Ömer'in giderek artan vurdumduymazlıkları, Macide'nin sevgisini tüketmese de zamanla törpülemeye başlar, Bedri'ye olan ilgisiyse tozlarından sıyrılarak canlanır. Ömer durumu hissedince Bedri'yi kovar fakat akabinde evine giderek özür diler. Ömer, postanenin veznedarından şantajla para aldığını karısına itiraf ettiği, pişmanlıktan kıvrandığı gecenin sabahında da gene aynı adam olarak uyanır. Hayatında bir kırılma anı, olumlu yönde bir değişim yaşanmaz. Bu arada Nihat yükselme, önemli kişi olma hevesleriyle çevresine topladığı gençlerle bir takım ırkçı-siyasi faaliyetlerde bulunmaya başlar. Ömer'in arkadaş çevresinin ısrarıyla eğlenmeye gittikleri bir akşam Ömer, karısı yokmuş gibi davranarak üniversiteden arkadaşı Ümit'le yakınlaşır hatta karısını taciz eden Profesör Hikmet'in bu davranışını bile ona çok borcum var, diyerek görmezden gelir. Gecenin ilerleyen saatlerinde yozlaşmış insanların arasından ayrılarak dışarı çıkarlar, serin hava iyi gelir, birbirlerinin elini tutarak evlerine dönerler. Ertesi gün Macide uyandığında Ömer çoktan gitmiştir. O zaman Macide bir karar vermesi gerektiğini anlar. Hâlâ çocuk olan Ömer bir gün elbette büyüyecektir fakat henüz büyümeye niyeti yoktur ve bu esnada yanında Macide'nin olması ona yarardan çok zarar getirmektedir. Ev, aile, geçim derdi... bunlar Ömer'i daha kötü noktalara sürüklemektedir. Bu sebeple Macide çok sevse de Ömer'den ayrılmaya karar verir. Bir mektup yazar. Gene gidecek yeri yoktur. İçten içe tek sığınacak liman olarak Bedri'yi görmektedir. Merdivende ayak sesleri duyulur, gelen Bedri'dir. Ömer, Nihat'ın karıştığı işler sebebiyle gözaltına alınmıştır. Macide eşini böyle bir durumda yüzüstü bırakamaz, hapishanede defalarca ziyaret eder. Fakat bir şeylerin kırıldığını ve yapışmayacağını anladığı gün hapishaneye ce-

Romanın ana kahramanı olan Ömer, köksüz yosunlar gibidir, her dalgada başka bir yere savrulmaktadır.

binde mektubuyla gider. Ömer sadece Bedri'yle görüşmek ister, Macide'yi kabul etmez. Karısını çok sevdiğini fakat iradesiz, aciz, tembel... kişiliğiyle Macide'yi mutlu edemeyeceğini söyler. Kendisinden çok daha iyi bakacağını söyleyerek onu Bedri'ye emanet eder. O gün tahliye olacaktır ama Macide'yi görürse kararında sebat edemeyeceğinden durumu Bedri'nin anlatmasını ister. Bedri ve Macide buluşurlar, durumu öğrenen Macide cebindeki mektubu gösterir, aslında kendisinin de ayrılma kararında olduğunu söyler. Arkalarından takip eden Ömer'i hissettiği zaman bir anlık kararsızlığa düşse de Bedri'ye tutunarak toparlanır ve Bedri'nin evine doğru gitmeye başlarlar.

Romanın ana kahramanı olan Ömer, köksüz yosunlar gibidir, her dalgada başka bir yere savrulmaktadır. Uzun yıllardır felsefe okuduğu hâlde üniversiteyi bitirememiştir, aslında bitirmenin bir anlamı olmadığını düşündüğünden uzatıp durmaktadır. Akraba torpiliyle bulduğu postanedeki işine de zaman zaman uğramakta, arada görünüp yasak savmaktadır. Yaşama isteği ya da hayata tutunma amacı yoktur. "Hiçbir şey istemiyorum. Hiçbir şey bana cazip görünmüyor. Günden güne miskinleştiğimi hissediyorum ve bundan memnunum. Belki bir müddet sonra can sıkıntısı bile hissedemeyecek kadar büyük bir gevşekliğe düşeceğim. İnsan bir şey yapmalı, öyle bir şey ki... Yoksa hiçbir şey yapmamalı. Düşünüyorum: Elimizden ne yapmak gelir? Hiç!.. (...) Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek." Duygularını çok yoğun ve içten yaşamakta fakat hiçbir şeyde sebat edememektedir. Âdeta büyüyememiş bir çocuk gibidir. Canının istediğini yapmakta, sonra bundan pişman olmakta ama herhangi bir ders çıkartmamakta, hemen akabinde unutmaktadır. Büyük bir aşkla sevdiği Macide için ölümü göze almakta ama karısını taciz eden adamdan borç aldığı için bu duruma ses çıkartmamaktadır. Kendini çekip çeviremeyen biri olarak bir anda yüklendiği aile sorumluluğunu taşıyamayarak altında ezilmektedir. Ömer, iyi bir insan olarak gözükmektedir ama romanın sonunda Bedri'ye söylediği gibi, "İyilik demek kimseye kötülüğü dokunmamak değil, kötülük yapacak cevheri içinde taşımamak demektir." Kitaptan alıntılayarak devam edersek, Ömer'de "bu cevher fazla miktarda mevcut(tur). Belki herkeste var(dır)... Fakat insan olan onu söküp atmasını, yahut boğmasını bil(mektedir)... Ömer, tüm hatalarını, kırıp dökmelerini içindeki şeytana yükleyerek akça pakça dolaşan bir çocuk gibidir. Roman boyunca her şeyi ona yüklediği hâlde en sonunda kahramanın uyanışına şahit oluruz: "İsteyip istemediğimi doğru dürüst bilmediğim, fakat neticesi aleyhime çıkarsa istemediğimi iddia ettiğim bu nevi söz ve fiillerimin



daimi bir mesulünü bulmuştum: Buna içimdeki şeytan diyordum, müdafaasını üzerime almaktan korktuğum bütün hareketlerimi ona yüklüyor ve kendi suratıma tüküreceğim yerde, haksızlığa, tesadüfün cilvesine uğramış bir mazlum gibi nefsimi şefkat ve ihtimama layık görüyordum. Halbuki ne şeytanı azizim, ne şeytanı? Bu bizim gururumuzun, salaklığımızın uydurması... İçimizdeki şeytan pek de kurnazca olmayan bir kaçamak yolu... İçimizde şeytan yok... İçimizdeki aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var..."

Bedri ise Ömer'in zıt karakteri gibidir. Aslında romandaki herkesin alternatifidir. Sağlam karakterli, ne istediğini ve yaptığını bilen, düzgün ve iyi insandır. Âdeta ideal insanın prototipidir. Herkesin kirlendiği bataklıktan üzerine çamur sıçramadan çıkabilen kişidir. Hoş, biraz derinden bakarsak Bedri'nin de zaafları vardır: Para için mesleğini inanmadığı şekilde icra ederken bir yandan da dinlemeye gelenlere "fetva vermesi" öğretmen olduğu okuldaki öğrencisinden hoşlanması, yakın arkadaşının karısına yan gözle bakması ve sonra onu elinden alması, ablası ve annesine yardım etmekten rahatsız olması, ablasının ölümünü arzu etmesi... gibi. Ama bu kadar kusur "kadı oğlu"nda da olur!

Macide kendi ayakları üzerinde duran, sağlam karakterli, ideal asri kadının simgesi gibidir. Fakat Macide'nin örnek kadın olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira Macide kendini ancak bir erkek vasıtasıyla var edebilmektedir. Yeni dikilen ağaçların yanına bağlanan sopalardan destek alması gibi o da bir erkeğin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Cesurdur, Balıkesir'den, çok da tanımadığı akrabalarının yanına İstanbul'a konservatuvar okumaya gelmiştir. Onurludur, kendisi hakkında yakışıksız sözler söyleyen Emine teyzelerin evini ardına bakmadan terk edebilmiştir. Sağlam karakterlidir, henüz yirmisinde bile olmadığı hâlde kendisinden on yaş kadar büyük kocasını çekip çevirmeye, idare etmeye çalışmaktadır. Ömer, üçlü aşk ilişkisindeki en zayıf halkadır fakat Bedri gibi Macide de çelikten değildir. Macide, çok sevdiği ve gözyaşı döktüğü babasının ölümünü öğrendiği gün okula gitmekte, akşamına Ömer'in ilanıaşkına olumlu yanıt vermekte bir sakınca görmemektedir. Kendisi hakkında kötü sözler söyleyen Emine teyzelerin evini terk etmekte fakat Bedri'nin ablasının daha yakışıksız sözlerini sineye çekebilmektedir. Babasının ardından Ömer'e sığınmakta, Ömer'in yeterince güçlü olmadığını anlayınca onu terk ederek Bedri'nin kanatlarının altına girmektedir. Ömer'in avareliği roman boyunca vurgulandığı hâlde Macide'ninki hoş görülmektedir. Oysa Macide de doğru dürüst okula gitmediği gibi evin giderlerini karşılayacak para için sürekli ona buna avuç açan, en sonunda hırsızlık bile yapan "çok sevdiği kocasına" çalışarak destek olmayı bir an bile düşünmemektedir. Teoride ideal olan Macide pratikte tökezlemektedir. Aslında kurmacanın tekniği açısından doğrusu budur, ideal prototipler yaratmak yerine günahlarıyla sevaplarıyla insanı anlatmaktır.

İçimizdeki Şeytan, diyaloglar yerine antik Yunan tragedyalarındaki gibi tiratlarıyla dikkat çeker. Teknik açıdan bunlar yanlış olsa da okurken müthiş keyif alırsınız, altını defalarca bastıra bastıra çizersiniz. Ömer'in Macide'ye aşkını anlattığı, en sondaki Ömer'in aydınlanmayı yaşadığı, Macide'nin Ömer'e veda mektubu yazdı-

"İçimizdeki Şeytan", diyaloglar yerine antik Yunan tragedyalarındaki gibi tiratlarıyla dikkat çeker.

ğı, Bedri'nin aydın eleştirisi getirdiği, Veznedar Hüsamettin Efendi'nin Ömer'in şantajına boyun eğerek parayı verdiği sahneler ve daha niceleri müthiştir. Bilerek sahne tabirini kullandım çünkü bunlar gerçekten de tiyatroda tiratların atıldığı sahneler gibidir: ...Sana teşekkür borçluyum evlat... Bana dünyanın hakikaten suratına tükürülmeye bile değmez olduğunu ve bu dünyada suratına tükürülmeyecek bir tek, ama bir tek insan bile bulunmadığını sağlam bir şekilde ispat ettin. Böyle biri mevcut olsa o sen olurdun ve şimdi buraya gelinceye kadar içimde bir şüphe vardı. Şu kâinatta belki de iyi taraf vardır, fakat görmek bize nasip olmuyor diyor seni düşünüyordum. Bir daha teşekkür ederim. Beni boş hayallerle avunmaktan, yaptığıma pişman olmaktan kurtardın. (...) Benim gözlerimi açtın, sana bir daha eyvallah... Şimdi arabanı çek... Namussuz insan suratı seyretmek istemiyorum. Kendim kendime yeterim..."

Romanda düşünce akışı bolca kullanılır. Kahramanların akıllarından geçenleri ayrıntılı biçimde öğreniriz. Fakat bilinç akışından farklı olarak düşünce akışı iç monolog gibidir, sadece düşünceleri aktarmaya yaramaktadır. Yazar için de amaçlanan bunların aktarımıdır zaten. Yoğun psikolojik çözümlemeler vardır. Özellikle Ömer üzerinden bakarsak varoluşçu bir roman olduğunu söyleyebiliriz. Varoluşçuluğun kült romanı Camus'nün *Yabancı*'sından iki yıl önce yazılmıştır. Ömer ve Macide sık sık bir başlarına kalarak düşünce akışıyla psikolojik tahlillerde bulunurlar. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sına selam gönderen kimi yerler vardır. Ömer'in çorabı çalıp sonra da ağacın üzerine attığında yaşadığı ruhsal hezeyanlarında ya da veznedardan şantajla parayı alıp ihtiyacı olduğu hâlde bunu Nihat'a vermesinde Raskolnikovvari okumalar yaparız.

Şahıs ve mekân tasvirleri oldukça yoğun ve

Kitabı okurken 1930'ların sonundaki İstanbul'un gözümüzün önünde canlanması mümkündür.

etkilidir. Ana karakterlerin yanı sıra diğer karakterler de ete kemiğe bürünecek kadar ayrıntılı anlatılmıştır. Bunun sebebi de aslında onların gerçek hayattan alınmış olmaları ve eleştirmek amacıyla yazılmalarıdır. Uzam olarak Sultanahmet, Beyazıt, Sirkeci, Beyoğlu ağırlıkla anlatılmaktadır. Kitabı okurken 1930'ların sonundaki İstanbul'un gözümüzün önünde canlanması mümkündür.

Teknik açıdan sakıncalı bir durum da tesadüflere fazlasıyla yer verilmesidir: Ömer'in vapurda gördüğü kıza âşık olması ve onun da uzaktan akraba çıkarak hemen aşkına karşılık vermesi, Macide'nin evi terk ettiği sırada Ömer'in kapıda onu bekliyor oluşu –bunun fazlasıyla tesadüfi olduğunun farkında olan yazar duruma açıklamaya çalışmıştır–, Bedri'nin ihtiyaç anlarında ortaya çıkması gibi...

Sabahattin Ali'nin en siyasi romanı olduğu gibi yoğun biçimde aydın eleştirisinin yanı sıra neredeyse isim verilerek ırkçı-Turancı çevrenin eleştirisi de yapılmaktadır. Sabahattin Ali'nin romanı sırf bu yüzden yazdığı bile iddia edilirken Selim İleri kitabın önsözünde bu durumu görmezden gelmektedir. Siyasi okuma yapılmadan *İçimizdeki Şeytan*'ı tam olarak tahlil edebilmek mümkün değildir. Nihal Atsız'ı, Necip Fazıl'ı, Peyami Safa'yı ve diğer kişileri çıkarırsanız, kitabın yarısını çöpe atarsınız ve basit bir aşk romanına indirgersiniz. Yazar bunu amaçlamamıştır –teknik açıdan doğru bulursunuz yanlış bulursunuz orası ayrı olmakla birlikte–, bilinçli olarak siyasi eleştiri getiren bir roman yazmıştır. Hatta belki de aşkı bu romanın fonu olarak kullanmıştır.

Romanın edebî yönden en zayıf tarafı yazarın kendi sesini ve metni aracılığıyla getirdiği siyasi eleştirileri yüksek sesle duymamızdır. Metnin siyasi olması ya da eleştiri getirmesinde hiçbir sakınca yoktur fakat bunun bu kadar doğrudan ve gözümüze sokularak yapılması kurmaca içinde kopukluğa, hantallığa ve şişkinliğe yol açmaktadır. 1930'ların sonu 40'ların başında Avrupa'da ve ülkede ırkçılığın hâkim olduğu bir dönemde yazarın tarihe "karşı oy" şerhini düşmek için bu eseri yazdığı düşüncesindeyim. Çoğunluğun gözü kapalı çobanı takip ederek mezbahaya gittiği bir dönemde Sabahattin Ali koyunların gözünü açmak için romanını edebî yönden zayıflatmayı göze alarak yüksek sesle konuşmaktadır. Baba parasıyla geçinen, bir iki şiir yazıp büyük şair edalarıyla dolaşan, Buda'dan Hallacı Mansur'a savrulan, yeni öğrendiği yanlış telaffuz ettiği Arapça ibareleri yerli yersiz kullanan Emin Kâmil, Necip Fazıl'dır. Omzundaki silah yarasını anlatıp duran, bunun dışında doğru dürüst bir edebî eser ortaya koyamayan romancı İsmet Şerif, Peyami Safa'dır. Nihal Atsız "İçimizdeki Şeytanlar" isimli cevabi yazısında Sabahattin Ali'ye galiz küfür ve ırkçı hakaretler ederken romandaki Turancıların gerçek isimlerini de açıklamaktadır: Profesör Hikmet, Tarihçi Profesör Mükrimin Halil Yinanç'tır. Yinanç'ın derslerinde öğrencilerine komünistler için sık sık yinelediği sözü burada yazabilmemize ise imkân bulunmamaktadır. Romandaki yabancı devlet hesabına çalışan Tatar suratlı herifin ise Profesör Zeki Velidi Togan ya da Abdülkadir İnan olduğunu söyler. Nihal Atsız, romandaki Nihat'ın kim olduğunun anlaşılamadığını ifade etmektedir ama o da bilmektedir ki Sabahattin Ali önemli adam olmak için herkesin sırtına basarak yükselmekten başka bir şey düşünmeyen kötücül Nihat karakteriyle doğrudan onu işaret etmektedir. Gelelim romanın ana kahramanlarına: Şişmanca, açık kumral saçlı, beyaz yüzlü, bağa gözlük altında miyop kahverengi gözlü delikanlı Ömer fiziken tıpatıp Sabahattin Ali'dir. Ömer'in Sabahattin Ali'nin geçmişte kalan arayış içindeki yanı, Bedri'nin ise ulaşmak istediği olgun hâli olduğu söylenir.

Nihal Atsız, yazısının sonunda Sabahattin Ali'ye, süngü ve kılıçla içlerinden biri ortadan kalkıncaya kadar vuruşmayı teklif eder. Düelloda vurularak ölen Puşkin'in ölümünün müsebbibi karısına duyduğu aşk ve kıskançlıktır. Oysa dönemin iki önemli simasını vuruşmaya götüren sebep siyasidir. Sabahattin Ali karşılıklı yapılan düelloda değil, kitap okurken kafasına vurulan odun darbeleriyle öldürülür. Öldüren Mit ajanı sadece dört yıl ceza alır ve bir yıl bile hapishanede yatmadan, çıkan afla serbest kalır. Bu ölüm ve sonrasında yaşananlar bize öğretir ki şeytan sadece içimizde değil, asıl büyük şeytanlar dışarlarda fink atmakta ve içimize hapsettiğimiz şeytanın aksine dışardakiler her türlü kötülükten kolaylıkla sıyrılmaktadır. Tüm unutturma çabalarına rağmen ölümünün üzerinden altmış yıl geçtikten sonra okur, Sabahattin Ali'yi yeniden keşfeder ve onu bir melek olarak içinde yaşatmaya başlar. ■

Kaynak

Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2014 (YKY 32. Baskı).

Mahur Bir Bestedir Behçet Bey

Mustafa Başpınar

Mahur Beste, edebiyatımızın büyük ismi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1944 yılında tefrika edilen ancak baskısı yazarın ölümünden çok sonra, 1975 yılında yapılan yarım kalmış romanıdır. Behçet Bey'in yaşlılık günlerinden başlayan ve hayatına girmiş kişiler çevresinde genişleyerek devam eden roman biraz yazar toparlayamadığı için, biraz da Tanpınar'ın karakter yaratma sevdasının kurbanı olarak –çünkü Behçet Bey merkezden çıkmış onun yerine Behçet Bey'le alakalı bir yığın insan romana dâhil olmuştur– yarım kalmıştır. Tanpınar, eserin son bölümü olan "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" başlıklı bölümde bu çerçevede bazı açıklamalar yapar.

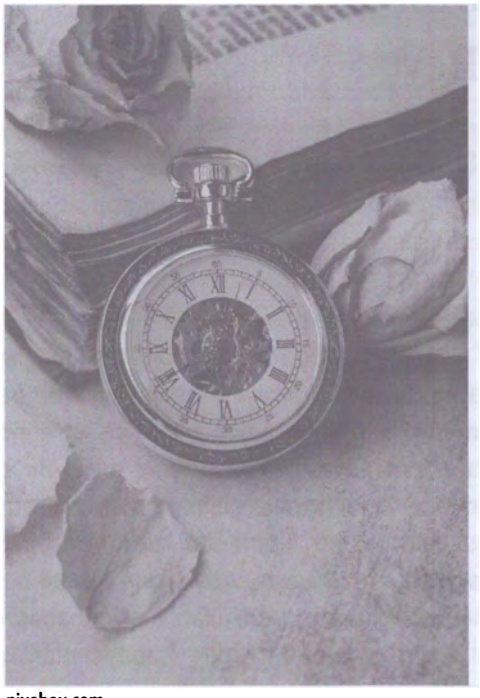
Büyük bestekâr Eyyubî Bekir Ağa'nın ruhuna ithaf ettiği Mahur Beste, "İki Uyku Arasındaki Düşünceler", "Baba ile Oğul", "İki Dünür", "Behçet Bey'in Evlilik Yılları", "Garip Bir İhtilalci", "Hısım Akraba Arasında", "Eski Bir Konak" ve "Mahur Bey Hakkında Behçet Bey'e Mektup" başlıklı toplam sekiz bölümden oluşmuştur.

Klasik bir Tanpınar anlatı tekniği ile yazılan eser, Abdülhamit döneminin ilginç insanlarından İsmail Molla'nın oğlu Behçet Bey'in romanıdır. Behçet Bey'in hatıralarını ihtiva edeceğini beklediğimiz roman, okuru son itibarıyla şaşırtır. Bu sebeple *Mahur Beste*'de okuru peşinden sürükleyen bir kurgu, sıkı bir olay örgüsü yoktur. Belki de bu yarım bırakılmışlıktan ötürü Tanpınar, kahramanı Behçet Bey'e dair söyleyeceklerini ve mahur bestenin hikâyesini diğer romanlarına azar azar serpiştirmiştir.

Tanpınar'ın üç romanını birbirine bağlayan mahur bestenin hikâyesi nedir? *Mahur Beste* romanında mahur beste bir sofra etrafındaki muhabbet esnasında gündeme gelir. Bir gün yemekte İsmail Molla, gelinine mahur bestenin hikâyesini anlatır. Romanda kurgunun bir parçası olan mahur beste, Atiye'nin –Behçet Bey'in eşi– küçük eniştesi Lutfullah Bey'in babası Talat Bey'in eseridir. Bir çarkçı yüzbaşısı olan Talat Bey, bu eserini karısı kendisini bıraktıktan sonra yazmıştır. Behçet Bey, babası tarafından eşine bu trajik hikâyenin anlatılmasına mani olmak ister. Sebepse hikâyenin karısına kötü örnek olacağına dair inançtır. Fakat Atiye, kocasının bu endişesini fark eder ve onu terk etmeyeceğine dair kendisine söz verir. Tanpınar'ın ilk eserinde mahur beste bu kadar yer bulur. Ancak diğer iki romanda da karşımıza çıkacaktır.

Kimdir Behçet Bey?

Daha ilk sahnede konakta, odasında ve yatağında karşımıza çıkan Behçet Bey, yetmiş beş yaşındadır ve karısı Atiye Hanım otuz beş yıl önce hayata veda etmiştir. Devrin hatırı sayılır zenginlerinden İsmail Molla Bey'in oğlu olan kahramanımız, bir başına yaşadığı evinde kitapları, cilt aletleri, saat tamiri için masası ile kendisine bir dünya kurmuştur. Öyle ki kurduğu bu dünyadan ötürü eşi Atiye Hanım hayattayken onun dünyasına girememiştir.



pixabay.com

Eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri seven bir insan olan Behçet Bey, anlatıcının ifadesiyle sanat meraklısı yahut koleksiyoncu değildir. Behçet Bey'in en belirgin özelliği babası İsmail Molla Bey'in âdeta zıddı olmasıdır. İsmail Molla Bey çevresindekileri kendine hayran bırakan, iradeli, zaafsız ve gençliğinde bütün İstanbul'un sesine koştuğu musikişinas bir kimsedir. Böyle bir babanın karşısında Behçet Bey ise zayıf kişiliği ile silik ve güçsüzdür. Dahası o, konaklara özgü eğlencelere uzak, kadınlara karşı ezik, musikiye karşı ilgisizdir. Hayatına yön vermek için çaba sarf etmez bir insandır Behçet Bey. Kendini kitap ciltlemek, saat tamir etmek gibi işlerle meşgul ederek insanlardan ayrı ve uzak, eşyaların doldurduğu ve oyaladığı bir hayatın içine hapseder. "Çocuğun tabiatındaki pısırıklık ve zavallılığın" annesinden ve dadısından aldığı yanlış terbiyeden kaynaklandığına inanan İsmail Molla Bey, kendine benzemeyen oğlunu sevmez ve ilgisini onun üzerinden çeker. Aslında babanın oğluna dair bir umudu kalmamıştır da denilebilir.

İsmail Molla Bey'e göre oğlu "zayıf yaratılışlı, iri, mavi gözlü, çelimsiz ancak çalışkan ve kimseye fenalığı dokunmayacak" biridir. Babası onun bu iki olumlu yönünü görür ve bir teselli gibi bakar bu hasletlerine. Baba, tahakküm kurmaya elverişli yaratışıyla levent, atılgan, uçan, çapkın ve bir efendidir. İsmail Molla, oğlunu sevmez. Çünkü onun birini sevebilmesi için evvela onu beğenmesi gerekir. Mola Bey, hayattaki en büyük hüznü oğlunu tavan arasında cilt atölyesinde görünce yaşar. Babaya göre oğlu, orta derecede zekidir, kuvvetli hafızaya sahiptir ve küçük fakat ihtimam dikkati olan biridir.

Babasının Mekke'ye görevlendirilmesinden sonra Behçet Bey eğitimine yatılı bir şekilde devam eder ve mezun olduktan sonra kalemde çalışmaya başlar, münferit başarılar ile takdir toplar. Kalemde çalıştığı dönemde pek çok kişinin yapabileceği işleri bir başına yapan, üzerine vazife olmayan işlere giren, layihalar yazan biridir. İsmail Molla Bey, Mekke'deyken karısının ölümünden üç dört gün sonra İstanbul'a döneceğine dair haberi alır. Bu işte sanırım Behçet Bey'in parmağı vardır.

İşte bu silik kahramanımızın evliliği de silik bir şekilde gerçekleşir. Öyle ki "irade-i seniyye" ile evlenmek durumunda kalır. Yani bu evlilikte bir tür kurbandır Behçet Bey. Lakin bu evlilikten zarar gören iki kişi vardır. Biri elbette Atiye Hanım diğeri Behçet Bey'in babasıdır. Atiye Hanım sevdiği şehzadeden uzaklaştırılır bu evlilikle. İsmail Molla ise ömrü boyunca her işte, konuşmada, satrançta, alayda, merasimde her yerde yendiği Ata Molla'ya karşı kendisini zayıf hisseder bu evlilikle. Çünkü oğlu zayıf bir insandır. İsmail Molla gibi arkadaşı ve aynı zamanda Atiye Hanım'ın babası

Ata Molla da Behçet Bey'i sevmez. Çünkü kayınpederine göre Behçet Bey, çirkin, kısa boylu –kısa boyluları sevmez– nezaketi ve mahcubiyetiyle insanları sinirlendiren, satrançtan anlamayan, zeki olmayan biridir. Evliliğe sıcak bakma sebebi masrafların büyük bir kısmının padişah tarafından karşılanmasıdır. Behçet Bey ile Atiye'nin bütün bu olumsuzluklar içerisinde doğurduğu tek olumlu durumsa İsmail Molla ile gelinin arasında başlayan sıkı dostluktur. Evde gelinin mutsuz olduğunu fark eden İsmail Molla, kesenin ağzını açar. Erenköy'de bir köşk alır. Gelinini dilediği gibi giydirir. Atiye, İstanbul'da kısa sürede taklit edilen birine dönüşür. Atiye musikiyi sever ama onunla iştigal etmez. Evde zaman zaman musiki âlemler düzenlenir ve kayınpeder ile gelin Yenikapı Mevlevihanesi'ne giderler.

Mahur Beste'de "Garip Bir İhtilalci" başlıklı bölümde ilginçlik yaşanır. Arkadaşı İsmail Molla'yı epey bir aradan sonra ziyarete gelen garip bir ihtilalci Sabri Hoca, Atiye'nin hoşuna gider ve onu bir kurtarıcı gibi görür. Atiye Hanım, eşinin Sabri Hoca vasıtasıyla hür düşünceli insanlara karışmasını ister. Lakin o gün yemekte ismi geçenlerden biri de Refik Bey'dir. Refik Bey, Atiye'nin büyük eniştesi Halit Bey'in kardeşidir. Atiye küçükken Refik onlara gelir, onunla oyunlar oynarmış. Aralarında başlayan gönül ilişkisi Refik Bey'in Avrupa'ya kaçmasıyla sona ermiştir. Bu sebeple ertesi gün Behçet Bey'in "Refik Bey'e haber bıraktım. Yarın akşam ağabeyiyle bize yemeğe gelecekler." demesi Atiye'nin hoşuna gitmez. Atiye Hanım ile Refik Bey arasındaki aşkın yeniden alevlendiğini ise daha sonra başka bir romandan öğrenecektir okur.

Behçet Bey'e bir de anlatıcı gözüyle bakalım: Kitabın "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" bölümünde anlatıcı, onu bir geçmiş zaman insan olarak gördüğünü, ilgisini çektiğini ve bu sebeple anlatmak istediğini belirtir. Hatta onun romanını yazmayı değil onu yazmayı arzu ettiğini ekler. Ancak kahramanının etrafının kalabalık oluşundan bir türlü geriye dönüp Behçet Bey'i anlatmaya fırsat bulamadığından bahseder. Bunu "Siz yanıma tek gelmiştiniz ama siz bir terkipsiniz." diyerek ifade eder.

Behçet Bey'in
Diğer Romanlarda Karşılığı

Mahur Beste'nin kahramanı olan Behçet Bey, yazar tarafından kaleme alınan iki romanda da karşımıza çıkar. Bunlardan ilki *Huzur*'dur. *Huzur*'un ilk bölümünde Mümtaz'ın öğleüstü Beyazıt, Kapalı Çarşı civarında dolaşırken yolu kitapçıdan sonra Çadırcılara düşer ve burada tanıdık bir sima ile karşılaşır. Bu kişi eski Şûrayı Devlet azasından Behçet Beyefendi'dir. Yani *Mahur Beste*'nin, hikâyesi yarım kalmış kahramanı. Mümtaz, onu uzaktan izler. Behçet Bey orada gördüğü sedef yelpazeyi eline alır, sonra bırakır ve bastonun fiyatını sorar. Tanpınar burada *Mahur Beste*'nin hikâyesini tekrar verir. Hatta Mahur Beste'de yarım kalmış kimi hususları biraz da olsa buradan öğreniriz. *Huzur*'dan öğrendiğimize göre Behçet Beyefendi, eşi Atiye Hanım'ı yirmi sene sevmiş ve kıskanmış biridir. Behçet Bey karısını önce kendisinden, sonra İttihat ve Terakki azasından Doktor Refik'ten kıskanmıştır. Hatta adamı bu sebepten ötürü saraya jurnallemiştir. Kıskançlık Doktor Refik öldükten sonra da devam etmiştir. Buraya kadar olan kısım *Mahur Beste*'de yoktur. Zaten *Mahur Beste*'de de Behçet Bey, şarkının hikâyesinin

Kendine has özellikleriyle var olan Behçet Bey toplumda eşine ender rastlanan karakterlerden biridir.

anlatılmasını istemezdi karısı etkilenmesin diye. Dahası var bilmediğimiz ve bu romandan öğrendiğimiz: Behçet Bey karısı ölüm döşeğindeyken mahur besteyi mırıldandı diye onun dudaklarına vurmuştur. Bu arada Mahur Beste'nin bestecisi Talat Bey'in ise Nuran'ın dedesi olduğunu öğreniriz. O, bu bestesini eşi Nurhayat Hanım'ın Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek kaçmasından sonra yazmıştır. Nurhayat Hanım'ın orada öldüğü haberini de öğrenir Talat Bey. Ayrıca bu trajik hikâyenin aile bireyleri üzerinde psikolojik bir baskı oluşturduğunu da görürüz.

Cemal'in anıları biçiminde yazılan *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal romanın başından öğrendiğimize göre altı yıl aradan sonra İstanbul'a döner, geç olduğu için annesinin akrabası Behçet Bey'in (*Mahur Beste*'nin kahramanı) Göztepe'deki köşküne gidemez, otelde kalır. Cemal'e göre manyak ve bir o kadar sevimli ama kimsenin kolay kolay sevmediği insandır Behçet Bey. *Sahnenin Dışındakiler*'den öğrendiğimize göre İsmail Molla'nın ölümünden bir yıl önce Paris'ten gelen Refik Bey'le Atiye Hanım'ın aralarındaki aşk yeniden başlar. Behçet Bey, babasının ölümünden sonra kendisinin serbest kaldığını düşünür ve rahatlar fakat Atiye Hanım'ın doktorla ilişkisini anlar. Kıskançlığından ötürü Doktor Refik'i saraya jurnaller. Üç gün süren tevkif esnasında kalp damarı patlar ve Refik Bey ölür. Bu olaydan sonra Atiye Hanım kocasıyla bir daha konuşmaz ve bir yıl sonra veremden ölür. Ayrıca onlara dair bir bilgi daha öğreniriz: Atiye Hanım hastadır, ölüm yatağındadır ve Mahur Beste'yi söylemek ister. Behçet Bey'in, Atiye Hanım'ın ağzını ipek yastıkla tıkadığını Behçet Bey'in evinin hizmetçi Şerife Hanım anlatır Cemal'e.

Romanda Cemal bir dönem hastalanır, bu dönemde Behçet Beylerde kalır. Bir gece Cemal, tambur sesi duyar, takip eder ve gizlice Behçet Bey'i dinler. Dinlediği parçanın mahur beste olduğunu anlar.

Esasında üç romanda da karşımıza Behçet Bey'in yaşlı hâli çıkar. İlk roman *Mahur Beste*'de geriye dönüşlerle onun yaşlılık öncesi hayatını görürüz ama esasında romanın başında Behçet Bey yaşlı bir insandır. Kendine has özellikleriyle var olan Behçet Bey toplumda eşine ender rastlanan karakterlerden biridir ve belli ki Tanpınar, karakterini çok sevdiğinden onu üç romanda da okurun karşısına çıkarmıştır. ■

Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* Romanında Oluşan Gerilim ve Bu Gerilimin Türkiye'nin Modernleşmesi Bakımından Bir Değerlendirilmesi Örneği: Ferit Sakarya

Umut Selçuk*

Giriş

Adalet Ağaoğlu, Türk romanının zamanı kavrama ve işleme açısından en özgün romancılarındandır. Bazı röportajlarında belirttiği gibi özellikle zaman kullanımının Türk edebiyatındaki sıradanlığını değiştirmek amacıyla romanlarında buna özellikle dikkat etmiştir. 20. yüzyılla birlikte değişen zaman kavramının yanında, modern insanın zaman algısının da çok değiştiğini fark eden Adalet Ağaoğlu modernleşen Türkiye'nin insanlarının da bu durumdan etkilendiğinin bilincindedir. Özellikle an ve bu anın bir mekân veya olay çevresindeki bütünleşmesi eserlerinde dikkati çeken hususların başında gelir. Mihail Bahtin'in edebiyat literatürüne kazandırdığı *kronotop* terimi de Adalet Ağaoğlu'nun eserlerinde dikkatli okurun fark edebileceği şekilde kendini hissettirir. *Üç Beş Kişi* romanında da aynı zamanı farklı mekânlarda paylaşsa da tüm karakterleri bir araya getiren, onları bir anlamda kader yoldaşı yapan gücü hissederiz. Bu, günümüzde fizik araştırmacılarının kütle çekimini/uzay-zamandaki cisimleri anlamaya çalışırken bulmak istedikleri *graviton* parçacığı veya çekim dalgaları gibi eserin dört bir yanında kendini hissettiren bir çekim kuvvetidir. Bu çekim kuvveti de tüm karakterleri, görünmeyen bağlarla birbirine bağlar ve onları eserin merkezine toplamaya çalışır. İşte bu kuvvet, eser boyunca kendini zaman birlikteliğiyle hissettiren "gerilim" motifidir. Bu olgu, karakterleri göremedikleri fakat hissettikleri bu gerilim atmosferi içerisinde savururken hepsini ortak bir paydada birleştirir. İşte bu ortak payda da Türk modernleşmesinin ve yine Türkiye Cumhuriyeti modernleşmesin de içerisinde yer aldığı zaman ve mekânın küçük bir örneği gibidir. Nitekim sanatın ve sanatçının da temel uğraşlarından biri de budur. Adalet Ağaoğlu da bu modernleşme hikâyesine Ferit Sakarya ile bir sayfa açar ve kendi aydınlanma/modernleşme örneğini okuyucuya aktarır.

Zaman Çevresinde Oluşan Gerilim

Adalet Ağaoğlu, *Üç Beş Kişi* romanında an olarak "Gece. Haziran. Ama günlerin en uzunuyla gecelerin en kısasına zaman var daha." anını seçer. Eserin hemen başından itibaren de anlatı zamanı olarak seçtiği bu geceyi sürekli okuyucuya hissettirir ve tekrarlar. Dolayısıyla eserin anlatı zamanı sadece bu geceyi ifade eder ve anlatı zamanı yaklaşık olarak saat 23.00 ila 01.00 arasına tekabül eder. Bu da gerilim kronotopunun zaman çerçevesidir.

Bu zamanın önemli özelliklerinden biri gece saat 01.00'de başlayacak olan sokağa çıkma yasağıdır. Dolayısıyla tüm karakterler o ona kadar eylemlerini bitirme heyecanını yaşarlar ve bu da gerilimi tırmandırır. Kısmet, gara gitmek ve tre-

* Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Öğrencisi

ne yetişmek zorundadır. Murat, ablasını karşılamaya Ufuk'u da çağıracaktır ve Ufuk'u aramak üzere Bostancı'da sokağa çıkma yasağı başlamadan arayıştadır. Ferit, Ankara'da üniversiteden arkadaşlarının yanından ayrılmıştır ve otelline ulaşmak zorundadır. Selmin, Halit'in yanına yetişmeye çalışır. Orhan, Ankara'dan Eskişehir'e yola çıkmıştır ve yasak bitmeden eve varmak zorundadır. Tüm bu eylemler de karakterleri o anın içine sıkıştırır ve zaman ilerledikçe de gerilimi artırır. Bunun yanında bu karakterlerin hepsi bir mekân değiştirme zorunluluğu içindedir ve dolayısıyla bu da gerilimin artmasına katkı sağlar.

Mekân Çevresinde Oluşan Gerilim

Eserde mekân olarak öncelikle Eskişehir ve sonrasında İstanbul ile Ankara seçilmiştir. Buna karşın eserin mekânını daha geniş anlamıyla ele alıp Türkiye olarak genişletmek mümkündür. Nitekim Adalet Ağaoğlu, eserinde ismiyle de belirttiği *Üç Beş Kişi* vurgusunu eser içinde sık sık tekrarlar. Haziran ayının henüz başları olarak seçilen eser zamanı 12 Eylül 1980 askerî darbesinin hemen öncesidir. Bu darbenin de hazırlayıcısı kabul edilen, günümüzde de zaman zaman duyageldiğimiz "Her gün üç beş kişi ölüyordu." şeklinde ifade edilen, siyasi ve güvenlik açısından oluşan bir boşluk ortamıdır. Eserde de bu durum günlük haberlerle okuyucuya iletilir. Bunun yanında günlük hayatta duyulan silah sesleri de okuyucuya aktarılır. Bir anlamda ülkenin dört bir yanındaki bu güvensizlik ortamı vatandaşların hayatının her anına sirayet etmiştir. Özellikle sokağa çıkma yasakları ile de bu gerilim gözle görülür seviyede tırmanmıştır.

Bu durum eserdeki kişilerin hayatlarında da mekânla birleşerek birer gerilim unsuru olarak aktarılır. Eserin başında Murat'ın Ufuk'u aramak için Bostancı'ya gelmesi ve bir anlamda sokaklardan oluşan labirentte kaybolması, ardından iki kişi tarafından kovalanıp yakalanması bu gerilime bir örnektir. Kısmet, evden çıkıp trene yetişmek zorundadır ve geçtiği yoldaki polis kontrol noktası ile bu gerilim tırmandırılır. Yine aynı durum arkadaşlarının yanından oteline gitmek üzere çıkan Ferit Sakarya'da da görülür. Ferit de otele yetişmek için çıkar ve yolda polislerle karşılaşır. Kısmet'in kocası Orhan, Ankara'dan yola çıkmıştır ve yasak bitmeden Eskişehir'deki evine gelmeye çalışmaktadır. Selmin, Halit'in evine gidebilmek için büyük bir çaba içindedir. Kardelen, kardeşi Özgür'ün kahvehaneden gelmesini beklemektedir. Bu saydığım karakterlerin hepsi dışarıdadır ve içeri gitmeye çalışmaktadır. Dışarısı belirsizliklerin oluşturduğu tehdit ve korkunun yanında sokağa çıkma yasağı ile birlikte otoritenin de katılacağı yoğun bir gerilim/korku atmosferi oluşturur. Dolayısıyla tüm karakterler bir anlamda kaçmaktadır. Mekân değiştirmeleri gerekmektedir ve burada oluşan çatışma da gerilimi oluşturmaktadır.

Tüm karakterler bir anlamda kaçmaktadır. Mekân değiştirmeleri gerekmektedir ve burada oluşan çatışma da gerilimi oluşturmaktadır.

Ferit Sakarya

Ağaoğlu, Ankara'da doğup büyümüştür. Muhafazakâr yaşantıya sahip esnaf bir ailenin çocuğu olan Adalet Ağaoğlu, çekingen ve içe kapanık bir mizaca sahiptir. Edebî hayatı içinde de bu özelliklerini sürdüren Ağaoğlu, eserlerinde de dikkati çeker biçimde bu özelliklere sahip ya da hayatının bir döneminde bu özellikleri taşımış karakterlerle sıklıkla karşımıza çıkar. Kendisini edebiyatımızda çok önemli bir noktaya taşıyan ve adından söz ettiren *Dar Zamanlar*

roman dizisi ile bilmemize karşın hikâyeciliği ve tiyatro oyunları da önemlidir. *Dar Zamanlar* serisinin Aysel Dereli'si, Ağaoğlu'nun Cumhuriyet ve onun kurmaya çalıştığı aydınlanma/modernleşme serüveninin bir eleştirisini okuyucuya sunar. Kadın, kariyer olarak çağının en yüksek basamaklarından birinde bir profesör dahi olsa toplumsal normlara sıkışıp kalmıştır ve bu sıkışmışlık da "ölmeye yatmak" eyleminde nihayete ermek üzeredir. *Üç Beş Kişi*'de ise farklı kadın karakterler, çok farklı özellikleriyle kurgulanmıştır. Benim burada dikkatimi yönelteceğim karakter Kısmet olacaktır. Çünkü Kısmet, sosyoekonomik olarak önemli bir aileye mensup, iyi eğitim almış, çevresinde Cumhuriyet'in kurduğu bir zenginlik ve sosyal ilişkiler ağı bulunan bir karakter olmasına karşın bireysel anlamda özgürlüğünü kazanamamış, kendi duygu ve düşüncelerini yaşamının herhangi bir anında uygulayamamış bir karakterdir. Dolayısıyla Aysel Dereli'nin bir bakıma ters tarafta olan simetrisi gibidir.

Ağaoğlu'nun eserlerinde genellikle kadınlar çevresinde kurgulanan ve cevaplar aranan sorunlara karşın *Üç Beş Kişi* romanında, işte bu noktada Ferit Sakarya bulunuyor. Ferit eserin en oturmuş, birçok kişiyi bir araya getiren ve merkezdeki kişisi diyebiliriz. Hemen her karakter Ferit'i odak noktasına alarak kendine bir günlük hayat planı çiziyor ve yine hemen her karakter Ferit'in düşüncelerine çok değer atfediyor. Ferit ismiyle de Adalet Ağaoğlu bir isim sembolizasyonu yapmıştır. Karakter eşsiz ve üstün özellikleri yanında aydın kişiliğiyle de öne çıkar. Bunun yanında soyadı ve babası Emin Bey de düşünülünce İstiklâl Savaşı ve Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran nesli de akla getirir. Ayrıca Sakarya soyadı ile Ferit'i, babası Emin Bey'in geleneksel/toprağa bağlı üretim şekilleri yerine çağını yakalamaya çalışan, sanayiyi temel alan ve işçisini vasıflı hâle



getirmeye çalışan bir patron olarak da görürüz.

Ferit üzerinden oluşturulan gerilim de özellikle bu açıdan kurulur. Ferit bir yanda çağdaş bir sanayi kurma çabaları gösterirken sadece daha çok kâr etmeye çalışan Eskişehir zenginlerine dert anlatmaktadır, diğer yanda ise toplumun içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik sorunları fark eden arkadaşlarına içlerinde bulundukları çıkmazı göstermeye çalışmaktadır. Bir yanda sadece eyleme ve eylemin/emeğin getireceği para/kâr hesabı yapan iş adamlarına karşı, düşünceyi önceleyen ve sorunların tespitini de doğru koyan "yarı aydın" arkadaşlarındaki eylemsizlik arasında kalmış bir Ferit resmi çizebiliriz. Yine bu resim, hem Türk edebiyatı hem de Türk modernleşmesi açısından da önemlidir. Çünkü Tanzimat'tan itibaren büyük bir hızla süregelen modernleşmemiz, edebiyatımızda da en çok işlenen konulardan biri olmuştur. Bu da genellikle öğretmen, işçi, köylü, kadın, aile vb.

çeşitli toplumsal meslek ve birlikler üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Adalet Ağaoğlu ise bunu sadece eğitim özelinde ele almamış aynı zamanda Avrupa modernleşmesinde olduğu gibi burjuvazinin modernleşme için ne derece başat ve önemli olduğunu da belirtmiştir.

Burada ise tüm bu çatışmaların oluşturduğu gerilime tekrar bir dönmek gerekiyor. *Üç Beş Kişi*'de 1980 darbesi öncesi zirveye çıkan gerilim hem günlük hayatımızı hem de düşünce hayatımızı sürekli engelleyen bir olgu olarak meydana geliyor. Türk modernleşmesi de sürekli özellikle savaşlar ve darbeler ile engelleniyor ya da çeşitli sosyal ya da siyasal olaylar ile kesintiye uğruyor. Burada da devlet tabiatı gereği düzen sağlayıcı –ki Türk devlet geleneğinde bu çok daha üst ve uç seviyelerdedir– olarak ortaya çıkıyor ve birçok meseleyi kökünden kazıyıp sert önlemler ile düzeni tekrar tahsis etmeye çalışıyor. Yine halkımız da bu konuda devlete desteğini esirgemiyor. Bu da bireyleri sürekli olarak toplum, günlük hayat dışına iterek birbirleriyle ve toplumla olan bağını zayıflatıyor. Nihayetinde Ferit Sakarya da bu gerilimden nasibini alıyor ve huzura/otel odasına/mağarasına/rahme tekrar geri dönmek üzere yola koyuluyor.

Bitirirken

Modernleşme/Aydınlanma sadece bizim özelimizde bir sorun değil, insanlığın da içinden hiçbir zaman çıkamayacağı bir keşmekeş olmayı sürdürecektir. Buna karşın bizim özelimizde çok daha karmaşık ve her an hayatımızın her anına dokunan bir kavram olduğu da açıktır. Bu açıdan Türk edebiyatındaki bu kavramın ele alınışına şöyle bir parantez açmanın da okunmaya değer olacağını düşünüyorum. *Çalıkuşu*'nun Feride'si hem kendini hem de Anadolu'nun ücra köşelerindeki karanlıkları aydınlatmaya çalışır. Buna karşın, bu yolculuk başlarken ve biterken klasik anlatıların dışına da pek taşamaz. Kâmran/Kâmuran ile bir yanlış anlaşılma sonucu başlayan yolculuk tekrar onun kollarında mutlu bir aşk hikâyesi olarak sona erer. Attila İlhan'ın *Aynanın İçindekiler* roman dizisinde yer alan Ferit Eminönü karakteri ise edebiyatımızda çok tanınmayan, bilinmeyen bir karakterdir. Nitekim İlhan'ın romancılığı da ya bilinmez ya da göz ardı edilir. İşte Ferit Eminönü de bu modernleşme içinde Osmanlı'yı kurtarmak için sayısız cephede savaşmış, Cumhuriyet'i kurmuş ve tüm bu travmaları da Cumhuriyet'i korumak için bugün çok eleştirdiğimiz sert uygulamaları gerçekleştiren hatta 1960 Darbesi'ni bir ihtilâl olarak gören bir neslin mensubudur. Ferit Eminönü de bu modernleşme çizgisinin bir diğer yüzüdür. Ferit Sakarya, tüm bu maceranın son üyelerinden biri olarak çok önemlidir. Adalet Ağaoğlu'nun çizdiği bu karakter çok daha bağımsız ve bireyseldir. Aynı zamanda ekonomik gücünü de toplum yararına kullanırken bunun hem toplum hem de kendisi için çok daha yararlı olacağının da bilincindedir. Yani aydınlanma hem birey hem de toplum yararına çok önemli bir kazanımdır. ■

İsa'nın Güncesi

Mustafa Okumuş

Alışılmışı görmek, duymak, okumak, dinlemek insan için rahat olandır. Sınırların belirliliği karmaşıklığı önler. Normlar bu belirliliğin genele yayılmış bir sonucudur belki de. Söz gelimi oturduğunuz eve yeni bir kat inşa etmek gerekiyor, bu durum için genelin kullanacağı tabir "kat çıkmak" olacaktır, değil mi? Bunu duyunca herkesin aklına aynı anda aynı şey gelir, belki gözünde bile aynı şeyler canlanır. Alışılmışı yıkmak, ayrışmak, yol açmak işte bu türden kalıpların tümüne kafa tutmaktır belki de. Nereden çıktı bu "kat çıkmak" derseniz, şimdi bahsedeceğim romandan aklıma düştü. Alışılmışı yıkan, yeniden kuran ve "kat çıkmak" yerine "kat inen", duyulduğu zaman durduran, rahat edilmeyeceğini anlatan, kuş bakışı bakıldığında absürt gibi görünse de "inilen katlarla" bambaşka odaları açan Garip akımı şairlerinden Melih Cevdet Anday'ın romanı *İsa'nın Güncesi*.

İsa'nın Güncesi siyasi darbelerin, muhtıraların ardından –belki de esnasında demek daha doğru olacak– yazılan, şiiriyle bazı duvarları yıkmaya çalışan, farklılığın peşinden koşan ve şairliği ile anılmak isteyen Melih Cevdet Anday'ı –çok iddialı ve onun istemediği bir şey olsa da, her şeyi göze alarak– şairliğinden çok, esaslı bir roman yazarı olarak anmamı sağlayan bir romandır. Şu yönüyle elbette öznel bir bakış açısı olarak görülse de Türk edebiyatının romanlarından bahsedilirken de anılmadan geçilirse bir yanımızın eksik kalacağını düşünüyorum.

Anday, kurmacasını belirsiz bir zamanda, belirsiz mekânlarda, ismini bile bilmediğimiz insanlarla kuruyor. Bu tercihin –bilinçli olduğuna inanarak tercih demeyi daha doğru buluyorum– sebebi, yazarın, yaşadığı ülkede olup bitenleri anlatırken kurguyu dar bir çerçeveye hapsetmektense genelleştirme çabası olarak görülebilir. Melih Cevdet Anday bu sayede sınırları genişleten büyük yazarlara yakınlaşmayı amaçlamış. Birinci tekil –yani İsa– tarafından anlatılan hikâye bir suç-sorgu odağına doğru inse de dış çemberlerde yer alan yardımcı karakterlerle birlikte anlatım genişliyor ve kuşku, ahlak, mana arayışı, yabancılaşma, varoluşsal açmazlar okuru bekliyor. Ama burada romanın tahlilini yapmak yerine İsa'dan bahsetmek sanırım daha makul olacaktır. Zira bu yazının esas amacı roman kahramanından bahsetmek... Ancak bir kahramanı, hele de İsa'yı hikâyesinden apayrı konuşabilmek de pek mümkün görünmüyor. O hâlde adım adım gitmeli ve ilk sayfaya dönmeli...

Romanın hemen başında kahramanımız İsa sözü çabucak ele alıyor, olayın başlangıcını anarken kendisinin de bu işin göbeğinde olduğunu bizlere fısıldayıveriyor. İsa, –gerçek adı bu olmasa da biz ona böyle sesleneceğiz– "Bütün yenilikler genelde korkutur beni." derken kendi hikâyesinin de aslında bir yenilik olduğunu biliyor mu acaba? Başka bir romanda yahut öyküde olsa en tuhaf karakter olma şerefini kimseye bırakmayacak olan İsa, kendi güncesinin içinde belki de en ya-

lın, en gerçek karakter olarak kalıveriyor.

Gençliğinden itibaren bir sürüklenmenin içinde boğulmadan yaşamaya alışmıştır İsa. Kendi isteği ile yaşamaz, seçimleri yoktur. Evliliği bile bir yönlendirme sonucu olup biter. Gerçek adını hiç öğrenemesek de ona ismini de eşi verir. Sürekli ölümü düşleyen, bekleyen eşi bir notunda seslenir bu isimle ona ilk kez. Ardından ikincisi gelir ve kahramanımız ismini kabullenir. İsa mücadele etmez roman boyunca. Kendisine yöneltilen soruların cevaplarını bilmese de önceden hazırlanmış cevapları kabullenmekten de geri durmaz.

İş yerini değiştirdikten sonra bomboş bir odanın ortasındaki masaya oturtulur İsa. Her şey tam da burada başlar. Çekmecelerden bulduğu dosyalara bakar ama yabancı dilde yazıldıkları için ne yazdığını anlayamaz. Ardından romanın sonuna değin süren bir sorgu süreci başlar ki biz bu sürüklenişe İsa ile birlikte tanık oluruz. Ancak burada tanık olduğumuz bir başka şey daha vardır ki o da aslında yazının başlarında belirttiğim, görünenin alt katmanlarında Anday'ın okura anlatmak istediğidir. Yaşadığı ülkedeki kuşku, şüphe, suç, suçlu kavramları etrafında döner durur yazar. Herkesin olağan şüpheli olduğu bir dünya yaratmakta usta olduğunu romanın sonuna kadar her sayfada bize, biçare okura, gösterir.

Şüpheliler diyarı, erkin gücü... İşte İsa da, erkin eline düşen bu şüphelilerden biridir yalnızca. Erk için herkes masumiyeti kanıtlanana kadar suçludur. Masumiyet karinesi masalların, ütopyaların konusudur. İsa'nın yaşadığı dünya bulutlu, gri ve sağanak yağışlıdır. Ne bir masal diyarıdır ne de Tommaso Campanella'nın bahsettiği bir "Güneş Ülkesi" Hoş, İsa da bir masal kahramanı ya da kutsiyet atfedilebilecek biri değildir. Her insan kadar masum, her insan kadar suçludur. Genelin yekvücut olmuş hâlidir. Herkestir İsa ya da kimsedir. "Aranızda günahsız olan, ona ilk taşı atsın."

Neden sorgulandığını bilmese de önceleri ipi elinde tutmaya çalışır İsa. Masumiyetini kanıtlaması istenir, tıpkı adaşı gibi. Her yerde sorgu memurlarıyla karşılaşır ve teslimiyet bayrağını çeker. Çeker çekmesine ama bu kez tüm hayatı elinden alınır.

Her birine bir lakap takar İsa etrafında görüp karşılaştıklarının. Kuşyüzlü der kimi zaman, kimi zaman Bıyıklı Fok, kimi zaman da Ademelması... Karakteri ilginç kılma çabası mıdır bu yoksa isimlerin, yaratılan dünyayı gerçeğe yakınsayacak olmasından dolayı özel bir tercih midir, bilinmez ama İsa bütün bu gri bulutların içinde muzipliğini de gösterir kimi zaman okura.

Endişelenmeyin, elbette size romanın bütününü ve hatta sonunu anlatmayacağım bu yazıda. İsa'nın varoluşu ve yitişini gösterebilmek için birkaç ufak ipucudur olsa olsa buradakiler. Size düşen merak etmek ve aramak olacak. Katları ağır ağır ineceksiniz sonra.

Bu kitabı elime aldığım günü, nasıl bir hevesle başladığımı ve elimden bırakamadan neredeyse yarıladığımı anımsıyorum şimdi. Ve yıllar boyu kalıpları yıkmaya çalışan bir şair olarak andığım Melih Cevdet Anday'ın ne büyük bir yazar olduğunu hissederek İsa ile vedalaştığım ânı...

Dost sohbetlerinde konuşmayı sever ve etrafımdakilere bu kitabı anlatırken günün birinde Melih Cevdet'in İsa'sından bir yazıyla bahsedeceğimi hiç tahmin etmiyordum elbette. Kim bilir, belki de aranızdan birkaçı, şu kısacık, hikâyenin kıyısından dolaşan yazıyı okuyunca İsa'yı arayacak ve *İsa'nın Güncesi* ile Anday'ın yazar kimliği ile tanışacak.

Çekinmeyin! Şüphesiz ki İsa, güncesini okumanıza kızmayacaktır. ■

Kalabalıklar İçerisinde Yalnız Bir Kahraman: Dirmit

Gülçin Tuğba Nurdan

1983 yılında yazılmış olan *Sevgili Arsız Ölüm* Akçalı köyünde yaşayan Huvat Aktaş ailesinin kente göçmesini konu almaktadır. Elbette yaşanan bu köyden kente göç sonucunda da tüm aile etkilenmiştir. Bu etkilenmelerde en çok Atiye Hanım (anne) ve kızı Dirmit ve bu ikilinin arasındaki ilişki dikkati çekmektedir. Roman boyunca da sıklıkla aralarındaki iletişim/sizlik örneklendirilmektedir. Bu iletişim/sizlik ise Dirmit'i daha çok yalnızlaştıracaktır.

Roman büyülü gerçekçilik akımı merkezinde kaleme alınmıştır. Akım görünen gerçekliğin ötesiyle ilgilenmektedir. Bu akımda tuhaf olan aslolan şeydir. Olağanüstülük esastır. Latin Amerika'da Gabriel Garcia Marquez ile birlikte uluslararası bir akım hâline gelmiş olan büyülü gerçekçiliği Türk edebiyatında örneklendiren yazarlardan biri de Latife Tekin'dir. *Sevgili Arsız Ölüm* ile bu akımın ilk örneğini veren yazar bu romanını tuhaflıklar, olağanüstülükler üzerine kurar. Bunu da başkarakteri Dirmit üzerinden yapar. Romanda yaşanan tüm tuhaflıklara karakterlerin hepsi aynı tepkiyi gösterir. Sadece Dirmit bir sorgulamaya gider. Ki onu da cinli/tuhaf diye uzaklaştırırlar. Romanın ilk sayfalarından itibaren bu tuhaflıklara rastlamak mümkündür:

> "Zavallı kadın, günlerce orasını burasını elleyen, yüzündeki kırmızılığın boya olup olmadığını anlamak için yaşmaklarının ucunu tükürükleyip yüzüne çalan, saçını eteğini çekiştiren bir dolu kadın ve çocuğun arasında iğne ipliğe döndü. Ve sonunda bir gün "Küt!" diye düşüp bayıldı. Böylece üç koyunun art arda şişip şişip ölmelerinin nedeni açığa çıktı. Çifte sarılı yumurtlayan tavuğun yumurtayı kesmesi, Huvat'ın anasının tahtalıdan düşmesi, hepsinin başı bu cinli ve uğursuz kadındı." (2014: 8-9).

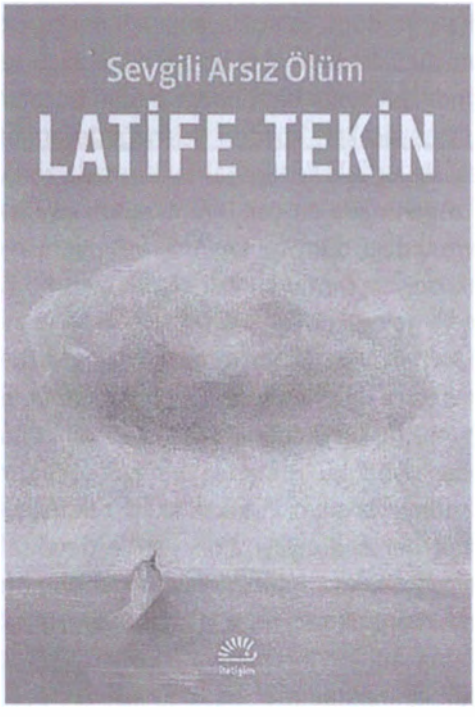
Burada aslında yaşanan tüm sıradanlıklar ve mantıkla açıklanabilen olaylar köylüler için çok tuhaftır ve bunun tek bir tanımı vardır: cin. Köylü halk gördüğü ve açıklayamadığı her şeye olağanüstülükler atamaktadır. Dirmit ve ailesi şehre taşındıktan sonra bir müddet bunun bocalamasını yaşayacaktır. Köydeki geleneği devam ettirmek isteyen aile kente ayak uydurmada zorlanır. Bu zorlanmada en çok Dirmit zararlı çıkacaktır. Çevresindeki dünyayı tanımak ve anlamlandırmak isteyen Dirmit sürekli olarak ailesiyle karşı karşıya gelecektir.

Sevgili Arsız Ölüm romanı özelinde Dirmit son derece cesur hatta aykırı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950-1980 yılları arasını kapsayan bu romanda bir kız çocuğunun dış dünyayla olan ilişkisi dikkati çekmektedir. Dirmit gerek dünyayı algılayışı ve gerekse bu algılayıştaki tavrından dolayı dışlanan, ötelenen biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta bu dışlama annesi tarafından "cinli kız" şeklinde yorumlanmaktadır:

"Derken işi, Dirmit'in cinlerin derneğine girdiğinden şüphelenmeye kadar vardırdı... Kızın ellerini bir torbaya sokup bağladı... (2014: 29).

Bu ifade okura daha romanın ilk başında Dirmit'in müthiş bir yalnızlığa mahkûm bırakılacağını göstermektedir. Dirmit kendilerine yaklaştığında acımasızca onu taşlayan bir grup köylünün varlığı (2014: 59) ile aslında bu yalnızlaştırmanın sadece annesi tarafından değil tüm köylü tarafından yapıldığını da gözler önüne sermektedir. Buna karşın Dirmit tüm cesaretiyle köylülerin karşısında yer almaktadır. Köylüler ne kadar cinler âlemine inanıyor ve onlardan korkuyorsa Dirmit o kadar karşısında durur.

Roman üzerine yapılan araştırmalarda Tekin'in kadını bilerek edilgen gösterdiğini daha sonrasında onların direnişçi ruhlarını ortaya çıkarmada bu edilgenliğin büyük gücü olacağının vurgusunu görmekteyiz (Gündoğan, 2019: 66). Romanda Dirmit tüm bu ötelemelere rağmen son derece güçlü bir karakter olarak çizilmektedir. Güçlü ama yalnızdır. Annesinin bile kendini anlamadığı bir dünyanın içinde yaşamaktadır.



Şehre göçtükleri ilk günden itibaren çevresindeki dünyayı algılamaya çalışmada Dirmit'in önünde en büyük engel annesidir. Ailesinin şehir kültürüne kolay kolay adapte olamamasına karşın Dirmit, etrafındaki dünyayı tanımak için bütün engellerle (ailesi ve özellikle annesi) savaşır. Dirmit yaşadığı kültürü tanımaya çalışırken ailesi, olduğu şekilde, olduğu yerde saymak ister. Bunun karşılığında da Dirmit onlara tuhaf ve gülünç görünür. Bu durum onu ailesine karşı yabancılaştırır. Buna şehre taşındıkları ilk günlerden bir örnek verilecek olursa Dirmit etrafındaki dünyaya gözlerini büyülterek bakarken ailesi bu dünyaya kayıtsız kalmaktadır:

"Atiye günlerce kızının gözlerini oymalardan alamadı. Sonunda bir şüpheye düştü. 'Bir şey var ki bakıyor zaar,' deyip o da gözlerini oymalara dikti. Ne yandan baktı, ne kadar baktıysa tavanda tahtadan başka bir şey göremedi, içine bir korku düştü. 'Tavana bakmak kızlara iyi gelmezmiş, geberesice,' diye akıl verdi, dil döktü. (2014:76).

Yukarıdaki örnekte de görüleceği gibi annesi Dirmit üzerinde hâkimiyet kurabilmek için onu korkutur. Hatta o kadar ki kadınlığa ilk adımında Dirmit'in gelip hemen kendisine haber vermesini bunun sonucunda da kendisine tokat atacağını söyler (2014: 134). Bunun üzerine Dirmit müthiş bir korkuya kapılır, kendini ve bedenini sürekli olarak sorgulamaya başlar:

"O günden sonra Dirmit'i bir düşüncedir aldı. Atiye'nin tembihlerinden sonra soru soramaz, erkek kardeşlerinin, babasının yanına sokulamaz oldu. Sesi soluğu içine çekildi. O susup bir köşeye sindikçe Atiye kızını gözleriyle yedi bitirdi. Gelip gelip başına dikildi. Kulağına eğilip yanına sokuldu. Dirmit'e kırmızı işaretten haber olup olmadığını sordu. Dirmit utana utana omuz silkti, başını önüne eğdi." (2014: 134).

Dirmit'in bu kadar yalnızlaşmasında ailenin sosyokültürel durumu, batıl inançlara olan bağlılığı son derece etkindir. Dirmit'in dinlediği radyonun cin işi olduğuna inanılması, aklı kıt denip saçının kesilmesi tüm bu cehaletin bir sonucudur. Sırf şiir yazdığı için annesinden dayak yiyen Dirmit aslında yapayalnız bir karakterdir. Roman boyunca Dirmit, ailenin bütün fertlerinin karşısında ve yapayalnız yer almıştır. Dirmit'in şehirde arkadaşı olması bile olay olmuştur:

"Atiye, ne ettiyse, kızını Aysun'dan ayıramadı. Dirmit'e her eve gelişinde 'Aysun dayağı' attı. Her ip olup uzamasının, gidip gidip Aysun'u bulmasının ardından 'Aysun intizarları' etti. O intizar ettikçe, Dirmit eteklerini kesip Aysun'un etekleri gibi dizinin iki karış üstüne çıkardı. Aysun gibi ağzına kocaman bir sakız aldı. Aysun'la bir oldu, yoldan geçen oğlanların ardından ıslık çaldı." (2014: 136).

Bu ifadede annesinin ne yaptıysa Dirmit'i kararlarından ve istediği gibi yaşama fikrinden alıkoyamaması dikkati çekmektedir. Dirmit kararlı, aklına koyduğu her şeyi yapan bir karakterdir.

Şehre taşındıktan sonra daha çok bireyselleşen, birey olmak için çaba harcayan Dirmit'in önündeki en büyük engel ailesi hatta annesidir.

Dirmit'in bu kadar yalnızlaşmasında ailenin sosyokültürel durumu, batıl inançlara olan bağlılığı son derece etkindir.

Dirmit'in bu bireyselleşme sürecinde dış dünyadan edindiği arkadaşları da rol oynamaktadır. Yukarıda örneklendirilen Dirmit ve Aysun arkadaşlığı bu durumun tipik bir örneğidir aslında.

Her şeye ve tüm baskılara rağmen ailesi Dirmit için kendi dünyasını keşfetmesinde olumsuz bir etken değildir. O yine de kendi algısıyla dünyayı yorumlar. Bu yorumlamada ise doğa ona yol gösterecektir. Etrafındaki insanlar tarafından yalnızlaştırılmanın sonucu olarak Dirmit konuşamayan varlıklara derdini anlatmaya yönelir. Köyde başlayan bu dertleşme serüveni şehre taşındıklarında kuşkuş otu ile devam eder:

"Ertesi gün yine dut ağacının altına gidip sarı uzun saçlı oğlanı bekledi. Oğlan gelmedi. Dirmit yelekle gerisin geri eve dönemedi. Gözleri dut ağaçlarının altında dolu dolu oldu. Yanaklarından pıtır pıtır yaşlar döküldü. Ağlaya ağlaya kuşkuş otunun yanına koştu.

'Kuşkuş otu, sarı oğlangilin evleri nerde?'

'Niye sordun Dirmit kız?' " (2014: 110).

Yalnızlığını bir şekilde dindirmeye çalışan Dirmit için bu son derece doğal bir iletişim biçimidir. Bu iletişimde ise doğa ona yol göstermektedir.

Köyden kente göçü konu alan romanda aslında bir karakterin değişim ve dönüşümü de gözler önüne serilmektedir. Bu değişimi Dirmit yaşamaktadır. Onun bir değişim içerisinde olması da aslında içinde yatan merak duygusundan kaynaklanmaktadır. Zira Dirmit köyde yaşamaya devam da etseydi aynı merak duygusuyla

dünyayı algılamaya devam edecekti. Dirmit, etrafında akıp giden dünyaya kayıtsız kalamayan bir karakterdir. Ve bu farkındalığında doğayı da kendine rehber edinerek dünyayı anlamlandırma içerisine girer.

Dirmit'in dünyaya olan merakını "cinli, tuhaf" diye adlandıran ve bu meraka psikolojik ve fiziksel şiddetle karşılık veren tüm dünyaya karşı Dirmit direnişçi bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun direnişi başta yaşamak içindir.

Son olarak *Sevgili Arsız Ölüm* romanının Dirmit özelinde tiyatro oyununa da değinmeden geçmemek gerekir. Tek kişilik ve tek perde olan oyunda: Oyuncu Nezaket Erden, uyarlayan Nezaket Erden ve Hakan Emre Ünal, yönetmen Hakan Emre Ünal, danışman Zeynep Günsür Yüceil ve afiş tasarımında Kardelen Akça'yı anmadan geçmemek gerekmektedir. Romanda okuduğumuz Dirmit karakterinin anlamaya ve yaşamaya çalıştığı dünyayı ve onun yalnızlığını Nezaket Erden de son derece profesyonel bir şekilde sahnede seyircisine aktarmıştır. ■

Kaynak

Gündoğan, D. (2009). *Benzerlik Bilgisinden Dişil Büyülü Gerçekliğe: Latife Tekin Romanları Sevgili Arsız Ölüm ve Muinar'da Alternatif Kadın Öznelliği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Tekin, L. (2014). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

*Sevgili Arsız Ölüm*ler ve Yaşamlar Üzerine

Haktan Kalır

Gerçeklik nedir? Altı yaşındaki hâlime yüce dağların, uyuyup uyanamamış devlerin üzerine binmiş topraklar olduğunu söyleseydim geçmişinde çoktan savaştığı devlerle bu yeni, garip devleri karşılaştırırdı. Çocukluğumun tahayyülü tıpkı *Song of The Sea*'de kız kardeşinin ölümünü kabullenmek için devasa bir mitoloji inşa eden çocuk gibi gerçeği bükerdi yahut *Over the Garden Wall*'da olduğu gibi belki de birkaç dakika süren ve arka bahçeye yaptığı bir yolculuğu hayatlarının macerası olarak gören çocuklar gibi her bir yükseltiye canavarlar yakıştırırdı. Elbette ki gerçekliğin kurguları her zaman böylesine saf değiller; gerçekliğin algılanış biçimi asla anlaşılamayacak canavarları sınırların ötesinde kurgulayıp bu sınırlar üzerinde yitip bitmeyecek fetihleri de tasarlatabilir ki tasarlattı da (Kalaycı, 2016). Her bir tasarı kendi ikiliğini üreterek ontolojik bir dışlamayı da içerdi (Sloterdijk, 2009). Ancak ben burada Rousseau'nun (2012) var saydığı altın zamanla yahut çocuklukla ilgilenmiyorum, aksine her bir altın çağ tasvirinin ne derece saflaştırıcı bir muktedirlik çağrısının olduğunun farkında (Hutchinson, 2015) doğrudan gerçekliğin kendisiyle ilgili bir soru sormak için meramımı böyle başlattım. Gerçeklik hakikaten nedir? Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü için niçin *fantastik ögeler barındırır,* denir? İçinde cinler, konuşan çiçekler, melekler, tanrılar, yüzde açan güller bulunduğu için mi? Ama gerçeklik bunlar olmadan olabilir mi? Gerçekliği, hakikaten oldukça vasat bir sıfırlama gayesiyle her şeyi nicel doğruların basitliğine çeken bir fiziksellikle mi göreceğiz? Yoksa Latife Tekin'in kitabı bir alternatif gerçekçilik mi içerir? Onu büyülü gerçekçiliğin içinde görmek bu nedenle mi önemlidir? Temelde Dirmit'in hikâyesini incelerken adımlarımı bu sorular üzerinden atacağım. Dirmit'i seçmemin nedeni ise oldukça kişisel bir şekilde kendi yaşamımla örtüşen belirli bir gariplik hissini onda bulmam, diyebilirim. Atiye'yi de konu edinebilirdim ama bir türlü büyümek istemeyen çocukluğum tıpkı Dirmit'in tulumbayla, kuşkuş otuyla sokakla konuşması gibi Dirmit'e seslenmek istedi. Hadi, dürüst olayım; bir şair olarak Dante nasıl ki Vergilius'u görünce bir şiir uğruna cehenneme gidebildiyse ben de Dirmit'i görür görmez hırpalanmış bir şiirin ve şairin peşine düştüm.

Öyleyse salalım cehennemin köpeklerini!

***

Sevgili Arsız Ölüm'ün bir özeti olanaksızdır; okuyucu kitaptan sadece bir sayfa okuyarak da kitabın tümünü okuyarak da bir karşılaşmaya tabii olur. Onu *melez*, *piç*, *canavar* bir kurmaca olarak görebiliriz; içerisinde köyü de şehri de aynı anda bulundurarak neredeyse bir gecekondu gibi işler: Hem göçebedir hem de mülkidir. Tam da bu nedenle bir karşılaşmadır; okuyucusuna denk gelir, ona kendisini gösterir ve ilerler. Burada okuyucunun takibi, belirli bir okuma eylemi üretir. Peki, nedir bu karşılaşma,

ben bu kavramdan tam olarak neyi kastediyorum? Nasıl ki Bennett için şehir, kültür ve yapı arasındaki etkileşimin süregeldiği fiziksel alan; bu karşılaşmalarda insanların görünüşleri ise onların anonimliklerden koparak kendilerini gösterdikleri bir varlık alanıysa (2013, s. 11-12, 153-173) ve karşılaşmalar *conatus*'u üreten bir karşılaşmaları düzenleme kabiliyeti ise (Spinoza, 2011) Tekin'in kitabı da tüm şehirlerin ve köylerin kahramanlarının hikâyelerinde görüledurduğu karşılaşmalardır. Atiye, Dirmit, Halit, Huvat, Nuğber, Seyit, Zekiye yalnızca kendi kişiliklerini içermezler, aynı zamanda göçün, anneliğin, babalığın, kadınlığın, erkekliğin, yoksulluğun... kişileri olurlar. Burada kitabın bir alegori olarak ulusal bir hikâye olduğunu, üçüncü dünya edebiyatının bir örneği olduğunu (Jameson, 1986) söylemiyorum. Kitapta alegori vardır ama bu Jameson'ın bu sömürgeci bakışını haklı çıkarmayacak farklı bir olanakla kurgulanmıştır. Alegorinin kısıtlı tanımının dışında ve bunun çok daha ötesinde *Sevgili Arsız Ölüm* bir gerçekliktir. O, her bir bilimsel ölçümün de temelde bir uydurma olduğuna denk gelecek, hiçbir zaman modern olmayan tarihselliğin bir kabulü (Latour, 1993) yahut yaşamın "çağdaş" olandaki sınırlamalardan çok daha kadim şölenler içerdiğine ve tarihsel olanın da belirli bir iradenin tanımı olduğuna yönelik bir reddiyesi (Nietzsche, 2011) gibi işleyerek gerçek olana dair bir tahayyül sunar. Bu nedenle Jameson'ın basitçe okunmuşluk hissiyle tanımladığı alegoriden çok daha farklı bir alegori içerir; bir taklit değildir yahut basit bir kayıt değildir, gerçekliğin tam da gerçeğe asla uymayacak olan olaylarla bir tarifidir. Postmodern anlatının kurmaca olanı da gerçekliğin içinde görmesinin, onda maduniyet temelli bir olasılık görmesi gibi Tekin'in kitabı da yaşamın sınırlı gerçekliğini ve ona bağlı alegori tanımlarını aşar. Peki, kitap incelenebilecek hiçbir şey sunmaz mı? Hayır, aksine her ne kadar Tekin kitabın arka kapağında kitabı kendi yaşam öyküsüyle örtüştürerek kitabın yorumlanma biçimine dâhil olsa da bu müdahillik yazarını mutlak bir karar vericiye dönüştürmez; doğrudan yazarın hayatını da içermesine rağmen gerçekçiliğin büyülü oluşu sonsuz tarif olanaklarına seslenir ve nihayetinde okuyucusunu güçlendirmeyi seçer, okuyucu gerçekle bu melez ilişkide müphemliğin karar vericisi olur. Ben de müphemliği, belirli bir yoldaşlık kurgusuyla Dirmit'in öyküsünde arayacağım. Amacım elimden geldiğince eksik bir inceleme yapmak çünkü yaşam eksiktir.

Alegorinin kısıtlı tanımının dışında ve bunun çok daha ötesinde "Sevgili Arsız Ölüm" bir gerçekliktir.

***

Dirmit, önce köyde, sonrasında şehirde yaşayan ailesinin iki kız çocuğundan biri olarak sürekli gözetilir; ilk "regl"sinden konuşmayı seçtiği her nesneye, ilk şiirinden başarılarına kadar başta annesi Atiye olmak üzere varlığı, sürekli şüphe uyandıran bir gözetim meselesi olur. Dirmit'in en büyük sorunu ise onun sürekli soru sormasıdır. Komünizmin, uçakların, "Kanserden korkma, geç kalmaktan kork!" reklamının, kuş-kuş otunun, *regl*nin, şapkanın, şiirin, kızlık ve erkekliğin, cinselliğin ne olduğunu sürekli sorar (Tekin, 2014, s. 48, 56-58, 76, 133-134, 161, 210-213). Dirmit, ona verilen baştan savma cevaplara başta inanır. Örneğin komünizm onun için gökteki uçaklar olur. *Dogtooth*'taki çocuklar gibi uçakların farkını kavrayamaz. Ancak zaman içerisinde sorulara verilen cevaplardaki eksikle inancı azalır ve yaşama kendi bakmaya başlar. Benim için kitapta Dirmit'in öyküsüne yönelik üç

an bu bakışlara denk geliyor. Dirmit'e de bu üç örnek üzerinden seslenerek kitapla karşılaşmamın hatırasını yâd etmeyi deneyeceğim.

Bunların ilki, köyde kendisinin adı deliye çıkıp sürekli taşlandığında, onu önceki günlerde sevip okşayan ve sevgi gösteren Elmas'a gitmeyi düşündüğünde babasının köye getirdiği su tulumbasına sorduğu "Tulumba, Elmas geline gitsem o da beni taşlar mı?" sorusudur (Tekin, 2014, s. 65). Dirmit, cesaretini toplayıp Elmas'ın evine gider ama kapı ona açılmaz. Burada, gündelik yaşamdaki şiddet ve umut bulunamaz mı? Delilikle tanındığı için sevdiği birinin kapısından "ayakları altında binlerce bıçak"la dönen bir çocuktan daha gerçek ne vardır? Kurt adamların birer mite dönüştürülmeden önce yasanın korumasının dışındaki insanlara, kurban edilebilirlere denk gelmesi (Agamben, 2001) gibi aleladeleşen belirli bir gerçekçilikten söz etmemiz gerek. Bilig'in banal milliyetçilikte milliyetçiliğin gücünü artık üzerinde düşünülmeyen şeylerde görmesi gibi (2002) banal gerçeklikler de olabilir mi? Kurt adamın aşırılaşarak göçmenlere, dezavantajlı grupların hâllerine denk gelerek toplum içinde kurban edilenleri görünür kılacak bir imgeye dönüşmediği malum. Bunun tam tersine kurt adamlar insanın tümüyle dışında bir canavara denk geldiler. Yani içimizdeki canavarları ve onların öldürebilirliğini niteleyen şeyleri görmemeye başladık. Peki, bu gerçekliği oldukça kısıtlı formüllerde ele alan ve metafiziğin kanıtlanamaz etkilerini dışlayan bir banal gerçekçilik olamaz mı? Dirmit'in *Babamın Tüfeği*'ndeki Azad'dan farkı nedir? Gerçeklik; gündelik hayatın içerisindeki büyüyü içerebilir, kitapların büyüyü açıklama gibi bir zorunlulukları olmadığı gibi büyü gerçekliğin saf bir kaydı da olabilir (Márquez, 1991). Dirmit'in tulumbayla konuşması metni fantastik yapmaz, eminim ben

Delilikle tanındığı için sevdiği birinin kapısından "ayakları altında binlerce bıçak"la dönen bir çocuktan daha gerçek ne vardır?

şimdi hatırlamıyor olsam da tulumbayı oldukça yerinde bir seçenek yapacak sonsuz sayıda şeyle konuşmuşumdur çünkü özellikle de çocukken benim için gerçeklik tam olarak buydu. Çocuk edebiyatlarının, çocukları içerirken var olan tüm gerçekliği yetişkinlerin var saydığı doğrulara çekmesi bir hakikat değil, olsa olsa hayali bir cemaat inşa etmek için verilmiş sonsuz sayıda karardan biridir (Kelen & Sundmark, 2013). Bu nedenle Dirmit'in öyküsü tulumbayla başlar, konuşan tulumba onu gerçeklikten azade kılıp toplumsal dışlamaya yönelmez, tulumbayı da kitabın en az Dirmit kadar bir kahramanı olarak seçerek ilerler.

Konuşan tulumbalar vardır!

Dirmit'in dâhil olduğu ikinci bir kısım onun sürekli şiir yazmasından rahatsız olan ailesinin, özellikle de Atiye'nin Dirmit'i yoğun bir şekilde rahatsız etmesiyle ilgilidir. Dirmit, şiirlerini yazdığı defterini annesinden uzun bir süre saklar ama annesi defteri bir şekilde bulur, önce defter saklanır; sonra da Dirmit'in ağlamaları karşısında tüm ailenin şiirleri okuyup Dirmit'le alay ettiği, en sonunda da defterin yırtıldığı bir süreç vuku bulur. Dirmit öylesine sinirlenir ki sokağa çıkar, solcu bir eyleme denk gelir ve kendisinin kalabalık arasında güvende olduğunu hissettiği, yürümeye uyum sağladığı bu yerde diğer insanların sloganlarını idrak edemeyip kendisi bağırmaya başlar: "Şiirlerimi yırttılar! Şiirlerimi yırttılar!" (Tekin, 2014, s. 182-185). Bu eylem de tıpkı ailesinin onu görmesi gibi polisin kalabalığı görmesiyle biter ama Dirmit kendisine "Yollarda



kaynak: pixabay.com

koşarak bağırmak ne güzeldi, düşündün mü?" diye soru soran kara da "En güzeli oydu!" diyebilecektir. Bu, bir yandan şehirleşmeyle özgürleşen kadınların öyküsüne denk düşer çünkü anonimleşmenin gözetimden arınmaya verdiği anlamı içerir, diğer yandan da Dirmit'in bağırmaya başladığı bir dönüşümün başlangıcına denk gelerek belirli bir seslenmeyi ima eder. Mahrem olandan çıkış özgürleştirici olabilirdir. Çünkü mahrem olan, saklı olan belirli bir görmeyi içerir. Örneğin Francisco Goya'nın şiddeti, yamyamlığı, karanlığı içeren tablolarının her biri görünmemesi gerekene baktırarak bir görmeme öğretisi taşıyorlardı (Nerdwriter1, 2018). Dirmit de sürekli bir şekilde mahrem olanla terbiye edilir; herkes ona bakar, o kimseye bakmamalıdır. Tek odalı evde herkes sevişebilir ama Dirmit her zaman cinsiyetsiz olmalıdır. Dirmit, belirli bir şekilde görmemeyi öğrenmek zorundadır; kendi bedeni de evle ilişkisi de görmemelerle kurgulanmalıdır. Atiye'nin özellikle de Dirmit üzerinde böylesine baskın bir gözetim, müdahale üretmesi de Dirmit'in diğerlerinin aksine sürekli sorgulaması, reddetmesi, uyum sağlayamamasındadır ki Atiye de bunu itiraf eder. Dirmit, isminin anlamı olan "erken olgunlaşan üzüm" olarak tedirgin edicidir, diğer üzümlere uymaması onu ekinin sorununa dönüştürür.

Dirmit'e dair son kısım ve ona seslenmemin de sonu anlamına geldiği için beni oldukça üzen diğer mesele ise ev, perde, dam bölümüdür. Steinbeck'in bir başka üzümü anlatan *Gazap Üzümleri* kitabı şehirlerin bir türlü kabul edemediği taşralı ailelerin öyküsünü anlatıyordu. Orada da aileler, şehirde sürekli bir kayba denk düşüyorlar ve eninde sonunda dağılıp tükeniyorlardı. *Sevgili Arsız Ölüm*'de aile hiçbir işlerini tutturamaz; girişimler sonuçsuz, başarılar kesik, tanışıklar yolsuz kalır. Huvat'ın şapkaları fötrden takkeye dönüşürken şehrin keşmekeşiyle başa çıkma yöntemleri de savunma hâlini alır. Yaşam mücadeledir. Romanın çok az soluk aldığı yerlerden biri ise ailenin neredeyse tümünün damdan görünen evlere baktıkları anda yaşanır. Dirmit, bu evlere bakmadan ailesiyle konuşur. Bu evlerin her birinin perdeleri açıktır çünkü bu evler –ay ve denizin ona dediğine göre– duvarlarında çiçekli kâğıtlar, tavanlarındaysa ışıklar saçan lambalar bulunan evler olarak görünmek isterler. Atiye, Halit ve Huvat'ın yüreğinin ezildiği bu konuşmanın devamında Atiye kendi evlerinde neden perdelerin örtüldüğünü Dirmit'e sorar ve Dirmit "Bizim duvarlarımızda parmak işaretleri var da ondan, kız anne" der (Tekin, 2014, s. 234), bu izler roman boyunca karakterlerin "ortada kalacaklarına, akıllarını kaçıracaklarına, aç açık kalacaklarına, kötü yola sapacaklarına dair duvara koydukları işaretler"dir ve öylesine çoklardır ki Dirmit "birbirimize ne çok işaret koymuşuz" diye iç geçirmiştir (Tekin, 2014, s. 233). *Barbarları Beklerken*'de Joll'un en büyük

keyfi, karşısına aldığı kölenin vücudundaki yara izlerini takip etmek ve sömürgenin işkencesini tıpkı antik bir şehri kazır gibi kazımaktı. Tekin'in romanının ailesi de birbirlerine hınçlarını böylesine net bir şekilde kaydederler, Dirmit'in başını eğerek görmezden geldiği iz onun hatıralarının yaralarıdır. Evleri çirkindir, saklanmalıdır. Çirkinlik, uygunsuz yerde olandır; aşkın olan estetiğin kurguladığı siyasalda yok edilmesi gerekendir çünkü çirkin engeller (Cousins, 2021). Dirmit'in ailesinin sakınması, saklanması da çirkinin ilk içeriğine yani uygunsuzluğuna denk gelir. Şehre uymayan, şehre açılamayacak belirli bir kifayetsizlik vardır. Dirmit, tüm görmeme terbiyelerine rağmen görmüştür ve ezilmiştir.

Böylece Dirmit'in delilik, şairlik ve çirkinlik temelli sakınılan, bastırılan, kapatılan öyküsünü bir karşılaşma üzerinden bir parça aktarabilmiş oldum. Ancak belirtmem gerekir ki bu benim Dirmit'le bugünkü karşılaşmamdan gördüklerimdi, belki ben üzgün bir günümdeydim, belki Dirmit ben onu görmeden birkaç dakika önce Elmas'ın cevapsız bıraktığı kapıdan onu bir türlü sevmeyen annesinin kapısına dönüyordu.

Böylesi bir inceleme nasıl sonlandırılabilir? Ben de bu cevaba sahip değilim, öyleyse bu incelemeyi de sonlandırmayalım. Birbirimize bu yazının sonundan bakarken tıpkı ilişkilerini birer yarık gibi deşmiş uzun bir zamanın sonrasında buluşmuş iki dost gibi bakışalım: Yaşam, birbirimizi görmeden önce sonsuzca uzundu ama şimdi baş başayken birbirimize anlatacak ne az şeyimiz var.

Ah sevgili arsız yaşam!

Bu yazıyı da Dirmit'in yırtılıp atılan defterinden en azından bir şiiri kurtarmış bir yadigâra dönüştürelim, ne şanslıyız ki bir şiiri bize kalabildi. Şanslıyız ki Atiye, Zekiye ve Dirmit bir gün birbirlerinden ilham alarak ağıtlar yaktılar ve birbirlerine eklenecek dizgeler inşa ettiler. Dirmit ise bu şiirde kendisini tanıtabildi:

"Cinli kızdım, kül karınlı kuş oldum;
Çekildim Akçalı göğüne, kanadım açtım;
Geldim ince ota düştüm, iğneli yıldıza kaçtım."

Ancak burada durmayıp, bilincimize "Güp!" diye düşen bir dilekte de bulundu:

"Yıldız, ağıtlar peşimde.
Yıldız, korku var düşümde.
Beni sakla canım yıldız."

Teşekkür: *Bu yazıyı Kadir Dede'nin inceliklibakışının bendeki izi olmadan yazamazdım, o bana da tıpkı diğer dostlarına öğrettiği gibi Dirmitlerin şiirlerini bulup, değer verip okumayı öğretti. Bu yazı ona armağandır, iyi ki var.* ■

Başvurular

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Bennett, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (Çev. N. Tokdoğan, B. Şenel, & U. Y. Kara). Ankara: Phonenix Yayınevi.

Bilig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik*. (Çev. C. Şişkolar). İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Cousins, M. (2021, 11 6). *Çirkin: Birinci Bölüm*. e-skop: https://www.e-skop.com/skopdergi/cirkin-birinci-bolum/6265 adresinden alındı

Hutchinson, J. (2015). Golden Ages. A. Smith, X. Hou, J. Stone, R. Dennis, P. Rizova, J. Stone, R. M. Dennis, P. S. Rizova, A. D. Smith, & X. Hou (Dü.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism* içinde. Chichester: John Wiley & Sons. doi:10.1002/9781118663202.wberen40

Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*(15), 65-88. doi:10.2307/466493

Kalaycı, N. (2016, 06 14). *Hayvan: Bir Sınır Aşma İmkânı*. e-skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/hayvan-bir-sinir-asma-imk%C3%A2ni/2975 adresinden alındı

Kelen, C. K., & Sundmark, B. (2013). Postscript: Where Children Rule? C. K. Kelen, & B. Sundmark (Dü.), *The Nation in Children's Literature* içinde (s. 263-272). Londra: Routledge.

Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern.* Cambridge: Harvard University Press.

Márquez, G. G. (1991). Interview with Gabriel García Márquez. (M. Osorio, Röportaj Yapan) https://en.unesco.org/courier/octobre-1991/interview-gabriel-garcia-marquez adresinden alındı

Nerdwriter1 (2018, 03 1). *En Rahatsız Edici Resim* YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=g15-lvmlrcg adresinden alındı

Nietzsche, F. W. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik.* (Z. Alangoya, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rousseau, J.-J. (2012). *Toplum Sözleşmesi* (9 b.). (Çev. V. Günyol). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sloterdijk, P. (2009). Rules for the Human Zoo: A Response to the Letter on Humanism. *Environment and Planning D: Society and Space, 27* (1), 12-28. doi:10.1068/dst3

Spinoza, B. (2011). *Etika* (4 b.). (Çev. H. Z. Ülken). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tekin, L. (2014). *Sevgili Arsız Ölüm* (3 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tehlikeli Oyunlar'daki Bazı Temalar

Kenan Göçer*

Modern Türk edebiyatının en seçkin yazarlarından olan Oğuz Atay (1934-1977), kısa yaşamına çok yönlü ve tartışmalı metinler sığdırmış ender bir kişiliktir. Metinlerindeki temalar, her eserine tutarlı bir şekilde yansımış olup *Tehlikeli Oyunlar* da (2017 [1973]) bunlardan biridir. *Tehlikeli Oyunlar* (TO) romanının baş karakteri Hikmet, sevdiği kadınlar Sevgi ve Bilge ile üst komşusu Hüsamettin Albay merkez-üçgeninde dönen oyunun oyuncularıdır. Bu oyunun çevresinde de Hikmet'in mahallesi ve onun arkadaşlarından oluşan başka bir oyun oynanır ve oyunlar kimi zaman kesişir.

Romanın bazı temaları üzerinden romanı veya Hikmet'i anlamaya çalışırken aslında biraz da Oğuz Atay'ı anlama girişimi olarak görülebilir bu çalışma. Atay'ın diğer metinlerinde olduğu gibi *TO*'da da en büyük tema sevgi-hesap arasında uzanır. Öyle ki bu tema Atay'ın tüm metinlerindeki ana ekseni oluşturur. Sevgi, sevgi veya dostluk olarak kendini açıklar ama hesap, metinlerde çeşitlenebilir: para, tutunan, tutunmaya çalışan, tutunamayan, onlar-insanlar, küçük burjuva değerleri, birikim, orta sınıf aile düzeni, beğeni anlayışı vs.

Sevgi-hesap

Sevgi veya dostluk, romanda mülkiyet tapıncı dışı sahiplikte serimlenir. Sevdiklerinde de doğal olarak bunu arar Hikmet. Bulamadığında başlamış olsa bile yollar çatallanır, yaralanır ve tökezler. Tökezlenmekle kalmaz sonu ayrılığa varır. Sevgi ile başlamış olduğu evlilik bu çerçevede tıkanır. Hikmet; sevdiklerinde veya dostlarında heyecan, oyun ve coşkunluk ararken farkında olmadan aradığı eşitlik ve özgürlük duygusu ile yönetme-yönetilmeye karşı gürültüsüz bir dirençtir.

Genel olarak Atay metinlerinde özgürlük ve eşitlik kaybı, birikim/para veya hesap lehine sonuçlanır. Hikmet'in zenginliğe karşı başlardaki ilgi dolu sözleri bir oyundur. Onun tüm karşıtlığı hesap yapanlaradır çünkü böyle yapanlarda insan genellikle araç olarak görülür. Kendisinin ve insanların araç olarak görülmesini kabullenemez. Sevgiyi anlamamış veya sevmeyi bilmeyen herkes Hikmet'in ironisinden payını alır: "Hikmet söyleniyordu: İnsanın ya arkadaşından ya da akıldan yana olması gerekirdi. Akıl kimden yana olursa olsun Hikmet Sevgi'den yanaydı."[1] Fakat arkadaşlarını da kaybetmek istemezdi Hikmet, yeter ki onlar hesapçı çıkmasınlar. Fakat çıkarlar:

> "Hikmet'in arkadaşları da, şimdiye kadar bu çocuğa neden doğru dürüst birini bulamadık? diye üzüldüler. Onlara göre Hikmet, kendine yanlış bir tedavi uyguluyordu. Hikmet, bütün bunları sezince savunma durumu-

kenangocer@gmail.com

1 Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim, İstanbul 2017, s. 243.

na geçerek işleri daha çok karıştırdı. *Hesabını bilen* bazı arkadaşlar da Sevgi'nin öksüz oluşunu iyi karşılamadılar: Hikmet ne sanıyordu yani? Bütün bu halılar masalar insanın kendi parasıyla mı alınıyordu? 'Kız tarafı' denen bir şey vardı. (italikler benim)"[2]

Hikmet "kendini beceriksiz ve başarısız bul"ur.[3] Böyle bulmasının sebebi, hazzetmediği "onlar" gibi olamayışıdır. Aslında "onlar" gibi olmayı da hiç istemez. Çünkü istese yapamayacağı bir durum yoktur. İçinden gelmez onlar gibi olmak. Onlar kimdir, denecek olursa benliğini/birikimini/konumunu *göstermek* isteyen herkesin olabileceği anlaşılır. Hesap yapmayı, biriktirmeyi ve insanları yönetme arzusunda olan herkesi kapsar "onlar" Hikmet, kendine mi, eşi Sevgi'ye mi söylediği belli olmayan bir şekilde "para meseleleriyle de ilgili değilim."[4] diyecektir. Bu ilgisizlik Sevgi'nin bir süre sonra canına tak etmesine sebep olacak ve sonu ayrılığa varacaktır. Sevgi ve dostluk söz konusu olduğunda bunun dışında her şeyi ister istemez karşısına almış olur Hikmet. Bilge ile birliktelikleri de bu sondan farklı olmaz.

Dionysos-Apolloncu denge

Aslında Sevgi ile Bilge ve Hüsamettin Albay'ın birlikte birikimcilikten veya hesaptan daha çok, biraz da Hikmet'in coşkunluğuna karşı aklı temsil etmeleri söz konusudur. İkinci tema budur. Hikmet'in Dionysosculuğuna karşı Sevgi-Bilge ve Albay'ın Apollonculuğu devrededir. Yaratmak için coşkuya, kendinden geçmeye ihtiyacı vardır Hikmet'in ama aynı zamanda çevresindeki birilerinin de buna bir sınır, bir makuliyet hatırlatması yapması gerekir. O nedenle coşku anında düşmemek için çevresini akılcılarla donatır. Zevklerini taçlandırması, yaratıcılık anında kendinden geçmesi gerektiğinde, ne kadar saldırsa da akılıcılığa, onları yanından ayırmaz.

Dionysos-Apollon beraberliği roman boyunca diyalog şeklinde sürer.[5] Hikmet kendinden geçercesine metin içi söz oyunları ile farklı şeyler yaparken "Sevgi-Bilge-Tambay"lar ise ona sınırları hatırlatıp düşmemesini ve dengesini kaybetmemesini sağlarlar. Üçlünün Hikmet'e yönelik bu engellemesi, onun yaratıcılığına köstek değil, yarattıktan sonra düşmemesini sağlayan bir işleve sahiptir: sınırlarını çizen bir özgürlük... Sınırlar ise "verili" değildir. Hakikat önceden belirlenmiş değil, yaratım devam ederken sınırlar belirlenmeye başlandığı için, hakikat an içinde oluşmakta olan bir şeydir. Bu sebeple Atay, dünde ve yarında değil, bugünü bugünde yaşar ve onu yeni olarak kurmaya çalışır.

Descartesçı akla karşı verip veriştirir ama bir yere kadar. Aklı savunmayı da her zaman söz konusu üçlüye bırakmaz: "Sevgiciğim, sen de biliyorsun ki, en büyük hazinemiz aklımızdır."[6] Yine bir başka yerde: "En büyük hazinemizin aklımız olduğunu unutmayalım. Aklımızı korursak bütün oyunları istediğimiz gibi oynayabileceğimizi unutmayalım."[7] diyecektir.

---

2 Atay, *age*., s. 238.

3 Atay, *age*., s. 237.

4 Atay, *age*., s. 419.

5 Özbek Ölek, "Hikmet Benol Neden Perşembeleri Sevmez?", *Birikim*, İstanbul 2018, Sayı 345-346, s.101.

6 Atay, *age*., s. 399.

7 Atay, *age*., s. 400.

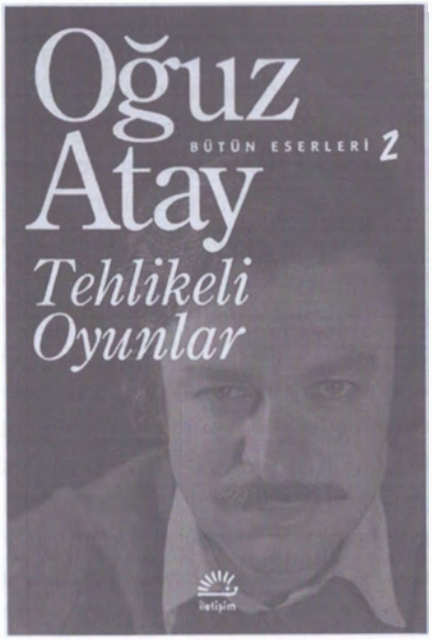
Kendini tanıma

Atay'da kendini tanıma veya bilme meselesi çok merkezî bir noktada durur. Türk romanının temel sorunu nedir, gibi bir soruya "kişilik" cevabını verirken, Antik Yunan felsefesi ve tasavvuf geleneğinin de nirengi noktalarından olan "kendini bil" (*gnothi seauton*: know thyself) ilkesine atıfta bulunarak bilgelik arayışındaki güzergâhını da göstermek ister gibidir. Dostluk kurmanın veya ötekini sevmenin yolunun önce kendini sevmekten, kendiyle dost olmaktan geçtiğini biliyoruz. Ama "onlar" bunu bilmezmiş gibi kendini tanıma çabasına girmeden, girmemeyi de bir eksiklik olarak görmeden sevmeye çalışırlar. Sevmelerin yaralanıp yolda kalmasının, bir kişilik eksikliğinden kaynaklandığının çoğunlukla görülememesini bir türlü kabullenemez Hikmet.

Biraz da "onlar"ı onlar yapanın, hesapçılıklarının arkasındaki eksikliğin bu olduğunu düşünür ve her fırsatta bunu dile getirir. Fakat ne yapsa nafile! Hiç kimsenin kendini tanımadığını ve bu nedenle "başarılı" olduklarını da görür. Atay'ın başkarakterlerinin "hayat acemisi" ve "başarısız" olmalarının sebebi tam olarak budur. Kendini tanımaktan hayatı yaşamaya fırsat bulamazlar ve sonunda "başarısız" olurlar. Ama insanlıkta yol alanlar da bu "başarısız" olanlar arasından çıkar. Hikmet ise bu acemilerden ve başarısızlardan biridir. O nedenle başarı da onun sözlüğünde hesapçılar kategorisinde yer alır. Başarıdan kurtulmanın yolu ise kendini tanımaktan geçer.

Cumhuriyetçi eşitlik

Tehlikeli Oyunlar'ın burada belirtilmesi gereken son teması cumhuriyetçi eşitliktir. Söz konusu eşitlik, romanın on altıncı bölümünde "Son Yemek"[8] başlığında resmedilir. Burada Hz. İsa'nın



havarilerine verdiği ve Batı resminde çokça işlenen "Son Yemek" öyküsü de Hikmet'in verdiği yemekte konu edilir ve tartışılır. Ancak bu tartışma sürerken Hikmet'in sevdiklerine, komşularına ve mahalle esnafına verdiği yemeğin hazırlanmasından yemek sonunda gelenlerin dağılmasına kadar pek çok durumun İncil'deki anlatıyla paralelliği gözlerden kaçmaz. Ama Atay burada kendi farkını da ortaya koymaktan geri durmaz.

En önemli fark, cumhuriyetçi eşitlik göndermeleridir. İsa sevgisiyle dolu Hikmet, sofranın hazırlanmasında rastgele gelenler ile davetle gelenlerin hepsini bir şekilde yemeğin hazırlanması ile görevlendirir. Bu görevlendirme bir emir verme tarzında değil, sanki kendiliğinden, herkesin bu görevi almak istermişçesine işin ucundan tutması şeklinde gerçekleşir. Gelenler ise çoğunlukla tutunmaya çalıştığı hâlde tutunamayanlar ve çok az bazı tutunan kimselerdir.

8 *Atay, age., s.* 426-447

Yemeğin hazırlanması, sofranın kurulması sürecinde bazıları gönüllü olarak bazıları da gönülsüzce bu işe girişmişlerdir. Ancak birlikte yapılan bu işin (sofra kurulması, yemeğin hazırlanması) gelişim sürecinde gönülsüz olanların da, birlikteliğin, çıkarsızlığın ve eşitliğin yarattığı havadan etkilenmesi ile gönülsüzlüklerinin kaybolmasına tanık oluruz. Yani birlikte ve çıkarsızca iş yapmanın heyecanına kapılmamazlık edemeyenler ile Atay, onların (belki 'hesapçı olanların' demek daha doğru olur) bir dönüşüm geçirdiğininin bilinmesini istemiş gibidir. Yeter ki işe başlansın, gönülsüz olanlar da karşı olanlar da bu süreç tarafından dönüştürülebilmektedir.

Sofra hesapsızca kurulur, herkes bir eksiği tamamlar, herkes elinden ne iyi geliyorsa onu yapmaya koyulur. Yeteneklerini "hesap", "birikim" ve tutunma için kullananların, hesapsızca yapılan işler içinde olduklarında hünerlerini daha güzel bir şekilde göstermek istediklerini anlarız bu hikayeden. Sofrada herkes istediği gibi konuşurken özgürlüğün havasını solurlar. Bilmedikleri konularda bile fikir yürütenler, özgür ve eşitçe kurulup yenilen yemeğin sonunda bir şey öğrenirler:

> "Konuşmalar büyüdü, uzadı, sigaralar yakıldı her seferinde en az on sigara birden yakıldı, tabaklara her uzanışta en az on el birden hareket etti, her şey bu ölçüye göre oldu. Kalabalık içinde her işten bir anlayan çıktı. Hikmet, 'Kendi cumhuriyetimizi kurduk artık,' diye sevincini belirtti. 'Ben, gerçek demokrasiden bunu anlıyorum işte: Herkes cumhuriyetini alsın, bir köşeye çekilsin' (italikler benim)"[9]

Sofrayı kurmak için herkes hesapsızca en iyi bildiği işi yapar. Herkesin karnı doyar. Ancak herkesin karnının doyması değildir mesele. Karın her yerde doyurulabilir. Önemli olan karnın haysiyetli bir şekilde doyurulmasıdır. Herkesin birbirini saydığı, kimsenin kimseye üstten bakmadığı, kimsenin kimseye lütufta bulunmadığı bir sofra ancak haysiyet yaratabilir. Ve karnın haysiyetli bir şekilde doyurulmadığı cumhuriyet de tam bir cumhuriyet olamaz.

Hikmet, sofrada İsa'nın son yemeğini anlatır ve onun sofradaki biri (Yahuda İskaryot) tarafından ihanete uğradığını söyler. Sonra yemek bitip dağılırken sofradan kalkanlar, Hikmet'e iyilik olsun diye, bir daha kurulacak sofra için "hesap" ve "hızlı bir iş bölümü" yapmaya başlarlar. Hikmet, yapılan bu "hesabı" görünce onlara kızar:

> "'Yalan söylüyorsunuz, günlük işlerle oyalanıyorsunuz, gerçeklerden kaçıyorsunuz!' diye herkesin arkasından bağırıyordu. Onlar da, daha önce alınmış olan gizli bir karar uyarınca, bu sözleri duymamış gibi yaparak, aynı biçimde ve hep birlikte gülümsüyorlardı. 'İşte hepiniz gittiniz!' diye bağırdı Hikmet sonunda. 'Cehenneme kadar yolunuz var!' "[10]

Kurduğu veya kurmayı istediği cumhuriyetin özelliklerini uygulamayla gösterir Hikmet. Ancak yemeğe gelenler, yemek esnasında meseleyi anlamış gibi görünseler de, Hikmet'in kızgınlığından anlaşılır ki, meseleyi hâlâ anlayamamışlardır. Biraz önce elbirliği ile kurdukları cumhuriyet yeniden yurttaşsız kalır. Tıpkı, cumhuriyet "ilan" edilirken yurttaşsız olup, bilançonun sonunda ortaya yurttaş çıkmasına rağmen cumhuriyetin "pasif" hesaplarda gösterilmesinde olduğu gibi. ■

9 Atay, *age*., s. 438.

10 Atay, *age*., s. 447

Tren Yolculuğundaki Süreksiz Tanışıklık

İsmail Aydın

Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır.
Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor.
Ama yapışıp kalıyor ona, onsuz olamıyor.

Modern Türk edebiyatının kuşkusuz en kuşkulu eserlerine –yalnızca birkaç roman ve öykü– imza atan *Yusuf Atılgan*'ı keşfetmek bizim için büyük keyif olacaktır. Eserler kuşkulu olarak tanımlandı çünkü her okuyuşunuzda kendinizi olay örgüsü içinde bir başka karakter ile özdeşleştirmeniz mümkün. Dolayısıyla kahraman incelemelerinin yer alacağı bu sayıda *Aylak Adam*'daki *C.* isimli kahramana odaklanıyor olmak bizim için büyük bir şanstı.

Yusuf Atılgan'ın hayat yelpazesine baktığımızda hikâyelerindeki atmosferi anlamak için kâhin olmaya gerek olmadığı ortadadır. 20'li yaşlarında İkinci Dünya Savaşı'na şahit olmuş, siyasi görüşünden dolayı hapis yatmış, öğretmenliğin acı suyundan içmiş, çiftçilikle uğraşmış bir insanın, insanla ilgili gözlemlerinin, içsel değerlendirmelerinin olağanüstü olması asla tesadüf değildir. Tüm bu malzemeleri çağın içinde yüzdüğü bilinç akışı tekniği ile yoğuran *Atılgan,* edebiyatımızın parmakla gösterilen bir kahramanını ustalıkla ortaya koymuştur. Modern çağın yeni roman anlayışı ile bire bir örtüşen isimsiz kahramanı okur okumaz işimizin eski romanlarda bulunan kahramanlar ve onların yapıp ettikleri ile değil tamamen kişinin psikolojik ve çağın sosyolojik tespitlerini göreceğiniz ile ilgili olduğunu şimdiden belirtelim.

Yazımızın başında paylaştığımız söz *C.*'nin ismi konusunda yazarımızın neden tembel davrandığını açıklar nitelikte. Aileden gelen ve genelde insanların sevmediği hâlde katlanmak zorunda olabildiği, sahibi için hiçbir anlam ifade etmeyen, bazen sevilen bir sporcunun bazen de dinde önemli kabul edilen bir kişinin ismiyle isimlendirilebiliyor insanlar. *Atılgan*'ın isim konusunda bu denli cimri davranması aslında her şeyin faydacılığa ve maddeciliğe yaklaştığı modern çağda maddeden ziyade öze dikkat çekmek olduğunu varsayabiliriz. Satır aralarında yazarın ben size *C.*'yi toplumun bir üyesi olarak değil iki kişilik dünyasında psikolojik ve hatta sosyolojik bir olgu olarak sunacağım, dediğini duyarsınız. Hâlihazırda babasından nefret eden ve erken çocukluğuna dair klinik travmalar yaşayan *C.* babasının verdiği isimdense isimsiz olmayı tercih edecektir. İsimsizlik ile başlayan hikâyede aylaklık tanımını *C.*'ye yakıştırmak okuyucu için zor olmazdı. Fakat aksini düşünürsek, ismi Ebu Bekir Sıddık olan bir aylak figürünü zihin şemamıza gülmeden anlatabilmek çok da mümkün olmayacaktı. Okuyucunun zihninde isimle yer kaplamak yerine *C.*'nin zihin dünyasına yapacağımız yolculuğun detaylarıyla doldurmak daha

mantıklı bir yöntem olacaktır.

Eser başlar başlamaz aslında romanın sonuna dair bir ipucu okuyoruz: C.'nin, teyzesine benzeyen birini bulmak için, içinden hiç çıkamadığı arayışı... Bu arayış aslında sadece *C*'nin değil çağ insanının da arayışı değil midir? Anlam arayışı, eskiye özlem, boşlukları doldurma, huzur bulma, nerede o eski ramazanlar? vs. Ayrıca *C.*'nin diliyle ilk zehirli oku isabet ettiriyor yazar: "Ayak bastığımız her yer dünyanın merkezi oluyor. Her şey bizim çevremizde dönüyor." (s. 20) *C.*'nin kendini de dâhil ederek modern benmerkezciliğe vurgu yaptığına şahit oluyoruz. Neredeyse bir asır önce günümüz insanının portresini çizen *Atılgan*, *C*'nin aracılığıyla aylaklığın tanımını yaparken okuyucuya cevaplanmamış bir sürü soru bırakıyor. Dünyanın merkezinde olmadığımızı öğrendiğimize göre kahramanımızdan ikinci dersi almamızın vakti geldi de geçiyor: geç kalmışlık duygusu. Özellikle KPSS denen dehlize mecbur kalmış bireylerimizin kendi yaşıtlarının evlenip çocuk sahibi olduklarını gördüklerinde hissettiği o his işte. Evet, tam da o: "Birden içini bir şeye, bir yere geç kaldığı duygusu kapladı." (s. 22) Hikâyenin sonuna, hatta ölene kadar hiç geçmeyecek bu duyguya sahip bir insan görmedik son zamanlarda. *C.*'nin sahip olduğu zihin yapısına ulaşıp "Eyvallah" diyerek ortamı terk edemeyeceğimize göre, ölüme bile geç kalmış ve hiç yaşanamamış bir hayat sürmeye kaldığımız yerden devam edeceğiz tıpkı *C.*'nin arayışının hep kaldığı yerde (teyzesinde) devam edeceği gibi. Yazarın da altını çizdiği bu duygu durumu günümüzde sahip olduğumuz hayatların içini doldurmaya ve hayata yetişmeye çalıştığımız sahte mutlu sosyal medya resimlerimizden, içi boş kahkahalarımızdan, pırıltısız gözlerimizden ve keyifsiz düğünlerimizden de bellidir.

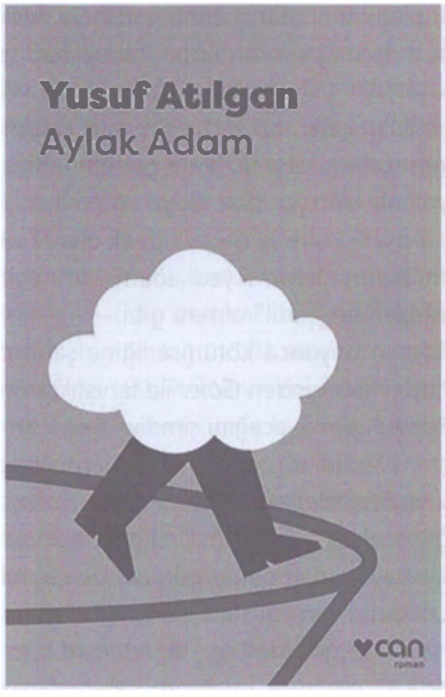
Kahramanımız için yaşamanın, sıradan olarak tanımladığı işten güçten, evlilikten ve tüm benzer meşgalelerden farklı bir amacı olmalıydı.

Aylağımızı da içine alan bir başka tanımlama da okuduktan sonra doğruluğundan asla şüphe etmeyeceğiniz *"sinemadan çıkmış insan"*dır (s. 24). *C.*'ye göre insanlığı asık suratlardan, kayıtsızlıklardan, sinsi yürüyüşlerden kurtaracak şey devasa sinemalardır. Kendilerine biçilmiş rolleri başarıyla icra eden aktörlerin sıradan insanlara esin kaynağı olmasının etkisi, kişiler sinemadan çıktıktan beş dakika sonra kaybolur. Senaristin çizdiği resimlerin tüm büyüsü gerçek hayatla yüzleştikten hemen sonra bozulur, hayatın karmaşası içindeki insanları bu sahte hayatların etkisine almak sorunu çözecektir. Herkes sinemadan çıkmış olacak, sahnenin sahte büyüsü tüm toplumu etkisi altına alacak, yüzler gülecek, anlamsız hayatlar beyaz perdede dünyayı kurtaran kahramanın bir iki sözüyle anlam bulacak.

"Belki onları (insanları) toplum içinde yaşatan, hastalık bilinciydi." (s. 39) Toplumla sorunları olduğunu bildiğimiz *C.*'nin fiziksel olarak hasta olduktan sonra savurduğu tespit de bu şekilde. *Atılgan*'ın kastettiği toplumsal hastalığın aslında fiziksel olmadığı aşikâr. Zaten *Güler* isimli üniversite öğrencisi ile yaşayacağı aşk çıkmazında *C.*'nin zamane kızlarının 3 oda 1 salon ev ve birkaç çocuğa tav olacak olmasına göndermeler yaptığını, evlilik kurumunun gereksiz olduğunu, eli paketli, maaşlı çalışanlara durmadan laf söylediğini görüyoruz. Berberde kaçak ilişki yaşayan komşu kadının dedikodusunu yapan tiplerden de hoşlanmadığını, "yasak ilişki" yaşayan ikiliyi uyarmayı bile düşündüğünü belirtiyor *C*. bize. Tüm bunlar bizi, *C.*'nin toplu-

mun hastalığının algılarla alakalı olduğunu düşündüğü noktasına getiriyor. Yaşamaya çalışılan hayatın kokuşmuşluğunu hepimiz fark ediyoruz ve bundan hoşlanmıyoruz fakat eyleme geçmek için de fazlasıyla tembel, belki gereğinden fazla "aylağız", tıpkı *C.* gibi.

Romanın sayfalarında biraz daha ilerledikçe *C.*'nin "sıradan insan"lardan ayrışma çabasını görüyoruz. "Yaşamanın amacı alışkanlıktı, rahatlıktı." (s. 52) Kahramanımız için yaşamanın, sıradan olarak tanımladığı işten güçten, evlilikten ve tüm benzer meşgalelerden farklı bir amacı olmalıydı. Kendini tekrar eden her şeyden korktuğunu yukarıda belirtmiştik. Bir kadınla evlenip gündüzleri okulda ders vermek, akşamları ise eve gelmek ve ölene kadar bu kısır döngünün içerisine hapsolmak fikri bile onu çileden çıkarmaya yetecek derece ürkünçtür. İnsanların konfor alanlarını terk etmek istememesi, alıştığı çevreden kopmaktaki zorluk, toplumun hazır kalıplarının dışına çıkmama isteği her zaman için en kolayıdır. *Einstein*'ın evrenin değişmezliğini kanıtladığı kendi teorisindeki hatayı anlaması ve bunu kabul edip açıklaması arasında tam 15 yıl geçecektir. Bilinen en zeki bilim insanlarının bile çevreden gelecek tepkilerden çekindiğini görüyor olmak *Atılgan*'ın, *C.*'nin eleştirdiği her konuda ne kadar haklı olduğunun kanıtı niteliğindedir. Başkahramanımız için "Güçlüğü umutsuzca zorlamak bile güzeldi." (s. 52) İçten içe teyzesine her özelliği bakımından bire bir benzeyen bir kadın bulamayacağını bilse de bu umutla hayatını sürdürmek, kendini tekrar eden binlerce gün yaşayacak bir memurun hayatını sürdürmekten çok daha anlamlı olacaktır. *Güler*'i gördükten sonra avını gafil avlamaya çalışan bir yırtıcı gibi onu takip etmiş, evini dikizlemiş, duraklarda vakit geçirmiş insanın içinde bir dir-



hem reddedilme korkusunun olmamasının tek açıklaması tüm hayatının merkezine yerleştirdiği bu delice teyzeyi bulma umududur. Toplumdaki bireylerde aynı umudu "işten dönerken ucuza satın alınan huzur" (s. 52) olarak görüyoruz. İnsanların içlerinde yer alan bu yıkıcı buhrandan biraz olsun nefes almaları için küçük ama ucuz oksijen tüplerine ihtiyaç vardır. Bu bazen bakkalda parası çıkışmayan çocuğun çikolata parasını ödemek, bazen bir dilenciye bazen de bir çiçekçi Çingene'ye para vermek olabileceği gibi bazen de bile isteye hayata getirdiği çocuklarına hiç vakti ve enerjisi olmamasına rağmen "zaman ayırmak" ile de olabilir. Seçenekleri kitap boyunca yazar bize zaten sunmakta o yüzden lafı uzatmadan konuyu hırsızlık mevzuna taşıyoruz.

"-Su, onları da bilirim. Çalamadıkları, kolayını bilmedikleri için terlerler." (s. 80) Potansiyel tüm hırsızlar, potansiyelleri kadar çalarlar. İnsanın ya

da toplumların çalma âdeti varsa bu herkesin kudreti ile doğru orantılı bir çalma hadisesine dönüşür. Bir milyon lira çalabilecek bir yönetici o miktarı çalar, bir torba çimento çalabilecek işçi onu çalar. Daha fazlasını çalamadı diye, kolay yolunu bilmiyor diye işçiye erdemliymiş gibi davranmamız abesle iştigal etmek olur. Tıpkı bir adamı öldürenle yirmi yedi adamı öldürenin ortak isimlerinin "katil" olması gibi.

Roman boyunca kötümserliğine şahit olduğumuz *C.*'nin içinden *Güler* ile tanıştıktan sonra bir Romeo çıkmayacağını şimdiye kadar anlamışızdır. *Güler*'in aile bağlarını koparmaya çalışması ve özellikle baba figüründen uzaklaştırma isteği çocuklukta yaşadığı Oedipal travmalarının ve aile hayatından nefret edişinin de kaçınılmaz sonucudur. "Bir gün sana dünyada dayanılacak tek şeyin sevgi olduğunu öğretecem." (s. 95) Aslında *C.*'nin tüm bu yıkım çalışmaları daha yüce bir amaca hizmet ediyormuş. Kendi kalabalıksız yalnızlığını birlikte daha da yalnızlaştırabilmek için *Güler*'in ailesine ihtiyacı olmadığını kanıtlamak istiyor kahramanımız. Dünyaya geliş sebeplerini ortadan kaldırıp kan bağını iptal ederseniz siz de şirinleri görebilirsiniz.

Üç ana bir ara mevsimden oluşan kitabın ana bölümlerinden yaz kısmına geldiğimizde *C.*'nin bir yaz tatili sevgisine şahit oluyoruz. Tüm yıl çalışan maaşlı kesimin senenin 10 günü yaptığı kıytırık bir tatil değil tam bir aylak tatili karşımıza çıkıyor. Tatilde de kendimizi *C.*'nin bohem yaşamının doğurduğu sorunsallarla baş başa buluyoruz. "İnsanların en kolay anladıkları onun [paranın] dili değil mi?" (s. 121) sözleri yine zihinlerimizi dolduran sorulardan birisi oluveriyor. Her problemi parayla çözmeye alışmış zenginler, problemin aslında kendileri olduğunu hiçbir zaman anlayamayacaklar. Paranın da satın alamayacağı şeyler olduğunu gördüklerinde de zafiyeti kendilerinde değil problemde arayacaklardır. *C.*'nin de tüm sorunlara bulduğu çözüm para. Kendi deyimiyle babasından kalan, haram para... Tüm bunların ışığında tek suçlu zenginler değil elbette. Para tapıcısı fakirler, para aşığı tiplerin toplumda bu kadar yaygın olması da madalyonun öbür yüzü.

Tutamak problemi... Kimi yalan söyleyerek tutunur hayata, kimi resimle, kimi müzikle, kimi de C. gibi arayışla.

Okumaya devam ettiğimizde *C.*'nin ağzından, önemli olanın para değil miktarı olduğunu öğreneceğiz. *Atılgan*'ın ayrıntılara ayırdığı bu bölümde *C.*'nin insanların ayrıntı merakının üzerine gittiğini görüyoruz. *C.* için önem arz eden şeylerin yemek değil yemeğin çeşidi, giysi değil giysinin çeşidi vb. olduğu zihnimize çalınıyor. Fakat biz zaten *C.*'nin annesinin göz rengi olan maviye tutkunluğunu, kadın bacaklarına olan takıntısını, sürekli kaşınan kulağını, iki kişilik toplumlara olan açlığını ve ezgilere düşkünlüğünü bildiğimizden önemli olanın nesne değil nesnenin öznede uyandırdığı çağrışım olduğunu tahmin ediyorduk.

Sonlara doğru yaklaştığımızda *C.*'den bir hoşgörü serenadı bizleri bekliyor: "İnsan kendininkine (kendi görüşüne) uygun olmayanı bağışlamaz." (s. 140) *Yusuf Atılgan*'ın yaşadığı acılara biraz tuz bastığını düşündüğümüz bu satırlar *C.*'nin de ilerlemesini gösteriyor. Ülkemizde sağın sola, laikin muhafazakâra, Müslüman'ın da Hristiyan'a hoşgörüsünün olmadığı sürpriz bir bilgi değil. Kimse kendi görüşüne yakın olmayan görüşe hoşgörü ile yaklaşamaz. Böyle kutupların olduğu ve harlandığı bir sistemde bu zaten mümkün değildir. *C.*'ye göre de hoşgörü denilen şey zıt fikre sahip olanı bağışlama çabasına denir.

Eserin çözülme noktasında *C.*'nin ağzından çocukluk krizlerinin hepsini dinliyor ve aylaklığı, mirasyedi olarak anılmayı niçin tercih ettiğini Ayşe'nin tablolarından birini izler gibi izliyoruz. "Babam adamsa ben adam olmayacaktım." (s. 151) Babası neyse *C.* tam tersi olacak, bıyık bırakmayacak, komisyoncu olmayacak ama babasının parasını yiyecek. Çelik gibi bir irade örneği... Yatılı okulda babasının ölüm haberini alınca gülümseyen bir *C.* fiziksel ya da psikolojik işkence çekmiş insanların ruhuna açılan derin yaraların asla iyileşmeyeceğinin bize kanıtıdır. Dahası devamında gelen yalan söyleyen insanlar ile ilgili kısımda da *Jung*'un "persona" dediği toplum içinde insanların yaşamasını sağlayan maskelerinden bahsedildiğini görüyoruz. "İnsanları yalan söyledikleri zaman dinlemeyi severim. Olmak istedikleri, olamadıkları 'kişiyi' anlatırlar." (s. 154) Erkeklerin askerlik, kadınların doğum, sporla uğraşanların yarış, kumarbazların kazanç ile ilgili söylediği yalanlar ilk aklımıza gelenler oldu. Olmak istediğin yer, olmak zorunda olmadığın yer ise; olduğun yer, olduğun kişi hakkında yalan söylemeye gerek duymadığın yer olmalı.

Sonraları "Kuyara ve Adako" (s. 157) hastalıklarını öğreniyoruz. "Kuyara" daha çok bir burjuvazi trajedisi gibi. *C.*'nin tanımıyla kumda yatma rahatlığı. Daha da genişletince "Alışılmış tatların sürüp gitmesindeki rahatlık" olarak tanımlandığını görüyoruz. "Adako" ise ağaç dalı kompleksi olarak tanımlanmış. Ağaçtan uzaklaşmaya çalışan dalların kökün sabitliğine olan isyanı, özgür kalması isteği gibi. Kişiyi besleyip büyüten aileden kurtulup özgür kalması, geçirilen tüm zor kışların, yırtıcıların, yırtıcı olmayanların izlerinden kurtulma, geçmişten kaçma ve sonsuz özgürlük isteği... "Kuyara"yı *C.*'nin alıştığı bu rahat, bohem, işsiz güçsüz yaşamı sürdürme isteği olarak tanımlarsak bu tanımın altına imzası olarak da tüm bunlardan kaçma isteği olan "Adako"yu eklememiz gerekecektir.

Sonuç olarak "insanlar böyleydi. İçeni, içmeyeni tren yolculuğundaki süreksiz tanışıklıkla yetinirdi." (s. 162) Romanın özet cümlelerinden birisi olarak kabul ettiğimiz bu alıntı bize *C.*'nin iç dünyasının anahtarını veriyor. Günlük yaşamda süreksiz tanışıklığın nezaket olarak görülmesi bize, topluma karşı bir sorumluluğumuz gibi öğretilmiştir tıpkı paranın her kapının anahtarı olabileceği gibi. "Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır." (s. 183) İkinci özet cümlemiz ise bu alıntıdan çıkarılabilir. *C.'nin* de *Güler*'in de İzmirli ev arkadaşının da bir tutamağa ihtiyacı vardı. Tutamak problemi... Kimi yalan söyleyerek tutunur hayata, kimi resimle, kimi müzikle, kimi de *C.* gibi arayışla. Teyzesinin arayışı... Annesinin yokluğunda yerini alan teyzesinin kokusunu, dokunuşunu, *C.*'de yarattığı hissiyatı, aşkı bulmak için aramak. Tüm arayışların sonuçsuz kalacağını *C.* de biliyor ama hayattaki misyonunun bu olduğuna ikna olmuş. Ve dünyanın en tehlikeli canlısı ikna olmuş bir insandır. ■

Kaynakça:

Atılgan, Y (2023). *Aylak Adam.* İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Arkadaş Islıkları

Erkan Karaaslan

1967 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen *Arkadaş Islıkları*[1] 1968 yılı Ocak ayında kitap olarak basıldı. Asıl adıyla "Küçük Adamın Notları" olarak bilinen otobiyografik seride, *Baba Evi*, *Avare Yıllar* ve *Dünya Evi*'nden sonra *Arkadaş Islıkları* gelir. Kronolojik sıralama böyle olsa da Küçük Adam'ın evliliğiyle biten *Avare Yıllar*'ın içinde geçen bir gönül macerasıdır *Arkadaş Islıkları*. Bu bakımdan serinin üçüncü kitabı olarak da görülebilir.

Arkadaş Islıkları'nın kahramanları "Briyantinli, daha çok da sıvı vazelinle vıcık vıcık kuvvetli saçlı, çevreye bela arar casına bakan küstah gözlü, yeni ötmeye başlamış delikanlı horoz çalımı içinde,"[2] ilk gençlik yıllarını geçiren avare kişilerdir. Romanın isimsiz başkarakteri arkadaşlarının ıslıklarıyla evden koşa koşa aşağı inip bahçe kapısını tekmeyle açan, çöp kovalarını direk yaparak futbol oynayan, babası vefat etmiş, annesinden harçlık alarak geçinen, kahvelerden çıkmayan bir gençtir.

> "Sabahın çok erken saatinde kıçı yamalı pantolonu bacağına, kısa kollu kirli beyaz gömleği sırtına çekerek ev halkının sıkıntıdan vakit bulup da kullanamadığı tozlu ayna karşısında saçlarına birkaç tarak, haydi sokağa... Çokluk elini senden çabuk tutmuş, sen akran birer 'Serseri Mayın'dan başkası olmayan iki yakın arkadaşının köşe başındaki elektrik direği altından ıslıkları gelmektedir. Islıklar, ah bu arkadaş ıslıkları!"[3]

Romanın başkarakterinin ekmek elden su gölden serüveni, kendi sınıfından olmayan bir kıza âşık olmasıyla beklenmedik bir anda değişiverir. Aşkı uğruna artık her şeye rest çeker. Canına kıymayı bile göze alır. Baba, yine de kızını bu "çulsuza" vermek istemez. Sonrasında olanlar olur ve bu iki genç birbirlerine kaçarlar. Elinden hiçbir iş gelmeyen "serseri mayın" birdenbire yaşam kavgasının ortasında bulur kendini.

Çiçeği burnunda iki genç artık kavuşmuştur. İlkin başlarını sokacak bir yer ararlar. Serseri mayının ilk aklına gelen arkadaşlarının evi olur.

> "Yakın arkadaşların evlerinde samanlıkları seyran etmeye başladık. Arada karım, 'Gidelim artık buradan,' diyordu. Nedenini soruyordum. Omuz silkiyordu. 'Arkadaşının annesi... Anlıyordum. Ya surat etmiş ya laf dokundurmuş ya da benimkinden gizli, oğluna bize dair atıp tutmuştur da benimki işitmiştir! Öyle ya, dağ dağ üstünde olur da ev ev üstünde olmaz, diye boşuna dememişler. Onun için benimki, 'Arkadaşının annesi...

1 Orhan Kemal, *Arkadaş Islıkları*, Everest Yayınları, İstanbul 2014.

2 Kemal, *age*., s. 1.

3 Kemal, *age*., s. 2.

derken yapıştırıyorum: Tamam. Yarın buradan da çekelim postamızı!"[4]

Bu kez de evlerine sığındıkları baba dostu Gaffar Bey'in (tutucu, bayağı, çıkarcı bir kişiliği yansıtmaktadır) türlü teklifleriyle karşılaşırlar. Söylenenler serseri mayının ağırına gitse de çaresizlikten bu "namussuzluğa" bir yere kadar tahammül eder. Sonrasında boğaz boğaza kavgayla oralardan da çekerler postalarını.

Orhan Kemal, kahramanlarını yaşadıkları zaman ve ortamdan soyutlamaz. Onları kendi yaşamlarının koşullarıyla ele alır. Böylece toplumsal yaşam, tarihsel boyut, yazılarında önemli yer tutar. Kahramanların kişiliğini, davranışlarını bu bakış açısıyla biçimlendirirken kahraman ile toplum arasındaki çelişkiler ve çatışmalar da bu minvalde ilerler. Ama "Orhan Kemal'in hüneri esas olarak insanların hayatlarına baktığında onlardaki öyküyü bulma ve nereden anlatmaya başlayacağını, nerede bitireceğini kestirme hüneridir. Dolayısıyla bütün bunlar aynı zamanda bir kurgu hüneridir onun öykülerinde kurgu cambazlıklarına vs hiç rastlamasak da."[5]

Serseri mayın, istasyon ambarında hamal kadrosuyla işe girer, eline kalan para kırk sekiz liradır. Bu parayla ayrı bir eve çıkmaları mümkün değildir. Bu kez Şahinde Hanım ve kocası "eşek suratlı Osman Bey"in evindeki küçük bir odaya yerleşirler. Buradaki anlatım bir ortaoyunu gibi komediye kayar. Sık kullanılan argo, diyalogların canlılığı tempoyu oldukça arttırır ve bu durum romanın en unutulmaz karakterleri arasına sokar onları. Şahinde Hanım ve kocası arasında geçen konuşmalar yazarın diyalog konusundaki ustalığını da gösterir. Orhan Kemal, eserlerinde diyalogları sıklıkla tercih etmesini şöyle açıklar: "Fazla diyaloga önem verişim, tesadüfi değildir. Anlatmak istediğimi en iyi böyle anlattığımı sanıyorum. Uzun uzun ruh tahlilleri yapmaya kalkışmaktansa, muhaverenin diyalektiği ile bu işi başarmanın çok daha tabii olacağı kanaatindeyim."[6]

Arkadaş Islıkları'nı serideki diğer kitaplardan ayıran başlıca özellik otobiyografik olmanın ötesinde ayrı bir roman olarak tasarlanmasıdır. Bir diğer özellik ise Orhan Kemal romanlarında gördüğümüz kahramanların (üçkâğıtçılar, işçiler, hayırsız evlatlar, hayal içinde yaşayan genç kızlar, işveli komşu kadınlar vb.) antolojisi gibi olmasıdır.

Başlarını soktukları her yeni yer, beraberinde başka sorunları doğurur. Çatışmalar bitmek bilmeden devam eder. Sorumluluk kaçağı serseri mayının artık dayanacak gücü kalmaz. Kızla aralarındaki bir tartışma ayrılığın fitilini ateşler ve sevdiceğini tek başına bırakarak çekip gider. Serseri mayın birkaç gün sonra yaptığının hata olduğunu, bir anlık öfke ve kibirle davrandığını anlar ama iş işten geçmiştir. "Bizimkisi" dediği sevdiği kız, kaldıkları tek göz odadan ayrılmıştır. Nereye gittiğini kimse bilmez. Kızın babasının evine koşar ama orada da bulamaz onu. Uzunca bir süre kızı araması devam eder ve sonunda çektiği acılar onu hasta edip yatağa düşürür.

Roman, yattığı hasta yatağında sevdiği kızı düşünen serseri mayının günlerce süren sanrılarıyla devam eder. Bilinç akışı tekniğiyle ilerleyen bu bölümde sanrılar kuvvetli bir gözlem ve gerçeklikle anlatılır:

4 Kemal, *age*., s. 21.

5 Behçet Çelik, *Dünyaya Baktığımız Yol*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021, s. 66.

6 Fikret Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 111.

"Babasının evine gitmediğine göre sakın başını alıp büyük şehirlerden birine uzak uzak gitmesin. İçimde ısrarla İstanbul. İstanbul'dan resimler uçuşuyordu. Atlardı posta trenine ver elini İstanbul! Sonra biri yaklaşabilirdi yanına. Yol boyunca arkadaşlık ederdi adam. Yabancıyla inerlerdi Haydarpaşa'da trenden. ...Geçerlerdi karşıya. Sirkeci'deki pis otellerden birine giderlerdi. Tramvaylardan şaşırır, yabancıya bütün sokulurdu. Bu arada belki de ağzından kaçırdı maceramızı, aptalca. Adamın niyeti zaten kötüdür, aklına büsbütün iş düşebilirdi. Gövdesini sarıveren şehvet sıtmasıyla yakalardı bileğinden, oracıktaki otele çekerdi."[7]

"...Neden sonra adam boşalmış, yorgun, biraz da pişman kalkar. Tuvalete geçer. Nefretle bakar benimki ardından. Kapı kadardır sırtı. Kapıdan geçebilmek için yan dönmek zorunda kalmıştır. Benimki yere tükürür, aklından ben geçerim ama o kadar uzaklardayım ki. Yakınlarda bile olsam ne? Kirlendi artık. Hiçbir su yıkayıp arıtamaz onu." [8]

İşlediği konular, resmettiği mekânlar, yarattığı karakterler ve bütün çıplaklığıyla anlattığı durumlar Orhan Kemal'i Türkiye'deki sosyal durumu en kapsamlı yansıtan yazarlar arasına sokar. Orhan Kemal'i böylesi güçlü bir yazar yapan sadece işlediği konular değildir. Eserlerindeki biçim ve edebî özellikleri en az işlediği konular kadar önemser. Bunu da şöyle dile getirir:

"Bir toplumda yaşıyorsak, bu topluma bağımlı olmamak olanaksızdır. Bilinen şey, Türkiye'nin toplum düzeninde tek başına bırakılan yoksul halklar imanına sömürülüyor. Nasıl bir etkide bulunmalı? Marş marş edebiyatıyla yapamayız bunu... Sonra yoksul halklar adına sert, keskin ve kesin mücadeleyi biz gerçekçi yazarlar göze alsak bile, bu iş sanat olmaktan çıkar. Bir sanat yapıtına bile bile öğretici nutuklar sokulmasını Marx ve Engels bile eleştirmişlerdir. Doğrusu da bu. Böylesine bir sanat, insanı bilinçsizce eyleme yönelten, provokasyona elverişli, kasıtlı bir 'kılavuz' olur."[9]

Bir kıstas sayılmasa da işlediği konular kadar dile gösterdiği hassasiyeti Orhan Kemal'i dünya edebiyatında da okunur kılar ve eserleri Arnavutça, Bulgarca, Sırpça, Rusça, Yunanca, Almanca, İtalyanca, İspanyolca, İngilizce gibi birçok dile çevrilir.

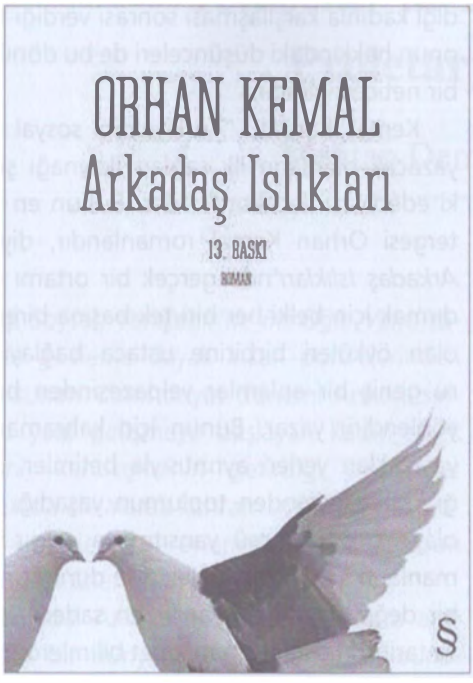
Serseri mayının sanrıları bir süre sonra azalır. Yeniden arkadaş ıslıklarıyla sokağa çıkar. Şaraphaneler, meyhaneler, vıcık vıcık muhabbetler, pavyonda tanıdığı kadınlar... Ama bir türlü aklından çıkmaz sevdiği kadın. Artık "ateşin yakıcı, suyun ise eritici" olduğunu öğrenmiştir. Arkadaşlarına rest çekip serseriliğe paydos, der ve yeniden sevdiğini aramaya koyulur.

"Çıkıyorum evden, içimde benimki, benimkinin Boşnak arkadaşları. Bir zamanlar Boşnak arkadaşlarının çalıştığı fabrikada birlikte çalışmamızı teklif etmişti. Şimdi belki de orada, arkadaşlarıyla çalışıyordur. Gidip bulmalıyım. Bulamazsam? O zaman kafama yine barlar, genelevler falan üşüşecek. Onun için gitmeli, bulmalıyım. Bulduktan sonra da artık

7 Kemal, *age.*, s. 146.

8 Kemal, *age.*, s. 148.

9 Y. Kenan Karacanlar, *Orhan Kemal*, Tüm Yayınları, 1974, s. 106-107





Orhan Kemal (1914-1970).

ona herhangi bir zevk, eğlence aracı gözüyle değil, beni tamamlayan, neşe ve kederlerimin ortağı gözüyle bakmalıyım!"[10]

Serseri mayın öğle paydosunu beklemek için fabrikanın karşısındaki kahveye girer. Kahvedeki diğer işçilerden farklı olan biri dikkatini çeker. "Birden orta yaşlı bir işçi gözüme ilişiyor. Elinde kitap, tavla, kâğıt oynayanlardan uzakta, elindeki kitaba dalıp gitmiş. İşçi ve kitap! Yadırgıyorum. Yer değiştiriyorum yanına."[11] Bir süre sonra serseri mayınla kahveci arasında çayın kötü, bardağın kirli olması yüzünden bir tartışma başlar. Tartışmanın şiddeti artınca elindeki kitabı bırakıp araya giren işçi, kahveciye haksız olduğunu söyler. Her ağızdan bir laf çıkar, ortam iyice gerilir nihayetinde kavgaya dönen tartışma karakolda son bulur. Serseri mayın ile işçi İlyas Usta'nın tanışması böyle olur. Başından geçenleri anlatıp sevdiği kadını aramaya geldiğini söyler ona. Birkaç gün sonra İlyas Usta tanıdıklarına haber yollar ama kadının oralarda çalıştığına dair bir bilgiye ulaşamaz.

İlyas Usta, sınıf bilinci olan bir işçidir. Bu yüzden mimlidir, sıkı altında tutulur ama o bildiğinden şaşmaz. Bu tip kahramanlara sıkça rastlanır Orhan Kemal'in eserlerinde. *Avare Yıllar*'daki İzzet Usta, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'deki Zeynel, *Gurbet Kuşları*'ndaki Mehmet bu kahramanlardan bazılarıdır. Fabrika, inşaat, patoz vb. yerlerde işçilik yapan kişilerdir bu insanlar. Orhan Kemal; onlar aracılığıyla mevcut durumda, tasavvur edilebilir olanın ötesine geçen imkânlar olduğunu fark ettirmeye çalışır. Eserle-

10 Kemal, *age.*, s. 202,

11 Kemal, *age.*, s. 207

rine ve yarattığı karakterlere bakıldığında Orhan Kemal'in, Türk romanında, yeni gelişmekte olan sanayileşmenin köyden kente göçen yoksul halk üzerindeki etkisini en kapsamlı anlatan yazarlarda biri olduğu da görülür.

Serseri mayın sevdiği kadını aramayı sürdürürken İlyas Usta'nın yanına gitmeye de devam eder. Aralarındaki ilişki bir süre sonra dostluğa döner. Serseri mayının elinden tutup fabrika revirindeki doktorla (toplumcu, ilerici bir kişiliği yansıtmaktadır) tanıştırır. Doktor, serseri mayının baba dostu çıkar. İlyas Usta, serseri mayınla nasıl tanıştıklarını anlatır doktora,

> "En sevdiğim, en beğendiğim yanı, kirli demeyeyim de başıboş, faydasız, olumsuz mazisi ve birtakım alışkanlıklarından kolayca sıyrılıp değişmesi. Kendi bile farkında değildir belki de bunun. Bana hayatını anlattı zaman zaman. İlk zamanlar, serseriliklerini idealize ederek, hasretle anarak anlatırdı. Sonraları, yavaş yavaş geçti bu. Derken, o yakışıksız davranışlarından söz açarken yüzü kızarmaya başladı. Şimdi ise arkadaşlarının, serserilik arkadaşlarının, yani serseri mayınların adını bile anmak istemiyor. Bu, bence iyiye doğru bir değişme."[12]

Fabrikada bir iş ayarlarlar ona. Bir yandan İlyas Usta bir yanda doktorun düşünceleri serseri mayını farkında olmadan değiştirmeye, dönüştürmeye başlar artık. "Günlerden bir gün" sevdiği kadınla karşılaşması sonrası verdiği tepki ve onun hakkındaki düşünceleri de bu dönüşümün bir neticesi gibidir.

Kemal Karpat, "Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır."[13] der. Bunun en iyi göstergesi Orhan Kemal romanlarıdır, diyebiliriz. *Arkadaş Islıkları*'nda gerçek bir ortamı canlandırmak için belki her biri tek başına birer bütün olan öyküleri birbirine ustaca bağlayıp okuru geniş bir anlamlar yelpazesinden bakmaya yönlendirir yazar. Bunun için kahramanları ve yaşadıkları yerleri ayrıntısıyla betimler. Anlattığı kişiler üzerinden toplumun yaşadığı tarihsel olayları, dönüşümü yansıtmaya çalışır. Kahramanların söz ve düşünceleriyle durumun nesnel bir değerlendirmesi yapılırken sadece edebiyat ve tarihten değil tüm müspet bilimlerden faydalanmaya çalışır.

Orhan Kemal, 3 Haziran 1970 yılında bir konferans için gittiği Bulgaristan'da hayatını kaybeder. Yaşadığı geçim derdi yüzünden yer yer melodrama kayan bazı eserler verse de kalemini hep işçilerden, halkından yana kıvırır. "Kalemin, biraz olsun devletten yana yazsın" dediklerinde gülerek cevap verir. "5 Haziran Cuma günü cenaze arabası sınırdan içeri girer. Uzun bir araba konvoyu onu izlemektedir. Edirne'den Babaeski'ye gelindiğinde, asfaltın dönemecinde bir işçi arabaya yaklaşır. Elindeki çiçek demetini uzatır. Demetin üzerindeki bantta şunlar yazılıdır: Biz işçiler, hatıran önünde saygıyla eğiliriz."[14] ■

12 Kemal, *age.*, s. 240.

13 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 64.

14 Asım Bezirci - Hikmet Altınkaynak, *Orhan Kemal*, Cem Yayınevi, 1977, s. 34.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti
Proletaryaya Aşk

Mehtap Demiröz Harman

Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında gözleme dayalı insan portrelerinden kesitler sunar. Cumhuriyet dönemi Ankara'sında yeni yeni gelişmeye başlayan kadın-erkek ilişkilerini, kentleşmenin getirdiği değişimler bağlamında ele alarak kahramanların kendi aralarında kimliklerini ve eylemlerini sorguladıkları iç çatışmalar üzerinden okura aktarır.

Geleneksel Ankara ile modern Ankara arasında dar bir dünyada yaşayan, ruhsal bunalımların kıskacında, sosyal açıdan birbirlerinden farklı toplumsal tabakalardan gelen insanları Yenişehir'de öğle vakti devrilmek üzere olan bir kavak ağacını izleme rastlantısı buluşturur. Yazar, kavak ağacı büyük bir gürültüyle devrilecekmiş gibi sallanırken her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenlerin bunu da sezmediklerinden bahsederek kahramanlarını tanıtmaya başlar. Tezgâhtar Ahmet, emekli öğretmen Hatice Hanım, Avrupa âşığı ve her hâliyle üst sınıfa ait olduğu anlaşılan Necip Bey, bankacı Mehtap, antikacı Güngör, Olcay ve Doğan'ın babası Profesör Salih Bey, eşi Mevhibe Hanım, ayakkabı boyacılığı yapan Çingene Necmi, Sakarya Caddesi'ndeki adı bile bilinmeyen deli, seks işçisi Aysel, kapıcı Mevlüt ve hukuk fakültesi öğrencisi devrimci Ali gibi bir buçuk saatlik öğle arasında tesadüfen orada bulunan bütün karakterleri *flashback* ve iç çatışmalarla okura aktarır. Romanın ilerleyen bölümlerinde kavak ağacının metaforik olarak iktidarı temsil ettiğini ve diğer kahramanların da ona bağlı eklektik olarak anlatıldığını göz önünde bulundurursak kavak ağacının da bir roman kahramanına dönüştüğünü söylesek abartmış sayılmayız.

Bir alegorik roman özelliği gösteren *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde Soysal, kahramanlardan üçünü diğerlerine oranla daha kapsamlı işlemiştir: Ali, Doğan ve Olcay. Bu kahramanların geçmişleri, içine doğdukları aile yapısı, gençlikleri ve kimlik arayışında oldukları dönemler anlatılırken dönemin sosyal ve politik ortamının da bir panoraması çizilmiştir. Kahramanların yaşamlarını sürdürdükleri mekân, ülkenin cumhuriyetle birlikte gelişmesinde ve değişmesinde öncü rolü olan başkent Ankara'dır. Dolayısıyla burada olan gelişmeler ülkedeki sosyal değişmelere de etki etmektedir. Soysal, bu romanıyla aydınların dikkatini de Ankara ekseninde sosyolojik değişmelere çekmiştir. Kavağın bulunduğu yerdeki Piknik Restoran konum olarak Ulus'un bitip Kızılay'ın başladığı Yenişehir'dedir. Eski Ankara'dan Yeni Ankara'ya geçiş noktası olup sayıları hızla artan memur sınıfının da uğrak noktalarındandır. Zaten kavağın devrilmesi hadisesi de memurların öğle paydosunda gerçekleşmiştir.

Ali ve Doğan farklı toplumsal tabakalardan gelen ve rastlantısal olarak tanışan iki genç devrimcidir. Olcay ise Doğan'ın kız kardeşidir. Olcay abisi aracılığıyla tanıştığı Ali ile sevgili olmuştur. Romanın merkezindeki bu üç kişi Soysal'ın yarattığı ideolojik tiplemelerdir. Her ne kadar bir

öğle vakti tesadüfen orada bulunan sıradan insanların yaşamı anlatılıyor gibi görünse de politik dozu yüksek olan romanda Soysal, Ali, Doğan ve Olcay'ı anlatırken dönemin siyasi partilerine, gençlik hareketlerine de projeksiyon tutmaktadır. Doğan ve Olcay, Profesör Salih Bey'in çocuklarıdır. Aynı evde yaşamalarına rağmen hem anne babalarına hem de birbirlerine karşı yabancılık duymaktadır. Onların evi sevgisizlik duvarlarından oluşmaktadır. Yazar, romanın "Mevhibe Hanım Duvarlara Bekçilik Ediyor" başlıklı bölümünde bu durumu anlatır. Asıl kahramanı Olcay'ı anlatırken de onun varoluşsal sancılar yaşadığı dönemde okumuş olduğu Camus'nün *Yabancı* ve Sartre'ın *Duvar* isimli eserlerine atıfta bulunur. Abisi Doğan ile aralarında geçen şu diyalog ve ardından gelen ruh betimlemeleri birbirlerine olan yabancılıklarını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

" 'Hâlâ okuyor musun?'

'Bir süredir okumuyorum.'

'Niçin?'

'Duvar'ı okudum. Kötü etkiledi o kitap beni, işte, ne bileyim, sanki okumanın bana zararı oluyormuş gibi geldi.'

'Başka kitaplar oku. Çivi çiviyi söker.'

Olcay şaşaladı. Onun bildiği Doğan düşüncelerini böyle kestirmeden ifade etmez, uzun karmaşık cümlelerle anlatmaya çalışırdı. O da yarı yabancılık yarı saygı duygularıyla dinlerdi ağabeyini. Doğan'daki ne olduğunu anlamadığı değişiklik, aralarındaki yabancılığı dağıtacak mıydı?" (Soysal, 2020: 118)

Politik dozu yüksek olan romanda Soysal, Ali, Doğan ve Olcay'ı anlatırken dönemin siyasi partilerine, gençlik hareketlerine de projeksiyon tutmaktadır.

Hukuk Profesörü olan Salih Bey ancak okuyarak, belirli bir makama gelerek sınıf atlamanın mümkün olduğuna inanmış ve yaşamı boyunca çok çalışmıştır. Salih Bey'in babası Samanpazarı esnaflarındadır. Her türlü malzemeyi sattığı bir bakkal dükkânı vardır. Kendisinden veresiye alışveriş yapıp ödemelerini geciktirenlere karşı o da tartıda hile yaparak kayıplarını telafi etmeye çalışmaktadır. Salih Bey ne anne babasını ne de içinden geldiği çevreyi sever, etrafındaki hiç kimseye güvenmemektedir. Mevhibe Hanım ise babasının Halk Partisi'nde bakanlık yapmış olmasından dolayı Ankara'nın seçkin aileleri arasından gelmektedir. Babasının katı otoritesinin hâkim olduğu bir ailede koyu bir Halk Partili olarak yetişmiştir. Ailesinden kalan gelirleri kullanarak çocuklarının eğitim masraflarını karşılayan, ayda bir evinde gün düzenleyen Mevhibe Hanım titiz, tutumlu ve birtakım ilkelere sahip bir kadındır. Soysal onu anlatırken şu ifadeleri kullanır: "Kendi tam bir Atatürk çocuğuydu. Türklüğü'yle, babasıyla övünür, sorumluluklarını, ödevlerini bilirdi... Çalışkan... Sözünün eri. Babam iyi yetiştirdi beni." (Soysal, 2020: 106)

Proletaryaya Aşk

Doğan ve Olcay anne babalarından tamamen farklı kişilikler geliştirmişlerdir. Bunda, okudukları eserlerin, aldıkları eğitimin ve en önemlisi içine doğdukları dönemin payı büyüktür. 1960-1975'li yıllar ülkemizde ve dünyada gençlik hareketlerin başladığı, toplumun hızla tüketim toplumu hâline getirildiği, insan ilişkilerinin dejenere olduğu, fikir ayrılıklarının gençleri gittikçe radikalleştirdiği, kaotik bir dönemdir. Soysal, yarattığı bu iki karakter üzerinden hem bireyin hem de aydınların sorunlarını irdelemektedir. Bu iki kardeş, ailelerinden öğrendikleriyle

gerçek hayatın farklı olduğunu Ali sayesinde deneyimleyerek öğrenmişlerdir.

Doğan, ailesinde duyduğu tepkiselliği bütün düzene yöneltmiştir. Meraklı kişiliği farklı alanlarla ilgilenmesine neden olmuş fakat hiçbirinde başarı gösterememiştir. Ailesi tarafından yurt dışına atom fiziği eğitimi almak üzere gönderilir. Gittikten sonra bu bölümden vazgeçerek Paris'te sinema eğitimi almak ister. Bu talebi ailesi tarafından reddedilince tekrar Ankara'ya dönerek hukuk fakültesine başlar. Fransa'dan getirdiği film makinesi ile zaman zaman Ankara'nın gecekondu mahallelerine giderek belgesel film çekme çalışmalarına girer. Bu günlerden birinde bir işçi çocuğu olan ve hukuk fakültesinde okuyan Ali ile tanışır. Onunla başlayan arkadaşlığı Doğan'ın kişiliğinin oluşmasında dönüm noktalarındandır. Soysal'ın yarattığı Ali karakteri sosyalizmin idealize edilmiş bir temsilcisidir. Her iki gencin düzene olan isyanları, onların ortak paydasını oluşturur.

Halk Partisi'nin teorik halkçılığının gölgesinde büyüyen Doğan ile işçi ailesinin gecekondu mahallesinde büyüyerek yaşamın koşullarını bire bir deneyimleyen, kendisinden daha muhtaç durumdaki insanlarla ekmeğini paylaşabilen Ali, özünde aynı düşünceyi savunmaktadır. Ali'nin yetiştiği şartlar onun gözlem gücünü geliştirmiş ve romanda Doğan'dan daha baskın, düşünceleriyle onu etkileyen dominant bir karaktere dönüştürmüştür. Doğan'ın anne babasından öğrendiği "halkçılık" Cumhuriyet ikinci kuşağını oluşturan aydınlarının pek de bilincinde olmadan savundukları fakat günlük hayatta farkına varamadıkları bir ilkedir. (Yalçın, 2005: 456)

Olcay karakteri de çocukluğundan itibaren annesinin çelişkili tavırlarına maruz kalarak büyümüştür. Bir balon meselesinde Mevhibe Hanım'ın ona sergilediği tutum cimrilik, sınıfsal



olarak kendinden alt kesimde olanı hor görmekten başka bir şey değildir.

"İşte o zaman Olcay en büyük suçlarından birini işlerdi. Sokağa, elinde balonuyla çıkar, önüne gelen ilk yoksul çocuğa balonunu verirverirdi. Anası deli olurdu bu huyuna.

'Niçin veriyorsun balonunu?'

'Uçsun diye'

'Kim?'

'O... Çocuk...

'Nereye akılsız?'

Bu soruya cevap veremezdi Olcay. Çünkü, yoksul çocukların, babaannesinin ona anlattığı masallardaki uçan halıya bindirir gibi, balonuyla Kafdağı'na uçurmak istiyordu. Bu çocukların niçin yoksul olduklarını sorduğunda dünyanın böyle olduğu söyleniyordu kendisine. 'Ben büyüyünce çok zengin olacağım,

bütün çocukları kocaman bir evin içine koyacağım. O zaman kaldırımın üstünde kıvrılıp yatmayacaklar… 'Dünyayı değiştirmek sana mı kaldı akılsız?' Hep böyle cevaplar verecekti anası." (Soysal, 2020: 111)

Olcay babaannesinin anlattığı masallarla büyümüştür. Kuşak itibarıyla savaş yıllarının acısını, yokluğunu yaşamadığı için daha bireysel, içinden geldiği gibi özgürlükçü yaşama isteğindedir. Ailesi ise onun için bir yol çizmiş, geçmişe bağlı birtakım kaygıların etkisiyle okuduğu kitaplara kadar kontrol ederek kurallar ve kısıtlamalarla büyütmüştür. Biraz büyüdüğünde İstanbul Amerikan Koleji'ne gönderilir. Bu okula geldikten sonra ailesi tarafından yasaklanan bütün kitapları büyük bir hevesle okumaya başlar. Camus ve Sartre onun *başkaldıran insan*a, varoluşçu sorgulamalar yaparak devrimci kimlik geliştiren birine dönüşmesine neden olur. Annesini dahi yargılamaya başlar. Nitekim aralarında geçen şu diyalog dikkate değerdir:

" 'Nereye gidiyorsun?'

'Partiye...

'Ne partisi? Bu da nereden çıktı?'

'Merak etme, adı halk değil, ama halkla daha çok ilgili…

'Nesi varmış Halk Partisi'nin? Büyükbabanın partisi o.'

'İyi ya… Bu da benim görüşlerimi sadece güçlendiriyor.'

'Senin görüşün mü olurmuş? Bacak kadar kızsın sen. Babam çok akıllı adamdı.'

'Doğru, edindiği arsalardan belli.'

'Çok mu görüyorsun? Onlar memleketi kurtardılar. Ailesini düşünmeyen memleketini hiç düşünmez. Senin gibi ana-baba saymayanlar mı kurtaracak memleketi?' (Soysal, 2020: 121)

Mevhibe Hanım'ın Olcay'a yönelik sitemleri üzerinden yazar dönemin gençliğindeki tepkiselliğe ayna tutmuştur. Olcay'ın annesine söyledikleri siyasilere dair eleştiri olarak okunabilir.

Sartre'ın *Duvar*'da bahsettiği toplumsal yargıların insanların dünyasına çizdiği kalın ve geçilmez duvarlar, insan özgürlüğünün bu duvarları aşmakla mümkün olduğu düşüncesi o dönem gençlerinde varoluşçu bir başkaldırıya dönmüştür. (Yalçın, 2005: 455) Olcay onlardan yalnızca biridir. Ali ile tanıştıktan ve sevgili olduktan sonra devrimci kimliğinin oluşmasında bu başkaldırı etkili olmuştur.

Ali ile Olcay arasındaki aşkın başlamasında ise halkçı bir partide yaptıkları ortak çalışmalar etkili olmuştur. Bununla birlikte farklı toplumsal tabakalardan gelmiş olmaları da aralarında engel teşkil eder. Ali hem Olcay'ı hem de Doğan'ı burjuva olmakla eleştirir. Bu eleştiriler çoğu kez beraberinde tartışmaları da getirir. Olcay, Ali'nin ailesiyle tanışmış olsa da Ali'yi kendi ailesiyle tanıştırmaya cesaret edemez. Ne Mevhibe Hanım ne de Profesör Salih Bey'in ilişkilerini onaylayacağını düşünür.

Ali, proleter olmamakla birlikte diğerlerine göre proletaryaya daha yakındır. Babası Kafkas göçmeni ve işçidir. Önce Konya'ya sonra da Ankara'ya taşınmışlardır. Gecekondu mahallesinde, dayanışmayla yaşamlarını sürdüren insanların içinde büyümüştür. Dolayısıyla Doğan gibi halktan kopuk, entelektüalizm etkisiyle devrimci olmuş biri değildir. Romanda olgun, sabırlı, dürüst ve kararlı bir kişilik olarak idealize

Mevhibe Hanım'ın Olcay'a yönelik sitemleri üzerinden yazar dönemin gençliğindeki tepkiselliğe ayna tutmuştur.

edilir. Ali'nin iletilmek istenen anlamın taşıyıcısı olarak klasik bir tipleme olarak kurgulanması Soysal'a yönelik eleştiriler arasındadır.

Murat Belge'ye göre ise Ali ve Doğan'ın değerleri sabittir. Dinamizm yalnızca Olcay'dadır. Çünkü Olcay Doğan'ın kız kardeşi olarak onunla aynı sınıftan olduğu hâlde Ali'ye âşık olup iki farklı dünya arasında bir sentez olabilmeyi başarmıştır. (Belge, 2016: 91)

Romanın Ali, Olcay ve Doğan üçlüsü etrafında ele aldığı temel sorun ise küçük burjuva devrimciliği ve proletarya övgüsüdür. Soysal, kahramanlarını bu boşlukları doldurmaya yönelik seçmiş ve onları bütün sosyalistler tarafından bilinen, kabul edilen temel doğruların taşıyıcıları olarak görmüştür.

Sonuç

Sevgi Soysal yazdıkları ve yaşadıklarıyla edebiyatımızda aykırı diyebileceğimiz bir kimliğe sahip yazarlarımızdandır. 12 Mart romanlarının karakteristik özelliği olan aydının ve bireyin temel sorunlarını irdelemiştir. Benzer bir duruma Adalet Ağaoğlu'nda da rastlamaktayız. Aynı kuşaktaki farklı paralel yaşamları ele almıştır. Hem mekânsal hem de sosyolojik gözlemlerini anlattığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, kahramanlarının sayısı ve çeşitliliği bakımından çok sesli ve çok katmanlı bir romandır. Kronolojik bir kurgu olmadan kahramanlarının yaşamlarının kesitler hâlinde, parça parça verilmesi, dönemin kopan insan ilişkilerini göstermesi bakımından önemlidir. Romanın son kısmında, halk partili bir bakanın evinin bulunduğu apartmanın bahçesindeki kavak ağacının aynı apartmanın kapıcısı Mevlüt'ün üzerine düşmesi de geleneksel olanın, bozkır ruhunun yıkılışı olarak okunabilir. ■

Kaynakça

Belge, M. (2016). *Edebiyat Üstüne Yazılar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Soysal, S. (2020). *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalçın, A. (2005). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Dünyadan İçeri:
Bir Gün Tek Başına

M. Utku Yeşilöz

Kan bağı olan iki sözcüktür, "bellek"le "geçmiş" [1]

yıldızların zenginliği titretirken insanı
yaseminler gibi açılması hayatımızın
ve bir yürek dünya örsünde dövülmüş
ve bir dünya ışıklar içinde
çoluk çocuk sokaklara dökülmüş [2]

A. Dünya

...insanı anlamada, insanı içinde bulunduğu açmazların bilincine vardırıp ona dünyanın temelli bir biçimde dönüşüme uğratılması doğrultusunda geleceğe ilişkin çözüm yollarını göstermede, roman, bilimsel dünya görüşünün ideolojik gereçlerinden biri oluyor.[3]

Rengi, sesi, hareketi, çizgisi ve sözcükleri olan sanatın okura duyurduğu hayat, doğa ya da insan işleri farklı türlere ayrılmakla birlikte bilindiği üzere tür içinde türlerce yol yapar kendilerine. Bilginin özel bir çeşidi, bir üst yapı kurumu olan sanat, 16. yüzyılın sonlarında roman türünün ilk nüveleriyle muhatabının karşısına çıkar. Cervantes'in *Don Kişot*'uylaysa bir sonraki yüzyılın başından itibaren günümüz romanının damarını açar.

Antikçağlardan beri toplumsallıkla varlığını iç içe sürdüren sanat anlayışı, Aydınlanma'yla birlikte romanı merkeze alan edebiyat üretim zincirini daha da uzatmıştır. 18. yüzyılın sonlarında estetik kuramının ana hattına yarı mistik simge doktrini yerleşmiştir. Özne-nesne, düzen -kendiliğindenlik, kavramsal-duygusal vb. arasında gelişen tüm çatışmalar, simgelerle yansıtılırken durağanlığın hareketle birleşimi olan zihnin, dünyayla birleşim modeli sayesinde modern anlamda cereyan eden roman, ilk kez 19. yüzyıla rastlamaktadır. 1789 Fransız İhtilali sonrası romanın konuları özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi olgularda birleşir. Sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan toplumsal yozlaşmalar, birey-toplum, birey-sosyal kurum karşıtlıkları romanın siyasi ve toplumsal niteliğinin ön plana alınmasına sebebiyet verir. 1830'ların Fransa'sı, 1850'lerin Almanya'sında politikleşme zemini hazırlanan edebiyatın bünyesinde toplumsal eleştiriyi önceleyen romanlar görülmeye başlanır. Buna istinaden türün 19. yüzyılda gerçeğin simgesi hâline gelen, çağı için ayna vazifesi gören bir araç olduğu düşünülür.

1 Vedat Türkali, *Tüm Yazıları Konuşmaları*, Everest Yayınları, İstanbul 2005, s. 552-553.

2 Attilâ İlhan, "Saadet", *Duvar -Bütün Şiirleri: 1* içinde, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s. 96.

3 Hilmi Yavuz, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1977, s. 9.

Politik ögenin diğer ögelerden daha ağırlıklı olarak ele alındığı, roman kişilerinin politik yaşamın içinden kişiler olduğu ve olayın politik olay ve olgularla doğrudan ilişkili olduğu, politik bakış açısına sahip romanlar,[4] politik roman olarak isimlendirilir. Yazıldığı dönemin sosyopolitik sorunlarını edebiyata taşıyan bu tür, düşünceler üzerine kuruludur ve okurda politik bilinç inşa etmeyi gayeler. Türün çabasının ilk emareleri, romanın gündeme getirdiği konu ve o konuya dair ürettiği malzemelerdir. İlaveten politik romanda karşı cinsler arasında yürümeyen aşk ya da evlilik bağı bir bakıma toplumdaki çatışmaların/çarpıklıkların birer işareti olarak kullanılabilir.

B. İçeri

Sanatçı belli bir ideolojik söylemi sorgularken başka bir ideolojik söyleme gizli ya da açık bir yakınlık içinde olabilir[5]

Osmanlı döneminde roman türü devletin kurtarılması misyonunu üstlendiğinden türün amacı siyasal kurtarıcılık olarak saptanmıştır. Bundan mütevellit, bakıldığında –çeviri eserler ve ilk telif denemeler dışarıda bırakılarak– ilk romanların tezli romanlar olduğunu görmek mümkündür ve edebiyat, devletle toplum arasında ilk sivil iletişim aracı olarak kabul edilir. Bu dönem sonrası millî kimliğin göstergesi olan dilin edebiyat alanından bağımsız olarak tanımlandığı, doğrudan ideolojik bir simge hâline geldiği Cumhuriyet döneminde yaklaşık 2500 yazar kalem oynatır ve 6200 roman[6] yayımlanır.

1950'ye kadar Türk romancısı başat olarak Doğu-Batı çatışmasını işleyip egemen ideolojiyi yeniden üretmekten öteye gidemez. Bu tarihten sonraysa daima gerçekçiliğe ve toplumsal sorunlarla yakından ilgilenmeye doğru bir alanda[7] memur yazarların yerine, mesleği çevirmenlik, yazarlık, gazetecilik olan isimlerin gelmesiyle muhalif yazarlar yetişmeye başlar. 1950 öncesinde Anadolu; aydın-yobaz, ilerici-gerici bağlamında ele alınırken sonraları Yaşar Kemal, Sabahattin Ali, Orhan Kemal ve Fakir Baykurt gibi yazarlar tarafından toplumsal yapıdan ve haksız bir düzenden kaynaklanan sorunların ortaya çıktığı bir mekân olarak tasvir edilir.[8]

C. Giriş

her edebi eser sosyal bir olaydır. Ferdin eseridir, ama ferdin içtimaî eseridir[9]

Adımlar 1: *Bir Gün Tek Başına*

Yazar, şair, sinemacı Vedat Türkali; esasında sadece duyarlı bir aydın veya yazar değil, 1940 sonrasında Türkiye'deki gelişmelerin mutfağında olan bir tanıktır. Bilhassa romanlarında bu tanıklıkları işleyerek kolektif bir belleğin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Kronolojik olarak Türkiye solunun tarihini anlatan Türkali, toplum gerçekleriyle kendi gerçeklik algısını şekillendirir.

---

4 Sabri Eyigün, *Edebiyatta Politik Roman (Türk ve Dünya Edebiyatından Örneklerle)*, Aktif Yayınevi, İstanbul 2003, s. 66-67

5 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 42.

6 Ömer Türkeş, "Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, Cilt 9, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 846.

7 Konur Ertop, "Cumhuriyet Çağında Türk Romanı", *Türk Dili Dergisi*, Roman Özel Sayısı I-II, Ankara, 2019, s. 54.

8 http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/50711.pdf (Erişim Tarihi: 29.08.2023)

9 Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, Ötüken Yayınları, Ankara 1974, s. 283.

Edebiyatı bir görev bilinciyle sahiplenip yazındaki varlık sebebini bir bakıma şöyle tanımlar: "Toplumu yansıtmak değil yalnızca görevimiz, daha iyiye değişmesi için verilen savaşıma katkıda bulunmak sanat yoluyla."[10]

Siyasi ve sanatsal kaygılarını örtüştüren Vedat Türkali, düşüncelerinde şekillenen gerçekliği estetik kaygıyla birleştirirken ürettiği eserlerle okura da içinde yaşadığı çağı, toplumda kazanılan kimlikleri, ben ve öteki oluşun sancılarını anlamlandırması için bir olanak tanır.

Bu eserlerden biri, belki de onun en çok bilinen ve okunduğu düşünülen eseri, *Bir Gün Tek Başına*'dır. Türkiye, 14 Mayıs 1950 tarihli genel seçimin ardından 27 Mayıs 1960'a kadar Demokrat Parti hükümeti tarafınca yönetilir. On yıllık DP iktidarına son veren 1960 Darbesi'nin en önemli gerekçelerinden biri de İstanbul ve Ankara'da gerçekleşen öğrenci ayaklanmasıdır. Üniversite öğrencilerinin aykırılığını üniversite camiası, aydınlar ile DP iktidarı arasında 1950'lerin ortalarından beri devam eden gerilimden ayrı düşünmemek gerekir. Bu ve devamında gelişen hadiselerin atmosferini soluyan Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanı da 1960'lı yıllarda geçen ve Türkiye'nin siyasi hayatını anlatan bir eserdir. Roman, Türkiye'de o dönemde meydana gelen siyasi olayları ve toplumsal değişimleri ele alırken yukarıda bahsedilen 1960 Darbesi'nin hazırlayıcı unsurlarını da okura estetize ederek sunar. O yıllarda Türkiye'de yaşanan askerî müdahale, siyasi cinayetler, üniversite olayları, işçi grevleri ve demokratik mücadele gibi vakalar birbirini tekrarlar ve ülkede siyasi tansiyon oldukça yüksektir. Romanın ana kahramanı da dönemin siyasi atmosferinin içinde yer alan biri olup olayları kendi gözlem ve deneyimleriyle anlatır. Eser, başta sol hareketler olmak üzere farklı siyasi görüşlere mensup insanların bir araya gelerek mücadele etmeye çalıştığı bir dönemi yansıtır.

Eser, başta sol hareketler olmak üzere farklı siyasi görüşlere mensup insanların bir araya gelerek mücadele etmeye çalıştığı bir dönemi yansıtır.

Kuşkusuz ki toplumu ve insanı anlama ve açıklamada sosyolojiyle işbirliği oldukça işlevsel duran edebî tür romandır. Öte yandan, toplumsal bir varlık olan yazarın toplumla olan diyalektik ilişkisine odaklanmak da edebî metnin sosyolojik analizinin olanaklarını genişletmektedir. Dönemin siyasi gerilimini ve baskısını eleştirirken insanların umutlarını koruma ve hak arama mücadelelerini anlatan Vedat Türkali'nin gözlemine göre 1960'lı yıllarda, Türkiye'de sağ ve sol görüşler arasında sert bir kutuplaşma yaşanır. Sol hareketler, demokratik haklarının yetersiz olduğunu düşünerek toplumsal eşitlik ve adalet talepleriyle güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bu dönemde sol görüşleri benimseyen öğrenci ve işçi hareketleri de doğal olarak demokratik mücadele ve sosyal adalet taleplerinde bulunur. *Bir Gün Tek Başına*, 1960'lı yıllarda yaşanan bu siyasi ortamı, önemli olayları ve toplumsal değişimleri okura yansıtırken aynı zamanda toplumsal vicdanı ve bireysel umudu da ele almaktan geri durmaz.

Yalın bir dil kullanarak dış gözlem tekniği ile anlatan Türkali, ülkenin 50'lerden 60'a doğru değişen siyasi iklimini, emek sınıfının geçmişini, İstanbul'a göç edenlerin yeni yaşamını, devrimci hareketin içinde görünür olmaya başlayan kadın kimliğini, insanın özgürlük arayışını çözümlemeleriyle okurun değerlendirmesine bırakır.

10 Vedat Türkali, *Tüm Yazıları, Konuşmaları*, Gendaş Yayınları, İstanbul 2002, s. 91.

Adımlar 2: Kenan, Günsel, Nermin, Rasim, Hasan, Baba...

27 Mayıs 1960 öncesine dair olay örgüsü inşa edilen *Bir Gün Tek Başına*'nın başkarakteri Kenan'dır. Kenan, geçmişte siyasetle haşır neşir olan, sol ideolojide konumlanan biri; 1940'lı yıllarda, üniversite zamanlarındayken komünizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle arkadaşı Selami ile sorguya çekildiği esnada yaşadıklarından korktuğu için o zamandan sonra herhangi bir eyleme katılmaz:

> "Ne yapalım Nerminciğim? Sen de kırgın ol biraz. Ben nasıl kırgınım biliyor musun? Her şeye, herkese, başta kendime. Ne suçun var senin? Bende iş yokmuş. İki tokatlıkmış demek bütün direncim, inancım..."[11]

Hayattan yakasını sıyırmak isteyen Kenan, evlenerek konformist bir yaşama gözlerini açar. Kendine kurduğu diğer yeni dünya da Babıâli'deki kitapçı dükkânındadır. Onun bu faaliyeti akıllara kendisinin küçük burjuva aydını olduğu fikrini getirir. Yine de okurun akışta fark edeceği üzere Kenan içeride bir yerde hep o devrimci yanını yaşattığı anlara özlem duyar. Türkali'nin de romanın yayımlanması üzerine belirttiği[12] gibi, halkla teması zayıf, uzun zaman eylemliliğe mesafeli, pesimist küçük burjuva aydını Kenan, geçmişindeki korkuya kapılan, pes eden yapısının aksine ilerideki dönemlerinde başkaldırı ve öfke hisleriyle hareket etmeye meyillidir.

Kenan'ın üniversitede tanıştığı Nermin ile evliliği 14 yıllıktır. Çift Zeynep adlı bir kız çocuğuna sahiptir. Aile Anadolu'dan İstanbul'a taşınır. Günsel'le tanışana kadar eşi Nermin ve kızı Zeynep ile iyi bir hayat sürer gözükmektedir. Ayrıca bu tanışmanın öncesinde Kenan'ın sosyal çevresi ailesinden ve arkadaşı Rasim'den ibarettir. Kenan'ın çocukluk arkadaşı olan Rasim, "karşı taraf"ı temsil eder; iktidara yakın duran bu kişi, Kenan'ı da yanında görmek ister: "Öyle bir dönemdeyiz ki Kenancığım, gemisini kurtaran kaptan, oğlum... Kesme sözümü. Sen iste, isteme, alışmışım, senin gemiyi de düşünürüm ben."[13] Sistemin içinden bir ses olan Rasim, Kenan'ın olmaktan korktuğu kişidir. Onun küçük burjuva aydını olduğuna dair bir işaret de Rasim'le olan ilişkisi etrafında şekillenir: Rasim'e karşı kesin bir tavır takınamaz, ondan uzaklaşamaz ve onu reddedemez. Vedat Türkali'nin nazarında Kenan,



11 Vedat Türkali, *Bir Gün Tek Başına*, Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 11.

12 Asım Bezirci, *Seçme Romanlar*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008, s. 291.

13 Türkali, *Bir Gün Tek Başına*, s. 26.

"sıcaktır, duyguludur, insancıldır, bakarsınız yiğittir, fedakardır da... Ama bencildir, ürkek, kuşkulu ve kaypaktır sınıf yapısı gereği... Kendi doyumuna tutkuludur, bireycidir. Doyumsuzlukların getirdiği bunalımlara düşünce aklına gelir, ağır basar toplumun büyük doğruları... Yanlışlarını, kaçamaklarını rasyonalize eder. Haksızlığını içten içe bilse de örtbas eder. Köksüzdür, ayakları havadadır..."[14]

Başkahramanın hayatında iki kadın aktif rol alır. Bunlardan ilki Nermin. Rasim gibi ve farklı bir yönden Kenan'ı toplumun yerleşik değerlerine bağlayan Nermin için Kenan'ın en derindeki düşüncesiyse onun, kendisinin devrimci yönünü zayıflattığı ve istediği şekilde bir hayat sürememesinin kaynağı olduğu yönünde. Uysallığını annesinden alan Nermin, yapıca da ona benzeyen bir karakter. Ancak içinde hayal kırıklıkları, geçmiş üzüntüler ve öfke var. Bunun sebebi ise annesiyle olan ilişkisinde zorluklar yaşayan ve çocuklarına karşı da sorumluluğu olduğu bu ilişkiden uzak duran babası Ragıp Bey'dir.[15] Nermin'in aksine Günsel ise Kenan'la tanışana kadar kafasındaki düşüncelerle savaşmaya dahi güç bulamadığını, onu tanıdığı zamanlarda yaşamında yarım kalan devrimciliği bütünleyebileceğini düşündürür Kenan'a.

Vedat Türkali, romanında tek anlatıcı yerine iki anlatıcı seçer ve ikinci anlatıcı da Günsel'dir. Okur Kenan'ın iç sesinin yanında, ilerleyen bölümlerde eş anlatıcı olarak Günsel'i de dinler vaziyete geçer. Günsel de Anadolu'dan İstanbul'a göç ettirilen bir karakterdir. Her ne kadar toplumun yerleşik değerleriyle büyüse de politik tarafı ağır basan biridir. Oldukça karmaşık ve derin bir karakterdir. Roman boyunca okura birçok farklı yönüyle tanıtılan Günsel, dışarıdan bakıldığında sessiz ve içine kapanık bir kişi gibi görünse de iç dünyasında birçok çatışma yaşamaktadır. Duygusal bir geçmişi vardır ve yaşadığı travmalar onun duygusal olarak kapalı ve güvensiz biri olmasına neden olmuştur. Onun kendi düşüncelerini ve duygularını ifade etmekte zorlandığını düşünmek işten bile değildir. Ancak, roman ilerledikçe Günsel'in içindeki gücü ve cesareti keşfetmek de yine okura bırakılır. Yazar, zorlu yaşam koşullarına rağmen Günsel'i bir şekilde ayakta kalmayı ve mücadele etmeyi amaç bilen bir karakter olarak sunar. Okurun da bunu fark etmesini diler. Günsel akış boyunca içsel savaşını aşmak için çaba sarf eder ve kendi değerini bulma yolculuğunu sürdürür. Onun hikâyesi, içsel gücün ve kişisel büyümenin bir örneğidir.

Yazar, zorlu yaşam koşullarına rağmen Günsel'i ayakta kalmayı ve mücadele etmeyi amaç bilen bir karakter olarak sunar. Okurun da bunu fark etmesini diler.

Romanla tanışan birinin empati yoluyla yakalayabileceği bu iç dünyada bir de toplumu siyasal bağlamda dönüştürmeyi hayal edip özgürlük diye mücadele ederken özel yaşamında yerleşik değerlerin yarattığı girdaplarda boğulan; evli, çocuklu bir erkekle ilişki yaşayan ve yıkmaya çalıştığı tabularla uğraşan bir kadının varlığı söz konusudur. Türkali'nin Günsel ve Kenan karakterinin arasında filizlenen ilişki mode-

14 "Vedat Türkali ile *Bir Gün Tek Başına* Üzerine Konuşma", *Militan*, Sayı: 13, Ocak 1976, s. 49, http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/50711.pdf (Erişim Tarihi: 01.09.2023)

15 Türkali, *Bir Gün Tek Başına*, s. 76.

liyle toplumun cinselliğe ilişkin çelişkilerini daha görünür kıldığı ve toplumsal cinsiyet eleştirisi yaptığı düşünülebilir. Toplumdaki çelişkilerin birer örneğini okura perspektif kazandırmak amacıyla Günsel'in omuzlarına yükleyen yazar, onun eylemlerinde cereyan eden çelişkilerin "insanca, pek insanca" denilebilecek kıvamda kalması adına hem bu gerçekler havuzuna Günsel'i iten hem de onun boğulmasına engel olmaya çalışan Handan'ı ve Günsel'in ruhundaki gelgitleri derinleştiren eski sevgilisi Sermet'i yan karakterler olarak sahneye alır.

Günsel'in dışında abi Hasan ve "Baba" karakterleri, bu eserin diğer iki politik ismidir. Kenan'ın temsil ettiği aydın çıkmazı, örgütsüzlük eleştirileri Baba karakterinden gelir ve okur için bu karakter oldukça önemli bir figürdür. Günsel'i kuramsal olarak etkileyen, onun hayatında önemli bir rolü olan yine Baba'dır. Romanda Baba, diğer karakterlerin bir nevi danışma meclisi, yumuşak karınlarının görünmez zırhı konumundadır. Olayları yorumlama şekli ve fikirlerini iletirken seçtiği kelimeler, Türkali'nin bu romanı yazarken gerçek kişilerden etkilendiğini okura sezdirir; Baba karakterinin Marksist-Leninist siyasetçi ve kuramcı Hikmet Kıvılcımlı olduğu üzerine yazılan yazıların yanında yazar da ağırlıklı olarak Kıvılcımlı'dan esinlenerek[16] bu karakteri oluşturduğunu söyler. Ülkenin hâlini Osmanlı'nın son zamanlarına benzeten Baba, kurtuluşu sınıf temelli bir mücadeleye yaslandırır: "Devrimci teori ancak devrimci sınıfla birlikte çözüm getirir. Neyiz ki biz, ardımızda sınıfımız olmazsa?..."[17]

1974 yılında yayımlanan "Bir Gün Tek Başına" için söylenebilecek ilk şey, bir politik roman olduğudur.

Hasan'a dairse okurun dimağında kalabilecek ilk şeyler onun oldukça samimi, içten ve iyi niyetli bir karakter olduğudur. Kendisi Günsel'in en yakın arkadaşıdır. Onun iç dünyasını anlamaya çalışır; her zaman yanında olmaya gayret eder ve ona destek olur. Türkali tarafından cesur, özgür ruhlu ve maceracı bir kişilik olarak çizilen Hasan, hayatı dolu dolu yaşamayı seçer ve Günsel'i de bu konuda teşvik eder. İkili arasında sık sık uzun ve derin sohbetler gerçekleşir, bu sayede Günsel'in duygusal gelişimine katkıda bulunur; onun filozofça sorgulamalarına karşı pratik ve eylemci bir duruş sergileyen Hasan'ın içinde bulundukları durumu kabullenmek yerine, harekete geçme ve değişim yaratma fikirleri üzerine odaklanması, okuru roman içinde farklı bir kanaldan düşündürmeye yönlendirir.

D. Çıkış

Çünkü roman, her ne kadar bütün hayatın içinden seçilmiş özel bir dilimin hikâyesiyse de, romancının asıl anlatmak istediği geniş bir insanî durumun simgesel bir yoğunlaştırılmasıdır.[18]

1974 yılında yayımlanan *Bir Gün Tek Başına* için söylenebilecek ilk şey, bir politik roman olduğudur. Sınıfsal kökeninin ya da ömrünce bulunduğu ortamların izleri kadar, savunduğu dünya görüşünü de yapıtlarında detaylandıran

16 https://www.academia.edu/44603530/VEDAT_T%C3%9CRKAL%C4%B0_N%C4%B0N_B%C4%B0R_G%C3%9CN_TEK_BA%C5%9EINA_ROMANINDA_1960_%C3%96%C4%9ERENC%C4%B0_AYAKLANMASI_VE_TKP (Erişim Tarihi: 06.09.2023)

17 Türkali, *Bir Gün Tek Başına*, s. 103.

18 Der. Memet Fuat, *Türk Edebiyatı 1968*, de Yayınevi, İstanbul 1968, s. 284.

Vedat Türkali, bunun ciddi bir tercih olduğunu her fırsatta duyurur: "Roman bir anlatıdır. Fakat benim için salt anlatı değildir. Bence romancının tavrı anlatmak kadar, giderek anlatmaktan çok göstermektir."[19] Onun yapıtlarını, siyasi kimliğiyle ilişkilendirmeden değerlendirmek kendinin yazar kimliğine haksızlık olacağı gibi bu durum, romanın konu edindiği tartışmalar açısından okur hâkimiyetini zayıflatan bir patikaya dönüşebilir.

Geleneksel ya da modern olması fark etmeksizin bilgi aktarımını sağlayan politik romanlar bazen yolunu düzerken yazarın istek ve emeğini diğer eserlere göre daha çok barındırır. *Bir Gün Tek Başına* da böylesi bir roman zira Türkali'nin kendisi de romanı yazmadan evvel 27 Mayıs Olayı'nın içinde olan gençlerle röportaj yaptığını söyleyerek[20] bu fikri temellendirir. Cumhuriyet'in bir döneminin sosyo-ekonomik haritasını çizen yazar; yabancılaşma, kaygı, kuşku, bunaltı vb. hareketlerle vücudunda kan dolaşımını sağladığı karakterleri sahaya sürüp kişisel deneyimlerle toplumsal kutuplaşmaları iç içe geçirir, sistem eleştirisini ve özeleştiriyi metinden eksik etmediği gibi *Bir Gün Tek Başına*'nın dünyaya, insanlara ve olaylara bakışının bir yöntemi olduğunu göstermekten de geri durmaz.

Belgesel Önerisi: *Yaşamın İzinden Portreler Vedat Türkali* (2015) ■

19 Vedat Türkali, *Tüm Yazıları Konuşmaları*, Everest Yayınları, İstanbul 2005, s. 213-214.

20 Vedat Türkali, *Savunmalar*, Cem Yayınevi, İstanbul 1989, s. 90.

Bu Romanın Kahramanı 70'li Yıllar: *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*

Nilüfer Altunkaya

Ayfer Tunç'un Yaşamı ve Yazarlığı

İlk romanı olan *Kapak Kızı*'nın birinci baskısı, 1992 yılında Simavi Yayınları'ndan çıkan Ayfer Tunç'un hiç kuşkusuz edebiyatımızda kendine özgü bir yeri ve önemi vardır.

Üniversite yıllarında arkadaşlarıyla beraber *Tanım* dergisini çıkaran Tunç, 1987 yılında üniversiteden mezun olduktan sonra *Sokak* dergisinde yazmaya başlar. Daha sonra *Güneş* gazetesi, *Milliyet Sanat*, *Yeni Yüzyıl* gibi çeşitli gazetelerde çalışır.

İlk öykü kitabı *Saklı* ile Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü alır ve yazın dünyasına güçlü bir giriş yapmış olur. Bu öykü kitabı ilk olarak 1989 yılında Cem Yayınevi tarafından basılır. İlk romanı *Kapak Kızı* ise 1992 yılında basılır. Bu roman kurgu ve yapı bakımından Tunç'un yazın hayatının ilk dönemlerine denk geldiği için tam anlamıyla Ayfer Tunç'un yazarlığını yansıtacak niteliklere sahip değildir.

Bir süre TRT'ye edebiyat uyarlamaları yapan yazar 1994 yılında *Yeni Yüzyıl* gazetesinde tekrar gazetecilik yapmaya başlar. Oya Ayman ile *İkiyüzlü Cinsellik* adında bir araştırma kitabını çıkarır. Bu kitapta ülkemizde yerleşik olan normları ve toplumun cinselliğe bakış açısını sorgular.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi adlı romanını yazarken bu araştırma sırasında elde ettiği birikimden yararlanır. Bu romanda özellikle cinsellik konusunda yaygın olan toplumsal ikiyüzlülüğü, toplum ve birey arasında yaşanan gerilimleri ve Doğu ve Batı'nın kültürel farklılıkları arasında sıkışıp kalmış bireylerin yaşadığı yabancılaşmayı ele alır.

1996 yılında *Mağara Arkadaşları* adlı kitabı basılır. 1999-2004 yılları arasında Yapı Kredi Yayınları'nda editör olarak çalışmaya başlar. Yapı Kredi Yayınları'nda editörlük yaptığı sırada *Kitap-lık*, *Sanat Dünyamız*, *Cogito*, *Akşam-lık* dergilerinin yayın kurullarında bulunur.

İstanbul Radyosu'na radyo tiyatroları yazar. TRT için edebî eserleri senaryolaştırır. Bunların arasında Refik Halit'in "Bu Bizim Hayatımız" ve Sait Faik'in "Havada Bulut" adlı öyküleri de vardır.

Ayfer Tunç, Murat Gülsoy ve Yekta Kopan'la birlikte çeşitli söyleşiler yapar. Yekta Kopan'ın aralarından ayrılmasıyla Murat Gülsoy ile "Diyaloglar" isimli edebiyat söyleşilerini devam ettirir. Ali Teoman Öykü ve Şiir Ödülü ve Haldun Taner Öykü Ödülü seçici kurullarında yer alır.

1999 yılında Ayfer Tunç'un, *Aziz Bey Hadisesi* öykü kitabı yayımlanır. Bu kitapta yer alan öyküler ölüm, yabancılaşma, yalnızlık ve sevgi arayışı izleğinde buluşan ve birbirinin devamı niteliğinde olan öykülerdir.

Yazarın *Osmanlı'da Âdet, Merasim ve Tabirleri* kitabından yola çıkarak *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* adlı yaşantı kitabı 2001 yılında yayımlanır. Ve büyük bir ilgiyle karşılanır. 70'li yılların yaşantısını ayrıntılarıyla anlatırken toplumsal tarihe ışık tutan Tunç, bu kitabıyla Uluslararası Balkanika Yarışması'nda birincilik ödülünü kazanır.

2004 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan ayrılan yazar Can Yayınları'na geçer. İlk romanı olan *Kapak Kızı*'nın editörlüğünü kendi yaparak yeniden gözden geçirir ve yeni baskısı Can Yayınları'ndan yayımlanır. Bu dönemde *Saklı*'nın devamı olan *Evvelotel* öykü kitabını yazar.

Saklı ile başlayan yazın anlayışında Ayfer Tunç artık ele aldığı temayı en iyi şekilde yansıtabileceği biçimi seçmeye çalışır. *Kırmızı Azap*'ta, *Taş-Kâğıt-Makas*'ta, *Suzan Defter*'de, *Alafranga İhtiyar*'da geleneksel anlayıştan beslenen yeni biçimler denemeye, farklı okuma arayışlarına açık olan edebî türler arasında geçişler yapmaya başlar. Örneğin *Suzan Defter* günlüklerden oluşur ve okura farklı bir okuma deneyimi yaşatır.

2010 yılında yayımlanan *Yeşil Peri Gecesi* adlı romanı kadın bakış açısıyla yazılmış, kendini yıkıp yeniden var etme çabasında olan bir kadının romanıyken *Kapak Kızı*'nın kahramanı olan Şebnem daha edilgen bir kadındır. 2014 yılında yayımlanan *Dünya Ağrısı*'nda ise aile ilişkileri ve aile içinde yaşanan çatışmaların ve travmaların bireyin varoluş yolculuğundaki etkileri ele alınır.

2018'de *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* adlı romanı yayımlanır. Her eserinde yenilikçi bir anlayış peşinde olan yazar, bu romanında da dil ve üslup açısından yine kendine özgü bir çizgi yakalar.

2020 yılında yayımlanan *Osman* adlı romanında ise baba-oğul çatışmasını ele alırken özgür olmak adına başarısızlıklar ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir hayat süren Osman'ı röportaj tekniği kullanarak diğerlerinin gözünden anlatır okura.

***

Ayfer Tunç toplumsal hayata yönelik eleştirel bir bakışla yazdığı romanlarında insanın yaşadığı çevreyle çatışmalarına ve varoluş yolculuğuna ışık tutar. Modernizmi insanı yabancılaştıran ve yalnızlaştıran yanlarıyla ele alırken ülkemizin yakın tarihinde yaşanan toplumsal ve siyasal olayların izini sürer. Bunların yanı sıra üslup ve dile gösterdiği özen onu edebiyatımızın hem ulusal hem de evrensel açıdan önemli yazarlarından biri yapmıştır.

Ayfer Tunç'un Handan İnci ile yaptığı söyleşilerden oluşan *Karanlıkta Kelimeler*'de yazarın hayatına, çocukluğuna, ailesine ve edebiyat yolculuğuna dair önemli ayrıntılar yer almaktadır. Yazarın genel olarak okurlarla ilgili yaptığı şu yorum, dokunmak istediği okurun özelliklerini de anlatır aslında:

> "Bence iki tür okur var. Bir grup tamamen kendini iyi hissetmek için okuyor. Okudukların içinde kendini görmek istemiyor, aramayı bile reddediyor. Bu tür genellikle popüler ürüne düşkün okurdur. Sinemaya da böyle gider, romanı da böyle okur. Hep başkalarının başına gelenleri okumanın rahatlığı içindedir. Yapıtın derdiyle arasında kırılmaz bir cam duvar vardır. O camın arkasından izler her şeyi. İkinci okur türü tam aksidir, okurken bir yandan kendini deşer. Onu ilgilendiren şey de olay akışı değil, karakterlerin çeşitli durumlar karşısında verdiği tepkidir. Sanıldığının aksine karakterle özdeşleşmez, kendinin farklı bir kişi olduğunun bilincinde olarak okur. Kendini karakterin yerine koymaz ama o yakıcı insanlık hallerini hisseder..."

Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek

"70'li Yıllarda Hayatımız" alt başlığıyla okurla 2001 yılında buluşan anı-anlatı türünde bir kitap olan *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, ilk dört ayda yirmi üç baskı yapmıştır. Kurgusal bir yapısı olmasa da geçmişe dair ayrıntıları akıcı bir dille anlatması, sosyokültürel ve toplumsal yapıdaki değişimleri yazarın kendi çocukluk ve gençlik yıllarından yola çıkarak samimi bir yaklaşımla ele alması, kitabın gördüğü ilgiyi hâlâ taze tutmaktadır.

Ayfer Tunç bu kitabı oluştururken kendi çocukluğunu ve gençliğini de kapsayan bu dönemle ilgili aldığı notları bir ayakkabı kutusunda biriktirmiş. Günler geçtikçe notlar ve kutular artmaya başlamış. Daha sonra bu notlar ve anılar, yani sosyal, kültürel ve güncel hayatı etkileyen ayrıntılar, geçmişte bir yolculuğa çıkacak olan okur için belli bir düzen içerisinde, tematik başlıklara bölünerek okurla buluşma aşamasına gelmiş.

Bana göre *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, 70'li yılların "Zeitgeist"inin toplumsal hayatın birçok dinamiği açısından ele alındığı bir kitap olarak okunabilir.

Almanca bir kelime olan *Zeitgeist* dilimize genelde "zamanın ruhu" şeklinde çevrilmekte, çoğu zaman aynen kullanılmaktadır. *Zeitgeist* kavram olarak kısaca bir çağın duygu ve düşünce biçimi olarak tanımlanır. Her çağın belirli bir özelliğini vurgulamak için kullanılırken daha genel olarak yaşanan bir zaman diliminin dışına çıkılarak anlatılması, o dönemin yeniden gözümüzde canlandırılması şeklinde de yorumlanabilir. Kısaca *Zeitgeist* kavramı ile aynı toplumda yaşayan farklı yaş gruplarına ve farklı sosyal sınıflara ait kişilerin sosyal açıdan aynı bakış açısına sahip olmasını sağlayan zaman ve mekândan bağımsız olarak kendini gerçekleştiren düşünce biçimini kastedebiliriz.

Ayfer Tunç, *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* 'de 70'li yıllara ait sosyokültürel ayrıntıları o dönemi hiç yaşamamış bir insanın anlayabileceği şekilde ayrıntılarla anlatarak o yılları yeniden gözümüzde canlandırıyor yani o dönemin "Zeitgeist"inin izini sürüyor. Türkiye'nin yakın tarihine damgasını vuran siyasi meselelerin günlük hayata yansımalarını, küçük ayrıntıların bireyin duygu ve düşünce dünyasındaki önemini ve bir çağın alışkanlıklarını belirleyen teknolojinin geçirdiği evreleri yani "zamanın ruhu"nu anlatan farklı bir okuma deneyimi yaşatıyor. Bu



deneyim nostaljik bir yolculuğun çok ötesinde bir okuma deneyimi aslında... O dönemi yaşayanların çocukluğundan izler taşıyan ortak anıları oluşturan bir tarihin izini sürmek, bugünün değer yargılarının nasıl oluştuğunu ya da oluşturulduğunu anlamamızı da sağlıyor.

Malum olan o ki biz çabuk unutan, çabuk unutmaya mahkûm bir toplumun, belleği yitik çocuklarıyız. Tarih, bizim için kapalı kapılar ardında olan biteni merak bile edemediğimiz, okul sıralarında ezberlemek zorunda kaldığımız ve ne yaşadığımızdan çok ne yaşamamız gerektiği söylendiyse ona göre hizalandığımız bir karmaşa aslında. Herkesin kendi tarihini yazma çabası, bu yüzden toplumsal tarihten bazen çok uzak, bazen de onunla çok iç içe olabiliyor. Bu tarihin sonsuz çöplüğünde debelenmektense çocukluğumuzu ve gençliğimizi anlama çabasını bir kenara bırakmayı seçebiliyoruz...

Ayfer Tunç bu kitabında artık çoktan "te-

davülden kalkmış" olan oyunları, oyuncakları, moda olan kıyafetleri, reklamları, insan ilişkilerini belirleyen kültürel alışkanlıkları, hayatın akışını değiştiren teknolojik gelişmeleri kısaca ülkemizin yakın tarihindeki dönemeçleri yani kendi tarihimiz olan her şeyi anlatıyor. Böylece bizi bambaşka bir tarihle yüzleştiriyor.

Kitap zaman olarak 70'li yıllara odaklansa da zamandaki bu yolculuk, 80'lere bazen 90'lara kadar uzanırken yazar, bazen günümüzle kıyaslama yaparak geçmiş ve şimdi arasındaki farkları anlamamızı da sağlıyor. Ben çocukluğunu 80'li yılların ortalarında yaşamış biri olarak yeniden okuduğumda 70'lerden bize kalan oyunların birçoğunu oynamış olduğuma sevindim. Radyodan televizyona geçişin yarattığı çılgınlığı yaşamasam da babamın kucağında renkli televizyonla eve geldiği günü hatırlıyorum mesela. *70'li Yıllarda Hayatımız*'ı bazen gülümseyerek, bazen hüzünlenerek, bazen de bir küçük ayrıntıyı hatırlarken şaşırarak okudum. Durup zamanı anlamaya çalıştım. Ben bunu nasıl hatırlayabilirim, diye düşündüğüm şeyler oldu. Bunun nedeni belki de büyük şehirlerde 80'ler yaşanırken bizimki gibi küçük kasabalarda hâlâ 70'lerin sürüp gitmesidir.

***

Kişisel belleğimizde yer eden her ne varsa kendi içinde bütünlük oluşturacak şekilde tematik bölümlere ayırarak anlatıyor Ayfer Tunç. Sokağa ve oyuna dair olanlar "Saklambaç Oynayan Kaleye Mum Diksin", okul yaşantısına ait ne varsa "Burdayım Örtmenim", radyodan televizyona geçişin yarattığı yeni alışkanlıklara dair olanlar "Radyoyu Kapat, Televizyonu Aç" gibi alt başlıklarla ele alınıyor. Müziğin, sinemanın, hatıra defterlerinin, fotoromanların, arkadaşlıkların, aşkların, evliliklerin, cenazelerin, bayramların, sofra alışkanlıklarının, misafirliklerin, günlük hayata dair hemen her şeyin ayrı başlıklarda ele alınması, hem daha keyifli bir okuma sağlıyor hem de kitabın tarihsel açıdan önemini arttırıyor.

Yazarın o dönemin güncel hayatını belirleyen alışkanlıklar ve bu toplumsal alışkanlıkların bireylerin hayatındaki izleri hakkındaki yorumları, ülkemizin geçtiği siyasi dönemeçlerin yarattığı atmosferi yansıttığı ve kadına dair değer yargıları gibi konularda toplumda yaygın bakış açılarına da ışık tuttuğu için ayrı bir öneme sahip:

> "70'lerin başında hazır satılan yiyecekler çok azdı, var olanlar da dar bütçeli orta sınıf için çok pahalıydı. Hem o yılların anlayışına göre evde yapılması mümkün olan her şey evde yapılır, hazır alınmazdı. Evde yapacağına hazır alan kadınlar 'makbul' değildiler. Kadınların büyük çoğunluğu ev kadınıydı, ama iyi ev kadını sıfatına layık olmak için tutumlu, çalışkan ve becerikli olmak gerekiyordu." (s.291)

Toplumsal belleğimizde de kişisel geçmişimizde de iz bırakan Eurovision Şarkı Yarışması'na dair ayrıntılar, dönemin popüler sanatçıları, günlük yaşamın konuşmalarında yer etmiş film replikleri, sinemadan televizyona geçişte yabancı dizilerin misafirlik alışkanlıklarını alt üst etmesi gibi belki yaşadığımız ve unuttuğumuz, belki de yaşamadığımız ama büyüklerimizden duyduğumuz daha neler neler yok ki bu kitabın sayfalarında... Kitapta yer alan görsellerle bu geçmişe yolculuk tam bir şölene dönüşüyor:

> "Kimler katılmadı ki bu yarışmaya... Nilüfer'den Nükhet Duru'ya, MFÖ'den Timur Selçuk'a kadar pek çok sanatçı, bu yarışmada milli gururumuzu temsil etti. Ama Ajda Pekkan'ı Petrol adlı şarkısıyla, çok büyük umutlarla göndermiştik. (...) Bütün mesajlar tamamdı bizim Ajda'mız dünyada da bir ta-

neydi. Türk halkı nelere inanmamıştı ki? Futbolda sekiz sıfır yenilir ve ezilmediğine inanırdı. İhtilallerin memleketin menfaati için yapıldığına inanırdı. Dünyanın sadece Türk olduğu için kendisine düşman olduğuna inanırdı. Hep bir şeylere sonuna kadar inanırdı." (s.122)

Ayfer Tunç henüz tüketim toplumuna dönüşmemiş bir toplumda tutumlu olmanın normatif açıdan önemini yine günlük hayattaki ayrıntılarla vurguluyor. Okul hayatına dair ayrıntıların toplumda hâkim olan siyasi anlayışların, toplumsal değerleri oluşturan alışkanlıkların ise sosyoekonomik süreçlerin yansımalarını taşıdığını görüyoruz. Ve günümüz okullarındaki kulüplere karşılık gelen "eğitsel kollar"ın eğitim öğretim hayatımızda bugün olduğu gibi o zaman da öğrencilerin yeteneklerini geliştirmekten çok öğretmenin kişisel yaklaşımına hizmet ettiğini anlıyoruz:

"70'li yılların okul hayatı, siyah önlükle, demokratik seçim uygulamasıyla, tek tip olma anlayışıyla ve daha birçok unsurla imtiyazsız sınıfsız bir gençlik kitlesi yaratmayı amaçlamış olsa da birçok iyi niyetli kural bile ayrımlara yol açtı, ihbarı, ispiyonu teşvik etti. Örneğin ilerici öğretmenlerin onur kolu, tutucu öğretmenlerin haysiyet divanı diye adlandırdıkları bu kola, genellikle sınıfın en onurlu, kişilikli çocukları değil; en itaatkâr, ispiyonculuk ve muhbirlik eğilimleri yüksek, bencil çocuklar seçilirdi." (s. 65,66)

Son zamanlarda unutmaya alışkın bir ruh hâlinin içinde akıl sağlığımızı korumak belki de karamsarlıkla duyarsızlık arasında seçim yapmak zorunda kalmış olduğumuz için güncel meselelerden uzaklaşmak ihtiyacı duyuyoruz genelde. Belki de bilişim çağının ve tüketim çılgınlığını orta yerinde unutmanın verdiği konfor alanımızda kişisel dertlerimize gömülmüş "zamanın ruhu"ndan nasibimize düşenle avunmaya çalışıyoruz.

Zamanın ruhundan arınmaya çalıştığım şu günlerde ilk yayımlanışının üstünden epey zaman geçmişken *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*'i okumak, geçmişle hesaplaşmayı bırakıp "Şimdi neredeyiz? Nerden geldik, nereye doğru gidiyoruz?" gibi varoluşsal sorulara yanıt aramak gibi bir duygu yarattı bende.

Geçmişimiz yoksa geleceğimiz de yok demektir, değil mi? Öyleyse nostaljik bir romantizmle değil böyle bir bilinçle okunmalı, kahramanı 70'li yıllar olan bu kitap.

Çünkü unutmak değil hatırlamak bize iyi gelecek... ■

Kaynaklar

İnci; H. *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler, Söyleşi.* İstanbul: Can Yayınları

Tunç, A. (2001). *Bir Maniniz yoksa Annemler Size Gelecek, 70'li Yıllarda Hayatımız.* (25. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

https://www.leblebitozu.com/ayfer-tuncun-hayati-ve-romanlari/

https://mahaledebiyat.com/ayfer-tunc-ile-bes-soru-bes-cevap-ne-dersiniz/

https://mahaledebiyat.com/1970ler-turkiyesine-bir-bakis-bir-maniniz-yoksa-annemler-size-gelecek/

https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/394870/yokAcikBilim_10228333.pdf?sequence=-1

http://acikerisim.ktu.edu.tr/jspui/bitstream/123456789/1890/1/454260.pdf

http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/60428.pdf

https://dspace.trakya.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/trakya/3076/0159874.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Huzur'u ve *Masumiyet Müzesi*'ni Mümtaz-Nuran / Kemal-Füsun Ekseninde Okuma Denemesi

Sevde Merve Eryılmaz

Edebiyat tarihinde iz bırakan aşk romanlarından biri hiç şüphesiz Tanpınar tarafından kaleme alınmış, ilk olarak *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika olunmuş, 1949 yılında da yayımlanmış *Huzur* romanıdır. *Huzur* romanından yaklaşık 59 yıl sonra (2008 yılında) Orhan Pamuk tarafından kaleme alınmış olan *Masumiyet Müzesi* de iz bırakan romanlar arasındadır. Merkezinde "aşk"ın olduğu bu iki romanın arasında yaklaşık 60 yıl kadar bir zaman olmasına rağmen eserlerin karakterlerinin ve onların hikâyelerinin arasında birtakım ortaklıkların olduğu düşüncesindeyim. Bu çalışmadaki amacım da bu ortaklıklardan hareketle bir inceleme yapmaktır.

Öncelikle her iki romanda da hikâyenin başrolleri olan karakterler üzerinde duralım: *Huzur* romanının merkezinde yer alan iki isim Mümtaz ve Nuran'ken *Masumiyet Müzesi*'nin merkezinde yer alan isimler Kemal ve Füsun'dur. İki eserde de isim sembolizasyonu olduğu düşüncesindeyiz. Bu sebeple her iki romanda yer alan karakterlerin isimlerinin anlamlarını bilmekte yarar var:

Mümtaz: 1. İmtiyazlı, ayrı tutulmuş, üstün tutulmuş, 2. Seçkin.[1]

Nuran: Nurlu, ışıklı.[2]

Kemal: 1. Olgunluk, yetkinlik, tamlık, eksiksizlik. 2. En yüksek değer, mükemmellik.[3]

Füsun: Sihir, büyü.[4]

Görüldüğü üzere bu iki romandaki kadın ve erkek isimleri anlam açısından birbirine oldukça benzerdir. Romanlardaki isimlerin anlamlarından hareketle her iki romandaki erkek karakterlerin de yüceltilen, üstün tutulan varlıklar olduğunu söyleyebiliriz. Kadınlar ise etkileyen, tesir altına alan, aydınlatan/ışıklandıran konumundadırlar. Bu karakterler yalnızca isim açısından benzer olmakla kalmayıp bazı karakter özellikleri açısından da birbirlerine benzemektedir. Örneğin Mümtaz da Kemal de roman süresince oldukça hayalperesttir. Sevdikleri kadının izini sürmeyi çok severler. Onlar hayatlarını "sevmek" üzerine kurarlar, demek mümkündür. Kadın karakterlerde ise Nuran, daha çok mantığıyla hareket eden taraftır. Nitekim eserde de yer yer onun aşk ile mantık arasında kaldığı durumlar gözlemlenir. Çoğunlukla da mantığı üstün gelir. Füsun ise davranışlarında her zaman olmamakla birlikte genelde planlıdır, hedefine yönelik davranışlarda bulunur, tabiri caizse bir adım sonrasını düşünür. Bu bakımdan onun da hayatında

1 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2015, s. 846.

2 *age.*, s. 989.

3 *age.*, s. 581.

4 *age.*, s. 312.

mantığına yer verdiğini ve Nuran'la ortak bir noktada buluştuklarını söyleyebiliriz.

Peki, erkek karakterlerin bu kadın karakterlerle yolları nasıl kesişir?

Masumiyet Müzesi romanında Kemal roman süresince Füsun'a ait eşyaları toplar. Füsun'un küpesi, ruju, çantası, onun evinde duran köpek biblosu ve içtiği sigara izmaritleri dahi Kemal için değerli ve korunması/biriktirilmesi gereken nesnelerdir. Ki eserin bir müzesi olduğu da göz önünde bulundurulduğunda *Masumiyet Müzesi*'nin nesneler üzerine kurulan bir roman olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu bakımdan romanda Kemal ile Füsun'un iletişimlerinin başlamasının aracının "çanta" olması oldukça mühimdir. Şöyle ki Kemal kız arkadaşı Sibel'e çanta almak amacıyla Nişantaşı'ndaki bir butiğe uğrar ve o sırada Füsun ile iletişimleri başlar. Yani denilebilir ki nesneler üzerine kurulmuş bir romanın aşk hikâyesinin bir nesne üzerinden başlamış olması tesadüfi sayılamayacak ölçüde önemlidir. Burada dikkat çekilecek bir diğer husus ise şudur: *Masumiyet Müzesi* nesneler üzerine kurulmuş bir romandır ve bu nesnelerin neredeyse tamamı ise Füsun'un eşyalarından oluşur. Kemal roman süresince Füsun'a ait her şeyi biriktirir. Buradan hareketle *Masumiyet Müzesi*'nin nesneleri Füsun aracılığıyla toplanıyor, denilebilir. Bu da bir bakıma eserde Kemal'in baştan sona yaptığı her şeyin Füsun'un üzerinde toplandığı anlamına gelir. Nitekim romanın büyük bir bölümünde Kemal ile Füsun aşkı anlatılırken kalan kısmında –Füsun öldükten sonra– Kemal'in aşkına adadığı müzesini nasıl kurduğundan ve bu hikâyenin nasıl romana dönüştüğünden söz edilir. Yani şüphesiz her şeyin merkezinde Füsun vardır.

Huzur romanında ise Nuran ile Mümtaz'ın ilk karşılaştıkları ve dolayısıyla da iletişimlerinin başladığı yer vapurdur. Bilindiği üzere *Huzur*'un bir İstanbul romanı olduğuna dair görüşler vardır. Bunun sebebi ise romanda Mümtaz ile Nuran'ın –aşkları merkezde olmak üzere– yapmış oldukları İstanbul gezintileridir. Şöyle ki

> "Mümtaz, Nuran'la aşk yaşarken âdeta geçmiş yıllardan beri süzülüp gelen İstanbul kültür ve medeniyetinin sevdiği kadının şahsında canlandığını ve bu aşk sayesinde mükemmel bir terkip hâlinde kendisine geldiğini düşünür. Aşkları süresince Nuran ve Mümtaz İstanbul gezileri yaparlar. Mümtaz bu gezilerde, İstanbul'u bir kez de Nuran'dan dinleyerek yeniden keşfeder. Bu keşfin üstüne kendisi de yeni yorum ekler. Bu yorumlarda kültür, medeniyet, tarih ve sanat birleşir."[5]

Hülasa okuyucu *Huzur* romanını okurken bir bakıma –Mümtaz ve Nuran aracılığıyla– İstanbul'u da temâşâ etmiş olur. Huzur'un bir İstanbul romanı olduğunu da göz önünde bulundurursak Nuran bir şehirdir, İstanbul'dur, denilebilir. Zira Mümtaz için İstanbul "âdeta Nuran'ın şahsında bir insan olarak canlanır ve sevilen bir kadın hâline gelir."[6] Ayrıca Mümtaz için Nuran'ı Nuran yapan en önemli faktörlerden biri de Boğaz'dır. Mümtaz için Boğaz, Nuran ile bütünleşir, anlam kazanır. Boğaz'ı *bir özge temâşâ* ile geçer. İstanbul Boğaz, Boğaz da Nuran'dır. Bir bakıma Nuran İstanbul'u kendinde toplayan canlı bir varlıktır. Bu bakımdan Mümtaz ile Nuran'ın ilk karşılaştıkları/aşklarının başladığı yerin vapur olması anlamlıdır.

---

5 Murat Koç, *Ahmet Hamdi Tanpınar Araştırmaları Ömrün Gecesinde Sükût*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, 149.

6 Koç, *age.*, s. 148.

Görülüyor: *Masumiyet Müzesi* nesneler üzerine kurulu bir romandır ve nesnelerin tamamı Füsun'un şahsında birleşip anlamlı hâle geliyordur. *Huzur* romanında ise merkezde İstanbul vardır ve Mümtaz için şehir Nuran'la anlam kazanıyordur ya da şehir Nuran'ın şahsında hayat buluyordur da denilebilir. Bu durum da romanlardaki ortak bir nokta olarak düşünülebilir. Zira iki romanda da odak neyse (*Masumiyet Müzesi*'nde nesne, *Huzur*'da İstanbul) kadın karakterlerin şahsında topladığı/temsil ettiği şey odur.

Romanlardaki ortak noktalardan biri de şudur: Her iki erkek karakterde de İstanbul'u yeniden keşfetme söz konusudur. Mümtaz için bu keşfetme süreci yukarıda da bahsettiğimiz gibi Nuran'la gerçekleşir. Nuran'dan dinledikleriyle İstanbul zihninde yeniden şekillenir. Kemal'de ise bu süreç Füsun'u aradığı zamanlarda gerçekleşir. Zira bu süreçte Kemal, İstanbul'u neredeyse karış karış dolaşır. Elbette romanın diğer bölümlerinde de İstanbul vardır ancak Kemal'in şehri keşfettiği süreç yukarıda da belirttiğimiz üzere Füsun'u aradığı zamanlardır. Nitekim Kemal'in kendisi de romanın ilerleyen sayfalarında Füsun'u aradığı zamanları "çok mutlu saatler" olarak hatırlar. Hülasa iki romandaki ortak nokta şehrin bir kadın aracılığıyla keşfedilmiş olmasıdır. Ayrıca her iki metinde de öne çıkan şey bir aşk hikâyesinden ziyade İstanbul gibidir. Zira şehri keşfetme süreci çok ön plandadır. İstanbul'un sokakları, kültürü çok detaylı bir şekilde anlatılır. Hatta sevgililer bir aradayken dahi İstanbul'a, şehrin onlarda uyandırdığı duygulara sık sık yer verilir. Örnek vermek gerekirse:

> "tıpkı Tanpınar'ın Huzur'unda Mümtaz'ın Nuran aşkı gibi, Kemal'in Füsun aşkı da İstanbul'un uyandırdığı duygulardan bağımsız düşünülemez olur. İlk sevişmelerinde bile 'Hayrettin Paşa'nın yıkıntı konağının eski bahçesinde' top oynayan çocukların seslerini duyacaklardır. Ya da aradan yıllar geçtikten sonra, Füsunların komşusu, Kemal'e 'yıkıntı halindeki bir ahşap evin penceresi'nden seslenecektir."[7]

Bu bağlamdan hareketle iki aşk hikâyesinin de âdeta İstanbul olduğu için var gibi göründüğü söylenebilir. Ya da şöyle de diyebiliriz: Her iki kitaptaki ana kadın karakterler İstanbul'u kendilerinde toplamış ve âdeta İstanbul'un kendisi olmuşlardır.

Romanların sonu da kadının yitirilen varlık olması bakımından benzerdir. Şöyle ki *Huzur*'da Nuran'a âşık olan Suat'ın, Mümtaz ile Nuran'ın evinde kendini asması sonucunda Mümtaz ile Nuran'ın ilişkisi biter. Bu ilişkiyi bitirense Nuran'dır. Nuran, Mümtaz'a artık aralarında bir ölü olduğunu, bu sebeple de asla mutlu olamayacaklarını dile getiren bir mektup yazarak ondan ayrılır. Dolayısıyla da Nuran, Mümtaz için birdenbire "yitirilen" varlık olur, Mümtaz'a bir "acı" bırakır. *Masumiyet Müzesi*'nde ise Füsun ile Kemal'in geçirdikleri bir trafik kazası sonucunda Füsun ölür. Kazayı yapan Füsun'dur ve Füsun âdeta bile isteye

Her iki kitaptaki ana kadın karakterler İstanbul'u kendilerinde toplamış ve âdeta İstanbul'un kendisi olmuşlardır.

7 Jale Özata Dirlikyapan, "Masumiyet Müzesi'nin Sınırları: 'Düşüncesiz' Nostalji ve Masumiyet Müzesi'nin İmkânsızlığı", *Moment Dergi*, 7 1, 2020, s. 34.





arabayı ağaca çarpmış gibidir. Bu bakımdan Füsun da romanın sonunda yitirilen bir varlık hâline gelir ve o da Kemal'e bir acı bırakır.

Karakterler açısından birçok benzerliği bulunan bu iki romanın sonunun da benzer olması yani "kadın"ın erkek karakterler tarafından bir acı bırakarak yitirilmiş olmaları bizce önemli bir husustur ve üzerinde durulması gerekir:

Nuran'ın da Füsun'un da bırakmış oldukları "acı" erkek karakterlerin kimlik oluşumunun bir süreci gibidir. Zira roman süresince okur; erkek karakterlerdeki keşfedişi, değişimi, zamanla olgunlaşmalarını seyreder gibidir. Örneğin Mümtaz'ın, Nuran'la beraber İstanbul'da gezintiye çıkmadan önceki fikirleri ile Nuran'la beraber geçirdiği vakitlerden sonraki fikirleri aynı değildir. Çünkü onun için bir keşfediş söz konusudur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Mümtaz bu gezilerde, İstanbul'u bir kez de Nuran'dan dinler, yeniden keşfeder. Bu durum Kemal'de ise Füsun'u aradığı süreçte gerçekleşir. Kemal Füsun'u ararken İstanbul'u ve kendini de keşfediyor gibidir. Romanın sonundaki bırakılan "acı" meselesi de bu kimlik oluşumunun bir parçası hatta son noktası gibidir. Zira "acının gizli anlamı bireyin iç dünyayla ilişkisini belirginleştiren dolambaçlı yollardan ve anlam belirsizliklerinden geçer. İnsan kimi zaman farkında olamadan bol bol acı üretir ve böyle davranmadığı takdirde yaşaması mümkün değildir."[8] Bu açıklamayı romanlar üzerinden okuyacak olursak: Mümtaz da Nuran'ın hayatından çıkmasıyla birlikte bir nevi yaşamak için acı üretir, buhran geçirir. Dünyada var olabilmenin bir yoludur bu. İşte Mümtaz da acı ile hayata tutunur, bir kimlik oluşturur. Aslında onun

8 David Le Breton, *Acının Antropolojisi* (Çev. İsmail Yerguz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 175.

bu tavrını, kimlik oluşumunun tamamlanması gibi de görebiliriz. Zira roman süresince Nuran Mümtaz'ın sanatsal var oluşuna hizmet eder –fikirleriyle, düşünceleriyle, birlikte çıktıkları İstanbul gezileriyle– ona büyük ölçüde kimlik kazandırır. Mümtaz'ı var eden Nuran'ın aşkıdır da denebilir. Bu bakımdan Nuran hiç şüphesiz sıradan bir roman karakteri değildir. Ayrıca yukarıda belirttiğimiz gibi Huzur'un bir İstanbul romanı olduğunu da göz önünde bulundurursak Nuran bir şehirdir, İstanbul'dur ve Mümtaz için İstanbul, âdeta Nuran'ın şahsında bir insan olarak canlanır ve sevilen bir kadın hâline gelir. Yani Mümtaz bir bakıma İstanbul'u da Nuran üzerinden anlamlandırır. Burada Nuran ismi üzerinde tekrar durmanın da faydası olacaktır. Nuran, "nur"dan gelmektedir. Nur ise kelime manası olarak "aydınlık, parıltı, parlaklık" demektir. Nuran da "nur"ludur, ışık saçandır. Mümtaz'ın hayatını aydınlatandır.

Benzer süreçler *Masumiyet Müzesi*'nde de görülür. Füsun'un kaybından sonra Kemal, Füsun'un bıraktığı "acı"nın da etkisiyle olgunlaşır ve "kaybettiği aşkı Füsun'a dair biriktirdiği her şeyi (anıları, eşyaları) tek tek anlatır. Bu açıdan romanın bu kısmı bir deneyim, arayış ve olgunlaşma hikâyesi olarak da okunabilir."[9] Ayrıca roman boyunca Kemal Füsun'u aradığı zamanlarda kendini de arar gibidir. O süreçlerde İstanbul'u keşfeder, kendiyle ilgili düşüncelere dalar. O da bir kimlik inşa aşamasındadır. Nitekim Füsun adı da anlam açısından Nuran ile benzerlik gösterir. Füsun; büyülüdür, Kemal'i kolaylıkla etkisi altına almaktadır.

> "Aslında kadının bu işlevi tarih boyunca pek çok yazarı meşgul etmiş ve kâmil insan noktasına ulaşmada, kadın aşılması gereken, fakat aynı zamanda ilham veren, besleyen bir unsur olarak görülmüştür. Nasıl ki kahramanın korku ve kaygıları kişilik oluşumunda besleyici unsurlar olarak görülüyorsa, kadın da erkeğe geniş bir dünyanın kapılarını aralamaktadır. İlahi Komedya'da Dante'ye ilham veren ve parlak bir ışık gibi ona rehberlik eden Beatris, cennetin en tepe noktasına geldiklerinde görevini tamamlamış olmanın rahatlığıyla erkeği yalnız bırakır ve geri çekilir. Nitekim Hüsn ü Aşk ile Leyla ve Mecnun'da da kadın, bir noktadan sonra ismiyle ortadan silinir."[10]

Huzur'da da aşama aşama Mümtaz'ın Nuran'ın etkisinde nasıl kaldığı, onunla nasıl derinleştiği ve sonunda nasıl bu cisimden, pek çok hassaları kazanarak sıyrıldığı anlatılır. Romanın sonlarında Mümtaz'ın beden olarak Nuran'dan uzaklaştığı görülür. Bu aynı zamanda yeni bir hüviyet olarak var olmanın ne kadar meşakkatli bir süreç olduğunu da bize duyurmaktadır:[11]

Bu bağlamlardan hareketle denilebilir ki her iki romandaki kadın da şüphesiz sıradan bir roman karakteri değildir. Bu sebeple onları yalnızca bir "aşk" öznesi olarak okursak/değerlendirirsek birçok şey eksik kalacaktır. Nuran ve Füsun, Mümtaz ve Kemal'in sanatsal var oluşuna hizmet ederler ve onlara büyük ölçüde kimlik

9 Hatice Yıldız, "Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanını Kronotop Kavramı Çerçevesinde Okuma", *Rumeli-DE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö9, 2021, s. 121.

10 Şerife Çağın, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kadın İmajı*, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir 2010, s. 268.

11 Çağın, *age.*, s. 268.

kazandırırlar. Mümtaz ve Kemal'i var eden bu kadınlara duydukları aşktır da denebilir. ■

Kaynakça

Breton, D. L. (2015). *Acının Antropolojisi*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çağın, Ş. (2010). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kadın İmajı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.

Devellioğlu, F. (2015). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Koç, M. (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar Araştırmaları Ömrün Gecesinde Sükût*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Özata Dirlikyapan, J. (2020). "Masumiyet Müzesi'nin Sınırları: "Düşüncesiz" Nostalji ve Masumiyet Müzesi'nin İmkânsızlığı" *Moment Dergi*, 7 1, s. 28-41.

Pamuk, O. (2015). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: YKY

Tanpınar, A. (2017). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldız, H. (2021). "Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanını Kronotop Kavramı Çerçevesinde Okuma" *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö9, s. 114-136.

100 Yılın Dönemeçlerinde Yaralı Bir Kahraman: *Yaralısın* "Nuri"

Jale Nur Turgut

Parçalanma[1]
Gitgide genişleyen girdapta hiç durmadan dönülür
Şahin işitemez şahinciyi,
Her şey dağılıp parçalanır; merkez artık tutamaz;
Yalnız anarşi salınır dünyanın üzerine.
W B. Yeats, 'İkinci Geliş'

Yaralısın,[2] 1973 Mayıs'ında yazımı tamamlanan ve 1974'te Cem Yayınevi tarafından yayımlanan bir Erdal Öz romanıdır. 1975'te Orhan Kemal Roman Armağanı ile ödüllendirilmiş, 1980 ve 1983 yıllarında Macarca ve Almancaya çevrilerek yurt dışında da yazın piyasasında dolaşıma girmiştir. *Yaralısın*, zamanla Erdal Öz ile özdeşleşen, belki de herkes için yazarın akla gelen ilk eseri hâline gelmiştir. Bunun sebeplerinden kuşkusuz en önemlisi, Erdal Öz'ün ortaya koyduğu roman kahramanıdır. *Yaralısın*'ın roman kahramanı, romanın estetik ve içerik kaynakları bakımından incelenmeyi gerekli kılan, çarpıcı bir karakter olma özelliği taşır. Sancılı bir dönemin kendine özgü bir temsilidir.

12 Mart 1971'de ve sonraki iki buçuk yıllık süreçte meydana gelen hadiseler, romanın temel kaynağını oluşturur. 12 Mart muhtırası, son derece bunalımlı bir Türkiye atmosferinde, askerî kuvvetlerin hükümete el koymasıyla sonuçlanan; sonrasında ise önemli ölçüde yıkıcı bir kıyım hareketini beraberinde getiren sarsıcı bir tecrübedir. Bu noktada, Escarpit'nin edebiyat sosyolojisinde çizdiği kuramsal çerçeveye göre eser inceleme alanlarına dâhil olan eser-dönem-yazar üçgeni ve bunların çok yönlü etkileşimlerini göz önünde bulundurmak gerekir. Dahası bu, romanın kuruluş yapısı gereği inceleme yöntemini belirleyen bir eğilim taşır kendi içerisinde. 12 Mart dönemini, koşullarını, etkilerini birçok yönüyle ele alan romanlar arasına *Yaralısın* romanının kaçınılmaz şekilde dâhil edilmesinin de romanı dönemi içerisinde ele almada payı büyüktür.

Erdal Öz'ün yaşam öyküsünde yer alan çarpıcı bilgilerin, onun yazınsal serüveninde belirleyici bir rol oynadığı açıktır. Yaklaşık olarak 1954'ten itibaren yazınsal açıdan etkin olduğu görülür ancak yazarın en etkin yılları 1970'ler ve 1980'lerdir. Bu etkinlik yılları, yazarın, dönemin geçer akçe yayın kurumlarıyla ve hâkim entelijansiyasına yakınlığıyla doğal biçimde ilişkilidir. Bu bağlantılar başta mezkûr romanın yayıncısı

1 Chinua Achebe, *Parçalanma* (Çev. Nazan Arıbaş Erbil), İthaki Yayınları, İstanbul 2011.

2 Erdal Öz, *Yaralısın*, Can Yayınları, İstanbul 1983. (Yazıda belirtilen sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.)

Cem Yayınevi; bunun dışında ise Bilgi Yayınevi ve özellikle Ankara'da neredeyse bir "okul" hâline gelmiş olan Sergi Kitabevi ile çarpıcı noktalara ulaşmıştır. Bununla birlikte yazarın sorgu ve tutukluluk süreci, hapishane tecrübesi *Yaralısın* romanına bakışta başat rol oynar. Yazarın yaşam öyküsüyle yazdığı romanın kurgusunun büyük ölçüde örtüşmesi, romandaki anlatıcının ya da kahramanın bir biçimde yazarın kendisiyle özdeşleşmesiyle sonuçlanabilir. 12 Mart dönemi itibarıyla üç kez tutuklanan, işkenceye maruz kalan Erdal Öz'ün tahliyesi ancak 1973 Haziran'ına denk düşer. Buna paralel biçimde *Yaralısın*'da da hapishanedeki kahramanın işkence süreci Nisan 1972'de başlar. Romanın aktüel zamanı ise Haziran 1972'yi gösterir. Romanın yazımının bitiş zamanı ise Mayıs 1973'tür. Dolayısıyla tarihsel akıştaki ortaklıklar romanda çok örtük bir biçimde sunulsa da yazarın bir döneme kendi tecrübeleri ışığında açıklık getirdiği söylenebilir.

Romanın kahramanı isimsiz ve zamansız biçimde, "Nurilerle dolu" bir koğuşta bulur kendini. Roman boyunca kahramanın hapishanede bulunma sürecine dair herhangi bir tarih açıkça verilmez. Ancak romanda, koğuştaki diğer Nurilerden biriyle yaptığı konuşmadan saptama yapılabilir:

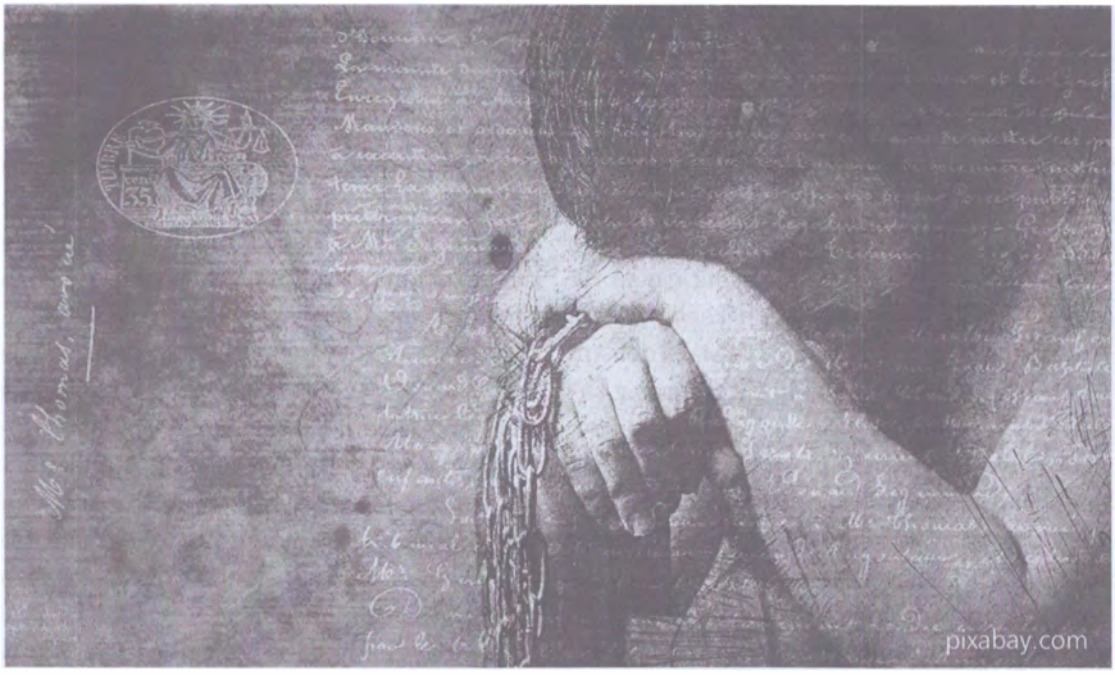
> "Ne zaman çıkıyorsun sen?"
> "Ekimde."
> "İyi. Az kalmış. Üç ay sonra—." Gülüyor.
> "Önümüzdeki Ekim değil," diyor. "Gelecek yılın Ekim'inde. Af var ya. Ellinci yıl hikâyesi." (s. 102)

50. yıl, 1973 Ekim'ine tekabül eder. Buradan mevcut zamanın Haziran 1972 olduğu çıkarılabilir. Kurgudaki zamanın, yazarın gerçek yaşamındaki zamanda yaşadıklarıyla paralelliği bir kez daha dikkat çekicidir.

Önemli bir husus daha, romanın ikinci tekil şahıs yani "sen" diliyle kurgulanmış olmasıdır. Bu, o döneme kadar neredeyse hiç kullanılmamış bir yöntemdir. Bu hamle okuyucu, anlatıcı ve karakter arasındaki mesafelenmenin rastlanmadık bir denge örneğidir. İkinci tekil şahıs dilinin hâkimiyetinin yanı sıra, romandaki herkesin ismi Nuri olması da dikkat çekicidir. Görevlilerin, gardiyanların, tüm memurların da aynı şekilde ismi Nuri'dir. Yalnızca bazı ana karakterlerin Nuri isminin önüne bazı tanımlayıcı, daha doğrusu ayrıştırıcı sıfatlar gelir: örneğin Efendi Nuri, Mavzer Nuri, Sivaslı Nuri, Gılay Nuri... Romanın başkahramanının ismi de romanın sonuna kadar verilmez. Romanın sonuna geldiğimizde o da kendine "Nuri" diyecektir.

Sıklıkla geriye dönüş teknikleri aracılığıyla tutuklanmaya kadar yaşanan süreçler, tutuklanma anı, sorgu ve işkence dönemlerine gidilir. Özellikle işkence ve sorgu süreçleri hem oldukça açık hem de son derece çarpıcı, dahası yıkıcıdır. Tüm detaylarıyla işlenmiş, öyle ki okurken durup nefes almayı gerektirecek kadar ağır tasvirler mevcuttur. Romanda bahsi geçen işkence anlarının tümünde atmosfere egemen olan tema masumiyettir. Kahramanın aslında hiçbir suçu olmadığı, çektiği acı ve hiçbir şekilde başa çıkamadığı büyük zalim güç karşısındaki çaresizliği aracılığıyla okuyucuya sezdirilir.

Fiziksel şiddet, Yaralı Nuri'de psikolojik yansımalar bulur. Onun suçu yoktur çünkü suçlamalar onda karşılık bulmaz, neyden bahsettiklerinden bile anlamaz görünür. Ardı arkası kesilmeyen ve giderek dozu daha da arttırılan işkenceler karşısında çaresizce direnir. Bu işkenceler sonrasında Yaralı Nuri (ona ben böyle sesleniyorum) bir enkaz hâline gelmiştir. Bu elbette, fiziksel bir hasardan ziyade ruhsal bir hasara



işaret etmektedir. Fiziksel şiddet sonucu ruhu yaralanan biridir o. Bedenin gördüğü işkenceyle yıpranması, kendine yabancılaşan, sindirilen, kimliksizleşen, değerleri alt üst edilen, öldürülen bir ruhu beraberinde getirmiştir. Koğuşa ilk kez getirildiğinde yani romanın başlangıcında kimseyle konuşmaması, yalnızca sorulan sorulara kısa ve çekingen cevaplar verecek kadar iletişim kurması, kimseyle kaynaşamaması, köşelere saklanması, suçunu sorduklarında "siyasi" olduğunu ancak onlar söyledikten sonra onaylayarak cevaplaması da bundandır. Hem kendine hem başkalarına yabancılaşmış, sindirilmiş, benliği yok edilmiştir.

> "O kadar bıktığın, kaçıp kurtulmak istediğin koca kent, o anda, sana dünyanın en erişilmez, en yaşanılası yeri gibi geliyor, ışıklarıyla kıpır kıpır uzanıp gidiyor tepeler arasında. Ne kadar uzak sana. Ne kadar dışındasın. Işıkların bir bir yakıldığı evlerde perdelerin bile daha çekilip örtülmemiş olduğu düşüncesi, uzak bir mutluluk gibi sarıveriyor seni. Bir kapıyı açmak, bir odaya girmek, bir ışığı yakmak, bir pencereyi kapatmak, bir perdeyi çekmek geliyor içinden." (s. 42)

Yaralı Nuri, dönemin yasaklı yayınlarını okuyup evinde bulundurduğu iddiasıyla gözaltına alınıp işkence sürecinin ardından tutuklanarak cezaevine getirilmiştir. Her ne kadar, bir gece vakti beş görevli tarafından evi aranarak kitapları çuvallara doldurulsa da bütün süreç boyunca hiçbir suçu olmadığı vurgulanır. Siyasi mahkûm sıfatıyla uzun süren akıl almaz işkenceler sonunda, zaman ve mekân algısı bozularak kendine ve dış dünyaya yabancılaşmış bir hâlde bırakılmıştır. Ancak bazı noktalarda, en azından koğuşa henüz gelmeden hemen önce, yani gözaltı gecesi düşündükleri işte yukarıda yazılanlar gi-

bidir. Henüz yaşamdan vazgeçmemiş, henüz istençten, arzudan, rüyadan ve insandan koparılmamıştır. Siyasi bir suçlamaya maruz kaldığında *ışıkların bir bir yakıldığı evlerde bir kapı açmak, bir odaya girmek, bir perdeyi çekmek* istiyordur, yaşama katılmak istiyordur hâlâ. İşkenceler ardından koğuşa getirildiğinde olduğu gibi tahakküm kimliğini yok etmemiş, ismini bile söyleyemeyen kişiye dönüşmemiştir henüz. Ancak zamanla, yeniden kendini biraz olsun açtığını görmek mümkündür Yaralı Nuri'nin.

> "Aldın havluyu. İçin dostlukla, kardeşlikle kabarıvermişti. Hazırsındır insanları sevmeye. Hep birilerine güvenmek, birilerine sokulmak, bir şeyler vermek isteğiyle dolusundur. Güzel bir görüntüyü, güzel bir ezgiyi, güzel bir şiiri, bütün güzellikleri bölüşecek, paylaşacak birileri olsun istemişsindir. Senin yapında vardır bu sevecenlik. Yakınlaşmalarının çoğu yıkımlarla bitmiş olsa da böylesindir." (s. 56)

Yaralısın romanı hakkında yapılan değerlendirmelerde Yaralı Nuri için işkencelere direnmesine rağmen herkes gibi olmaya karşı koyamadığına dair eleştiriler yapılmış olsa da, Yaralı Nuri'deki bu durum, bana kalırsa tam olarak yukarıda da işaret edilen bir kişilik özelliğinden ileri gelir. İktidar onun benliğini yıkıp parçalasa bile onun içinde, bir özne olarak kendisine dostlukla uzatılan bir havludan kaçınılmaz biçimde hareketlenen bir kardeşlik duygusu vardır. Bütün güzellikleri bölüşmeye hazır olmak, Yaralı Nuri'nin bütün bu işkencelere maruz kalma sebebine de işaret eder aynı zamanda.

> "Mayısın otuzu.
>
> Nasıl unutursun. Yirmiyedi Mayıs'ın üç gün sonrası. 'Özgürlük ve Anayasa Bayramı'nın bilmem kaçıncı yıldönümü dışarıda törenle kutlanırken, tatildi, kimse gelmedi, kimse götürülmedi." (s. 65)

Bir 12 Mart romanında, 27 Mayıs göndermesiyle karşılaşırız Yaralı Nuri aracılığıyla. Marksist terminolojiye dair kimi özeleştirilere de, mahkûmlar arasındaki konuşmalarda rastlarız. Mavzer Nuri, bizim Yaralı Nuri'ye karşı şu sözleri sarf eder:

> "Sizler okuduğunuz için suç işlersiniz, bizler okumadığımız için. Sizin bilginiz bizde, bizim görgümüz sizde olsaydı, gör bak neler olurdu o zaman. Ne siz böyle içeri düşerdiniz, ne biz. Bir araya gelemedik. Bizi kolay kolay bir araya getirmezler. Eh işte ancak böyle mahpusane köşelerinde buluşabiliyoruz. Ne yapalım, bu da bir başlangıç." (s. 158)

Adli tutuklu ile siyasi tutuklu arasındaki keskin ayrım ve özellikle siyasi suçluya bakış başka anlarda da ortaya çıkar:

> "Siyasisin sen."
>
> "Ne olmuş siyasiysem?"
>
> "Ne olmuşu var mı? Size söker mi bu raconlar?" (s. 181)

Diğer tutuklular arasından sıyrılan ve ayrıcalıklı bir konumda olduğu belli olan Yaralı Nuri, memurlar, görevliler ve sorgucular arasında ise tam tersi bir muameleye maruz kalır. Sorgucu, üstünlük sağlamak için roman kahramanına hitaben "Şimdiye kadar kaç kitap okudum biliyor musun? Tam iki bin yedi yüz seksen dört kitap okumuşum. Bu kadar kitap okudum ama sizler gibi düşünmüyorum." der. Kendisinin de yüksekokul okuduğunu vurgular. Sorgucu konuşur,

yargılar ve tehdit ederken hep "biz" zamirini kullanır. Bununla birlikte, işkence anlarında sorgucuların küfürleri, Yaralı Nuri'ye yönelik hakaret ve suçlamaları, inancının sorgulanması, Müslüman olup olmadığının test edilmesi vurgulanmıştır. Burada dolaylı da olsa işaret edilen hatta bir biçimde hedef gösterilen eğilim yanıltıcıdır.

> Yanağında patlayan tokat, hep sağ eliyle vuruyor. Yedi gündür hep sol yanağını tokatlıyor. (s. 72)

Yaralı Nuri, "sağ" elle tokatlanan "sol" yanağıyla pek de şaşırtıcı olmayan biçimde yine bir işarette bulunur.

Koğuş içerisindeki mahkûmlarla sigara alışverişinde bulunmasıyla biraz olsun ilerleyen iletişimi, her birinin mahkûmiyet hikâyesini dinlemesiyle daha da derinleşir. Sigara ile çay, roman boyunca Yaralı Nuri'nin birlikte kaldığı diğer Nurilerle bağ kurmasında önemli bir paya sahiptir. Dahası, mahkûmların ustalıkla kullandığı tespihlerin Yaralı Nuri'nin de eline tutuşturulması, süreç boyunca tespihi onlar gibi sallamayı öğrenmesi aktüel zamandaki hikâye ve karakter gelişimi açısından bir arka-motiftir. Yaralı Nuri, her biri farklı çevrelerden gelen, farklı hikâyelere ve farklı suçlara sahip olan bu kimselerle bağları kuvvetlendikçe dönemin bir panoramasını da sunmakla kalmaz, onlara karıştığının da haberini verir bizlere.

> Çevrende güneşi alınmış bir sürü Nuri. Bozkır mı? Bozkır bütün Nurilerin içinde. Yoksa, yoksa sen de mi Nurileşiyorsun? (s. 238)
>
> Tespih, elinin alışkın kıpırtılarına boyun eğip parmaklarının arasında su gibi akmaya başlıyor. (s. 244)
>
> Artık sen de onlardan biri sayılırsın. İçinde hiçbir gülücük kalmamış. Belli belirsiz bir bulantı. (s. 271)
>
> İnsanı bu kadar çirkinleştirmenin özel bir anlamı olmalı. Belki de bir baskıyı diri tutmanın, taze tutmanın, unutturmamanın bir yolu bu. (s. 274)

Tüm değerlerinden, inandığı ilkelerden, kimliğinden, isminden sıyrılarak işkence ve sorgu çarklarından geçen roman kahramanı, bir "Yaralı Nuri"ye dönüşmüştür sonunda. Bir dönemi belirli bir tecrübe alanından geçmiş kesimin gözünden bakarak aydınlatan, ideoloji pompalamadan ya da herhangi bir propagandaya açık bir biçimde başvurmadan, bir tanık-kahraman olarak Yaralı Nuri, toplumsal hesaplaşma niyeti taşımadan bir hesaplaşma yoluna gidiyor. ■

Boşlukta Salınan Bir Tutam Saç

Munise Bayer

Akşam olacak, gece yine eşikte durup yalandan birkaç kez öksürecek. Anneler, güzel bir şeyi, olmasını istedikleri bir şeyi sabırsızlıkla bekleyen çocuklarını, "yatacağız, kalkacağız, yatacağız, kalkacağız... diye avuturken çıplak gerçeği söylemiş olacaklar.

Akıp giden yaşamın ortasına düşmüş bir intihar. İntiharın çevresinde değişen –kimine göre de donup kalmış– yaşamların yansıması olan bir kitap *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*.

Kitabın yazarı Barış Bıçakçı. Hakkında sınırlı şeyler biliyoruz: Adana, 1966 doğumlu olduğunu, yazmaya şiirle başladığını, sonra öykü ve romanlar yazdığını. Bir yazar hakkında az şey mi çok şey mi bilmek okumayı kolaylaştırır? Bu kararı vererek gizemi yaratan Bıçakçı, elbette kendisine ve okuruna faydalı olması için yapmıştır.

Kitap kısa bölümlerden oluşan bir bütün. Bölümlere baktığımızda çoğu, tek başına birer öykü. Ya da uzun bir öykünün kısa bölümleri, belki de roman demeliyim. Buna gerçekten karar vermeli miyiz? Bu karar, okuduğumuz şeyleri, okuma biçimimizi değiştirecek mi? Bunun hiçbir önemi yok. Yayınevi de künyeye tür yazmamış, iyi ki de yazmamış. Barış Bıçakçı gibi yayınevi de okuru özgür bırakmış.

Her ne kadar intiharın çevresinde şekillenmiş olsa da bu kitabın özü bir intihar değil. Daha çok intiharın çevresinde nasıl bir yankı uyandırdığı, bu trajik olayın, dokunduğu yaşamları nasıl etkilediği. Çok geniş bir çevre olmasa da kardeşi, sevgilisi, annesi, arkadaşları derken bir sarmal oluşuyor. Her karakter aslında biraz kendi içini görme derdinde. Her karakterin farklı bunalımları var. Anne Türkan, kardeş Umut, uzaktan tanıdık Canan. En ilginç detaysa engelli oğlunu "saklayan" karşı komşu. Karakterler derinlemesine, uzun uzadıya anlatılmaya oldukça müsait. Çoğu kesimin sosyal/psikolojik açıdan birer örneği var. Aydın bunalımı; farkındalığın rahatsız edişini görmekse memnun edici. Sosyal statüye bakıldığında uçları anlatmayı seviyor yazarlar. En üst ya da en alt. Bıçakçı bunun dışında bir iş yapmış. Ortada bir yerde.

Özünde intihar trajiktir fakat romanda anlatılan intihar okuru üzecek nitelikte değil. Kitapta melankolik, duygunun ağır bastığı bir anlatıma rastlanmıyor. Yemek yemek, su içmek gibi gündelik yaşamın bir parçası sanki Başak'ın on ikinci kattan kendini bırakışı. Zaten intiharın yaşandığı anı okumuyoruz, yazar o anı bize vermemiş. Demek ki önemli olan o an ya da o ana gelme noktası değil.

"Bir intiharın öyküsü" demek, *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*'ya olay üzerine kurulu klasik anlatımlarla bir tutulması yönünden

haksızlık olur. Barış Bıçakçı daha çok duygular, günlük hayat telaşı içindeki anlar üzerinde yoğunlaşmış. Basit, sıradan anlar. Öylesine yerinde bir anlatım var ki bir cümle üzerinde dakikalarca düşünebiliriz. Kitabın verdiği, hissettirdiği şeyi unutmak, etkisinden çıkmak zor görünüyor. Keskin bir tat gibi, koku gibi akılda kalıcı.

Kitabın ilk bölümü olan "Eşkenar Cehennem"de Canan'ı ve ailesini tanıyoruz. Canan'dan artık hayatta olmayan Başak gibi davranması isteniyor. Canan'ın ailesi ile olan konuşmalarında, Canan'ın aslında ruhen o aileye ait olmadığını, onlarla bir yakınlık kuramadığını görüyoruz. Sorunlarını yok saymak için başkalarının sorunlarıyla ilgilenen bir anneye sahip. Oldukça öfkeli Canan. Bu kitapta intihara en yakın kim diye sorulsa akla ilk olarak Canan gelir. Yazarın da Başak gibi davranmasını istemesi tesadüf olmasa gerek. Bu bölümde, hatta kitap genelinde okurken en rahatsız eden yerse: "Ağabeyim çorbasını kaşıklarken, 'Kız niye atmış kendini aşağı?' diye sordu, neredeyse gülerek. Babama göz kırptı. Fırlayıp kalktım masadan, babamın fasulye koymam için uzattığı tabak havada kaldı. Kalsın." Burada yazarın verdiği kesit, insanların neredeyse yarısının başkalarının acısına bakma şeklini oldukça doğal akışında göstermiş. Okurken öfke duymamak elde değil. İnsanların yarısı Cananların bağnaz ailelerden kurtulmasını istiyor. İyi ki!

Yazar, yarattığı kahramanlarını edebiyatla, sanatla uğraştırmış. Tiyatroya ilgili Canan, çeviri yapan Türkan Hanım. Hatta iki dal arasında kalanlar da var, resim yapan ama edebiyata da ilgili Başak gibi. Yazar da aslında iki sanatı birden icra etse, her öykünün bir resmini çizse şaşırmayız. Yazarın başardığı şey yazdığı her "an"ın doğal bir şekilde beynimizde bir tabloya, hatta bir sahneye dönüşmesi. Çok net, çok canlı.

Barış Bıçakçı daha çok duygular, günlük hayat telaşı içindeki anlar üzerinde yoğunlaşmış. Basit, sıradan anlar.

Günümüz yaşamına yakından bakan insanın derdini, bunalımını yansıtan bu kitapta kadınlar ana karakter ve dikkat çeken öbür karakterleri oluşturuyor. Çevirmenlik yapan bir annenin, eğitimli ve sanatsal yönü bulunan ana karakter Başak'ın, yine aynı şekilde yan karakter kadınların da farkındalığı olan sanatla uğraşan/uğraşmak isteyen kadınlar oluşu, günümüz kadının gerçek yerini göstermesi açısından takdir edilesi. Bu yapılan zoraki bir süsleme, pozitif ayrımcılık değil. Hayatın içinde sadece doğuran, mutfakta boğulan ya da ojeli tırnaklarını hiçbir şeye sürmeyen kadınların olmadığını, hayatın tam ortasındaki kadını her adımında güzel yansıttığı için Barış Bıçakçı'ya sevgiler...

Fazlasıyla dikkat çeken bir karakter Türkan Hanım, Başak'ın annesi. Çeviri yaparak geçimini sağlayan, sosyalist bir partiye üye olduğu için babası tarafından evlatlıktan reddedilen, sonra da eşi tarafından nedenini bilmediğimiz bir şekilde terk edilen bir kadın. Gayesi "güç" olmuş. Güçlü olmak, güçlü görünmek: "Hep mi güçlü bu kadın! Hiç mi ağlamaz, kendini zayıf hissetmez! Çeviri yapmaktan hiç mi yorulmaz! Babamın bizi bıraktığı anda taşlaşmış kalmış sanki..." diyor annesi için Başak. Yazar burada derin bir yarayı gösteriyor. Bu mecburi güçlenme durumunu, toplumdaki zorunlu bırakılan bu hâli abartmadan, eksiltmeden vermiş. Ve bu zoraki güçlenme durumundan çoğu kadının aslında hoşlanmadığını da şu şekilde aktarmış: "Nefret ettiğim erkeksi bir havaya büründüm, aslında nefret ettiğim bir şey. Başka türlü olmadı işte. Yapamadım." Günümüzde yapamayışını anla-

mak hiç de zor değil. Her yerden sıkıştırılarak bir kavanoza kapatılmaya çalışılan onlarca kadın tanıyoruz. Maalesef.

Yazarın öykü içinde öykü anlattığı "Yaşlıca Bir Kadın" bölümünde şöyle bir ifade geçiyor: "Genç erkeklerin yaşlı, üstelik de çirkin kadınlara musallat olamayacağı varsayımına dayanan bu iğrenç ahlak, bu iğrenç 'tehlikesiz' çözüm genç adamı çılgına çevirdi. Büyük sözler söylemek, herkesin yüzüne ikiyüzlülüğünü haykırmak istiyordu." Burada geçenler oldukça dikkat çekici ve herkesin ulaşamayacağı bir ayrıntı. Ahlaki genelleme ön yargısı, güvenlik için yeterli görülen varsayımsal bir oranlama hesabı. İkisi de hayatımızı çıkmaza sokan büyük yanlışlar. Geri dönüşsüz, can yakan çokça şeye sebep olanlar. Burada bahsedilen genç adamın, anlatılan öyküde beklenenin tam tersi bir tavır sergilemesi oldukça yerinde.



Bıçakçı'nın yarattığı karakterlerin çoğu varoluş sancısı çekiyor. Zaten kitabın tadı da bu sancılar toplamından. Başak belki bu sancıya dayanamadı. Başak ismi özenle seçilmiş olmalı, "boş" bir ölüm olmadığını, başının kendine ağır geldiğini söylüyor olabilir. Kendi katkısız rengini bulmak! Şöyle bir ipucumuz da var yazarın Başak'a söylettiği: "Ve ben bir adım atarak korkuluğa yaklaşacağım, saçlarımı balkondan aşağı sarkıtacağım, kendimi boşluğa bırakacağım. Yolda karşıma iyi niyetli biri çıkacak ve soracak olursa, aşağıdaki insanları gösterip, bir süre yere paralel gittikten sonra onlara anlayamayacakları şeyler anlattım, diyeceğim. Öyle olsun." İntihar üzerine düşünmek bile sarsıcı, nedenini net bir ifadeyle söylemek ise olanaksız. Bu kitabı yazan da bilmiyordur Başak'ı intihara sürükleyen şeyi, hatta Başak da bilmiyordur neden kendini o boşluğa bıraktığını.

Hayatın içinde kimsenin üzerine durup düşünmediği, kendini o kadar da belli etmeyen küçük anlar, hisler ve olaylar karşısındaki olağan-ilginç tepkilerimizi yansıtan altı çizilesi çokça yer var kitapta. Bazıları şu şekilde:

> "Önemli olan öğretmenin sorusuydu aslında. Çünkü edebiyat bu soruyla başlar. Sana anlamsız gelebilir ama ben bu soruyla birlikte kompozisyonu yazanın gerçekten de 'başka biri' olduğunu ve bu başka birinin içimde bir yerde olduğunu, benim görüp işittiğimi bile fark etmediğim şeyleri görüp işittiğini, sonra da kâh kendisi köle olarak kâh beni köle kılarak yazdığını ilk bu soruyla keşfetmiştim."

Edebiyat bambaşka biri yapar insanı, evriltir. Edebiyatın içinde yer alan kişinin kabuğundan farklı biri çıkar. Asıl benlik yazmak/okumak sayesinde ortaya dökülen midir yoksa ezelden beri var olan kabuk mudur? Barış Bıçakçı, Başak'ın

yazmak sayesinde –ya da yüzünden– değiştiğini hatta bu başlangıç noktasının, bu farkındalığın oluşumunun Başak'ı son noktaya getiren olduğunu ifade ediyordur belki de. Yazmak, o başka birini bulmak intihara sürükleyendir, değil elbette söylenmek istenen. Kendi rengini buldurandır edebiyat sadece.

"Çocukken saplanan bir ağrı yüzünden iki büklüm olan, kıvranan insanlar."

Çocukken babaları tarafından terk edilen Başak ve Umut. Saplanan ağrıları olan, kendilerini dış dünyaya kapatan, içlerindekileri sadece birbirlerine gösteren iki kardeş. Yaşadıkları acının ortaklığının gücü ya da başkalarına olan güveni kaybedişleri onları bu denli birbirlerine bağlayan. Barış Bıçakçı'nın, çocukluktaki kaybedişlerin ağırlığının bir yaşamı etkileyişini, net şekilde ifade edişi ve gösterişi bütün hikâyeye hâkim. Ve bir de şöyle söylüyor çocuklukta edindiklerimizle ilgili:

> "Oysa çok geçti, bilmiyordu ki çok geçti! Olan olmuştu... Böyle şeyler çocukken olur ve bir daha da silinmez. Terk edilmekten korkmak... Korktuğun şey başına gelince de kendini cezalandırmak... Böyle şeyler çocukken olur bir daha da silinmez."

"Hayat devam eder. Bazı çiçekler susuzluğa ve unutulmaya dayanır. Hayat her zaman devam eder, bunu herkes bilir." Kitap süresince bunu veriyor bize Bıçakçı: Hayat devam ediyor. Etmeli, edecek. İntiharın yaşamın önüne geçmeyişi, asıl meselenin yaşam oluşunu hep duyuyoruz.

Kitabın sonlarına doğru Başak'ın kardeşi Umut'un beklenmedik bir şekilde kediye saldırışıysa insanın tekinsiz tarafını gösteriyor. Kedinin Umut'u onaylamayışının onda oluşturduğu rahatsızlık ya da belki de sürpriz saldırıyı kediye bırakmak istemeyişi onu harekete geçiren. Bu durum "kişiden beklenen davranış" yalanını yok ediyor. Ne kadar an varsa o kadar davranış değişkeni vardır. Her şey beklenenin dışında. Beklenmedik hareketin kediden çok insana has olduğunun birilerinin aklına nihayet gelmiş olmasına en çok kediler sevinecek.

Yazanlar/yazmak isteyenler bu kitaptan ve yazardan mutlaka faydalanmalı. Dili kullanışı, anlatımın çok dozunda oluşu, süslü püslü farklı kelimeleri kullanma çabası olmayışı, daha doğrusu kitabı okurken hiçbir şey için çaba harcanmamış gibi hissettirmesi yazarı özel kılıyor. Ayrıca detayları bulup çıkarmasını sağlayan o gözlem gücü, nereden bakmalıyız hayata, diye kendisine sordurtma isteği uyandırıyor.

Kitap bittiğinde kafamda sadece şu soru vardı. Ölmek, sahiden büyük bir mesele mi? ■

Palyatif Kahramanlar Karnavalı Olarak *Sodom ve Gomore*

Yasin Yarar

Dibace

"Palyatif" sıfatının kökeninde Latince "manto" anlamına gelen pallium ve bundan türeyen "paltoyla örtmek" anlamına gelen pal/iare sözcükleri vardır. Tıpta temeldeki hastalığın tedavisinin mümkün olmadığı durumlarda hastanın şikâyetlerini, esas olarak acılarını gidermeye yönelik tedaviyi tanımlamak için kullanılır. "Palyatif" terimi, ağır hastalıkların neden olduğu semptomları hafifletmek veya kontrol altına almak amacıyla sağlık bakımı sunulan bir yaklaşımı ifade eder.

Sanat hakikate ulaşmanın yollarından biridir. Genel ya da evrensel yönleriyle insanların ve toplumların acılarını ve isyanlarını görünür kılarak insanı yüceltme uğraşı verir. Acı ve isyan var oldukça büyük sanatsal anlatılar var olmaya devam eder. Palyatifleşmiş insan, acının ve isyanın canlanarak bir çile hâline gelmesine ve dillenmesine izin vermez. Çünkü o acıyı hayatının dışına çıkarma amacındadır. Sanatçı, bu palyatifleşmiş insanı görünür kılarak probleme işaret eder. Çünkü insan gerçekliği bastırarak yani palyatifleştirerek hedonizm hapishanesine/körlüğüne kapatır kendisini. Böylece kahramanlar acı verebilecek keskin kenarlardan, uçlardan, çelişkilerden kaçınma yoluna gider. Bu sebeple palyatif kahraman, sabitesi ve hakikati olmayan kahramandır.

Sodom ve Gomore'de kahramanlar, kendilerini şehvetin sularına bırakırlar. Acıdan kaçıp şehvete sığınan kahramanlar, kendilerini birey olarak var eden toplumla uyum sorunları yaşarlar. Her türlü olumsuzluktan kaçındıkları için de bütünlüklü bir bakışı kaybetmişlerdir. Bu sebeple *Sodom ve Gomore*'nin palyatif kahramanları, kendilerini aşan bir hakikatin parçası olma kabiliyetlerini yitirmişlerdir.

Palyatif kahraman, acıdan kaçar. İsyanı/direnmeyi kaybeder. Kendisinde boğulan kahramanın karşı karşıya kaldığı en büyük talihsizlik direnişçi vasfını kaybetmesidir. O, isyanı yitirir. Bedeninin arzularına itaat eden bir varlığa dönüşür. Artık işgale uğramış bir halkın bireyi olarak palyatif kahraman için isyan, yitik bir hazinedir. Fakat bunu umursamaz. Varlığını hazzın sularına bırakmıştır o. Orada kendini kaybetmek, en büyük arzusudur.

Giriş

İşgal dönemleri, yalnızca fiziksel etkide bulunmaz, aynı zamanda insanların kimliklerini zedeler ve kültürel dokuyu bozar. İşgalin yaralarını iyileştirmek, güvenli bir gelecek inşa etmek için işgal dönemlerinin etkilerini derinlikli bir biçimde anlamak lazım gelir. İşgal, yalnızca askerî bir eylemden ibaret olmadığı için işgalci güçler, kültürleri, gelenekleri, değerleri, dilleri ve daha pek çok şeyi değiştirmeye/dönüştürmeye çalışır. Toplumun kimliği sarsılır ve insanların kendilerini tanımlama biçimlerini, inançlarını ve değerlerini sorgulamalarına yol açar. İnsanlar, kültürel miraslarından kopartılarak işgalci kültürün etkisi

altına alınmaya çalışılır. Millî benlik ve toplumsal dayanışma zayıflar, aidiyet duygusu kaybolur ve kimlik bunalımı ortaya çıkar. Fakat isyanın kapılarını da açar. İşgalden devrim çıkar. Nitekim Millî Mücadele de böyle bir sürecin sonunda boy göstermiştir.

İşgal, toplumun yanında bireylerin iç dünyasını da etkiler. İnsanlar, baskı, zulüm ve ayrımcılıkla karşılaşabilir. Bireylerin kültürleri zedelenir, inançların sorgulamasına ve kimliklerden şüphe duyulmasına neden olur. İşgalci güçlerin ikame ettiği düşünce ve değerler, kendi olma yolculuğunu insanların ellerinden alır. Milletlerin ahlaki değerleri, bireysel ve toplumsal özgürlükleri üzerindeki etkileri derinleşir. İşgal uzun süreli bir etki yaratarak gelecek nesillere de etki eder. İşgalin mirası, kültürel hafızada yer eder ve toplumun ortak bilincinde devam eder. Bu da kimlik oluşumu ve ulusal kimlik arayışı süreçlerini etkiler. Burada işgale uğramış bir halk için iki durum söz konusu olur: ilki işgale karşı isyan, ikincisi işgal karşısında palyatif bir tutum.

İşgal, acı yaratır. Acı da insanları dirilterek onları isyana/direnmeye sevk eder. Acıyı kabullenen insan, acıdan bir diriliş yolu bulur. Fakat işgale uğrayanların hepsi, acıyı kabullenme yoluna gitmez. Yakup Kadri de *Sodom ve Gomore*'de acılarla yüzleşmek yerine acıları kendi içine attıkları haz ile bastıran, kendilerine, bilinçlerine anestezi uygulayan ve böylelikle palyatifleşmiş bir grup roman kahramanına yer verir. Bu sebeple bu yazıda "palyatif" kavramı bağlamında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* romanı ele alınacaktır. Romanın neredeyse bütün kahramanları gerçeklikten kaçan, acıyı hayatının dışına çıkarıp hazlara gömülen kişiler olduğu için bir tek kişi olarak ele almak mümkündür. Hepsi hedonisttir fakat hedonizmin farklı cephelerinde bulunmaktadırlar. Bu sebeple bütün kahramanlar palyatif bir tutum içerisindedirler. Çünkü işgale karşı direnmek yerine işgalin yarattığı duruma teslim olmuşlardır. Karşılaşabilecekleri muhtemel acıları bu yolla bastırarak hayatın dışına çıkarırlar. Hatta direnmeye en yakın kahraman olan Necdet bile yer yer gidiş gelişler yaşasa da Leyla aracılığıyla palyatifleşir ve bu sebeple Anadolu'daki Millî Mücadele'ye bir türlü katıl(a)maz. Palyatif kavramı bağlamında "ailenin, bilincin, ahlakın/değerlerin, bedenlerin, kimliklerin, mekânların" palyatifleştirilmesinin izleri romandan takip edilebilir.

İşgal, Kimlikleri Nasıl Etkiledi?

İşgalin hemen öncesinde roman kahramanlarının kişiliklerine dair kesin verilere sahip olmasak da romanın ilk kısmından itibaren kimliklerinde yaşanan dönüşümü gözlemlemek mümkündür. Bu dönüşüm, kahramanların kendi kültürlerinde son derece önemli olan ahlaki sabitelerden uzaklaşarak kimliklerini kaybetmeleriyle birlikte gerçekleşir. Ahlaki değerler ikinci planda kalır ve kahramanlar kendilerini, arzuların peşinden sürükleyen bir işgal altında bulurlar. Ama bu onlar için acı veren bir durum olmaz. Çünkü acıdan kaçmaktadırlar. Bu durum, romanın ilerleyen bölümlerinde daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarak palyatif bir görünüm kazanır. İşgalin kimliklere yaptığı bu etki, romanın temel bir teması hâline gelir ve okuyucuyu düşündürür. Dikkatli okuyucu buradaki kimliğin yitirilişini ve dolayısıyla kimliğin işgalini rahatlıkla gözlemleyebilir. Okuyucu bu durumu rahatsızlık içerisinde takip ederken kahramanlar için bu durum arzulanır bir şeydir.

Palyatifleşerek İşgale Müsait Hâle Gelen Aile

Aile acılar ocağıdır, denebilir. Aile değerlerinin korunması, aile üyelerinin birbirine saygı göster-

mesi ve aile birliğinin sürdürülmesi dikkate değer çaba ve fedakârlık gerektirir. Romanda özellikle Leyla'nın ve Atıf Bey'in ailesi bu değerlere bağlı olmaktan oldukça uzak görünür. İşgal kuvvetlerinin İstanbul'da bulunması sürecinde pek çok aile geleneksel Türk ailesinin sahip olduğu değerleri gönüllü olarak kaybetmiş gözükür. İşgal, aileye de yönelmiştir. Bu palyatif bir zihnin hasılasıdır:

> "Zaten bu evde Leylâ'dan başka enteresan hiç kimse yoktu. Ana, hâlâ gençlik taslayan ve kızlarıyla rekabet eden kart işvecilerden biriydi. Baba, Düyunu Umumiye'nin eski yüksek memurlarından Sami Bey adında bir alafranga emekli tipi idi. Beyoğlu muhitindeki geniş münasebetleri sayesinde Captain G. Jackson Read'i tanımış ve ikinci, üçüncü görüşlerinde onu evine davet etmeyi çıkarma uygun bulmuştu." (Karaosmanoğlu, 29)

Baba, çıkar ilişkilerini ve bunların yarattığı hazzı merkeze alarak hareket etmektedir. Anne ise kendi kimliğinden uzaklaşarak gençlik taslayan ve kızlarıyla rekabet edecek kadar kendini yitirmiş, zihinsel bir işgale uğramış biridir. İşgale rağmen sanki bunlar hiç yaşanmamış gibi davet vermeyi en önemli iş olarak öne çıkarmayı, kimliğin işgali olarak yorumlamak mümkündür:

> "Hususile evleri işgal edildiği günden beri artık hiçbir davet yapamadıkları için bütün dost ve ahbapları tarafından da yavaş yavaş unutulup gidiyorlardı." (Karaosmanoğlu, 116).

İnsanın aile algısını kaybetmesi durumu hariç şu cümleyi bir eşin kurması olanak dâhilinde değildir. Aksi hâlde yukarıdaki tablonun o dönem yaşayan Türkler arasında kabul edilmesi mümkün değildir:

İşgal, acı yaratır. Acı da insanları dirilterek onları isyana/direnmeye sevk eder. Acıyı kabullenen insan, acıdan bir diriliş yolu bulur.

> "— Kocam bu gece benimle gelmek istemedi. Beni kendi halime yalnız bıraktı. Çünkü, onun kumardan başka hiçbir zevki, hiçbir ihtirası yoktur... Ah nelere tahammül ettim, bilmezsiniz. Meğer ne budala imişim! Şimdi hiçbir şey umurumda değil. Ben bir tarafta o bir tarafta keyfimize bakıyoruz. Fakat Captain, ben bu hayat tarzından bıkmağa başladım. Büyük bir aşka ihtiyacım var." (Karaosmanoğlu, 140)

Aile, kimlik değerlerini o denli yitirmiştir ki işgal kuvvetinin subayı, sadece ailenin bir ferdiymiş gibi değil, hatta en göze çarpan ve en etkili ferdiymiş gibi evin içerisinde rahatça dolaşabilmektedir. Bu sarsıcı durum, ailenin içerisindeki bozulmanın boyutlarını gözler önüne sermektedir. Sanki aile kutsallığını unutmuş, değerlerini bir kenara bırakmış ve teslimiyetin kol gezdiği bir düzlemde savrulmaktadır. İşgalci subayın, ailenin merkezinde yer alması, tam da bu kaybolmuşluğun simgesidir. Aile, artık kendi kimliğine yabancılaşmış, otoritesini ve sabitesini yitirerek işgale uğramıştır. Bu acı gerçek, iç burkucu bir tablo çizerek ailenin geçmişine veda ettiğini ve belirsiz bir geleceğe sürüklendiğini haykırmaktadır. Ülkenin içinde bulunduğu mücadele, yoksulluk ve yoksunluklar aile bireylerinin hiçbirinin umurunda değildir. Bilinçleri uyuşturulmuş bir aile ile karşı karşıyayız. Bunu palyatiflikle açıklamak mümkündür. Zira palyatif bir bilinç bu durumdan rahatsızlık duymak yerine bu durumun içine girmeyi tercih eder.

Palyatifleşerek İşgale Müsait Hâle Gelen Bilinç

Roman kahramanları, işgalcilerin baskısı ve denetimi altında yaşamak zorunda kaldığı için güvensizlik ve korkuyla karşı karşıya kalır. İşgalcilerin varlığı, kahramanların kendini güvende hissetmesini engeller ve sürekli bir tehdit algısı oluşturur. İşgal, kahramanların kimlik bilincinde önemli değişikliklere/kırılmalara yol açar. Halkın bilinci, işgalcilerle nasıl başa çıkmaları gerektiği konusunda bölünür. Bazı bireyler ve gruplar, işgalcilere aktif direniş gösterirken diğerleri işgalcilerle iş birliği yapar. Bu durum, toplumun etik değerlerinin karmaşık bir şekilde çatıştığı bir ortam yaratır. Aktif direniş gösterenler, işgalcilerle mücadele etmek ve özgürlüklerini korumak için silahlı veya barışçıl yöntemler kullanır. Bu kişiler, işgalin zulmüne karşı çıkarak halkın haklarını savunmayı hedefler. Aktif direniş, toplumun etik değerlerine dayanan bir duruş sergiler ve işgalcilerin haksızlıklarına karşı durmayı amaçlar. Bu kişiler genellikle toplumun kahramanları olarak görülür ve direnişin sembolleri hâline gelirler. Diğer yandan, bazı bireyler ve gruplar, işgalcilerle iş birliği yapmayı tercih eder. Bu iş birliği, işgalcilerin baskısı altında hayatta kalmak, bazı ayrıcalıklardan yararlanmak veya kişisel çıkarlarını korumak amacıyla gerçekleşir. İşgal, bilinç yitimine sebep olur. *Sodom ve Gomore*'de kahramanların yaşadığı da tam olarak bilinç yitimidir. Bu, maruz kalınan bir şey değil, tercih edilen bir şeydir. Bu da palyatif bir tercihe dayanmaktadır. Orhan Bey, Majör Will tarafından bir uşak gibi kullanır. Bundan herhangi bir rahatsızlık duymaz. Bu durum, bilinç kaybıyla açıklanabilir. O, nefret edilen birisidir. Bu kadar nefret duyulan biri olmasına karşın uşak gibi davranmaya devam eder. Bu da durumun kötülüğünün farkında olduğuna fakat bu durumu kabul ettiğine delalet eder. Zira kendisini uyuşturan palyatif bir hâl içerisindedir.

Sodom ve Gomore'de kahramanların yaşadığı tam olarak bilinç yitimidir. Bu, maruz kalınan bir şey değil, tercih edilen bir şeydir.

> "Majör Will düzme irtibat zabitine bazen de şöyle bir vazife verirdi: — Gidiniz, şu hanıma benim tarafımdan ilânı aşk ediniz ve istediğiniz kadar taahhütlere giriniz, benden size açık bono... Ve Orhan Bey bu vazifeyi yerine getirmek için askerî adımlarla gidip o hanımın önünde dikilirdi. Bazı fikirlerinin çelinmesi güç kadınlar hakkında ise daha ciddî bir hava içinde ikisi baş başa verip ya bir yandan kuşatma veya bir cepheden saldırma için lâzım gelen strateji planını tespit ederler ve ona göre sinsi bir harekete geçerlerdi." (Karaosmanoğlu, 34)

Orhan Bey'de, bilinç kaybı o kadar ileri düzeydedir ki kendi halkından kadınları kendi arzularını elde etmek uğruna araçsallaştırabiliyor ve bundan zerre kadar rahatsızlık emaresi göstermiyor. Yakup Kadri, anlatıcı vasıtasıyla romandaki karakterlerin neredeyse tamamıyla ilgili bir değerlendirme/tahlil yaparken Orhan Bey'i görmezden gelir. Bu da Orhan Bey'in ne denli sorunlu ve bilinç yitimi içerisinde olduğunu gösterir.

Leyla, işgal kuvvetlerinin, ülkesini haksızca işgal ettiğinin farkında olmaktan uzak bir görüntü sergilemektedir. İngilizlerin iyilerinin olduğunu söyleyebilecek kadar bir bilinç yitimi içerisindedir: "— 'Namert Albion...' Necdet bunu her söyleyişinde Leylâ: — Öyle deme! iyileri de var. Pek çok iyileri de var, derdi." (Karaosmanoğlu, 38)

"Leylâ kendini hiç yoktan öyle bir 'afişe' ediyor ki... Sözde Captain Jackson Read'le flört

etmek bir marifet, bir şerefmiş gibi... (Karaosmanoğlu, 45) Nişanlı olan bir genç kızın bir başkasıyla ve herhangi bir rahatsızlık duymadan ilişki içerisinde olması payatifleşen bir bilinç yitiminden başka bir şeyle açıklanamaz.

Palyatifleşerek İşgale Müsait Hâle Gelen Ahlak/Değerler

İşgal altındaki halkın yaşadığı zorluklar ve stres, ahlaki çöküntüye ve değer yargılarının bozulmasına yol açar. İşgal altındaki halk, hayatta kalma ve kişisel çıkarlarını koruma amacıyla ahlaki değerlerden sapar. İnsanlar, işgalcilerle iş birliği yapar. Ahlaki normların çökmesi, toplumda güvensizlik, kargaşa ve sosyal huzursuzluğa neden olur. Çünkü halk isyan/direnme cesareti göstermez. Acıyı hayatına almak bedel ödemeyi gerektirir. Oysa hazza boğulmuş bir halk için bu durum geçerli değildir. *Sodom ve Gomore*'de tüm gayriahlaki tutum ve davranışlar roman kahramanları üzerinden gözlemlenebilir.

> "Mahzun mahzun: 'On sekizime bastım; hâlâ bir tanecik ciddî maceram yok!' diyordu... Nermin kendi kendini böyle tahlil ediyordu ve içinden: 'Beni keşfedecek adama kayıtsız, şartsız teslim olacağım!' diyordu... Gerçi, bol bol koklanıyordu, okşanıyordu, öpülüp emiliyordu, fakat on altı yaşından beri bir olgun kadın yaratılışı taşıyan Nermin için bu kadarı manasız birer oyundan ibaretti." (Karaosmanoğlu, 115)

Palyatifleşerek İşgale Müsait Hâle Gelen Beden

İşgal edilen bir ülkede bir insanın bedeni, sadece kişisel alanı değildir, aynı zamanda başkalarının da taleplerine ve etkisine açık hâle gelebilir. Bu durum, işgal edilen halkın yaşadığı



deneyimlerle benzerlik gösterebilir. Yabancı unsurların hâkimiyeti altında, bedenlerin işgali kaçınılmaz hâle gelir. Beden hazza teslim edilerek, uyuşturularak palyatifleştirilebilir:

> "Hele o delikanlı... O tunçtan bir genç tanrı heykelidir. Esmer ve parlak derisinin üzerinden hiç durmaksızın birer billûr damlası gibi akan o berrak, o iri ter tanelerini niçin birer birer yutmadım? (Karaosmanoğlu, 67).
>
> "Arkası üstü yat diyordu; yatıyordum. Çevril, diyordu; çevriliyordum. Onun emirlerine göre oturuyordum; kalkıyordum. Kollarımı, bacaklarımı uzatıyordum. Onun çevik ve iradeli ellerinin arasında bir zavallı 'şey' gibiydim." (Karaosmanoğlu, 67)

İnsan, bedenini arzularının nesnesine dönüştürebilir. Burada kahramanlar acıya/direnmeye/

isyana kapılarını kapamış, kendilerini zevk, sefahat ve hazza sonuna kadar teslim etmişlerdir. Bedenlerin gönüllü işgali, cinsel kimlik ve arzular üzerinde de etkili olabilmektedir. İşgalci, bu bedenin sahibi üzerinde tam bir güç hissi uyandırmakta ve onu istediği gibi yönlendirmektedir. Romanın Türk kahramanları arzu nesnesidir. Kendilerini arzuya gönüllü olarak maruz bırakırlar. Zira palyatifleşmiş bir zihnin hasılasına dönüşmüştür beden.

Palyatifleşerek İşgale Müsait Hâle Gelen Kimlik

Kimlik, bireyin kendini tanımladığı, özgün niteliklerini ifade ettiği ve toplumsal bağlamda yerini belirlediği önemli bir kavramdır. Ancak, bazen dış etkenler veya kişisel tercihler nedeniyle kimlik üzerinde işgalci bir etki oluşur. Bireyin özgün kimliğinin yerini başka bir kimlik veya değer sistemiyle değiştirmesine yol açar. İşgale uğrayan toplum, kendi iradesiyle hareket ettiğini zannetse de farkında olmaksızın işgalcinin etkisi altında kalarak ona dönüşür. Birçok kahraman kendi kimliğinin sınırlarını aşarak/kaybederek işgal kuvvetlerinin kimliği içinde kendisini konumlandırmaya başlar. Leyla'nın, nişanlısı olan Necdet ile ilgili bir bahis karşısındaki tutumu:

> "Belki Leylâ bunun farkına bile varmamıştı ve nihayet günün birinde onlara, 'Siz birbirinizin olacaksınız,' dedikleri zaman genç kız bunu ihtiyarlık gibi, hastalık gibi, ölüm gibi sakınılması imkânsız hâdiselerden biri saymış, 'Peki!' demişti." (Karaosmanoğlu, 52)

Yegâne gayesi bedenin isteklerini tatmin etmek olan Nermin için ülkenin değerlerinin bir anlamı yoktur. O kendi odaklıdır.

Leyla kendi kimlik dünyasının içinde varlık bulan bir karakter olsa asla yapmayacağı şeyi kaybettiği kimliğiyle herhangi bir rahatsızlık duymadan yapabilmektedir: "Bu sahada İngilizlere mahsus övünmeyi, züppeliği o derece ileriye götürmüştü ki, nihayet babası Sami Bey bile kızın, ara sıra 'Artık bu kadarı da fazla!' demek mecburiyetini duyuyordu... (Karaosmanoğlu, 113)

İşgal kuvvetlerinin kendi evine gelip onlar için verdiği partiye katılmadığı için çıldırma düzeyine gelir Leyla: "Kızcağız çırpınmağa başlamıştı. Babasını zorluyor, anasını zorluyor: 'Gidin Orhan Bey'i bulun. Bu bize bir hakarettir, mutlaka düzeltilmeli!' diye tepiniyordu." (Karaosmanoğlu, 117).

Kimlik yitimi sosyeteden insanlarla sınırlı kalmaz, saraya da sıçrar. Kültürel ritüeller, vazgeçilmez bir sabite olduğu sarayda bile Şehnaz Sultan üzerinden içeriksizleştirilmektedir. Bu da kimlik kaybının acı göstergelerinden biridir.

> "Önceleri oldukça sıkılgan, çekingen ve korkak duran Şehnaz Sultan ilk tecrübelerinden sonra birdenbire açılıvermiş, hatta Damat Paşa'ya bu acayip vaziyeti olduğu gibi kabul ettirecek derecede cüret ve zekâ göstermeğe başlamıştı. Zaten mesele bir Sultanla bir İngiliz zabiti arasında bahis konusu olunca kimin ne demeğe, kimin ne yapmağa dili varır, eli yeterdi?" (Karaosmanoğlu, 193)

Sami Bey ailesi kimlik kaybının en bariz örneklerinden bir olarak romanda öne çıkmaktadır. Yegâne gayesi bedenin isteklerini tatmin etmek olan Nermin için ülkenin kutsal ve kültürel değerlerinin bir anlamı yoktur. O kendi odaklıdır. O kadar kendi odaklıdır ki ailesini bile göremez duruma gelmiştir. Bu hâliyle o, kimliğini yitirmiş bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Sami Bey, kendi tarihî ve kültürel büyüklüğüne o

kadar yabancılaşmıştır ve işgal kuvvetlerini zihninde o kadar büyütmüştür ki gerçeklikle olan bağı kopmuştur. İngiltere'ye neredeyse tanrısal bir kuvvet yüklemektedir. O kuvvetin yıkılması karşısında şaşkınlık içerisindedir. Bu hâliyle o ciddi bir kimlik yitimi içerisindedir: "Sami Bey için İngiltere, ortaksız bir ilâhtır, dünyanın bütün işleri, bütün dünya milletlerinin alın yazıları onun vereceği kararlara ve hükümler bağlıdır. Onun arzu ve iradesi dışında hiçbir şeyin olmasına imkân yoktur." (Karaosmanoğlu, 348)

Leyla, o kadar derinden bir kimlik krizi içerisindedir ki Türk askerî kuvvetlerine kötücül bir anlam yüklemektedir. Askerlerin yaşadıklarının farkında bile değildir. Kendisine, kendi arzusuna o kadar kapılmıştır ki âdeta o hislerinin içinde palyatifleşmiştir. Palyatif bir bakış içinde uyuştuğu için Türk askerlerini oldukça kötü şekilde betimlemektedir:

> Denizin karşı yakasından birtakım kocaman, siyah kalpaklı adamlar ortaya çıkmağa ve yavaş yavaş her tarafa yayılmaya başlıyor. Ne fena giyinmiş ne kaba saba bu adamlar!... Hepsi de bir yaban hayvanları avından dönmüş gibi toz toprak içindedirler; lâkin her yerde saygı ve itibar gören de bunlardır! (Karaosmanoğlu, 249)

Romandan yapılan alıntılara baktığımızda, işgalci unsurlar, bireylerin düşüncelerini, davranışlarını ve kimliklerini etkilerken, bu etki bazen işgale uğrayanlar cephesinde olumsuz bir durum oluşturmaktan oldukça uzaktır. Aksine onlar bu durumdan oldukça memnundurlar.

Palyatifleşerek İşgale Müsait Hâle Gelen Mekân

Mekânlar işgal edilir ve dönüştürülür. İşgalci kuvvetler, kutsal mekânları işgal ederek toplumun inançlarını ve kültürel kimliğini hedef alır. Bu, işgalci kuvvetlerin sembolik bir üstünlük gösterisi olarak da değerlendirilebilir. Onlar, kültürel ve ideolojik değerlerini işgal edilen ülkeye dayatırken yerel kültürel mekânlara müdahale eder. *Sodom ve Gomore* romanında mekânın işgali –oldukça trajik bir biçimde– Necdet dışında kimseyi rahatsız etmez. Kahramanlar durumdan bir hayli memnundurlar:

Sodom ve Gomore romanında mekânın işgali –oldukça trajik bir biçimde– Necdet dışında kimseyi rahatsız etmez.

> "...Burasının, yalının ilk sahibi tarafından bir aile mescidi olarak yaptırıldığına ve bundan birkaç sene öncesine gelinceye kadar adamın çocukları ve torunları tarafından o suretle kullanıldığına hiç şüphe yoktu." (Karaosmanoğlu, 130)
>
> "Majör Will burasını şehvetli resimler ve heykellerle dolu bir çeşit yatak odası haline sokmuştu. Meselâ mihrabın içine on yaşlarında birer çocuk büyüklüğünde birbirlerine sarılmış, dudak dudağa öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konulmuştu. Uzaktan; insana bir sanat eseri zannını veren bu alçıdan bebeklerin, yakınlarına varıldığı vakit, nasıl hayvani bir maksatla yapılmış oldukları hemen anlaşılıyordu. Nitekim, bunun iki tarafına konulmuş iki, 'Amour' da klasik zevk, klasik gelenek adına hiçbir mana ifade etmiyordu. Bunlar da bedenlerinin aşağı kısmını utanmazca gösteren hayvanlık örnekleriydi." (Karaosmanoğlu, 132)

Daha önce bir mescit olarak kullanılan bir oda Majör Will tarafından tüm sapkınlıkların sınırsızca deneyimlendiği bir zevk odasına dönüş-

türülmüştür. Bu oda sembolik olarak büyük bir anlama sahiptir. Türkler ki vatanın her bir karışı onlar için son derece kıymetlidir. Oysa bu sahnelerde gördüğümüz kadarıyla bırakın toprağı, yaratıcının evi olarak kabul edilen bir ibadet yeri işgal edilmekle kalmayıp kötülüğün odağı/merkezi hâline getirilmiştir. Bu da mekânın idrak inşa ettiği inancına sahip bir toplumun kutsal mekânın işgaline bile seyirci kalacak kadar kimlik yitimi içerisinde olduğunun kanıtıdır.

Sonuç

Bir halk acıdan kaçıp işgale teslim olduğunda ötekini yitirir. Ötekinin yokluğuyla acıdan/direnişten/isyandan kaçarak kendisini hazza teslim eden kahraman, bir toprak parçasını var ve anlamlı kılan dinî ve kültürel değerlerin işgale uğramasının anahtarına dönüşür. Acıdan kaçıp hazza sığınma, toplumsal alana da etki eder ve tartışmalara, fikir ayrılıklarına ve çatışmalara daha az yer verilmesine neden olur. Teslim olmanın diğer adıdır bu. Bu durum fiziksel işgalden çok daha zor ve trajiktir. O yüzdendir ki işgalciler bir halkın topraklarına girdiklerinde fiziksel bir hegemonyadan daha çok kültürel bir hegemonya kurmak yoluna giderler. Bunu güç yoluyla yapabildikleri gibi rıza üreterek de yapabilirler. *Sodom ve Gomore*'de Karaosmanoğlu'nun göstermeye çalıştığı şey tam da budur. Karaosmanoğlu, ne yaptığının farkındadır. O, bu romandaki hazza boğulmuş kahramanlar vasıtasıyla daha önce işaretlerini verdiği diğer romanlarındaki kültürel hegemonyanın yitimi düşüncesini, rızaya dayalı ahlaki bir yozlaşma üzerinden somutlaştırmaya çalışır. Karaosmanoğlu bilir ki asıl korkunç işgal, palyatifleşmeyle meydana gelen kimlik işgaldir.

Nihai olarak *Sodom ve Gomore*'nin kahramanlarında olduğu gibi sürekli mutluluk içinde olan bir hayat, insanların deruni/duygusal zenginliğini ve keşiflerini engeller. Zira zorluklarla yüzleşmek ve acı çekmek, insanları daha büyük bir anlam arayışına yönlendirir. Tersine, sadece mutluluk içinde bir yaşam, yüzeysel ve anlamsız olur. İnsanların sadece zevkleri ve hazları peşinden koştuğu bir dünya da zannedildiği gibi iyi bir dünya değildir. Bu nedenle, acısız bir yaşamın aslında insanlığın özünden uzaklaşabileceği bir gerçektir. Acı, hayatın kaçınılmaz bir parçasıdır ve insanları sadece mutlulukla sınırlamak, onların gerçek potansiyelini ortaya çıkarmalarını engelleyebilir. İnsanlık hem mutluluğu hem de acıyı deneyimleyerek derin anlam ve değerlerle dolu bir yaşam inşa edebilir. ■

Kaynakça

Naci, F. (2008). *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y K. (1981). *Sodom ve Gomore*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Han, B. C. (2022). *Palyatif Toplum*. (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Cenderede Bir Kahraman: Fahim Bey

Esra Yapıcıoğlu

Cumhuriyet dönemi yazarlarımızdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın (1887–1963) *Fahim Bey ve Biz* adlı eseri 1941 yılında yayımlanmış ve 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen "Sanat Mükâfatı" yarışmasında üçüncülük ödülüne layık görülmüştür. Eser, modern Türk romanının başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilir. Bunun önemli sebeplerinden biri, eserin; konu edindiği zaman diliminin yaşantısına, insanına, dönemin ruhuna sirayet edebilmesi ve okuyucuda derin bir iz bırakmayı başarabilmesidir. Roman, kendi hâlinde yaşayan bir bireyin hayatını konu ediniyor izlenimi verirken aynı zamanda modernleşme sancısı içinde kıvranan bir toplumun yaşamına da ışık tutmaktadır.

Modernleşme farklı toplum ve kültürlerde farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Batı'da doğal olarak gelişen bir süreçken, diğer toplumlar için bir dönüşüm ve uyarlamayı ifade etmiştir. Özellikle Türk modernleşme sürecinde, geleneksel yapıların yerini modern kurumlar ve fikirler almış, bunun sonucunda da toplumda bir kimlik bunalımı ve yabancılaşma ortaya çıkmıştır. Bu süreçte bireyler geçmiş değerler ile yeni idealler arasında bir denge arayışına girmişlerdir. Bu çatışmalar ve değişimler, toplumların tarihlerini ve kimliklerini yeniden şekillendiren önemli etkenlerdendir.

Cumhuriyet dönemi romanları, genellikle toplumsal hayatın yansımalarını taşır. Abdülhak Şinasi Hisar, hatıralarından ilham alarak kaleme aldığı romanında bireyin iç dünyasına odaklanmıştır. Onun bu eseri, kişinin içsel dünyasının derinliklerine inilmesi yanında, dış dünya ekseninde dönemi hakkında izlenimleri dile getirmesi bakımından da son derece önemlidir. *Fahim Bey ve Biz* romanı modernleşme temelinde toplumun farklı yönlerdeki dönüşümlerini ve krizlerini yansıtan bir eserdir, denilebilir. Modernleşme sadece maddi altyapıda değil, aynı zamanda düşünsel, siyasal ve kültürel seviyelerde de birçok değişimi beraberinde getirir. Bu bağlamda roman, Fahim Bey karakterinin deneyimleri ve yaşamı aracılığıyla modernleşme sürecinin etkilerini ve zorluklarını anlatarak sosyal ve kültürel tarihimizi anlamamızı sağlarken modernleşmenin toplum üzerindeki etkilerini daha derinlemesine kavramamıza yardımcı olabilir.

Roman, 22 ayrı bölümden oluşmuştur ve her bir bölüm, içerisinde anlatılan konuyu tamamlayan bir başlıkla sunulmuştur. Metin, gazetede yer alan bir ölüm ilanıyla başlar ve bu ilan üzerinden Ahmet Fahim Bey'in hayat hikâyesi anlatılmaya başlanır. Hikâye 19. yüzyıldan II. Meşrutiyet döneminin sonlarına kadar uzanan bir zaman diliminde geçmektedir. Bu süre zarfında yaşanan hatıraların anlatımıyla Fahim Bey'in yaşamı gözler önüne serilmektedir. Eserin ana çerçevesi, Fahim Bey'in eğitimi, kamu görevi, iş deneyimleri, Saffet Hanım ile evliliği, günlük yaşamı, dikkat çekici davranışları ve nihayetinde bu unsurların anlatıcının zihninde bıraktığı etkileri şeklinde oluşturulmuştur.

Ölüm ilanının tetiklediği hatıraların ardından okuyucuya sunulan hikâye, sadece Fahim Bey'in yaşamına odaklanmakla kalmayıp aynı zamanda o dönemin toplumsal ve kültürel yapısını da resmeder. Fahim Bey'in karakteri ve yaşamı, anlatıcının gözlem ve düşünceleriyle birleşerek daha geniş bir anlam taşır, bu da metni hem kişisel bir hikâyeye hem de daha geniş bir tarihsel ve toplumsal bağlam içinde değerlendirilebilen bir esere dönüştürür.

"İnsanlar, birbirlerinden uzun mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususi boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır."[1] (s. 7) Fahim Bey'in dünyasında neler vardır? Hangi hususiyet ve mahremiyetler ile ayrılır yekdiğerlerinden? Fahim Bey'i yakından tanımak, sadece bir insanın içsel büyük dünyasının içinde dolaşmak değil aynı zamanda o dünyanın ait olduğu büyük evreni de solumak bakımından önemli. Bu açıdan boşluklar da birer varlık değil midir zaten?

Eser, "Bursa eşrafından, eski maslâhatgüzarlarımızdan, Tütün İnhisarı İdaresi Mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev'udiyle vefat etmiştir." (s. 7) şeklindeki ölüm ilanı ile başlar. Bu kısacık ilandan dahi dönemin atmosferi hakkında önemli izlenimler edinmek mümkündür. İlanda Fahim Bey'in aidiyeti ve sosyal statüsü vurgulanır. Bu durum aile ve soy bağlarının dönemin toplumsal yapısında nasıl bir rol oynadığını gösterir. Bu, metni sadece bir bireyin ölüm ilanı olarak değil, aynı zamanda bir dönem tablosu ve toplumsal yapının yansıması olarak ele almamızı sağlar.

"Fahim Beyin, şimdi ismini unutmuş olduğum, babası Bursa eşrafındanmış. O kadar iyi kalpli bir adammış ki, âşar mültezimi olmak isteyen öteki berikine kefil olmayı bir nevi vazife telâkki edermiş ve paranın değerli olduğu o zamanlarda her sene kefâletleri yüzünden bin lira, iki bin lira ödemek mecburiyetinde kalırmış."(s. 12). Babasının bu tavırları, Fahim Bey'in ahlaki değerlerini ve aile mirasını şekillendiren önemli unsurlardır. Fahim Bey de son derece başarılı olmasına rağmen tıbbiyeye giremediğini öğrendiği arkadaşını çeşitli çabalarla tıbbiyeye sokar ancak kendi işleri için bunu yapmaktan kaçınır. "Babıâli'nin hali malûm. Maaşa geçmek, terfi etmek hep iltimasa bakar. Hiç kimseden hiçbir ricada bulunmak adeti olmayan Fahim Bey, bayramlarda kendilerini tebrike gittiği büyüklerden ve ailesini tanıyanlardan hep güleryüz, hep iltifat görürmüş ama, bunların hiçbiri kendisini elinden tutup en cüz'î bir maaşa bile geçirtmezmiş." (s. 14) Bu ifadeler, metindeki vaka zamanı olan 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında nüfuz sahibi olmanın ve önemli yerlerde tanıdıklarının olmasının, kişilerin belirli makam ve mevkilere yükselmesi için ne kadar kritik olduğunu vurgular. Sözü edilen çağ, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci ve siyasi dönüşümlerinin yoğun olarak yaşandığı bir zaman dilimidir. Bu dönemde toplum, ekonomik, siyasi ve kültürel olarak önemli değişiklikler geçirmiştir. Ancak, dönemin karmaşıklığı ve belirsizliği, bireylerin kendi yollarını bulmak ve ilerlemek için genellikle kişisel bağlantılarını kullanmalarına yol açmıştır.

Dönemin belirsizliği ve karmaşıklığının yansımalarından biri olan başıboşluk ve düzensizlik Hariciyede de gözlemlenir. Hariciye Nezareti, Osmanlı İmparatorluğu'nun dış ilişkilerini yöneten önemli bir kurumdur. Ancak dönemin için-

1 Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1996. Eserden yapılacak tüm alıntılarda eserin imla ve yazımı değiştirilmeden aktarılacaktır.

de bulunduğu belirsizlik ve dönüşüm, devletin kurumlarında da etkili olmuştur. Bu belirsizlik, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmesi, siyasi değişimler ve dış ilişkilerdeki karmaşıklıklar gibi bir dizi faktörden etkilenmesi sonucunda ortaya çıkmış olabilir. "Fahim Bey öğle yemeğini de evinde yedikten sonra çıkar, Hariciyeye gidermiş. Oraya tâyin edilmiş memurlar o kadar çokmuş ki, bunların hepsi de gelmiş olsalar, oturacak yer bile bulamazlarmış. Fakat bazıları yalnız öğleden evvelleri gelir, sonra bazı mekteplere giderler ve bazıları da hiç gelmezlermiş!" (s. 13)

Kıt kanaat geçinmekte olan Fahim Bey'in, kendisine bir konak kiralaması dikkat çekici bir durumdur. Bu eylemin ardında yatan sebep, babasının İstanbul'a ziyarete gelmesi hâlinde, karşısında mahcup duruma düşmek istememesidir. Fahim Bey'in kendi maddi durumuyla orantısız olarak büyük bir konak kiralaması, dönemin sosyal ve ailevi dinamiklerini yansıtan önemli bir ayrıntıdır. Fahim Bey, mahcup olmamak ve ailesinin saygınlığını korumak adına maddi sıkıntıya katlanmayı göze almıştır. Romandaki mekânlar, olayların akışını ve karakterlerin duygusal deneyimlerini şekillendiren önemli unsurlar olarak öne çıkıyor. Konak, dönemin sosyal sınıf dinamiklerini yansıtarak okuyuculara bir dönemin atmosferini aktarmak amacını taşıyor. Fahim Bey'in konağın boş odalarında keman çalması da çok önemlidir. "Konak" ile sembolleşen geleneksel yapının içine "keman" gibi bir Batılı figür konulmakta ve dönemin iç içe geçen, karmaşıklaşan yapısı gözler önüne serilmek istenmektedir. Aynı durum, Fahim Bey'in teşebbüs-i şahsî olarak yapmayı arzuladığı pamuk ticareti için Galata'da bir idarehane tutması için de geçerlidir. "Galata" ve "teşebbüs-i şahsî" Batılı kavramlardır ve bu bağlamda birlikte kullanılmıştır.

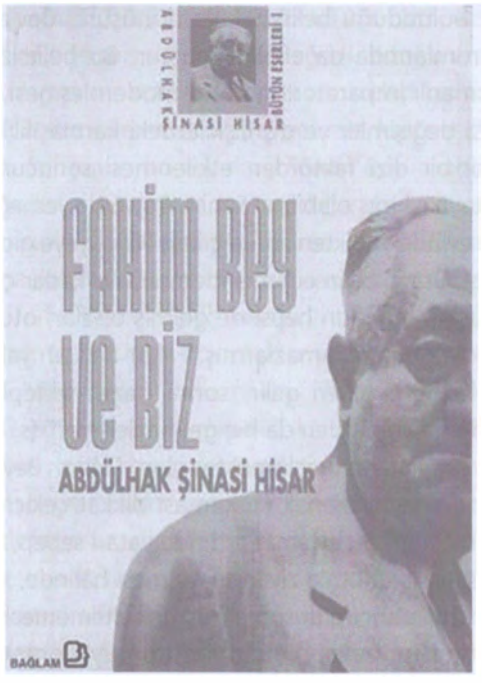
Ölüm ilanında dikkati çeken ikinci bir husus ise "eski maslahatgüzarlarımızdan" ifadesidir. Her ne kadar ertesi gün basılan ilan ile bu ifade tekzip edilmiş olsa da Fahim Bey'in kısa bir süreliğine Londra Sefaretine atandığını biliyoruz. Bu görevinin hakkını vermenin, göreve layık elbiseler giyerek mümkün olacağını düşünen Fahim Bey Pool terzisine koca bir sandık dolusu elbise diktirir. Ceketler, redingotlar, fraklar, smokinler, av, tenis ve golf kıyafetleri, seyahat kıyafetleri, yazlık, kışlık ayrı ayrı parçalar, yelekler, pelerinler, paltolar...dan oluşan bu koca sandık dolusu esvap dikilip de Fahim Bey'e gönderildiğinde ortada büyük bir yanlış anlaşılma olduğu iddia edilir. Aslında asıl yanlış anlaşılma, dönemin yaşam ve medeniyet algısındadır. Fahim Bey'in davranışı, Batı'nın etkisi altında olan toplumun, görünüş ve imajın önemini vurgulayan bir anlayışa sahip olduğunu gösterir. Bu, dönemin modernleşme çabalarının ve Batılılaşma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu tür bir değişim, içsel değerlerin yüzeysel görünüşle yer değiştirdiği, kısıtlı bir anlayışın tezahürü olarak da görülebilir. Dış görünüşe odaklı, içten ziyade dışı önemseyen ve önceleyen, dolayısıyla sığ kalmaktan kurtulamayan bir değişimdir bu.

Esvaplar bölümünde dikkati çeken bir diğer husus; elbiselerin yalnızca vücudumuza geçirilmiş kumaşlar olmadığının, onların hususiyetlerinin maneviyatımıza da geçtiğinin, ahlakımıza tesir ettiğinin vurgulanmasıdır. "Fahim Bey; giydiği bu İngiliz kumaşları yüzünden, kimbilir, belki de kendisinde bir Anglo-Saxson hüviyeti duymuş ve kimbilir, belki sonraları eline bir fırsat geçer geçmez, bunun için memuriyetinden ayrılarak 'teşebbüsü şahsı' hayatına atılmak istemiştir?" (s. 22) Mustafa Özel *Niteliğin Egemenliği* adlı eserinde, Rainer Maria Rilke'nin 1910 yılında yayımlanan *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda, giyilen kıyafetin insan şahsiyetinde önemli etkisi

olduğunu vurguladığından söz eder: "Belli bir kıyafetin doğrudan doğruya yapabileceği etkiyi ben o zamanlar öğrendim. Bu elbiselerden birini sırtıma geçirir geçirmez o elbisenin hükmü altına girdiğimi itiraf etmek zorundayım. O elbise benim hareketlerimi, yüzümün ifadesini evet hatta ilhamlarımı belirliyordu."[2] Rilke'nin yapmış olduğu bu tespit Fahim Bey için de geçerlidir. O da Pool'da dikilen çeşit çeşit Londra Sefareti kıyafetlerini sırtına geçirdiğinden beri memuriyetten uzaklaşıp teşebbüs-i şahsî girişimine bulaşır. Büyük hayallerle başladığı Bursa'da pamuk tarımı işine bir sermayedar bulamaz ancak ömrü boyunca gerçekleşmeyecek olan bu hedefin peşinden koşmaya devam eder.

> "Bu, meşrutiyetin ikinci ilâniyle başlamış bir 'teşebbüsi şahsî' modasının devam ettiği, o vakte kadar devlet kapısına bağlanıp bir maaşla geçinmeyi dileyen bir çoklarının bu havaya uydukları ve artık refahlarını devlet kapılarının dışında aramaya heves ettikleri zamanlardı. Hâlbuki Fahim Bey, daha ne kadar önce, tâ meşrutiyetin ikinci ilânından evvel, bir nevi kahraman gibi meydana çıkarak, bu 'teşebbüsi şahsî' âlemine ilk girmek istiyenlerden biri olmuştu." (s. 46)

Fahim Bey, kâr getirme ihtimali düşük bir işe ömrünü adar. Bu amaçla Galata'da bir hanın odasını kiralar ve burada işini yürütüyormuş gibi görünerek belgeler hazırlar ve dosyalar oluşturur. Bu durum, özellikle odanın kirasını ödeyemediği için akrabasının gelip odasını boşaltmak istediği ana kadar kimse tarafından fark edilmez. Fahim Bey'in dosyaları incelendiğinde, bu projelerin sadece hayal ürünü olmadığı, gerçekleştirilebilir iş fikirleri olduğu ve uygulanabilir projeler olduğu anlaşılsa da gerçek hayatta karşılık bulamamış bu fiiliyat Fahim Bey'i deli damgası yemekten kurtaramaz.



Çevresi, özellikle odasında uyuduğunu düşündüğü Fahim Bey'in aslında kendi yarattığı hayalî iş dünyasında oldukça yetenekli ve başarılı olduğunu ve her ayrıntıyı son derece detaylı bir şekilde düşündüğünü fark etmez. Fahim Bey'in ailesinin, kendi oluşturduğu bu hayalî iş dünyası nedeniyle onu deli olarak algılaması, dönemin toplumsal normları ve aile içindeki beklentilerin nasıl işlediğini gösterir. Ayrıca, Fahim Bey'in gerçekleştiremediği projeleri hayalinde başarıyla yürütmesi, bireyin iç dünyası ile dış dünya arasındaki farklılıkları vurgular. Bu tür içsel çatışmalar ve toplumsal algılar, eserin temalarını ve karakter gelişimini zenginleştirir.

2 Mustafa Özel, *Niteliğin Egemenliği*, İklim Yayınları, İstanbul 1995, s. 11.

Fahim Bey'in ruh hâli eserde iki şekilde belirtilir: "Biri, memnun ve mesut 'optimizm'; diğeri müşteki ve bedbaht 'pesimizm' ki, bir gece içinde birkaçar saatlik fâsılayla, lodos ve poyraz gibi estikleri olurmuş. Nikbin, ümitli, neşeli, 'Beyoğlu'na çıkış' felsefesi, geceleyin Beyoğlu'nda eğlenmeye gidilirken bir marş, bir raks havasına benzermiş. (...)Bedbin, ümitsiz, neşesiz, 'Beyoğlu'ndan dönüş' felsefesiyse, eğlenti dönüşü, bir 'marş fünebr'i hatırlatırmış. Bakışları nereye değse orayı soldurumuş. Herşey, herkes boş, abes, çirkin, hırçın, kaba, ahmak, manasız, münasebetsiz, tadsız görünür ve duyulurmuş." (s. 16) Fahim Bey'e atfedilen bu ruhsal durum geçişlerinin aslında dönem insanlarının tamamına sirayet ettiği söylenebilir. Bu geçişler, o dönemin toplumunun yaşadığı belirsizlikler, dönüşümler ve içsel çatışmaları yansıtır.

Fahim Bey'in Fransız tiyatro kumpanyasındaki aktriste âşık olması ve aşkını ifade ediş biçimi, eserdeki önemli ayrıntılardan biridir. Aktriste, Fransızca bilen genç ve geleceği parlak bir Hariciye memuru olarak tanıtılmasının ardından duyduğu sevinç ve şaşkınlık, dönemin toplumsal değerlerini ve beklentilerini yansıtır. Toplumda Fransızca bilmek, Hariciye Nezaretinde çalışmak gibi faktörler, yükselmek ve saygınlık kazanmak isteyen bireyler için oldukça önemli kabul edilir, bu faktörler sosyal statüyü ve gelecekteki başarıyı simgelerdi.

Fahim Bey, aşkı ve fedakârlık isteğiyle hareket ederek büyük bir buket çiçek yaptırır. Buket o kadar büyüktür ki kapılardan geçmez ve alay konusu olur. Bu durum, Batı kültürünün ve Batı tarzındaki jestlerin geleneksel toplumlarda nasıl bir iz ve izlenim bıraktığının göstergesi olarak abartılır. Bu ayrıntı, eserin ana teması olan modernleşme ve Batı etkisi altında şekillenen toplumsal değişimleri vurgularken bireylerin kendi kimliklerini ve duygusal ifadelerini nasıl şekillendirdiğini anlamamıza yardımcı olur.

Doğu ile Batı arasına sıkışmışlık ile modernleşme sancılarının izleri tüm eser boyunca karşımıza çıkar.

> "Fahim Bey, neredeyse bir ömür boyu süren dalgınlıkları ortasında hiç değişmeyen, donmuş bir saat gibi yerinde sayan bir figür olarak dikkati çeker. Bu durmuşluk âdeta değişen ve dönüşen dünyada Batı'nın karşısında durağanlığı ile dikkati çeken Doğu'ya bir gönderme niteliği taşıyacaktır. Yazarın hemen her bölümde ısrarla yaptığı zaman vurgusu akana (Batı) ve durana (Doğu) işaret eder. *'Güneşe teveccüh eden', 'akşam ezanı başladı mı on ikiye ayar edilen'* saatlerden *'geçen bütün saatleri daha asri, daha madeni bir sesle, birer altın gibi sayan'* (Hisar, 1941, s. 41-42) alafranga saatlere geçmek toplum için hiç de kolay olmamıştır. Zira eski zaman evlerinden şimdilerde duyulan modern saat sesleri aslında geçen zamanın uğultusudur."[3]

Eşi Saffet Hanım ile Fahim Bey'in, kişilik özellikleriyle birlikte ortaya koydukları yaşamın hususiyetleri de Doğu-Batı ikileminin örnekleri ile doludur: "Saffet Hanım, kocasından yeni cins bir kahve, yeni bir fincan veya bir cezve beklermiş. Fahim Beyse bunları almayı unuturmuş da kapıdan girerken getirdiği mühim haberi seslenirmiş: 'Duydun mu, hanım?' dermiş. 'Radyum keşfolunmuş!' (s. 28) Saffet Hanım'ın beklediği yeni kahve, fincan veya cezve gibi eşyalar, geleneksel Doğu yaşam tarzının bir yansıması

3 Bedia Koçakoğlu, "Bir Medeniyet Salıncağında Fahim Bey ve Biz", *SUTAD, Nisan 2020; (48): 105-119.*

Eşi Saffet Hanım ile Fahim Bey'in, kişilik özellikleriyle birlikte ortaya koydukları yaşamın hususiyetleri de Doğu-Batı ikileminin örnekleriyle doludur.

olarak değerlendirilebilir. Bu tür küçük hediyeler, toplumsal normlar ve aile içi ilişkiler açısından önem taşır. Saffet Hanım'ın bu beklentisi, geleneksel aile dinamiklerini ve evlilikte kadın-erkek rollerini yansıtır. Fahim Bey'in davranışı ise Batı tarzındaki modern bilimsel gelişmelere odaklanan bir tutumun örneğidir. Bu, Batı bilim ve teknolojisinin Doğu toplumlarına nasıl etki ettiğini ve modernleşme sürecinde Batılı bilgi ve ilerlemeye nasıl bir ilgi duyulduğunu yansıtır.

Eserde dil meselesi, toplumun dil kullanımı ve dil değişimi konularına dikkat çekmek amacıyla vurgulanan önemli bir unsurdur. Toplumun dil kullanımında yaşanan çalkantılar, geleneksel olarak kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin yanı sıra Batılı terimlerin de yaygınlaşması, toplumun dil alışkanlıklarının değişimini gösterir. Fahim Bey'in isminin seçimi, dil meselesini sembolize eder. Fahim Bey'in adı, eserde anlam taşımayan, yani kahramanın karakterine dair bir özellik ifade etmeyen bir isim olarak kullanılır. Bu, dönemin dil kullanımındaki karışıklığı ve dilin anlamını yitirmesini yansıtır.

> "Arapçada 'Fahim' kelimesi kullanılmadığından, o zamanlar sık sık duyulan 'Devleti fahime' tâbiri gibi bu isim de yanlışmış ve onun gençlik zamanındaki lisan meraklıları, daha o vakitler bile müteassıp, bir taraftan, bisiklete binenlere 'derrace suvaran' denilmesini münasip bulurlarmış, bir taraftan da kendisine itiraz ederler: 'İlâhi Fahim Bey!' derlermiş, 'bu ismi de nerden buldun, a birader! Arabîde böyle kelime yoktur ki! Durup dururken sen bize isminle yanlış yaptırmış oluyorsun!' " (s. 30)

Fahim Bey, gazete okumaya son derece meraklı, ülkede ve dünyada meydana gelen tüm olayları takip eden, hepsi hakkında derin yorumlar yapabilecek kadar bilgi sahibi biridir. Millî gazeteler kadar Fransız gazetelerini de harfiyen ezberler,

> "Paris'teki Bazar de la Charité, yahut Comédie Française olsun; ister yanardağ indifaı ve yer sarsıntısıyla harap olan ada Martinik ve ister bir buz kütlesine çarparak batan vapur Titanik olsun; taşan nehir ister Mississippi ve çekilen nazır ister Sinyor Crispi olsun; bir kamyon altında ezilen baş İster radyum kâşifi Mösyö Curie'nin kıymetli kafası, vaız ve nasihat eden zat ister Canterburry başpiskoposu olsun; bütün hadiselerin içlerinden nasıl birbirleriyle alakalı ve derinden nasıl birbirlerine bağlı olduklarını izah edermiş." (s.33)

Eser, Fahim Bey'in gazete okuma alışkanlığını ve bu alışkanlığın onun düşünsel kapasitesine nasıl etki ettiğini vurgular.

> "(...) vâkıa o zamanlarda herkesin gazetelere âdeta îmanı vardı. Onların her dediğine itibar edilirdi. 'Gazete yazıyor' demek, 'Resmen ilân olunur' demek gibi mühim bir sözdü. Yaşadığımız zamanlar, tam mânasıyla, bulanık ve karışıktır. Geçmiş zamanlarda insanları saran tehlikeler, başka cinsten olmakla beraber, elbette daha az değildi. Ancak insanların rahatını koruyan bir hal vardı ki, o da mâlumat almak zorluğuydu. Biz hergün gazeteler yüzünden hem doğruluğu, hem cinsi meşkuk birçok şeyler duyup öğreniyoruz." (s.30-31)

Bu durum, dönemdeki bilgi iletişimi yöntemlerinin sınırlılığını yansıtırken, insanların güvenilir ve güncel bilgilere ulaşma ihtiyacını ve gazetelerin toplumsal rolünü vurgular. "Bu, herşeyin ciddîye alındığı, biraz bilgi ve bir hayli malûmatlı geçinildiği ve biraz malûmatfüruşluğun da insana muhitinde bir âlim şöhreti temin ettiği zamanlardı." (s. 41)

Eserde dikkat çekilen bir diğer husus, Londra Sefareti için diktirilen kıyafetlerde olduğu gibi, toplum içindeki bireylerin yaşamı algılama biçimlerindeki farklılıklar ve bu farklılıkların yarattığı karşıtlıklardır.

> "Çamlıca'daki enişte, bu ailenin hususiyetleri hakkında en ağır ithamlarda bulunmaktan çekinmezdi. Enişte, Fahim Beyin bütün âdet ve tabiatlerini tezyif ediyordu. Kendisi deli gibi tanınmışken ona: 'Delinin biri!' diyordu. Kendisi etrafına hep bir âllame tesiri yapmak isterken, onun için: 'Malûmat paralamadan konuşamaz. Elfünîînu cünûn!' diyordu. Kendisi Arabistan'dan getirdiği şanjan renkli birtakım ipekler, canfesler ve kumaşlarla giyinirken, onun esvaplarını fazla alafranga bularak: 'Züppeliği kıyafetinden belli!' diyordu. Kendisi türlü türlü birçok yemeklere pek ziyade düşkünken, onun sadece kokulu birtakım peynirleri sevmesini gizli ve günah bazı temayüllere, maksatlara atfediyordu." (s. 38)

Yazarın Çamlıca'daki Enişte karakteri ile Fahim Bey arasında oluşturduğu bu karşıtlık, aynı zamanda farklı dünya görüşlerini ve yaşam tarzlarını temsil ederek dönemin toplumsal yapısının çeşitliliğini ve çatışmasını yansıtır. Hisar, bu yolla hem bireylerin hem de toplumun kimlik ve değerlerinin çeşitliliğini göstermeye çalışırken, aynı zamanda Doğu-Batı ikilemini vurgulayarak dönemin karmaşıklığını yansıtmayı amaçlar.

"Bu, gece yatısı misafirliklerinin adet olduğu, akşamları evlerimize dönünce, hiç beklemediğimiz misafirlerin gelmiş olduklarını öğrendiğimiz ve evimizin havasını biraz kendilerine göre tâdil edilmiş bulduğumuz zamanlardı." (s. 54) Bu alıntı, dönemin sosyal yaşamının bir yönünü tasvir eder. Metinde anlatılanlar, o dönemdeki sosyal ilişkilerin ve misafirlik geleneğinin bir yansımasıdır Bu da dönemin sosyal ilişkilerinin samimiyetini, komşuluk ilişkilerini ve insanlar arasındaki yakın bağları yansıtan bir detaydır. Aynı zamanda bu alıntı, romanın atmosferini zenginleştirerek dönemin günlük yaşamını okuyucuya aktarmayı amaçlamaktadır.

Fahim Bey'in Boğaziçi'nin sakin bir köyünde bulunan eski bir akraba yalısında, içinde genç ve güzel amca veya hala kızları ile geçirdiği zaman, İstanbul'a inmeden geçirilen günler, sandala binme, balık tutma, mehtap altında müzik dinleme gibi unsurlar eserin atmosferini ve karakterlerin günlük yaşamlarını yansıtmak için kullanılan diğer ayrıntılardır. Bu yaşamın, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Bir Yazın Tarihi* adlı eserinde ele aldığı dönemin atmosferi ve yaşam tarzıyla örtüştüğü belirtilir. Abdülhak Şinasi Hisar, romanındaki bu tür ayrıntılarla dönemin edebî ve toplumsal bağlamını zenginleştirmeyi amaçlamış olabilir.

Fahim Bey, aynı zamanda geçmiş zaman hissiyatlarının vücut bulmuş hâli gibidir. Anlatıcı, onun hatıralarını dinlemeye doyamaz. 1897 Yunan muharebesi sırasındaki İstanbul yaşamını anlatırken aynı zamanda ahalinin asker sevki ve

Fahim Bey'in yaşamı ve ölümü, tıpkı bir tiyatro perdesinin kapanması gibi, belirli bir dönemin tamamlandığına işaret eder.

toplumsal ilgisi gibi ayrıntılara da dikkat çeken Fahim Bey dinleyicilerini âdeta başka dünyalara götürür. Anlattığı hatıralar, o dönemin sosyal, kültürel ve tarihsel dokusunu canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda onun anlatımının etkileyiciliğine ve olaylara olan duyarlılığına da vurgu yapar.

Fahim Bey demek, İstanbul demektir aynı zamanda. Onun gibi hülyalı bir adamın gönlünü sıcacık saran hususiyetlerin çoğu ya İstanbul'dadır yahut İstanbul'la alakalıdır. Onun romantik ve hayalci kişiliği ile İstanbul'un büyülü atmosferi arasında sıkı bir ilişki bulunur:

> "İstanbul'un öyle esrarlı bir nur ile aydınlık günleri olur ki, bunlarda sanki bir güzellik haznesinin bütün gizli mucizeleri mahfazalarından soyunarak, hayran gözlerimiz karşısında gösterişli bir geçit resmi yapıyor sanılır. (...)İstanbul'un öyle tılsımlı geceleri olur ki, bunlar bizi sessizce bir şefkat gibi sararak ruhumuzun bütün bağlarını, kör düğümlerini çözer, bütün zehirlerini eritir. Bizi hafifleştirir, manevileştirir, yeryüzünden ayırıp bir efsane âlemine götürür."(s. 83)

"Zaman her şeyle aramızı açar. Zamanın mezarına bir zaman daha gömülür. Tarihi vak'alar bile, ilk anlarda ebedi zannolunan kıymetlerini zaman ile büsbütün kaybeder. Ve her şey karışmağa başlar." (s.103) Fahim Bey'in yaşlılık ve ölüm süreci, yıkılmakta olan bir imparatorluğun çöküşünü sembolize edercesine anlatılır. Zaman geçecek, onu sevenler, sohbetini dinlemek için can atanlar yavaş yavaş etrafından kaybolacak, Fahim Bey sarı giysilerinin içinde gün geçtikçe sararan ve silikleşen bir hâl alacaktır.

Fahim Bey'in ölüm ilanı ile başlayan döngü onun ölümü ile tamamlanacak ve yaşamıyla âdeta bir dönemin sembolü hâline gelen bu farklı ve dopdolu kişilik, ölümüyle de birtakım şeylerin bittiğine delalet edecektir. Fahim Bey'in yaşamı ve ölümü, tıpkı bir tiyatro perdesinin kapanması gibi, belirli bir dönemin tamamlandığına işaret eder. Bu ölüm, sadece bireysel bir ayrılık değil, aynı zamanda tarihsel bir kapanışı simgeler, dönemin özgün özelliklerinin artık geride kaldığını anlatır. ■

Kaynakça

Hisar, A.Ş. (1996). *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Koçakoğlu, B. (2020). "Bir Medeniyet Salıncağında Fahim Bey ve Biz", *SUTAD,* Nisan 2020; (48): 105-119 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1496148

Özel, M. (1995). *Niteliğin Egemenliği*. İstanbul: İklim Yayınları.

Topçu, G. Ü. (2018). "Fahim Bey Ve Biz Romanında Kişi Ve Mekân Üzerine Çözümleme" *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches* Yıl 2018, Cilt: 4 Sayı: 10, 357 - 361, 01.04.2018.

Nesnelerde Anıları Yaşamak: Masumiyet Müzesi

Kerim Karayel

Bireyin kendini tanımlama sürecini izleyebildiğimiz ve çevresi hakkındaki duygusal ve yazgısal yargılarının yer aldığı başlıca edebî tür romandır. Roman türünün ortaya çıkmasıyla kahramanın ruh hâli önem kazanmış ve tipler, yerini karakterlere bırakmıştır. Yazın tarihinde, bireyin ruh durumunu anlatan parçaların çeşitli türler içinde bulunması mümkündür. Ancak roman, bireyin ruhunu tasvir etmeye odaklanılan bir türdür. Roman ve hikâye türü arasındaki temel fark hikâyelerin, olayları merkezine alması, romanların ise yaşanmış, yaşanmakta veya yaşanması umulan olayların veya geleceğin getirdiği yıkımın birey üzerindeki etkilerini gözlemlememize olanak tanımasıdır. Bu nedenle roman, yaratıcı hayal gücüyle yazgısal olanın birleştiği noktadadır.

Romanlar, bireyin sakladığı iyicil ve kötücül yönlerinin çeşitli eylem ve tasarılarla ortaya çıktığı bir ifşa şeklidir. Bu yönler okuyucular tarafından yargılanabilir veya yadırganabilir ancak kahraman, sorgulama içeren bir kurgu olmadığı sürece, genellikle olağan bir süreç yaşar. Bu nedenle kahraman, toplumsal ve ahlaki normların hiçbirini kendine hatırlatmaz. Elbette bu, kahramanın etik ve ahlaki değerleri olmadığı anlamına gelmez. Kahraman kendini oluşturan tüm katmanlarıyla birlikte var olur ve bu katmanlar ayrışmaksızın kahramanın karakterini şekillendirir. Didaktik bir öge olarak altı çizilmez.

Romanlar, insan psikolojisi hakkında derinlemesine bilgi edinmek için bireyin kendini tanımlama sürecini ve çevresi hakkındaki yargılarını inceleyebileceğimiz önemli bir kaynak olarak kabul edilir. Roman türü, karakterlerin yer aldığı eserlerle bireyin ruh hâline odaklanarak ortaya çıkmıştır. Romanlar, geçmişte yaşanmış olayların birey üzerindeki etkilerini veya gelecekte olabilecek olayların getirebileceği yıkımı ele alarak bireyin ruh hâlini tasvir eden bir edebî türdür.

Masumiyet Müzesi'nin başkahramanı Kemal, romanda kahraman bakış açısıyla ele alınarak [kahraman kendini bize taraflı olarak anlatır] çocukluğundan ölümüne kadar birçok noktada okuyucunun karşısına çıkar. Bu noktalarda Kemal'in travmaları ve ilişkileri, onun kişiliğini ve davranışlarını derinlemesine etkiler. *Masumiyet Müzesi*, bireyin yaşadığı deneyimlerin kişiliğine nasıl yansıdığını gösterir.

Romanlar, aynı zamanda toplumsal yapıyı ve değerleri ele alarak okuyuculara toplumsal sorunlara dair farkındalık kazandırabilir. Bir roman karakterinin ayrımcılık veya adaletsizlikle karşılaşması, okuyucunun bu konulara duyarlılığını artırabilir ve toplumsal adalet mücadelesine katkıda bulunabilir. Roman karakterlerinin davranışları, kişiliklerinin ve yaşadıkları deneyimlerin bir yansımasıdır. Aynı zamanda, romanlar toplumsal yapı ve değerleri ele alarak okuyuculara toplumsal sorunlara dair farkındalık kazandırabilirler.

Güzel Anıların Sığınağı: Nesneler

Yalnızca geçmiş edebiyat,
geçmiş ideolojiler,
geçmiş siyaset, şiirler değil
geçmiş eşyalar da bağlar bizi birbirimize.

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk tarafından 1990'lı yıllardan itibaren hem bir müze hem de bir roman olarak tasarlanmıştır. Bu yönüyle, yazın tarihinde önemli bir yere sahiptir. Romanın tasarlanışı ile kurguda anlam kazanan eşyaların biriktirilmesi eş zamanlıdır. 2008 yılında romanı okuyan edebiyatseverler, romanda bahsi geçen farklı türdeki eşyaları sergilemek için 2012 yılında Masumiyet Müzesi'nin açılmasıyla gerçek bir zeminde bu kurgusal ögelerle temas etme fırsatı bulmuşlardır. Anılar, bireyin yaşamındaki hareketleri yaparken kazandığı ve bu kazanımlarıyla hayatını sürdürebildiği, psikolojisinin oluşmasındaki en önemli bileşendir. Yaşantılar, yaşamda büyük tortular bırakarak geçip gider.

Masumiyet Müzesi romanının başkahramanı Kemal Basmacı, gerçek dünyanın içindeki insanların kurgusal dünyaya taşınan bir örneğidir. Kemal, 1975 yılında bir buçuk ay sonra nişanlanacağı Sibel'e hediye almak için gittiği Şanzelize Butik'te uzaktan akrabası olan henüz on sekiz yaşındaki Füsun ile karşılaşır. Müzenin kronolojik olarak ilk eşyası ise bu butikten Sibel için alınan fakat sahte olması nedeniyle Sibel tarafından beğenilmeyen çantadır. Kemal, çantayı iade etmek ister, Füsun bu çantanın parasını Kemal'in Merhamet Apartmanı'ndaki boş dairesine getirir. Bu boş daire aşkın filizlendiği ana rahmi gibidir. İlk buluşmada Füsun her ne kadar rahatsızlık duyup gitse de bu binaya çeşitli zamanlarda yine gelecektir.

Kemal'in "Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum." sözü Kemal'le Füsun'un ilk sevişmelerinin Kemal'in hayatının sonuna kadar geçmişte bıraktığı bir çapa olarak görülmelidir. Kaldı ki bu sözü de ancak gelecekten geçmişe geri döndüğünde söyleyebilecektir. Füsun ve Kemal'in buluşmaları yaklaşık bir buçuk ay sürecektir. Bu buluşmalarda Füsun ve Kemal'in birbirlerine en yakın olduklarını hissettikleri an seviştikleri andı(r) (s.99). Bu hazcı yaklaşım Kemal'i, hatıraları yeniden yaşarken onları yeniden canlandırabilecek nesnelerle buluşturur. Bu karşılılık prensibi Füsun'da da kendini gösterir. Füsunun iki şartı Merhamet Apartmanı'nda kaybolduğu düşünülen küpesi ve çocukluğundaki bisiklettir. Füsun'un kalbini kıran Kemal'in problemi hazza eğilimidir. Romanda her ne kadar biz Füsun'un Kemal'ini görüyorsak da satır aralarında Kemal'in başkaca insanlarla girdiği ilişkilerdeki tavırlarını görüp duymak Füsun'u yaralamıştır. Nişanda Kemal ile Sibel'in Satsat'ta herkes gittikten sonra patron odasında her akşam sevişmeleri, bu minvalde şakalar yapılması henüz hayatının başında olan Füsun'u incitmeye yetmiştir. Buna mukabil Füsun'un bir güzellik yarışmasına katılması ve bu nedenle Kemal'in ailesi tarafından hor görülmesi, Kemal'i, bir zenginin metresi olduğu imajına sahip Füsun'dan ayrılmaya itmiştir. Füsun'dan ayrılan Kemal, Füsun'un yokluğunda büsbütün eşyalarla geçmişe geri dönmeye çalışır. Kompozisyonda eksik olan unsur Füsun olsa da onu hatırlatacak eşyalarla kurduğu fiziksel temas bu eksikliği örtmek için Kemal'e yardımcı olur. Söz gelimi Füsun'un kullandığı ve Kemal'in Füsunların evinden aldığı tahta cetvel bu canlandırmayı sağlamıştır.

> "Cetvelin 30 cm'yi gösterir ucunu yavaşça ağzımın içine soktum; acımsı bir tadı vardı ama orada uzun uzun tuttum. Cetveli kullandığı saatleri hatırlamak için orada onunla

oynayarak yatakta iki saat yatmışım. Bu o kadar iyi geldi ki, sanki Füsun'u görmüşüm gibi mutlu hissettim kendimi." (s.183)

Sevdiği kadının gitmesiyle Kemal büsbütün bir yalnızlığa ve ruhsal çöküntüye girer. Önceki neşeli hâli hayatın tüm cephelerinden çekilir. Bu çekilme Sibel'le ilişkisini de etkiler. Kemal'in gezdiği sokaklar hayatın anlamı olarak Kemal'e Füsun'u imgelerken Sibel'in anlam değeri ise gittikçe yok olma sürecine girmiştir. Sibel yalnız ilişkilerini düzeltmek ve Kemal'in bu çöküntüsüne, girdiği buhrana, depresyona iyi gelmesi için evlenmeden aynı eve taşınır. Bu da fayda etmez. Kemal'in bu ruh hâli Sibel'i büsbütün ondan uzaklaştırır ve Sibel tüm sonuçları göze alarak Kemal'den ayrılır.

Bir sevgilinin yanında bir evlat ve kardeş portresi olarak da Kemal'in psikolojisini değerlendirmek faydalı olacaktır. Kemal Basmacı, iki çocuklu bir ailenin evladıdır. Anne ve babası Vecihe ve Mümtaz Basmacı, tek kardeşi ise Osman'dır. Osman ile ilişkileri genellikle şirketten kaynaklanan zorunlu bir ilişki olarak görülür. Vecihe Hanım'la ilişkisi, Mümtaz Basmacı'nın ölümüyle yan yana ancak sıklıkla iletişimsiz bir kanalda devam eder. Anne, oğlunun Füsun'la birlikteliğinin oğluna üzüntü getireceğini bilir ancak Kemal, annesinin onaylamadığı bu ilişkiyi yürütürken ailesini daha fazla rezil ettiğinden onunla başına gelenleri paylaşmaz. Keskinlere gidip gelirken Nesibe Hala ile geçirdiği vakit annesiyle geçirdiği vakitten fazla ve daha kuvvetli olduğundan annesi bu duruma içerleyecektir. Kemal'in annesini biraz teselli etmek için yaptığı iki eylem vardır: Bunlardan biri babasının ölümüyle eve geri dönmesi, diğeri ise akşam yemeklerinde annesine eşlik etmesidir.

Kemal'le babası Mümtaz Basmacı arasında farklı bir ilişki biçimi karşımıza çıkar. Babası, ölümünden önce oğlu Kemal'e bir itirafta bulunur. Kendisinin birkaç metresi olduğunu ve bunlardan bir tanesine karşı yoğun hisleri olduğunu, çocuklarını ve ailesini düşününce Vecihe Hanım'dan ayrıldığını söyler. Sevgilisi için aldığı inci küpeleri, Sibel'e vermesini umarak oğlu Kemal'e hediye eder. Hikâyesinin gizli kalmasını ister. Fakat küpeler aynı kaderi bu kez de Kemal'le yaşayacaktır. Kemal küpeleri, müstakbel eşine değil de babası gibi yasak aşkına vermeye niyetlenir. Romanın "Füsun'un İki Şartı" bölümünde Kemal, bu dünyada en sevdiği kişinin babası olduğunu söyler ve üzerine yemin eder. İki unsuru bir araya getirdiğimizde romanda bir baba-oğul çatışmasının yerine, mirası sürdüren bir oğul görmekteyiz. Kemal, babasının yapmadığını yapar, sevgilisinin peşine düşer. Ancak bu kararında Kemal'in irade gösterip göstermediği de belirsizdir. Babada başlayan hikâye oğulda tamamlanacaktır.

Kemal'in Keskinlerin evine gidip gelişi geçmişe attığı bir çapa olarak görünebilir. Bu gelip gitmelerin en büyük mimarı ise Nesibe haladır. Nesibe hala, Füsun ve Kemal arasında sessizlik anlaşması yapılmış gibidir. Nesibe hala, Kemal ve Füsun'un ilişkisini bilmektedir. Kemal'in gelip gitmesi onun da hoşuna gider. Bu ilişkiyi sürdürmelerine ses çıkartmaz. Aksine, teşvik eder. Füsun, güzellik yarışmasına katılmış bu nedenle de ataerkil toplum tarafından dışlanmış genç bir kadındır. Bunun yanında bekâretini de Kemal'le vermiştir. Kemal'in Sibel'le evlenecek olması, Füsun'un artık karşısına çıkan ilk kişiyle evlendirilmesi zaruretini doğurmuştur. Buluşma için

Kemal, bireyleşmiş ancak içinde bulunduğu sosyal tabakanın şartlarından kurtulamamış, histerik bir kahramandır.

339 gün bekleyen ve karşısında Füsun yerine Füsun'un kocasını bulan Kemal hayal kırıklığına uğrar. Füsun ile buluşmak için Keskinlere gider. Hatta Limon Filmcilik T.A.Ş.'yi kurar. Bu girişimleri sonucu Kemal'in yapımcılığını üstlendiği film başarıya ulaşınca Feridun ile Füsun ayrılır. Böylelikle Kemal ve Füsun'un geçici buluşmaları, Feridun'un aşk üçgeninden ayrılmasıyla gerçekleşir ve kısa sürede sona erer.

Kemal, yıllar boyunca Füsun'un bulunduğu her çevreden hırsızlığa yakın bir kertede aldığı nesnelerle bir müze açmaya karar verir ve Füsun'un Çukurcuma'daki evini satın alır. Bu hikâyenin yazılması için tanıştığı Orhan Pamuk'la anlaşır. Bu zamana kadar hikâyeyi anlatan Kemal, ölümüyle sözlerin tamamlanması için Orhan Pamuk'a son görevi miras bırakmıştır.

Kemal, bireyleşmiş ancak içinde bulunduğu sosyal tabakanın şartlarından kurtulamamış, histerik bir kahramandır. Sibel ile cemiyetin gerekliliklerivle yan yana gelmiş, içinde büyüyen hazcı yan Sibel'le tutkulu bir ilişkiyi sürdürmelerinde etkili olmuştur. Jung tipolojisine göre Kemal, dışa dönük bir figürdür. Ancak zaman içerisinde melankolikleşmiştir. Eşyalar; Kemal için geçmişi; güzel anıları yaşatmanın ya da güzel anılar tasavvur edebilmenin yolu olmuştur. Onları bir müzede bulundurarak anılar etrafında Füsun'a duyduğu aşkı onurlandırmak ve onaylanmak ister. Orhan Pamuk'a insanların etrafında toplaştığı, okuduğu, bildiği bir anlatı yazdırma motivasyonun altında da bu durum yatmaktadır. ■

Kuru Kız Odağında Ayfer Tunç Romanı Üzerine Diyalojik Okuma

Aykar Sönmez – Ümit Yıldırım

Ümit Yıldırım: Ayfer Tunç, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesini bitirir. İlk öykü kitabı *Saklı* 1989'da, ilk romanı *Suzan Defter* 2013'te, *Kapak Kızı* 1992'de yayımlanır. Murat Gülsoy'la bir ortak çalışma olan *Dünya Edebiyatı Üzerine Diyaloglar* (2022) adlı kitabını okuduktan sonra *Kapak Kızı*'nı 23. baskısından okudum. Kitabın arka sayfalarında "*Kapak Kızı*'nın yeniden yazılışı hakkında birkaç söz" diye bilgilendirme notu var. Bu metinde edebî metinlerin bir organizma olduğu, yayımlanınca donup kalmadığı, yaşamaya devam ettiği iddiası var. İlk kitabı *Saklı*'da söz ekonomisine önem vermediği söylenmiş, bu konuda aynı görüşte olmadığını ancak geçen zaman içinde *Kapak Kızı* romanını tarafsız bir gözle incelediğini ve bu tür eleştiri yapanlara sonradan hak verdiğini söylüyor, yazarımız. Ayfer Tunç onlara yalnızca hak vermekle kalmıyor, "Sözün har vurup harman savrulduğu" bu kitabı yeniden yazma kararı alıyor. Romanını 2004'te yeniden yazıyor. Bu yeniden yazmayı romanın kurgusu üzerinden değil daha çok anlatımı üzerinden yaptığının, diğer kitaplarında da bu yöntemi kullanacağının işaretini veriyor.

Peki, bu yeniden yazma olmuş mu? Gönül rahatlığıyla söyleyebilirim ki olmamış. 68.sayfaya not düşmüşüm: "Anlatıyor da anlatıyor. Ayrıntılara giriyor ama bu ayrıntıların hiçbir işlevi yok." Sayfa 80'de de buna benzer bir not var: "Doldurma cümleler. Anladık işte niye uzatıyorsun?" Romanın bu ilk bölümü için bir dış ses durdu hep yanımda: "Anlatma bana, göster." Ancak romanın 146. sayfasından sonra anlatımın rahatladığının ayırdına hemen vardım. Bünyamin'in iç hesaplaşması güzeldi. Buradan sonra roman akmaya başladı. Ben bu durumu romana sorduğumda bana ilginç bir şey söyledi: "Senin sıkıldığın bölümlerde tren hareket etmiyordu, hayat durgun ve sıkıcıydı, oysa Selda ile Ersin'in konuşmalarıyla başlayan bölümde hem tren akıyordu hem de konuşmalar." Yazar bunu düşünmüş müdür yoksa bu bir aşırı yorum mu bilemedim. Ne dersin?

Aykar Sönmez: Aşırı bir yorum olduğunu sanmıyorum, önce onu belirteyim. *Kapak Kızı* biraz tutuk geldi bana. Ve evet sonradan akıcı ve sürükleyici oluyor roman. Hele *Kuru Kız*'dan sonra okuyan biri olarak çok kolay okuduğumu söyleyemem. Fakat kolay okunur olmak her zaman artı puan mıdır, tartışılır bilirsin. Dediğin gibi ayrıntıların bir işlevi olmalı. Anlatmadan, açıklamadan gösterebilmek önemli bir kriter başarı için. Sonra seçebilmek, ayıklayabilmek... Bahsettiğin sayfalar için haklı olabilirsin. Benim kişisel olarak okumaya sadık kalmamı sağlayan ilk şey bir tren yolculuğunun zemine oturuşu. Hem zaman hem de mekân imkânı tanıması. Oldum bittim trenlere, istasyonlara zaafım var. Hem sonra bana bir Pelin Esmer filmi olan ve senaristliğini Pelin Esmer ve Barış Bıçakçı'nın yaptığı 2017 yapımı *İşe Yarar Bir Şey* filmini anımsattığını belki de o filmin bu kitaptan mülhem olabileceğini de düşündürttü. Orada da uzun süren ve beklemeli bir tren yolculuğu var ve bir şair üzerinden hayatın anlamı

sorgulanıyor. Gerçi tren ya da gemi yolculuğu pek çok esere konu olmuştur. *Kuru Kız*'dan sonra *Kapak Kızı*'nı okuma kararını şöyle verdim. Önce ortada bir "kız olmak" meselesi var. *Kapak Kızı* bir üçlemenin ilki. *Kuru Kız* bu üçlemeye dâhil değil. Ancak *Kapak Kızı*'nın sonunda senin bahsettiğin yazıda benim özellikle yazarımız için hissettiğim/düşündüğüm bir şeyi yazmış Ayfer Tunç: "Birçok yazar hep aynı damarı kazar, genişletir veya derinleştirir." Ayfer Tunç'un kafasını en çok meşgul eden kadın olmak konusu şöyle genişliyor: Kadın olmak nedir, nasıl olunur, hangi yol doğru olandır ya da doğru olan yol tek midir? Bu gibi soruların üzerinden hayatın nasıl yaşanması gerektiği meselesini irdeliyor. Yazar, Kapak Kızı'nda kendisi ile sadece Selda'nın evinde kısa bir süreliğine karşılaştığımız, derinliğini bilmediğimiz Şebnem'le bütün o "namuslu" "düzenli" "statükocu" hayatları, korunaklı ve güvenli bildiğimiz ailemizi, akrabalarımızı, mahallemizi şöyle bir güzel silkeliyor ve aslında birçok filozofun temel meselesi olan "neyim, niçin varım, varlığımın amacı ne ve ne kadar gerçeğim" sorularını okura sorduruyor. Hatta sevgi nedir, insan başkasını ne kadar sevebilir, hangi koşullarda sevebilir, hangilerinde sevemez, sevgi bencilce bir duygu mudur, sorularını ve korkunun hayatımızdaki önemi meselesini de ekleyelim. İnsanın varlığına bir anlam arayışı sanırım bitimsiz bir konu. Nokta konulabilecek bir konu değil. *Kapak Kızı*'nı okuduğumda *Kuru Kız*'ın motifleri apaçık serildi önüme. Campbell'in belirttiği gibi kahramanın, hayatındaki ikincil etkilerden kendini kurtarması yani kendi yerel kültürünün –hatta "otantik" de diyebilirim– demonlarını fark edip onlarla çatışması gerekir. Bu çatışmadan çıkan kahraman sonra yeni bilgeliği ile yeniden doğar. *Kapak Kızı*'ndaki Şebnem, Selda için bu fark edişin nirengi noktasıydı. İşte *Kuru Kız* bütün bu farkındalıklarla çıkıyor karşımıza. Belki *Yeşil Peri Gecesi* ve *Osman*'da da bu motifin takibini yapabiliriz ama odağımız Kuru Kız olduğu için Selda, Kuru Kız'ın farkındalık kazanmış/uyanmış hâli gibi diyebilirim. Zaten *Kuru Kız* romanı da "her sonun bir başlangıç" olduğu vurgusuyla başlıyor. Bu "son" sadece *Kuru Kız* romanının evreninde değerlendirilmemeli. Biz roman boyunca Kuru Kız'ın içten içe her şeyi biliyor oluşuna, kurnazlığına, muzipliğine ama sanki hep punduna getirmeye çalıştığına, sabırla beklediğine şahit oluyoruz. Bunu derken onun statik bir kahraman olduğunu söylemiyorum. Elbette uyanışına devam ediyor ama daha en baştan bir şeylerin farkında.

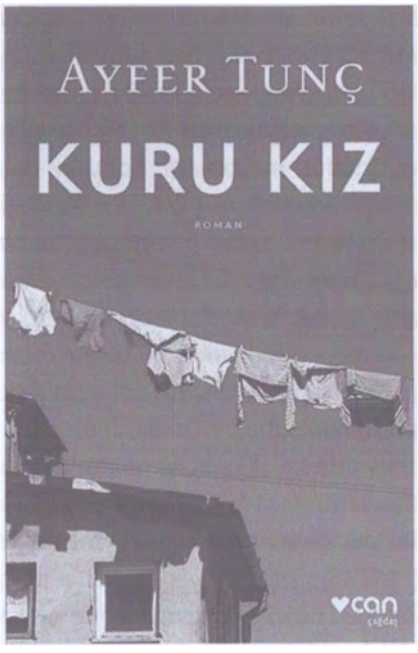


Ümit Yıldırım: Zor okunan ya da kolay okunan roman konusuna girmeyeyim en iyisi. Başarılı ve başarısız roman desem daha iyi olacak. *Kuru Kız* (Can:2023) yazarın yayımlanan son romanı. Başarılı mı? Evet, başarılı bir roman.

Roman, "Dünyanın Sonundaki Şehir" bölümüyle başlıyor: Ushuaia, Arjantin'in Tierra Del Fiego'nun (Ateş Toprakları) başkentidir. Anlatıcı yazar, roman figürünü dünyanın sonuna göndermiştir. Dünyanın sonuna kaçan bir kadın figürü bize çok şeyler söyleyecektir.

Bir figür üzerinden ilerleyen anlatı, ilmekli dairesel olay örgüsüne sahip. Dairesel çünkü hikâyenin başladığı yere döneriz. İlmekli çünkü yer yer geriye dönüşlerle ilerler hikâye. "Dünyanın sonunda durmuş, parlak beyazlığı gözlerini alan buzullara bakıyor ve her sonun bir başlangıç olduğunu düşünüyor" (s. 12) cümlesinden hâkim bakış açısı olduğunu anlıyoruz. Romanın figürü kırk yaşında kadın. Zaman, pandemi dönemi (2020-2022). Geriye dönüşlerle 90'lı yıllara gidilir. Sırasıyla dedesini, annesini, babasını, kardeşini toprağa verir. Onlarla birlikte çok şeyi kaybeder: masumiyeti, komşuluğu, çevresindeki insanları, mahalle kültürünü, güveni... Ketenpereciler, der onlar için. Argo sözlüğünü tarar, ne çok sözcük vardır bu konuyla ilgili. Toplumu yansıtan sözcüklerdir bunlar. Roman figürünün sesi ile yazarın sesi birleşir (monolog roman). Apartmanların çoğalmasıyla insan ilişkilerinin yozlaştığını sık sık anar. Alzhemier hastasını soyup soğana çeviren bir halkın içinde arkasını kollamaktadır artık. Sosyal medya konusuna girer, yararları, zararları... Zamandan şikâyet bizim edebiyatımızda hep vardır değil mi? Zamandan şikâyet deyince romandaki zaman kavramının yiyeceklerle yürümesi geldi aklıma.

Romanın ilk sayfalarındaki "Mevsimleri reçel üzerinden takip ediyordu adeta" (s. 26) cümlesi benim yemekler üzerine dikkatimi çekti. Kardeşi bir oturuşta bir kâse reçeli bitirir. "Çilek çıktı, çilek reçeli, vişne geçmeden vişne reçeli, tam zamanı kayısı reçeli." (s.26) Reçel kaynattığı günlerde evin mis gibi reçel koktuğunu, bu



kokuyu çok sevdiğini öğreniyoruz. Ardından bal konusuna geçer: Elleri geniş olduğu zamanlar yedi sülalesi balcı olan bir balcıdan bal alıyorlar: Karadeniz'den kestane balı, Kars'tan oğul balı, Hanak'tan sarı bal, Kafkasya'dan beyaz bal, Pervari'den karakovan balı, Bozdağ Yaylası'ndan çiçek balı, Erzurum'dan Malakan balı, Trakya'dan ayçiçek balı, Artvin'den ıhlamur balı, İç Anadolu'dan kekik balı, Mersin'den narenciye balı... Sonra ilk sayfalardaki yemekle ilgili bölümlere döndüm: kabarmış mayalı ekmekler, kuru fasulye, mantı, etli yaprak sarması, hamsili pilav, hünkârbeğendi...

Anlatıcı yazar evin bahçesinden de söz eder: "İncir ağacı erkekti, meyvesi yoktu. Kayısılar olgunlaşmadan dökülüyordu. Ayva çok az meyve veriyordu, verdiği de çok sertti, yenmiyordu. Bir beyaz dut verimliydi ama o da başının derdiydi. Dökülen dutlar yüzünden bahçe yaz boyu yapış yapış oluyordu" (s. 35). "Bir asmaları vardı ön bahçede" (s. 49).

Yemeklerini oturma odasındaki büyük masada yerler. On yaşından beri yemekleri o yapar, mutfak alışverişini de (s. 101). Balık üstüne tahin helvası yiyince neşelenirler (s. 59). Pazar günleri börek günüdür, mercimekli, nohutlu, patatesli, ıspanaklı, bazen kıymalı (s. 92). Kardeşi doymazsa dışarıdan pide, lahmacun, hamburger söyler (s. 108). Tatlı da sever kardeşi: baklava, kaymaklı ekmek kadayıfı, kazandibi, şekerpare, fıstıklı sarma, sütlü Nuriye, bülbülyuvası, burma kadayıf, şöbiyet, dolama, revani, ayva tatlısı, kabak tatlısı, fırın sütlaç...

Yas evinde tavuklu pilav, patatesli börek, bir de helva vardır (s. 147). Yas evine gelenler yanlarında tatlı getirirler: tulumba, trileçe, lokum, sütlaç... Bir gurme gibi yerli yabancı peynir çeşitlerini sayıp döker. Bu yemek konusuna *Kapak Kızı*'nda da rastlamıştım.

Aykar Sönmez: Yapı tam da dediğin gibi. İlk sayfada Güney Amerika'yı görünce benim gibi o coğrafyaya meraklı okuru bir heyecan almıştır belki. *Fin Del Mundo*-Dünyanın Sonu etiketini almış bu ülkenin tanıtımının hemen altındaki şu cümle bir yanılsama içinde olduğumuz fikrini, hayalin gerçeğe karışmış olabileceğini düşündürüyor: "Dünya bir şaka olmalıdır ayrıca." Bu "şaka" meselesi hemen arka sayfalarda da devam ediyor. Bu durum zihniyet olarak modernizmden çok postmodernizm algısı yaratıyor. Başkarakterimizin burada gerçekten de mutlu olduğuna şahit oluyoruz. "Daha az kötücül" olan bu insanların arasında mutlu hissediyor. Hele İspanyolcayı anlamak, konuşabilmek kendisini normal bir insan, tam bir insan ve kadın gibi hissetmesini sağlıyor. Kendi iradesi ile verdiği ve kimsenin karışmadığı kararını uygularken mutlu. Kadın olarak onu beğenen bir erkek var hayatında. Onunla dans ediyor. Erkeğin aşırı kilolu oluşuyla Kuru Kız'ın zayıf ve aşırı uzun oluşu dengeliyor birbirini. Öyle mutlu ki şu cümleyi okuyoruz: "Anlayınca insan bütün dünyayı sevebiliyor." Oysa ilerleyen sayfalarda kendi mahallesinde onu hiç bu kadar sevgi dolu görmüyoruz. Mahalledeki kişilerin içini dışını çok iyi bilen, onların kötücül yanlarını fark eden bir ayrık otu gibi büyüdüğü için belki de gözlem yeteneği fazlasıyla gelişmiş olan biri Kuru Kız. Aşırı uzun, aşırı zayıf neredeyse amorf, ağzı yüzü de pek normlara uymayan –cinsel hayatından ve bedeninden bahsettiği bölümü hatırlayalım– bu sebeple hep ötekileştirilen, âdeta mitolojik bir kahraman gibi. Destanlarda, mitolojik hikâyelerde gördüğümüz bu aşırılık, itici gücü hâline geliyor bir süre sonra. Aslında derece derece artarak. Böyle büyük bir değişimi hakikaten cesur bir mitolojik kahraman gerçekleştirebilir. Günümüz mitolojik kahramanlarının ejderhaları, canavarları olacak değil elbette.

Ne güzel sıralamışsın kitaptaki yemekleri. Kendisi "Kuru" olan kızımız epey maharetli aslında. Yemeklerle durumları, duyguları, eleştirileri güzel vermiş yazarımız. Kardeşinin alıp getirdiği tulumba tatlısını gerçekte sevmiyor. Tıpkı her sabah annesinin yedirdiği balı sevmediği gibi. Ama onları üzmemek için bunu hiç söylemiyor hatta fazla fazla yiyor onlar mutlu olsun diye. Bu tavrı karşılıklı konuşmalarda da sürdürüyor. Kırmamak için konuşmuyor. Aslında her şeye söyleyecek bir lafı var. Eğriyi doğruyu net ve anında, tüm çıplaklığıyla görüyor ama laf dalaşına girmiyor. Büyük mutlu sona ilerlediğini bilmeden ama yine de planlı bir şekilde çiziyor yolunu. Okurun bu sebeple sevdiğini sanıyorum Kuru Kız'ı. Komşusunun "kız kurusu" diyemediği için âdeta bahçesindeki ağaç gibi bahsettiği Kuru Kız suskun, itaatkâr ve saf bir kız portresi çizmeyi başarıyor hayatındakilere. Kardeşinin saldırısından sonra bile kırılmıyor bu tavır. Silinmek, yok olmak istiyor. "Hoşlanmadığı şey, üstüne düşmeleriydi.

Kendisine fazladan ilgi göstermesinler diye varlığını oradan oraya akan sessiz bir gölge haline getirmişti... Sessiz kalarak aptalmış gibi görünerek, gölgeleşerek, silinerek, solarak, kaybolarak. Böyle olması gerektiğini çabuk anlamıştı." (s.67) Bu pasif direniş ölümlerin peş peşe gelmesiyle onu daha cüretkâr kılıyor zamanla. Kaderin bunca yıl sonra ona lütfu olsa gerek bu ölümler. Bu soruyu sordum okurken: Bu ölümler olmasa özgürlük bayrağını açabilir miydi? Ne dersin?

Argoya düşkünlüğü kişiliğine, hâline nasıl da uygun. Muzip çünkü. Ketenpere ile ilgili bölüm keyifliydi. TDK'yi eleştirmiş yazarımız. Bir de çoğumuzun bildiği Malumatfuruş rumuzlu blogger'ı. Haklı da. Gerçeklik algısı da yaratıyor bu tespitler. Hulki Aktunç'a ise hakkını teslim etmiş. Bu argo konusuna da meraklı biri olmasından varıyordu. İnternetin ve telefonun iyi yönlerini kullanmayı seviyor ve kaderini de onlarla yönlendiriyor. Küllerinden doğan kahramanımız bilgeliğiyle umut veriyor günümüzün homo techinicus'una.

Bunların dışında karakterimizin gözünden iyilik-kötülük, adalet, kadın-erkek ilişkileri, cinsellik, zenginlik-fakirlik gibi pek çok konuya bakıyoruz. İnsana yakışan dışında bir şeyi dillendirmiyor aslında. Fakat hayat oyununda birçokları gibi o da bu sebeple bir "tutunamayan" Bir "yabancı" Ne var ki o başarıyor bir çıkış yolu bulmayı.

Kitap kolay okunuyor. Bölümler kısa kısa. Sentaks zorlamıyor. Paragraflar da kısa ve aralıklı. Kuru Kız'ın muzipliği bu üslupla birleşince kitap akıyor. Aslında bu üslup karakterin netliğiyle iyi uyuşuyor. Çoğumuzun yakın çevremizle ilgili az çok hissettiğimizi dillendirmesi de gerçeklik hissini geçiriyor ki bu da okuma isteğini artırıyor.

Ümit Yıldırım: Dikkat çekici bir ölüm sıralaması var romanda. Tanıştıkları ilk ölüm dedelerininki olur. Adı anılmayan ancak çevresinin ona kız kurusundan bozma "Kuru Kız" lakabını taktığı roman figürümüz, sırasıyla anne (36), baba (50), kardeş (37) ölümlerine tanık olur. Ölüm yaşam çatışması romanın derin suyu. Annesinin ölümünden bir yıl sonra babası sakat kalır. Ona yedi yıl bakar, dışarı çıkmaz. Ancak babasının ölümünden sonra deliksiz uyur. Sonra askerden dönüp işe başlayan kardeşini sabahları uyandırır. Hep sorumluluk alır üstüne. Kardeşinin ölümüyle bu görevi de biter. Kardeşinin hastaneye kaldırıldığını öğrendiği zaman gidip evi boyaması psikolojik yönden çözümlenmeyi hak ediyor.

Yalnızca insanlar ölmüyor, apartmanlar çoğaldıkça azalan, yok olan komşuluk vurgusu sık sık yapılır romanda. Bu da 90'lı yıllardan günümüze uzanan bir zaman kesitini kapsıyor ki biz de bu değişime tanık olduk. Senin de dediğin gibi romanın kadın figürü bu kayıpları yaşaya yaşaya kırk yaşında kendini "dünyanın sonu"nda özgürleşmiş olarak bulur. "Kırk" da "dünyanın sonu" da güzel bir metafor bence. Söylemeden geçemeyeceğim bir de "çöp" metaforu var, kardeşinin ölümünün anlatıldığı bölümde. Çöp neyi temsil ediyor? Sanırım bu soruya en güzel yanıtı okurun kendisi verecektir.

Aykar Sönmez: Evet güzel ve "kahraman" fikrine uygun. Çöp poşeti... İllaki Orhan Veli gelir aklıma: "Tüfeğini depoya koydular, esvabını başkasına verdiler." bu dizeler dururken çöp poşeti neyi temsil eder? Biz bu şiirle zaten ne kadar da önemsiz oluverdiğimizi anlamamış mıydık! Terekesi bir çöp poşetine konanlar yeterince iyi yaşamış ve yaşatmışlar mıdır? Ya Kuru Kız ölünce ondan kalanlar ne olacaktır? Romandan ders çıkarmak değil niyetim ya yine de: O zaman yaşasın hayat! ■

Tramvayda Bir Yolcu: Neriman

Caner Çelik

Kelimelerle düşündüğümüze göre bir mütefekkir o kelimelere sihrini veren edebiyatla devamlı temas halinde bulunmalıdır ki, fikirlerini ölü mefhum cesetleri halinden kurtarsın ve ihtirasla doldurarak ayaklandırsın.

Peyami Safa / *Sanat Edebiyat Tenkit*

Peyami Safa, bize işgal yıllarında oluşan yozlaşmanın yıllar geçtikten sonra da esintilerinin hissedildiği bir İstanbul sunar. Kasabadan kente, köşkten apartmana geçiş çoğu kez modernliğin ve modernleşmenin yanlış anlamasını insana tesir ettirir. Peyami Safa için madde-ruh, bilim-din, alaturka-alafranga mukayesesi merkezdedir. Romanlarının büyük bir çoğunluğunu oluşturan Doğu-Batı çatışması hem muhteva bakımından hem de bağlamsal anlamda en iyi örneğini *Fatih Harbiye** romanında işlemiştir. Bu sebeple Peyami Safa'nın yapı taşı formatında olan bu çatışma diğer karakterlerden ziyade Neriman'da vücut bulmuştur. Romanlarında kişi tek başına bir unsur olarak değil bulunduğu ve yaşadığı çevreyle birlikte ele alınır.

> "Peyami, bir Türk musikisi taraftarı olarak, Doğu-Batı meselesini enine boyuna tartıştığı Fatih-Harbiye adlı romanını o günlerin atmosferinde yazar." (Ayvazoğlu, 2021: 280)

Bir bakıma *Neriman* örnekleminden o yıllardaki genç Türk kadınlarının incelemesini yapmıştır. Kendi değerleriyle çatışma hatta kopma noktasına gelen bir toplumu, romanın başkişisi *Neriman*'da harmanlamıştır.

Mukayese edecek olursak *Sözde Kızlar*'daki Mebrure'nin çatışması babasını bulmak, geleceği içindir ama *Fatih Harbiye*'deki Neriman'ın çatışması ahlaki bir çatışmadır. Doğru ve yanlış kavramları arasında karar verici konumundadır. Yani okur Mebrure'ye haklı sebepler bulurken Neriman'da bu sebepleri bulamaz. En azından Peyami Safa bu sebepleri okura buldurmaz, onu yönlendirir.

Eser, birbirinden farklı değerlere sahip iki ayrı semtin temsil ettiği iki ayrı kişi arasında kalan bir kadını anlatmaktadır. Fatih, alaturka yaşam tarzını, gelenekselliği, Doğu kültürünü yansıtır. Bunun karşısında Harbiye, alafranga yaşamı, modernizmi, Batı kültürünü yansıtır. Fatih, Şinasi'yi simgelerken Harbiye Macit'i simgelemektedir. Bu iki kişi, iki semt ve iki semtin değerleri arasında kalan Neriman gelgitler arasında, dalgalar içinde nereye gideceğinden tam emin olamayan bir yelken gibi savrulur.

Neriman, yirmi iki yaşında, ensesine kadar kısa saçlı, zayıf biridir. Darül Elhan'da eğitim görmektedir. Doğu kültürüyle büyümüş, annesini genç yaşta kaybetmiş, babasıyla birlikte yaşamaktadır. Babasının çok beğendiği Şinasi,

Peyami Safa, *Fatih Harbiye*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2022. (Yazıda belirtilen sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.)

Neriman'ın yedi yıllık sevgilisidir.

Kitap bir tereddütle başlar. Neriman'ın önden yürüyüp Şinasi'nin arkadan yürümesi ile ikili arasındaki baskın ve zayıf tarafın kim olduğunu Peyami Safa kitabın başında dahi bize sezdirir. "Şinasi, Neriman'a söylediği sözlerin onda bu akşam daha az alaka uyandırdığını anladıkça yükselen ve yorulan sesiyle cevabını bile alamadığı şeyler soruyordu" (s. 9)

Neriman, gösteriş ve şaşaayı, alafranga yaşamı gördükten sonra değişen bir karakter olarak değil, çoktan değişime başlamış bir karakter olarak yaratılmıştır. Bunu konuşmalarında, hâl ve hareketlerinde Şinasi ile birlikte okur da fark etmektedir. Yazar, anlatıcı rolüne girerek zaman zaman geçmişi hatırlatır, okuyucuyu bilgilendirmek ve karakterin yaşadığı değişimi daha iyi aktarmak adına... Neriman'ı aslında İstanbul'da yaşayan, Anadolu hassasiyetine sahip biri olarak tasarlamıştır. Peyami Safa bu sebeple Neriman ile özdeşleşmiş, *personal* bir anlatım tercih etmiştir.

Neriman'ın yaşadığı değişim dört aşamada meydana gelir.

1- Doğuş

Okur her ne kadar bu doğuşu Macit ile tanışma zamanına götürse de Safa, okuru bilgilendirir, açık bir boşluk bırakmak istemez.

> "Galatasaray'dan çıkan ve tahsilini Avrupa'da bitiren büyük dayısı ve kızları, Neriman'da Garp hayatına karşı incizap uyandırmışlardı. Bu iştiyak, ekseriya Neriman'ın da haberi olmadan ruhunda gizli gizli yaşamış ve memleketteki asrileşme cereyanlarından gıda almış, fakat ne şuur, ne de irade hâlinde ortaya çıkmak için fırsat bulamamıştı." (s. 58)

Yazar başkişi hakkında bilgi ve özellikleri topluca değil, dramatik yöntem kullanarak parça parça vermiş ve okuru daha diri tutmuştur. Neriman'ı bu sebeple derinlemesine ve bir anda tanımıyoruz. Romanın seyri içinde ilerledikçe karakter hakkındaki taşlar daha da yerine oturuyor. Okuyucuyu bilgilendirmek için Peyami Safa, Neriman'daki değişimin Macit'i tanıdıktan sonra değil bundan çok daha eski zamanlarda, yıllar önce dayısının kızlarından etkilenerek oluştuğunu aktarır. Ama bu, içinde gizli yerlerde bastırılmış ve uyutulmuştur. Bu noktaya kadar kahraman hakkındaki bilgileri hissettiren Safa, yapıcı geri dönüş ile okuyucuyu aydınlatır.

2- Uyanış

Freud'un ilkel bir haz olarak nitelediği id, Macit'i tanıdıktan sonra arzulanarak dışarı çıkmıştır. İki ayrı kavram, iki ayrı ahlaki bakış, iç çatışmanın merkezinde olan Neriman'ın derinliklerinde bir iç çatışma daha yaratır. Yaşadığı semt, ait olduğu değerler, babası Faiz Bey bu hissi geciktirmiştir. Şinasi, bir kedi gibi bu arzuyu yıllarca bastırıp uyutsa da Macit ile Garplı bir köpek gibi yeniden uyanır. "Bir basamak geriye indi ve gözleri babasının gözleriyle karşılaşınca başını önüne eğdi, kaldı. Faiz Bey orada, beyaz takkesi ve beyaz entarisiyle hareketsiz duruyor, ona bakıyordu." (s.18) Bu Neriman'ın zevk ve eğlence gecesini tattığı, lüks bir mekândan eve bırakılmanın, ona göre prensesliğe geçişin akşamıdır. Eve gelişiyle her ne kadar baskın olmasa da baba figürüyle ilk ciddi karşı karşıya gelişi, o anda konuşma ve tartışma olmasa da ilk çatışmasıdır. Bu figürün gölgesinden ayrılışı ona korkulu bir heyecan da olsa özgürlük tadı vermektedir.

"...bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan cazbant..." (s.20) Peyami Safa, Doğu-Batı çatışmasını her ne ka-

dar karakter ve bağlamsal rolde işliyor ya da Neriman'ın fikrî ve ruhani dünyasında bu çatışmayı merkeze alıyorsa da aynı zamanda edebî ve müzikal olarak da ele almıştır. Faiz Bey ve Şinasi'nin Mesnevi okuması, ney çalması; Şark edebiyatından, Gazali'den, musikiden sohbet etmesi karşısında Neriman ilk eğlence gecesinde fokstrot nağmelerini dinlemiş, dansını izlemiştir. Doğu'nun sakin ve durağan ritmi karşısında Batı'nın hareketli ritmi ona daha cazip gelmiştir. Bu cazibe, Neriman'a içtiği kokteyl ile birlikte daha da renkli gözükür. Bu yaşam tarzı Neriman'ı tutkulu bir büyülenmeye götürür.

4- Çatışma

"Hep Şinasi'nin vakur ve muzdarip yüzünü hatırladı. Büyük bir utançla başı yastığın çukuruna batıyordu. Izdırabın verdiği intibah zamanlarında, kendi kendini aldatmak, başkalarını kandırmak kadar basit değildir ve insan kendi içindeki adaletten ürkmeye başlar. Neriman çektiği bu azapların bir gece evvelki zevkin bedeli olduğunu da hissediyordu." (s. 22, 23)

Neriman için çatışma başlamıştır. Bir tarafta yedi yıllık sevgilisi Şinasi ve ona ait olan değerler, diğer tarafta Macit ve zevk, eğlenceli bir gece. Neriman romanın sonuna kadar, arzu ettiği yaşam ile ait olduğu yaşam arasında bocalar. Arzu-pişmanlık çatışması, Neriman için merkezdedir. Safa, genel olarak sağlam karakterler yaratsa da romanın seyri içinde özellikle topluma örnek olacak kadın karakteri yönlendirir. Gitmeyi istediği ve gitmesi gereken yere götürür, verdiği kararı karakter veriyor hissi uyandırtır. Metinle okuyucuyu baş başa bırakma konusunda bencil davranır. Çoğu kez olayın geçtiği anda perdeyi açar ve kendi sesinden bir nutuk çeker. Ders verici bir hatip gibi fikrini beyan eder. Bu



kısımda da zevk ve eğlence akşamının ardından Neriman'ı pişmanlığa götürür.

"— Ben dün gece hovardalıkta idim. Maksim'e gittim, para yedim
— Macit'le beraberdik" (s. 25)

Neriman'ın içinde tuttuğu sır, bir virüs gibi vücudunda dolaşır. Bu azaptan kurtulmak için söylediği yalanların bazı perdelerini açmıştır. Sevgiliye yapılan bu itiraf, ceplerindeki bazı taşların atılmasını ve vücudunun bir kuş gibi hafiflemesini sağlar.

"Bu tramvay Neriman'da bütün arzuları şiddetle uyandıran bir münebbih hâline gelmişti. Onu görür görmez âni bir arzuya kapıldı." (s.29) Peyami Safa; bu tramvayı, Neriman'ı kendini geliştirmemiş ve değersiz gördüğü Şinasi'den kendisine prensesliği tattıran Macit'e ulaştıran; ait olduğu gelişmemiş bir şark vilayetinden ve bu vilayetin içinde barındırdığı musikiden, insanlardan aydın/gelişmiş olarak gördüğü semte –Beyoğlu'na– ve semtle bütünleştirdiği insana, zevke, eğlenceye götüren bir geçit olarak yansıt-

mıştır. Semt ve Macit, Neriman'ı baştan çıkartmıştır.

Aynı zamanda "Yol ve yolculuk en ilkelinden semavilerine kadar bütün dinlerde ve bütün mistik akımlarda önemli bir semboldür ve manevi gelişmeyi temsil eder." (Ayvazoğlu, 1996: 207)

"Baloya ait arzularını yaptırabilmek için babasını o akşamdan itibaren kazanması lazımdı." (s. 41) Neriman'ın değişimi bu kısımla birlikte bir üst seviyeye geçmiştir. Artık bir anlık heves ve göz boyama değil planlı ve taktiksel bir oyuna başvurur. Amacına ulaşmak için Faiz Bey ve Şinasi'ye gerçeğin perdesini örterek süsler.

> "Şinasi de koca olarak bu eve gelebilir ve herkesin paylaştığı müşterek bir saadet içinde, Neriman, vicdan azabı duymadan mesut olabilirdi. Fakat ne idi, ara sıra Neriman'ı yakalayan o kuvvetli arzu ki bunların hepsine karşı nefret, isyan uyandırıyordu." (s. 44, 45)

Neriman, artık gelgitler yaşayan, ne tarafa yaklaşacağını bilemeyen bir durumdadır. Her ne kadar eski yaşadığı semt ve Şinasi ona "doğru" gibi gelse de bataklığa düşmüş bir insan gibi kurtulmaya çalıştıkça zevk ve eğlence arzusu ile Beyoğlu'yla bütünleştirdiği Macit'i daha cezbedici görür ve daha da batıp teslim olur.

> "— Bütün Şark kedilere benziyor...
> — Garp da köpeklere benziyor. (s. 47)

Peyami Safa, Garp ve Şark arasındaki farklılığı bir tespitle metafor kullanarak Neriman'ın ağzından aktarmıştır. Kedi, miskin ve tembelliğiyle dervişimsi bir insan figürü, bir lokma bir hırka şiarıyla Doğu'ya benzetilmiştir. Köpek ise çalışkan, uyanık, azimli, hep daha fazlasını isteyen ve bunun için uğraşan Batı'yı temsil eder. Peyami Safa'nın bu tespiti Neriman'a yaptırması; karakterin sadece uçarı, zevk ve eğlence düşkünü, cahil ve bilgisiz biri olmadığını, muhakeme edebilen ve bir konu hakkında görüş bildirebilen biri olduğunu anlamamıza olanak sağlar.

Safa, Neriman özelinde kendi kültürüne Batılılardan daha çok yabancılaşmış olan insanı eleştirir. Çünkü bu profil, Batılılaşamadığı gibi kendi kültürünü de unutmuş, sıkışmış, arada ve arafta kalmıştır. Yani Neriman, "Bihruz Bey sendromu"na yakalanmıştır. "Şinasi ne olacak?" (s. 54) Bu soru arzu peşinde koşan Neriman'ın kaçmasına engel olan son ve ince bir iptir. Onu burada tutan diğer değerler çoktan kopmuştur. Sevgiliyi, vefalı bir sevgiliyi bir daha bulamayacak olmanın endişesi Neriman'a aksetmiştir.

"Gözleri kararabilir, dizleri bükülebilir, yere çökebilir, ağlayabilir, bayılabilir, bir sara nöbetine tutulabilir, çırpınabilir, felce uğrayabilirdi." (s.71) Burada Neriman'ın sara hastası olduğunu öğreniyoruz. Bununla birlikte Neriman'ın karakter yapısı hakkında da daha fazla bilgi sahibi oluyoruz. Saplantılı ve kırılgan olduğunu, istediği olmadığında ve işler planlandığı gibi gitmediğinde topografik bir değişime uğradığını... Sinir nöbetleri geçiren Neriman, semtler ve karakterler arasında bocalayıp kriz geçirdiği gibi kendi içinde de başka bir kriz geçirir.

"— Beni asıl sinirlendiren şey, bu semtte, bu evde her şeyden mahrum yaşamaktır. Şinasi de beni bundan kurtarmayacak, o da benim arzularımı anlamıyor." (s.82) Neriman'ın hayalindeki kişi bu semtten, bu evden onu kurtaracak ve gösterişli bir hayat sunacak beyaz atlı bir prenstir. Neriman'ın çatışması iki erkeğe karşı hoşlantının arasındaki değil, bu iki erkeğin yaşam tarzları ve düşünce yapısı arasındaki çatışmadır. Yani Neriman, Macit'e karşı bir sevgi, aşk, hoşlanma duygusu içinde değildir. Şinasi'nin durgun, yavaş,

sakin mizacından ziyade Macit'in genç, dinamik, atılgan ruhu Neriman için daha caziptir ama Şinasi'nin de öyle olmasını, değişmesini ister. Romantik değil pragmatist bir bakış açısına sahiptir.

4- Dönüş

Şinasi, kendini geri çektiği vakit Neriman'ın gözünde değeri artar. İradeli, zaafı olmayan bir erkektir Neriman'ın gözünde ve bu güce karşı Neriman zaaf duyar. Şinasi Neriman'ın gözünde bir hükümdar, bir Sezar'dır. Bu kısımla birlikte arzulayan ve daha istekli olan taraf yer değiştirmiştir. Bir taht oyununa benzeyen bu çatışmada Neriman, saygı duyduğu hükümdarın karşısındaki vezir konumuna düşmüştür.

> "Neriman'ın tercihini, Fatih, Kedi, Ud, ve Şinasi'den yana yapması, kimliğini inşa edeceği yerli alana dönüşünü anlatır." (Narlı, 2021: 101)

Romanın son kısmına kadar Neriman, bir kimlik arayışı içindedir. Öyle ki ne istediğini bilememe kaosu, onu kriz yaşamaya götürür. Dayısının kızlarından dinlediği zenginlik peşinde koşan bir Rus kadının bu servete ulaşsa da mutlu olmayıp, eski sevgilisi kabul etmeyince de intihar etmesi Neriman'ı çok etkiler. Vücudunda bir şimşek etkisi yaratır. Kendisini o Rus kızın yerine koyar. Romanın ilk kısmında Fatih'ten Harbiye'ye giden başkişinin arzu, heves coşkunluk hâlinde olması zıt bir duruma bürünmüştür. Neriman'ın Harbiye'den Fatih'e giden bir tramvaya binmesi yeniden eski hâline, kendi değerlerine ve kutsalına döneceğinin metaforudur. Rahatlama ve iç huzura erme hissi hâkim olmuştur. Neriman uyandırılmış ve dönüşmüştür. Bu evrede Macit ona uzak, samimiyetsiz, amacına ulaşmak için maske takan bir tiyatrocu gibi gelmiştir. Fatih, Neriman için kıymetlenmiştir. Bu geri dönüş onun için yuvaya ve geleneğe dönüştür. Eskiden bırakmak istediği udu eline almış, çalmış, vicdanı rahatlığa ulaşmıştır.

> "Sözünü ettiğim şemanın, Peyami Safa'nın ard arda yazdığı romanlarda tekrar edilmesinin ve yazarın kadın kahramanına karşı hem zaaf hem de büyük bir hınç duymasının bir nedeni olsa gerek." (Moran 2021: 230)

Moran'ın, Peyami Safa'yı kadının ve kadın karakterin karşısında görmesi büyük bir haksızlıktır. Kadın, Safa için romanlarının büyük bir çoğunluğunda başkişi konumundadır. İki farklı semt, iki farklı dünya görüşü, iki farklı insan arasında kalan başkişi hep kadındır. Romanlarında erkek, seçilen kişi konumundadır. Kadın ise seçen, karar vericidir. Yani Peyami Safa, değerler ve kişiler yarışında seçim hakkını kadına vermiştir. Bu romanda da topluma örnek olacak seçimi yapan Neriman, Türk okuru için her daim hafızalarda yer edinecektir. Başkişi bir ayna göreviyle simgelenmiştir. Neriman'ın değerler çatışmasında kendini bulması, Türk toplumunun kendisini bulmasını ifade eder. ■

Kaynakça

Ayvazoğlu, B. (1996). *Geleneğin Direnişi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2021). *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Moran, B. (2021). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* İstanbul: İletişim Yayınları.

Narlı, M. (2019). *Roman Ne Anlatır*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Safa, P. (2019). *Sanat Edebiyat Tenkit*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Safa, P. (2022). *Fatih Harbiye*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kasabada Bir Aydın: *Rahmi*

Ünal Çelik

Halk-aydın ilişkisi, edebiyatımızın ilk dönemlerinden itibaren roman mecrasında kendine bir hayli yer bulmuştur. Örneğin Yakup Kadri, *Yaban* romanında başkahraman *Ahmet Celal* ile köylülerin ne kadar farklılaştığını pesimist bir bakış açısıyla dile getirmiştir. *Tutunamayanlar*'da Oğuz Atay, *Selim Işık* ve *Turgut Özben* özelinde anlaşılamama sendromuna giren Türk aydınını anlatmıştır. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*'da *Bay C* ile toplumuna tamamen yabancılaşan aydını anlatmıştır. Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* romanında *Kamil Bey,* vatanı kurtarmak gibi bir makro amaç doğrultusunda türlü zorluklarla karşılaşmıştır. Reşat Nuri, hemen hemen bütün romanlarında idealist öğretmenin cahil halkı aydınlatmaya çalışmasını işlemiştir. Bu örnekleri daha da çoğaltabileceğimiz gibi *Tarık Buğra*'nın *Yağmur Beklerken* adlı romanı çok ayrı bir yere sahiptir. Çünkü bu romanda aydın, aslında halktan birisidir. Aynı onlar gibi yaşamaktadır, geçimini sağlamaktadır, muhabbet etmektedir yani burada herhangi bir farklılaşma söz konusu değildir. Bu romanı bahsettiğimiz diğer romanlardan ayıran önemli yön ise yazarın durumu kötülemekle yetinmemesidir. Yazarımız, Türk aydının yüzyıllardan beri en büyük eksiği olan "tespitleri ortaya koyup bırakma" hastalığına düşmeyerek tedavi yöntemlerini de ele almıştır. Yani ideal düzenin nasıl olması gerektiğine dair çıkarımlarını da eserden yakalamak mümkündür. Biz de bu yazımızda, bahsettiğimiz romanın başkahramanı *Rahmi*'yi incelemeye çalışacağız.

Rahmi Bey, yaşadığı toprakların inşa ettiği bir kahraman hüviyetindedir. Asıl mesleği avukatlıktır ve üniversiteyi İstanbul'da okumuştur. Bu durum, kahramanın aydın yönünü temsil ederken bir yandan da çiftçilik yapıyor olması aynı zamanda halktan birisi olduğunu göstermektedir. İşte bu iki geçim kaynağının aynı adamda birleşmesi asla tesadüf değildir.

Rahmi Bey genel anlamda güler yüzlü, yumuşak huylu, yardımsever, her insanın etrafında görmekten keyif aldığı bir kimsedir. Çevresindekilere bir yanlış yapmadığı ve içinde kötülük olmadığı için hem kendisi hem vicdanı gayet rahattır. *Rahmi Bey*'in ne kadar güler yüzlü bir kişi olduğuna birkaç örnek verebiliriz: "Rahmi öyle düşünüyor ve gene gülüyor, sessiz sessiz...her zamanki gibi..."(s. 8), "Rahmi gene gülüyor... daha bir candan."(s. 13)

Aile hayatı da ideal boyuttadır. Çocukları ile olan ilişkisinde okuru rahatsız eden bir davranışı veya söylemi olmamaktadır. Karısı ile de sık sık şakalaşmaktadır. Ailesine son derece bağlıdır. Yani evin içerisinde de gayet sıradan bir kimsedir. Ailesine karşı hitabı da son derece sevecendir: "Gel bakalım benim sultan kızım."(s. 21) ...kara sultanım benim."(s. 113) *Rahmi Bey*'in babası çok küçükken ölmüştür: "Cephe değiştirirken iki gün izinle evinde kalan babasını hatırlayamamaktadır."(s.27) Çocuklarına karşı bu kadar ılımlı davranmasının nedeni babasız



büyümesi de olabilir. Babası öldükten sonra amcası *Rıza Emmi,* bu eksikliği hissettirmemek için elinden geleni yapmıştır. *Rahmi* de ona karşı hiçbir zaman saygıda kusur etmemiştir. "Rahmi; Amcam olmasa zor bulurduk böyle bir evi, der. Aslında, okumasını da ona borçludur."(s. 29)

Rahmi Bey, aslında siyasete girmeden önce de hayatından, yaşadığı ülkeden şikâyetçi değildir. O; güzel, mutlu, küçük hayatında yaşamak istemektedir. "Hayatından memnun olmak" Türk romanında çok az sayıda kahramana nasip olmuştur. Yani siyasete girme nedeni "yaşadığım coğrafyayı, ülkeyi değiştirmeliyim, daha güzel bir dünya olmalı" gibi büyük düşünceler değildir. "Serbest Cumhuriyet Fırkası kapanacak-kapatılmayacak- kapanacaktı... Rahmi bunun ne demek olduğunu, Türkiye için ne anlam taşıdığını düşünmek istemiyordu. Umursamıyordu olayın bu yanını."(s. 215)" Zaten genel olarak da kendi yağında kavrulup alelade şeyleri düşünen bir kimsedir. Ama yine de etrafında olup bitenlerin farkında ve oldukça öngörülüdür. Kendi istekleri ve hedefleri doğrultusunda değil de yaşananlar onu belirli bir siyasi konuma getirmiştir. Yani bir mevkiye gelirken bile edilgen roldedir. Yaşanacakları önceden tahmin edebilecek zekâ da onda vardır: "O kadarla da kalmayacak enişte. Ne halleri varsa görsünler diyemiyorum. Seni de beni de bulaştıracaklar."(s. 74) Parti işleri daha sadece fikir aşamasındayken bile "Rahmi'yi tedirginleştirir; gerginleştirir hatta."(s. 43) Görüldüğü gibi bir huzursuzluk mevcuttur. Bu konuda da sık sık "benim aklım öyle şeylere ermez" ifadesini kullanmıştır. Örneğin "Ne erer benim aklım siyasete?"(s. 73) Zaten siyasete girdikten sonra da *Rahmi*'nin âdeta gülüşü kırılmıştır. Eski mutluluğu kaybolmuştur. Artık çok daha gergin biri olarak karşımıza çıkmaktadır. "Gülüşlerinin çeşidi çok çok azalmıştı."(s. 165) *Rahmi*'nin mutlu olduğu hayat ile yaşadığı hayat arasındaki makas giderek açılmaktadır. Hatta siyasete bulaştıktan sonra avukatlık işlerini bile oldukça ihmal etmiştir. "Rahmi dosya incelemesini yarım yamalak tamamladı."(s. 168) "Köylerden, bucaklardan da, kasabanın içinden de Rahmi'yi tedirginleştiren haberler geliyordu."(s. 170).

Rahmi'yi eser boyunca halkın öncüsü ve ideal genç kalıplarına sokan unsur ise olayların en çok sertleştiği anlarda sürekli olarak ortamı yumuşatmaya gayret etmesidir. "Sen ona güler yüz göster bir kere, eşşek değil a, o da sana yumuşar hay oğlum."(s. 171)

Aslında Tarık Buğra, *Rahmi* özelinde, yeni kurulan cumhuriyetin ideal, genç, kasabalı aydınını sembolleştirmiştir. Bunun için en önemli delili olarak ise *Rahmi*'nin yağmurun yağmamasından dolayı ürünlerin bozulduğunu gördükten sonra kaderine razı olmayıp bir çare aramasını ve hatta o çareyi bulmasını göstere-

biliriz. İstanbul'a gider, bir pompa alıp döner böylece kalan mahsulün bir kısmını kurtarır. Hatta köyden de isteyenlere pompayı verip onların da faydalanmasını sağlar. "Halkın sohbet konusu dönüp dolaşıp pompaya ve Rahmi'ye geliyordu."(s. 63) Fikirleriyle ve bunları uygulamasıyla halka öncülük etmektedir, burada onun aydın yönünü görebiliyoruz. Üstelik bu öncülük halkın birincil derecedeki sorununun çözülmesine yönelik olmuştur. Çünkü halkın sorunu aynı zamanda *Rahmi*'nin de sorunudur. Yani *Rahmi,* yaşadığı topraklardaki insanlara tepeden bakmaz çünkü zaten onlardan biridir.

Rahmi, edebiyatımızda az rastlanan karakterden biridir. Yani tip olmayı aşıp karakter olma seviyesine çıkabilen az sayıda kahramanımızdan biridir. Özellikle fırka işlerine girdikten sonra *Rahmi*'deki değişim kendini okura göstermektedir. Normalde kendi hâlinde yaşayan bir kimse iken şartların oluşması hatta onu zorlaması ile fırkanın kasabadaki yönetimine geçmesiyle çok daha aktif ve hâkim biri hâline gelmiştir. Fakat bu demek değildir ki bozuldu, *Rahmi*, sadece değişti. Bu değişimin olumsuz yönü ise yoğunlaşan işleri sebebiyle etrafındakileri ihmal etmesidir. Romanın genel bütünlüğü açısından ise *Rahmi*'nin fırkanın başına geçmesi bir kırılma noktasıdır. Bütün bu değişime rağmen *Rahmi,* genel itibarıyla her gün rastladığımız insanlardan bir tanesi olma özelliğini korumaktadır.

Rahmi Bey'in kişiliği çok dominant olmasa da roman açısından oldukça baskındır ve bu durum romanın omurgasını oluşturmaktadır. Romanda onsuz âdeta hiçbir şey yapılamamaktadır.

Yazar, *Rahmi* özelinde aydınlanmanın taşradan başlaması gerektiğini ve bunun nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini ortaya koymuştur. Biz de *Tarık Buğra*'nın ideal aydını *Rahmi*'yi çeşitli yönlerden incelemeye çalıştık. İyi okumalar... ■

Kaynakça

Buğra, T. (2014). *Yağmur Beklerken*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kovuk Palas'ın Müdavimleri

Elvan Kaya Aksarı

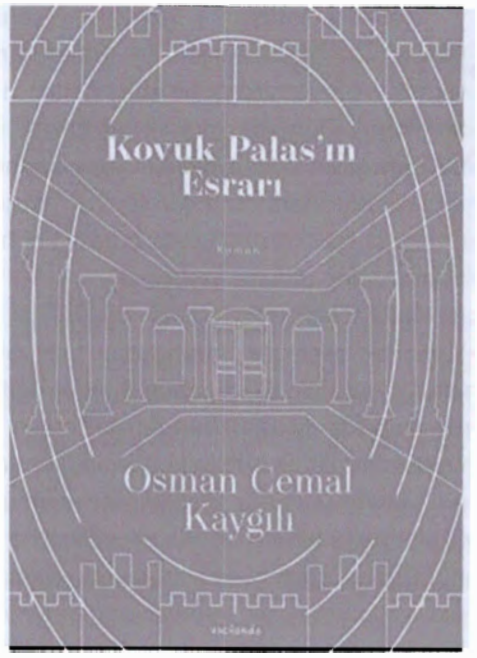
Bir söz dedi cânan ki kerâmet var içinde
Nedim

Ehlikitap için en büyük mucize kitaptır. Bir Musevi için bu Eski Ahit olurken bir İsevi içinse Yeni Ahit'tir. Gelgelelim İslam âlimleri de Hz. Peygamber'in en büyük mucizesinin Kur'an olduğu hususunda ittifak etmişlerdir. Bu semavi kitapların dışında, insan elinden çıkmış, kul işi kitapların bazısında keramet olduğuna inanırım. Piyasada mesnetsiz sözlerle pohpohlanan, kerameti kendinden menkul ürünlerden (eserlerden değil) bahsetmiyorum elbette. Bazı kitap zarfıyla, bazısı ise mazrufuyla okura şekil verir. İnsan dediğiniz de yoğrulmaya müsait bir hamurdan mürekkeptir neticede. Hani eskiler, bilmem kaç fırın ekmek yemesi lazım, derler ama bana sorarsanız işin aslı, "bilmem kaç fırın küreği görmesi lazım" olmalı. Odun fırınının olmadığı yerde, tav fırınına methiyeler mi düzeceğiz? Tüm mesele budur ve şairin dediği gibi, "surat asmak hakkımız" mahfuzdur.

Hediyenin en makbulü kitaptır, diyerek eşe dosta roman almak maksadıyla gittiğim bir kitap fuarında *Kovuk Palas'ın Esrarı* vesilesiyle tanıştım Mustafa Okumuş ile. Ben diyeyim dört, siz deyin beş kitap alacakken üzerimdeki nakit yetişmeyince Mustafa Bey, Osman Cemal'in ruhuna gitsin kabîlinden, *Kovuk Palas'ın Esrarı*'nı hediye etmişti de zemheri günlerinde beni mahcup çıkarmıştı. Okumaya bakarsan herkes okumuş ama sonraki günlerin getirdiği ile Mustafa Olmuş ile bir dostluk peyda oldu aramızda. İnsanın da kitap gibi olmuşu makbuldür. Osman Cemal'in sanki kitap istiharesinde işaret ettiği Vacilando Kitap ile yine Osman Cemal'in *Sandalım Geliyor Varda*'sını hazırlamak nasip oldu ve günün birinde bibliyografları dolduracak nice işler ardı ardına sökün etti. Sözü bağlamayı bilmeli.

Hayatınızda güzel şeylere vesile olan kitapların yeri başkadır. Bunlar yıldız takviminin eşref saatine denk geldikleri için diğer kitaplara göre imtiyaz sahibidir. Gelgelelim her zaman muhteviyat bakımından tatmin edici bulunmayabilirler. Kızım Nevra Şiir dünyaya geldiği gün okuduğum kitabı unutma lüksümün olmadığını biliyorum ve fakat onu beğenmeme lüksüm saklı. Kitabiyat dünyasının Don Kişotlarından sayılan kalender bir insanla tanışmama vesile olduğu için *Kovuk Palas'ın Esrarı*'na güzelleme yapacak değilim, müsterih olun. Lafı getirmek istediğim nokta, Kovuk Palas'ın ve dahi romanımızın baş karakteri Aksaraylı Derviş Hacı Balaban'ın tam olarak böyle rindane bir tasavvur dünyası ile karşımıza çıkmasıdır.

Hacı Balaban, İstanbul surlarının Topkapı'ya doğru uzanan kısımlarını mesken etmiş bir heyula. Öyle ki, yaşadığı küçücük yerin kovuk ve palas kelimelerini yan yana getirerek anılması hayatındaki garabetin bir özeti âdeta. Bir palas,



kovuğa sığar mı? Koskoca Kelbiyyun yolunun piri Diyojen cenapları, köhne bir turşu fıçısına sığıyor da onun müritlerinden olduğunu ikrar eden Derviş Balaban neden bir kovuğa sığmasın? Efendim Tahir Efendi'den öğrendiğimize göre kelb, köpek demektir. Kelbiyyun taifesi de dünyayı bir gölgelik olarak kabul ederek bütün gelip geçici zevklere sırtlarını dönerler ve kalender bir hayatı her şeyin üstünde tutarlar. Hz. İsa'dan nice zaman önce tarihte var olmuş ve bir mutasavvıf edasıyla müstağni yaşamış Diyojen'in asırlar sonra neşet edecek Melamilik üzerinde ne gibi tesirleri olmuştur, bu bizim bahsimiz değildir lakin şu kadarını söylemekte bir mahzur yoktur ki, Hacı Balaban yahut diğer adıyla Âşık Diyojen tastamam bir Melami karakterdir. Öyle ki, Yahya Kemal'in şu meşhur mısraları Âşık Diyojen'in ardından kaleme alınmış bir tarih düşürme timsalidir: "Tecelligâh iken binlerce rinde / Melamet söndü Şark'ın her yerinde"

Romanı iştahla okuyacağınıza emin olduğum için kurgu dizimi üzerinde durmayacağım. Bu olsa olsa romandan alacağınız keyfe turp sıkmaktır. Zaten önümüzde Türk edebiyatının en özgün ve uçarı metinlerinden biri duruyor. Fantastik edebiyat yahut fantazya yazımı denilince hikmeti ecnebilerde arayanların ıskaladığı bir roman *Kovuk Palas'ın Esrarı*. Hâlbuki 1942 yılında *Son Telgraf* gazetesinde tefrika hâlinde neşredilmesi bile dönemin kültürel hayatı için önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bahsi burada kapatalım ve Melamiler tekkesine dönelim.

Melamiler tekkesi lafını haybeden söylüyor değilim. Bakınız, Hacı Balaban yahut Kovuk Palas tabiriyle Hazreti Moruk işretgehi için ne diyor, "Burası sandığınız gibi bir yer değil, burası bir tekke, bir muhabbethane, bir kalenderler yuvası..." Bununla birlikte Hacı Balaban'ın birçok tasavvufi terimi medrese-i yusufiye yani cezaevinde öğrendiğini, bizzat kaleme aldığı hatıralarında öğreniyoruz. Onlardan biri de "Melamiler"

Roman boyunca Aksaraylı Derviş Balaban'ın Melami duruşu değişmiyor. O, bugünlerde astral seyahat olarak anılan ve tasavvuftaki mazisi hayli eski olan tayy-ı mekân deneyimini meclisindeki dostlarla paylaşıyor. Bu kerametle de yetinmeyen Balaban, tayy-ı zaman ile Palas'ın bütün misafirlerini allak bullak etmeyi başarıyor. Üstelik bunları yaparken de cavlak bir dervişin sadeliğinden ödün vermiyor. Misafirlerini köhne bir kovuktan alıp, önce klas bir bara, ardından da fasıllı bir lokantaya, oradan da eski tertip bir meyhaneye götürerek dostlarına aynı hayali mi, aynı rüyayı mı tattırdı bilemiyorum ama bu seyahatte öyle isimler vardır ki, bırakın meclisteki yarenleri, okur bile heyecan duyar: Kurbağalara orkestra şefliği yapan Diyojen, meşhur Sokrat, onun istidatlı çömezlerinden Platon, filozof Ksenefon, çenesi düşük hatip Dimesten (Dimosthenis), maruf tarihçi Tusidit (Thukididis), şair Pin-

dar (Pindaros)... Tayy-ı zaman ve tayy-ı mekân hadiselerini Hacı Balaban kendi kavlince şöyle özetler: "Onlara gelince... Onlara zaman içinde zaman, mekân içinde mekân derler." Bu antikite seyahati için mecliste hazır bulunanlardan biri de Neyzen Tevfik'tir. Neyzen, Balaban ile senli benli bir iletişime sahiptir. Dem çeker, ney üfler. Cumhuriyet döneminin önemli udilerinden biri olarak sayılan Udi Hrant da Kovuk Palas'ın müdavimlerinden biridir. Daha birçok üstat müzisyen Palas'a gelir ve sazını icra eder. Hasbelkader, yıllar önce sözlü sazlı bir Melami zikrine denk gelmiştim. Bu romandaki Derviş Balaban da Kovuk Palas muhitindeki zakirbaşı gibidir.

Elbette Derviş Balaban'dan Ortodoks İslam öğretisine göre bir evliya çıkmaz. Zaten ne müellifin böyle bir derdi vardır ne de bu satırları kaleme alan fakirin. Balaban'ın kelamı ve şairliği, şathiye tarzında nazım düzen halk ozanlarını andırır. Kıymetli olduğunu düşündüğüm bir pasajı buraya naklediyorum ki belki edebiyat dünyamızda bir gün böyle bir mizah gazetesi zuhur eder:

> "Şimdi sizin piriniz, üstadınız asıl Diyojen cenapları öbür dünyada ne yapıyor acaba? / Geçenlerde rüyada gördüm, Nasreddin Hoca, Ezop, Borazan Tevfik dördü bir olmuşlar, haftalık bir mizah gazetesi çıkarıyorlarmış! / Bunların dördü de kokozdu yahu sermayeyi nereden bulmuşlar? / Sermayenin yarısını Platon, yarısını da rahmetli şair Fitnat Hanım vermiş. / Gazetenin adı ne imiş? / Ham Hum Şorolop! / Dünyada çıkacak bir gazete için bu isim gayet uygun bir isim amma, ahrette nasıl olur ham hum şorolop? / Anlaşılan orada da işler son zamanda burası gibi ham hum şorolop olmaya başlamış!"

Yakın bir geçmişte, matbaadan taze çıkan kitapları almak için Matbaacılar Sitesi'ne gittik. Dönüş yolunda, Mustafa'nın da gözlerinin benim gözlerim gibi Sur dibinde gezindiğine şahit oldum. Kovuk Palas'ta olabildiğine pejmürde iken kalburüstü bir restoranda gayet kıranta göründüğü için Osman Cemal'in bile tanıyamadığı, ölü sanıp sonra dirisiyle karşılaştığımız Âşık Diyojen'in en azından barakasıyla karşılaşma ümidimiz sanırım bizimle birlikte mezara girecek. Hacı Balabanlar hâlâ yok mudur? İnsaniyet tarikatının kalender meşrep dervişleri... Onlar vardır var olmasına ama onları kaleme alacak Osman Cemallere her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyuyoruz.

O kadar müstear isim söyledik durduk da, hüviyet cüzdanında yazan hakiki ismine sıra gelmedi. Sahi neydi Aksaraylı Derviş Hacı Balaban'ın kulağına okunan isim? Onu da aziz okur bulsun. ■

Anayurt Oteli'nde Bir Zebercet Issızlığı

Merve Koçak Kurt

Hatırladığım en ilgi çekici roman karakterlerinden biriydi Zebercet. Onun gibi biri gelip geçmiş midir dünya üzerinden, bilmiyorum. Belki de hepimizden birer parça vardır içinde. Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*'ni "inşa ederken" kim bilir hangi duygularla, düşüncelerle Zebercet'i otelin başına dikmişti? Üzerine çok söz söylenmiş, araştırmalar yapılmış, makaleler yazılmış bir roman üzerine söz söylemek zor. O yüzden, yazdıklarımın sadece bir "okuma tecrübesi" olarak görülmesini isterim.

Yaşı yaşımdan büyük, yazıldığı yılların ötesinde bir roman *Anayurt Oteli*. "İstasyona yakın Anayurt otelinin kâtibi Zebercet üç gün önce perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi, kapıyı kilitledi, anahtarı cebine koydu." diye başlar. İnsanı daha başında kendine dâhil eder. (O ilk okuyuşta, romanın girişini durup birkaç kez okuduğumu hatırlıyorum.)

Atılgan, *Anayurt Oteli*'nin giriş kısmında, romandaki başlıca karakterlere/tiplere dair açıklamalar yapar ve onları tanıtır okura. Zebercet, ortalıkçı kadın, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, emekli subay olduğunu söyleyen adam, kedi ve (hatta) odadaki iki havlu... "Pazartesi"nden başlar anlatmaya devamında. Zebercet'in ve yaşadıklarının bir dökümüdür bu. Her sabah aynı rutin. Her seferinde aynı işlemler. Adlar değişir, yüzler de... Biri sabit kalır orada, adı Zebercet! "Pamuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını." denmiştir o doğarken. Zebercet, erken doğum sonucunda dünyaya gelmiştir. Gerek annesi gerek babası tarafından bir alay konusu olarak görülür bu durum: "Şimdi pişer yemek sabret biraz. Ne oğlan! Karnımda bile sabredemedi dokuz ay."

Düş ile Gerçek Arasında Salınan Sarkaç

Marazi bir kahraman üzerinden kurgulanan *Anayurt Oteli* gündelik yaşama dair birçok ayrıntı barındırır. Yazar, Zebercet'in sıradan olaylar karşısında gösterdiği tepkiler, içine düştüğü bunalımlar ve yaşadığı açmazları detaylandırarak okurun ilgisini çeker. "Zebercet" karakterinin en ilgi çeken yanı, bir insana dair olabilecek çok şeyi gösteren yanıdır. Sadece Zebercet değil Atılgan'ın diğer karakterleri de düş ile gerçek arasında salınan bir sarkacın hikâyesini yaşar gibidir. Zihinsel bir yolculuğun gerçeğe dönüşüp dönüşmemesidir aslolan belki de.

Keçecizadelerin varisidir Zebercet, babasından kendisine kalan Anayurt Oteli'nin hem kâtibidir hem işletmecisi. Zamanının büyük bir kısmını otelde geçirmektedir. Oldukça monoton bir hayatı vardır. Hiç evlenmemiştir. ortalıkçı kadın ile olan ilişkisi tek taraflı, daha çok cinselliğe dayalı bir ilişkidir. Zebercet'in hayatını değiştiren olay ise gecikmeli Ankara treni ile otele gelen kadının gelişinden ziyade gidişidir. "Kadının bıraktığı gibi duruyordu her şey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırışık yatak çarşafı,

terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzgü, çay bardağı, kaşık, küçük bir tabakta beş şeker..."

Romanda, Zebercet'in Ankara treniyle gelen o kadının üzerine kurduğu düşlerden bir ağ örülmüştür: "Giderken arkalarından baktı. Dün gece 'Nasıl seninim' demişti kadın. Yeryüzünde erkeğiyle böyle konuşan kadınlar da vardı elbet." Kadın otelde bir gece kaldıktan sonra ayrılır. Zebercet, kadının kaldığı odayı, onun otele tekrar döneceğini düşündüğü için kimseye vermez. Ancak kadın otele bir daha hiç gelmez.

Anayurt Oteli'nde, kahramanımızla ilgili anlatılacak hikâyenin kurulabilmesi için bir "düş"e ihtiyaç duyulur. O düşün kurulabilmesi için illa "varlık" gerekmez, bazen "yokluk" da sebeptir. Zebercet için "olan" ve "olmayan" kadınlar birdir kimi zaman. O yüzden düş ile gerçek birbirine karışır, iç içe geçer ya da. "...o günden sonra gündüzleri ortalıkta dolaşan, geceleri bitişik odada yatan genç bir dişiydi artık kadın."

Zebercet'in bu saplantılı hâletiruhiyesi ortalıkçı kadını boğarak öldürmesine sebep olur. Durumu kimseye bildirmez. Ancak ölü kadını saklamak için de çabalamaz. Zebercet'in bu cinayet sonrası yaşadığı travma, onda bir intihar fikrinin oluşmasına yol açar. Atalarından mirastır bu fikir. Ölümü bir kaçış ve kurtuluş olarak görür. Olay örgüsünü kısaca böyle özetleyebiliriz. *Anayurt Oteli* daha birçok açıdan incelenmeye değer bir romandır. Gerek "mekân" kavramı gerekse "psikolojik boyut" açısından mercek altına alındığında insana dair çok şey söyler. Bir mekânın insanı nasıl dönüştürdüğünü, onda bulunan marazi hâlleri ne şekilde derinleştirdiğini ve bir tür gönüllü tutsak hâline getirişini gözler önüne serer.

"Anayurt" ismi de boşuna seçilmemiştir sanki. Romanın ismi, Manisa'da o yıllarda "Anavatan" adıyla işletilen otelden mülhemdir. Ayrıca Zebercet'in ruhsal yapısıyla da örtüşen bir durumdur bu. Belki de tek çaresi, hayatın gerçeklerinden kaçıp onun anlamlı ismine sığınmaktır. Anlatılan kişilerden birçoğu da marazi tiplerdir. Kendini emekli subay olarak tanıtan adam, öz kızını öldürmüştür mesela. O genç adam ise daha ilk gecelerinde eşini öldürmüştür.

Eserde, bireylerin topluma karşı yabancılaşmasına ve yalnızlaşmasına dikkat çekilir. Özellikle çocukluk döneminden itibaren baskı altına alınan, eleştirilen, beğenilmeyen bireylerin kendilerini yetersiz olarak hissettikleri göz önüne serilir. Toplumun, bireysel farklılıklara saygı duymadığı ve çizginin dışında kalanları tecrit ettiği düşüncesi hâkimdir.

Anayurt Oteli (romanın yazıldığı yılı da göz önünde bulundurursak) oldukça farklı bir tarzda yazılmıştır. Betimleme gibi teknikler de kullanılmıştır, bilinç akışı gibi teknikler de, leitmotifler de... Ana izleklerinden biri de "sinemaya gitmek"tir. *Aylak Adam*'da olduğu gibi *Anayurt Oteli*'nde de bu izlek vardır. Zebercet'in gittiği sinemada anlatılan hikâye paralel kurguludur. Bir yandan yanındaki genç adamla olan iletişimi bir yandan da perdede akıp gidenler anlatılır.

Yusuf Atılgan ve eserleri üzerine söylenecek elbet daha çok şey var. Bu yazının asıl amacı, özellikle yazarı daha önce okumamış okur için bir tanıştırma faslıydı. Bunun için de *Anayurt Oteli*'ni ve onun eşsiz kahramanı Zebercet'i anlatmak istedim. Artık *Aylak Adam*'dan mı başlarsınız, *Anayurt Oteli*'nde mi konaklarsınız, *Canistan*'a mı gidersiniz yoksa *Bütün Öyküleri*'ni mi dinlersiniz masal yerine!.. Sonrası siz "Sevgili Okur"a kalmış.

29-30 Ağustos 2023 ■

Çağrılan

Arzu Alkan Ateş

Kemal Bilbaşar'ın 1943 yılında yayımlanan ilk romanı *Denizin Çağırışı*, psikolojik yabancılaşmanın edebiyatımızdaki ilk örneği kabul edilir. Öykü ve romanda daha çok yurt gerçeklerinin, özellikle de köy ve kent yoksullarının sorunlarının anlatıldığı, bir başka deyişle toplumcu gerçekçi roman anlayışının hâkim olduğu dönemde yazıldığı için pek ilgi görmez. Fakat yazıldığı dönemde yeni bir alan açtığı ve kendinden sonra yazılacak birçok modernist romana öncülük ettiği, Bilbaşar'ın bireyin iç dünyasının kapılarını araladığı ve o küçük dünyada kendine ve topluma yabancılaşan bireyin yalnızlaşmasını başarılı bir şekilde anlattığı söylenebilir.

"Ah o ilçe, o küçük kasaba, beni böylesine zavallı yapan orası değil miydi? Belki mayamda bozukluk vardı. Belki de ben gerçekten hasta yaratılmış bir adamdım. Ama hiç kuşkusuz beni hasta ve zavallı yapmakta o kasabanın büyük günahı vardı. Düşündükçe yalnız benim değil oraya gelen hükümet doktorunun da, savcının da, jandarma komutanının da az zaman sonra kabuk bağladıklarını ve bu kabuk içinde gizli bir derdin yumağını sardıklarını hatırlıyorum. Demek kasaba da suçluydu. Onun yıkık kalesinin dişleri arasında çok insanın yaşama hevesleri törpülenmişti." Romanın adsız kahramanı sıkıntısını bu şekilde dile getirir. Beş yıl yaşadığı ve öğretmenlik yaptığı kasaba onu âdeta kimliksizleştirir. Kemal Bilbaşar da bir öğretmendir. Küçük yerleşim yerlerinin insanı nasıl değiştirdiği gerçeğine aşinadır. Bu gerçek zaman içinde birçok filmde ve romanda ortaya kondu, konmaya da devam edecek. Herkes bu gerçekle yüzleşecek ama duyduklarını çabucak unutacak. Gerçeklerin üstü örtülecek. Biri çıkıp yok olduğunu, silindiğini haykıracak. Ve kaçacak. Kaçıp büyük şehrin sokaklarında medeni insanların arasına karışacak, kendini arayacak. Kahramanımız tam da bunu yapar. Çünkü kasabanın doktoru ona gitmesini, kendini kurtarmasını öğütler. Kendine ve topluma yabancılaşan kahraman için kaçmak bir çıkıştır. Ya da öyle olmasını umar. Türk edebiyatının ilk tutunamayanıdır belki de. Ne var ki kendisi henüz bunu bilmez.

İzmir'e, büyük şehre, vardığı gece kendine büyük anlamlar yükler. Herkesin onu görmesini, ona saygı duymasını ister. Görünmek en büyük arzusudur. Görünür olmak; karanlıktan çıkmak, başkalarıyla iletişime geçmek, var olmaktır onun için. Kimse fark etmez çırpınışlarını. Herkes kendi dünyasının efendisidir. Kahramanımız kendine duyduğu güveni kaybetmiştir. Çünkü hayal ettiği hiçbir şeyi gerçekleştirememiştir. Kendiyle sürekli çatışır. Çelişkiler yumağıdır âdeta. İçindeki çatışmayla baş edemediği gibi karşılaştığı insanlarla da ne yapacağını bilemez. Otel kâtibine kendini başka biri olarak tanıtır. Saygın bir gazetecinin kimliğine bürünür. Bu kimliğin ona itibar kazandıracağını düşünür. İçine açılan kapıları aralamaya, içine bakmaya çalışır. Gördüğü bir

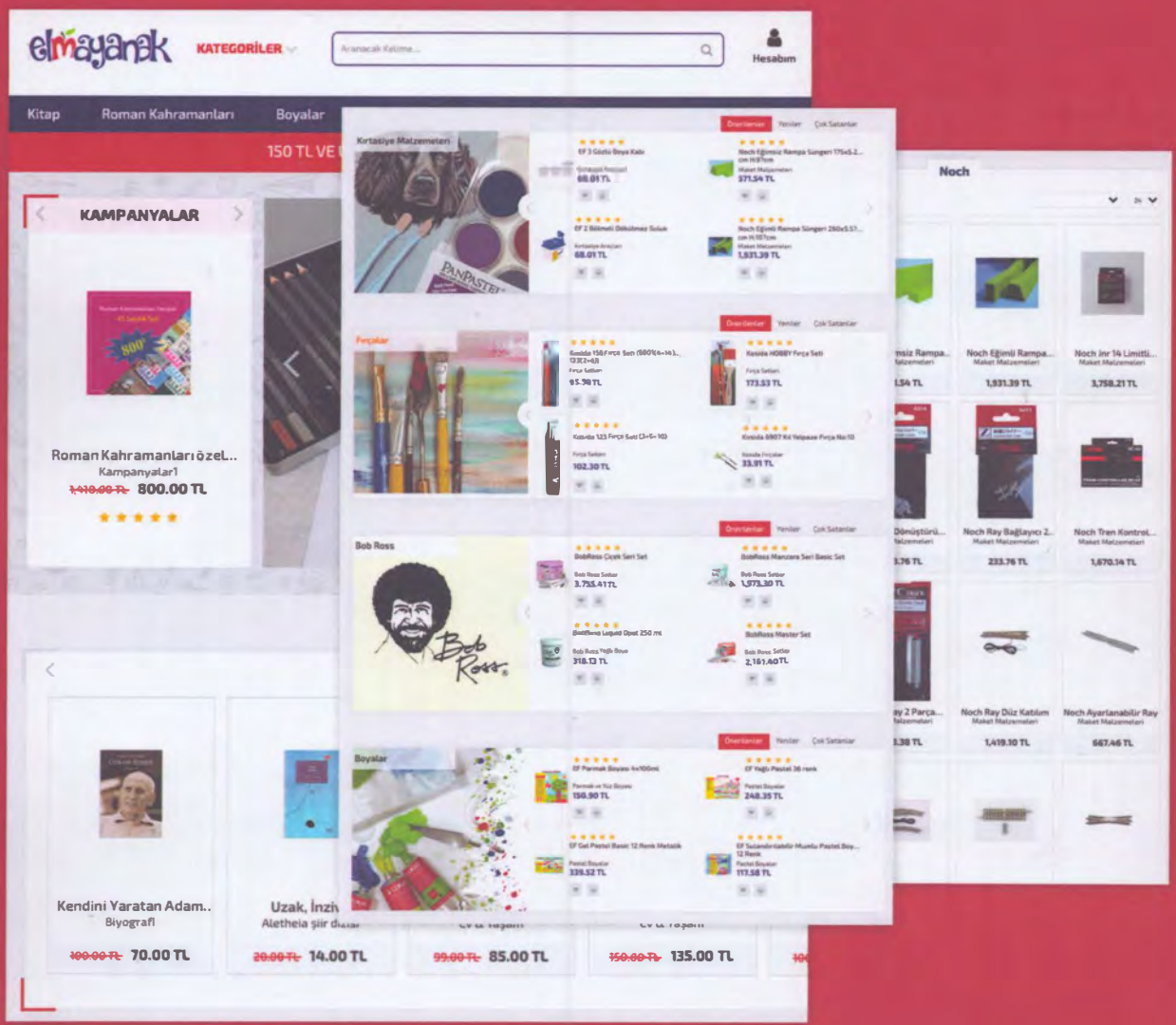
yabancıdır. Sahi ne olmuştur da kendine bu kadar yabancılaşmıştır? "Dünyanın her şeyinden kuşkulanmış, fakat hiçbir zora karşı direnmeden, yenilgiyi önceden kabullenerek durmadan kaçmıştım." Kendinden, gerçeklerden kaçan kahramanımız artık kim olduğunu, ne istediğini unutmuştur. Bilbaşar'ın kahramanına bir isim vermeyişi kahramanın kimliğine dair şüpheleri güçlendirir. Yazarın istediği belki de bütün şüpheleri kahramanın üstünde toplayarak onu bir anlığına görünür kılmaktır.

İnsanlar ikiyüzlü ve çıkarcıdır. Şehirde de durum kasabadakinden farklı değildir. Söz verdiği hâlde onu karşılamaya gelmeyen arkadaşı Hamit güvenilmez bir tiptir. Cimri ve çıkarcıdır. Yine de kahramanımız ona kızamaz. Hamit geçmişin gölgesidir âdeta. Ona öğrencilik yıllarını ve geçmişteki kendisini hatırlatır. Aslında kahramanımız bir nevi geçmişte yaşamayı sürdürür. Annesinin sıcaklığını duyumsar. Babasız büyüyen bir çocuk olarak annesiyle kurduğu bağın iplerini şimdi de bir kuklaymışçasına annesi oynatsın ister. Hâlbuki annesi ölüdür. Babasını ise hatırlamaz. Annesinin anlattığı baba bir türlü gözünde canlanmaz. Ve bu babanın kendini denizin kollarına bir bez bebek gibi bırakışını anlayamaz. Yine de bir gün kendisini tıpkı babası gibi denize bırakacağını sezer. Belki de kahramanın tutunamayışının nedeni bu sezgidir. Çabalamak, savaşmak beyhudedir. Bir taraftan duyduğu çağrıya kulak asmaz. Fakat deniz hep oradadır. Beklemeyi bilir. Zaman zaman bir fısıltı işitir. Adının söylendiğini duyar gibi olur. Ve her seferinde ürperir. Onu bekleyen sonu bilir. Bütün çelişkileri bu bilmekten gelir. "Benim gözlerimde karartan, çirkinleştiren bir mercek vardı. Yaşamayı tatsız, dünyayı sınırlı gösteren bu mercek bana babamdan mı yadigâr kalmıştı? Yoksa yaşadığım zamanın eseri mi idi, bilmiyorum." Babasından ona yadigâr kalan şeyin ne olduğunu tam olarak bilemese de çağrıldığını ve bir sona doğru gittiğini hisseder. Bu sonu değiştirmek için bir şey yapmaz. Camu'nun Meursault'unu hatırlatır.

Yer değiştirmek, kahramanımızda beklediği etkiyi yapmaz. Kendini değiştiremediği gibi hayatına da çekidüzen veremez. Kiracı olarak yerleştiği ailenin yanında mutlu olacağını düşündüğümüz anda yanıldığımızı anlarız. Evin genç kızıyla aralarındaki yakınlığın ona iyi gelmesini beklerken umulmadık şekilde davranır. Ve arkasına bakmadan kaçar. Bu kaçışı anlamakta zorlanırız. "Sen kendi kendinden kaçmak isteğini hiç duyar mısın dostum? Güzel elbiselerin, iyi yemeklerin, aşkların, güneşlerin ve mavi denizlerin avutamadığı suratsız bir cadıdan kaçmak ister gibi, kendinden uzaklaşmak arzusunu duydun mu hiç?" Tüm kaçışlar onu kendinden daha uzağa sürükler. Sürüklenmek kaderidir. İzmir'e geldiği ilk gece otelde gördüğü sarışın kadına, görür görmez âşık olmuştur. Bütün sarışın kadınlarda o kadını arar. O kadına doğru, belki de denize doğru sürüklenir, sürüklenir... "Yer değiştirmenin ruhumuzda temelli değişmeler yapacağına, eski varlığımızdan soyunup kurtulacağımıza, çocuk gibi inanmamış mıydım?" Kahramanımız hiçbir şeye inanamayacak kadar duyarsızlaşmış, bir boşluğun ortasında, karanlıkta kalmıştır. Bir hamalın yol boyunca taşıdığı aynada bile kendini görmeye tahammül edemez. Tutar aynaya bir taş atar. Görüntüsü dağılır. Deniz seslenir, seslenir... Gövdesi suyun içinde kalır. Her şey geçer, varoluşun dehşeti diner. çünkü ölümün ancak ölen için felaket sayıldığını kesinlikle anlamıştım." ■

elmayanak

Hepsi bir yana, elmayanak bir yana...



Kitap, kırtasiye, sahaf, hobi ürünleri;
uygun fiyatlar, indirimler, ücretsiz kargo olanakları.

elma yanak

https://www.elmayanak.com