DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

ÖZEL SAYI: 35

ISSN 1301-210X

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL:22 SAYI:253 OCAK 2018

Susturulamayan Ses

SABAHATTİN ALİ

253

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖZEL SAYI: 35

Susturulamayan Ses

SABAHATTİN ALİ

HECE ÖZEL SAYILARI

1- Türk Öykücülüğu / 2- Türk Şiiri / 3- Ahmet Hamdi Tanpınar / 4- Türk Romanı / 5- Diriliş ve Sezai Karakoç / 6- Eleştiri / 7- Edebiyat ve Nuri Pakdil / 8- Hayat-Edebiyat-Siyaset / 9- Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek / 10- Çocuk Edebiyatı / 11- Hareket ve Nurettin Topçu / 12- Mektup / 13- Nâzım Hikmet / 14- Cahit Zarifoğlu / 15- Mehmet Âkif Ersoy / 16- Modernizmden Postmodernizme / 17- Yahya Kemal Beyatlı / 18- Şehirlerin Dili / 19- Cemil Meriç / 20- Yerlilik / 21- Rasim Özdenören / 22- Gezi / 23- Kemal Tahir / 24- Medeniyet / 25- Muhammed İkbâl / 26- İslâm Medeniyeti / 27- Orhan Kemal / 28- Batı Medeniyeti / 29- Peyami Safa / 30- Günlük / 31-Aliya İzzetbegoviç / 32- Dijital Kültür / 33- Ahmet Haşim

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 22 **SAYI:** 253
Ocak 2018
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Yayın Türü: Yerel Süreli

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına
Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü: Ö. Faruk Ergezen

Genel Yayın Yönetmeni
Rasim Özdenören

Yayın Kurulu
Âtıf Bedir, Cafer Haydar, Hayriye Ünal, İbrahim Demirci, Yusuf Turan Günaydın

Özel Sayı Editörleri
Ramazan Korkmaz-İbrahim Tüzer

Yönetim Yeri
Konur Sk. No: 39/1 Kızılay/Ankara

İletişim
Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14
P.K. 79 Yenişehir/Ankara
İnternet Adresi: www.hece.com.tr
e-mail: hece@hece.com.tr

twitter.com/hecedergi

facebook.com/hecedergisi

Teknik Hazırlık: Mustafa Kemiksiz

Kapak: Sarakusta (www.sarakusta.com.tr)

Baskı: Dumat Ofset (www.dumat.com.tr)

2018 Yılı Abone Bedeli:
Yıllık: 180 TL.
Kurumlar İçin: 430 TL.
Yurt Dışı: 150 Euro
Hece ve Heceöykü Dergisi: 250 TL

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Gelen yazılar yayımlansa da yayımlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilanlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 31.12.2017

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz Yerine: *Sabahattin Ali'yi Anlamak / Ramazan Korkmaz-İbrahim Tüzer* **6**
Rasim Özdenören / *Sabahattin Ali Dolayımında* **9**
Söyleşi: *Filiz Ali ile Sabahattin Ali Üzerine / Nuray Örnek-İbrahim Tüzer* **12**

I. BÖLÜM: HAYATI VE DÜŞÜNSEL KİMLİĞİ (19-98)
Ramazan Korkmaz / *Sabahattin Ali (Şubat 1907- 2 Nisan 1948)* **21**
Kurtuluş Kayalı / *Sahih Bir Sabahattin Ali Portresi Çizme Denemesinde...* **36**
Mehmet Aycı / *Altın Çerçeveli 'Başın Öne Eğilmesin'* **42**
Necati Mert / *Sabahattin Ali'nin Düşünce Dünyası Üzerine* **44**
Hüseyin Akın / *Sinop Cezaevinde Sabahattin Ali Olmak* **51**
Yusuf Turan Günaydın / *Bungun Hâtıralar, Sarih Sabahattin Ali* **56**
Alper Akçam / *Sabahattin Ali'nin Yazınımızdaki Ayrıcalıklı Yeri* **66**
Cafer Gariper / *Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali ve Eserleri Üzerine Görüş ve...* **72**
Ali Sali / *Menderes: "Sabahattin Ali Hükümet Tarafından Öldürüldü"* **82**
Yusuf Turan Günaydın / *Sabahattin Ali'nin Katlinin Basına Yansıması* **90**

II. BÖLÜM: SİNEMADAN TİYATROYA POETİKASI, DERGİCİLİĞİ VE ETKİLERİ (99-260)
Hakan Sazyek / *Sabahattin Ali'nin Poetikası Üzerine* **101**
Şaban Sağlık / *Realist Bir Romantik Yahut Romantik Bir Realist Olarak...* **108**
Ayşe Demir / *Sabahattin Ali'nin Öykülerinde İdeolojik Tutum Problemi...* **121**
Bedia Koçakoğlu / *Gerçek ile Kurgu Arası Bir Oyun Alanı: Sabahattin Ali'de...* **128**
Nihal Çalışkan / *Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Sözcük Kullanımı Üzerine...* **142**
Banu Altınova / *Sabahattin Ali'nin Romanları Hakkındaki Eleştiri Yazıları...* **166**
İbrahim Demirci / *Sabahattin Ali'nin Türkçesi* **171**
Ali Ulvi Temel / *Sabahattin Ali'nin Çevirmenliği* **182**
Ali Karaçalı / *Ateş Gibi Yanan Bir Kalbin Sıcaklığı: Sabahattin Ali'nin Mektupları* **189**
Âtıf Bedir / *Doğu Anlatılarında Resme Âşık Olmak ve Kürk Mantolu Madonna* **200**
Havva Yılmaz / *Kürk Mantolu Madonna ve Sevmek Zamanı'nda Surete Aşk...* **210**
Hatice Bildirici / *Sabahattin Ali Eserlerinin Sinema Uyarlamaları* **220**
Enver Töre / *Esirler* **232**
Fatih Uyar / *Sabahattin Ali'nin Markopaşa Serüveni* **243**
Muhsin Mete / *Mustafa Kutlu'nun Sabahattin Ali'si* **254**

III. BÖLÜM: SÖYLEŞİ / SORUŞTURMA - *"SİZDEKİ SABAHATTİN ALİ...?"* (261-284)
İbrahim Tüzer / *Sevengül Sönmez ile Söyleşi* **263**
Ahmet İnam **266**
Maria Repenkova **267**
Apollinaria Avrutina **268**

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Mehmet Fatih Uslu 269
Yalçın Armağan 270
Fatih Altuğ 273
Abdullah Harmancı 274
Ahmet Murat 275
Sabri Gürses 276
İsmail Özen 277
Gürhan Çopur 278
Deniz Aktan Küçük 279
İlker Hepkaner 281
Hasibe Çerko 282

IV. BÖLÜM: ÖYKÜSÜ (285-474)

Muhammet Hüküm / *Sabahattin Ali Öykülerinin Sosyolojik Kaynakları* 287
M. Emir İlhan / *Sabahattin Ali'de Halk Kimdir? Kültürel Gerçekçilik...* 296
Haluk Öner / *Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Köy, Köylüler ve Sorunları* 312
Burak Armağan / *Sabahattin Ali Hikâyelerinde Ekonomik Düzen ve...* 323
Canan Sevinç / *Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Sosyal Eleştiri Aracı...* 335
Orhan Süer / *Topluma Açılan Okumalar:"Sabahattin Ali Öyküleri"* 348
Özlem Başboğa / *Sabahattin Ali'nin "Cezalandırılan Kadın"larından...* 353
Ahmet Cüneyt Issı / *Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliğinde Ses ve Fotoğraf* 365
Merve Sevda Selvi / *Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Aşkın Hâlleri* 372
Nedim Uzsoy / *Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Duygu Aktarımı* 385
Yunus Balcı / *Sabahattin Ali'nin "Hasan Boğuldu" Hikâyesine Bachelardien...* 390
İbrahim Tüzer / *Sabahattin Ali'nin "Bütün Öyküleri"nden Bir "Ses" Ya da...* 398
Fatih Sakallı / *Cankurtaran'dan Yansıyan Sosyokültürel ve Ekonomik Trajedi* 406
Yeliz Akar / *Değerler Çatışması Bağlamında Sabahattin Ali'nin "Ses",...* 412
Zeynep Tek / *Sabahattin Ali'nin "Ses" Adlı Hikâyesinde Dramatik İroni* 427
Selçuk Atay / *Sabahattin Ali'nin "Değirmen" Adlı Hikâyesine Göstergebilimsel...* 436
Aydoğan Kara / *"Kağnı": İç Burkan Bir Hikâyenin Gerçekçiliği Üzerine* 445
Sercan Ceylan / *Sırça Köşk'te İronik İfşa* 464
Handan Acar Yıldız / *"Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi": Nesne Üzerinden...* 472

V. BÖLÜM: ROMANI (475-676)

Ülkü Eliuz / *Parantezlenen Benlikler: Sabahattin Ali Romanlarında Kadınlar* 477
Dinçer Eşitgin / *'Ölünmüş Bir Hayat'ın Yansıması: Sabahattin Ali'nin...* 496
Berna Uslu Kaya / *Sabahattin Ali'nin Romanlarında Gizli Sevda: Dağlar ve...* 502
Betül Çotuksöken / *Kurmaca Metin ve "Arada Olmak": Kuyucaklı Yusuf Örneği* 506
Bâki Asiltürk / *Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf Romanını Peripeteia...* 509
Yakup Öztürk / *Kuyucaklı Yusuf Üzerine* 520

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Güler Uğur / *Kuyucaklı Yusuf'ta Ahlak Problemi* **533**
Ceren Selvi / *Gösterge Bilimsel Açıdan Kuyucaklı Yusuf Okuması* **541**
Semih Diri / *Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf Romanında Uzamın Odak...* **548**
İrfan Çevik / *Komşu Kötülükler / İyilikler Kuramı ve Kuyucaklı Yusuf* **556**
Ayfer Yılmaz / *Sabahattin Ali'nin "İçimizdeki Şeytan" Adlı Romanında Eleştirel...* **561**
Mehmet Güneş / *Gerçekten Suçlular Mı?: Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan...* **573**
Elif Öksüz Güneş / *İçimizdeki Şeytan Romanında "Erkeklik" Olgusu* **583**
Veysel Şahin / Fatma Topdaş Çelik / *Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan...* **596**
Emel Aras / *Metaforik "Öteki"nden Özdeki "Öteki"ne: İçimizdeki Şeytan'da...* **613**
Nurcan Ankay / *Sorumluluğunu Reddeden Aydın: İçimizdeki Şeytan'ın Ömer'i* **627**
Ebru Burcu Yılmaz / *Bilinçlerarası Yolculuğun Romanı: Kürk Mantolu Madonna* **635**
Duygu Dinçer / *Kürk Mantolu Madonna'da Aşk, Bağlanma ve Toplumsal...* **652**
Rahime Sarıçelik / *Kürk Mantolu Madonna Roman Kahramanlarında Çifte...* **668**

VI. BÖLÜM: ŞİİRİ (677-790)

Hayriye Ünal / *Sabahattin Ali Şiirlerinde Bahtsız Öznenin Görünüşleri* **679**
Mehmet Narlı / *Hapishane Bağlamında Sabahattin Ali'nin Şiirleri* **684**
Metin Özarslan / *Halk Şiiri Ölçeğinden Sabahattin Ali'nin Şiirleri* **690**
M. Fatih Kanter / *Sabahattin Ali'nin Şiirlerinde Başkaldırı Teması* **696**
Münire Kevser Baş / *Sabahattin Ali'nin Romantizmi Üzerine: "Dağlar ve...* **712**
Kamuran Eronat / *Sabahattin Ali'nin Şiirlerinde Özgürlük Anlayışı ve İnsanın...* **723**
Cengiz Karataş / *Sabahattin Ali'nin Şiirlerinde Yabancılaşma* **737**
İsmail Süphandağı / *Sabahattin Ali'nin Şiirlerinde Mutlakiyetin Dili* **748**
Halil Fatih Alagöz / *Hayal-Hakikat Diyalektiğinde Tutunma Çabası:...* **762**
Aslıhan Aytaç / *Sabahattin Ali Şiirlerinde Trajik Yazgı* **776**
Ali Sali / *Sabahattin Ali Şiiri: Yeni Bir Ulus İnşasının Başarısızlığı* **785**

VII. BÖLÜM: KAYNAKÇA (791-810)

Yusuf Turan Günaydın / *Sabahattin Ali Bibliyografyası* **793**
A. *Hakkındaki Kitaplar* **794**
B. *Kitaplarda Bölümler* **795**
C. *Hakkındaki Yazılar* **797**
D. *Röportajlar, Soruşturma Cevapları* **806**
E. *Dosyalar* **807**
F. *Sonradan Kitaplaşan Eserleri* **807**
G. *Çeviriler* **807**
H. *Tezler* **808**

VIII. BÖLÜM: ALBÜM (811-824)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ YERİNE: SABAHATTİN ALİ'Yİ ANLAMAK

Bütün renkler aynı hızla kirleniyordu
Birinciliği beyaza verdiler...
Özdemir ASAF

Özdemir Asaf'ın da söylediği gibi; bütün renkler aynı hızla kirlenir ama kendini en çok ele veren beyazdır... Sanatkârlar, toplumun duyusal ve duygusal barometreleridir, sigortalarıdır, doğru yolu gösteren sis çanlarıdır; onları görmek, duymak ve dinlemek gerekir. Ne var ki, günlük hayatın hay u huyuna çabucak kapılıp kendini unutan insanoğlu; genellikle bu ışıkları görmez, bu sesleri duymaz ve bu ikazlara pek aldırmaz olur. İnsanlığın büyük belalara düşmesi, dünyanın daha az yaşanacak yere evrilmesi ve insanların birbirinin celladına dönüşmesi; tam da bu bilişsel, duyusal ve vicdani körleşmenin olduğu zamanlara tekabül eder.

Dünyanın ve insanlığın kötüye gittiğini herkesten önce sanatkârlar görür ve bir sis çanı gibi uyarıda bulunur. Aslında tüm insanlar az çok kötülüğün ayak seslerini duymuşlardır ama kendini en çabuk ele veren, en çok feryat figan ederek yıkımı önlemeye çalışan sanatkârlardır; onları duymak, dinlemek gerekir sevgili dostlar.

Gustav le Bon, en medeni insanların bile, öfkeli bir kalabalığa katıldıktan sonra bilincini yitirerek kolayca bir vahşiye dönüşebileceğini söyler. Belki de bu bakımdan Necip Fazıl, ölümüne, büyük yekûnlarla koşan kalabalıklara; "Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!/ Haykırsam, kollarımı makas gibi açarak:/ Durun, durun, bir dünya iniyor tepemizden,/ Çatırtılar geliyor karanlık kubbemizden," diye seslenir. Lakin bilinçsiz ve öfkeli kalabalıkları yöneten akıl, sağduyu ve töre değil; bilinçaltının karanlık güçleridir. Aklı ve sağduyusu askıya alınmış kitle "karanlık kubbenin çatırdamasını" duy/a/maz, uçurumları gör/e/mez ve onu uyaran kişileri dinlemez/dinleyemez. İçgüdülerin gemlediği öfkeli bir kitleden daha tehlikeli ne olabilir... Bu nedenle büyük yıkımları önlemek için; insanların içindeki vahşiye küçük yaşlardan itibaren sanatla, edebiyatla, musikiyle ve evrensel değerler dizgesinin irfan kanatlarıyla ulaşmak, dokunmak ve onu değiştirmek/ehlileştirmek gerekir. Küçük yaşlarda ehlîleştirilmemiş bir vahşi, büyüdükçe vereceği zararın boyutlarını da büyütür.

Sabahattin Ali, iki büyük Dünya Savaşı'nın paranteze aldığı talihsiz bir kuşağın sanatkârıdır. Bir dünya savaşının bile yüzlerce nesli boğacak ıstırap-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ları içinde barındıran bir felaket olmasına rağmen, Sabahattin Ali ve kuşağı, iki büyük dünya savaşının gadrine uğrar. İnsanlığımızın gördüğü en büyük kıyımların yaşandığı I.ve II. Dünya Savaşlarından bütün insanlık kendi payına düşeni almıştır; ancak birincilik yine beyazdadır; en çok onlar etkilenmiş, en çok onlar üzülmüş/yıpranmış ve en çok/en erken onlar tepki vermişlerdir.

Bir sis çanı gibi felaketleri önceden sezen sanatkârın, "Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!" demesi kadar doğal ne olabilir; sanatkârı bu tür varoluşsal uyarılarından ötürü yargılamaya, susturmaya çalışmak; deniz fenerinin ışığını kapayarak dalgalarla boğuşan gemileri umutsuz bırakmak anlamı taşır. Oysa ki yaşamın umudu sönmemelidir...

Sabahattin Ali, devrinin vicdanı olan bütün sanatkârlar gibi; gördüğü bildiği, duyumsadığı hatta sezinlediği birtakım tehlike ve tehditlere ima yoluyla işaret eder. İki büyük savaşın yıkıma uğrattığı insanlığın yaşama sevgisini, adalet duygusunu ve hayatın devamına olan inancını yeniden yeşertmek ve beslemek ister.

Sabahattin Ali'nin anlatı dünyası; yüz yıllardır kaderine terk edilmiş, aç, susuz ve cahil bırakılmış ama kendini derinden -görünmez bir damar gibibesleyen irfan kültürü ile ayakta duran Anadolu insanının varolma çabası üzerine kurulur. Anadolu romantizmini en gerçekçi biçimde dile getiren *Ses*; Anadolu insan'ın soylu varoluş mücadelesine dikilmiş ölümsüzlük anıtı gibidir. Sivaslı Ali, bilinçli/bilinçsiz bütün ihmal ve istismar girişimlerine rağmen, beslendiği irfan kültürüyle dimdik ayakta kalabilmiş ve yarım yamalak aydın müsveddelerine, kokuşmuş bürokratik düzene boyun eğmeden sazını yol parası yaparak; yeniden doğuş mekânlarına geri dönmüştür.

Sabahattin Ali, romantik gerçekçi anlatımını eleştirel gerçekçi bir tarza dönüştürdükçe, "mütegallibe sınıfın" veya yönetici konumundaki kesimlerin şimşeklerini daha çok üzerine çeker. Zira yüz yılların ihmaliyle kurulan düzen; görmezden gelme, yok sayma ve sömürüyü kanıksamış ve varlığının bir parçası haline getirmiş durumdadır. Cumhuriyetin, onca aydınlık atılımına rağmen bürokratik oligarşiyi yenemeyişi ayrıca üzerinde durulması gereken bir hususdur. Ne var ki Sabahattin Ali, şimşekleri üzerine çektiği kesimlerin gadrine uğradıkça tedirginliği çoğalmakta ve tepkileri daha da sertleşmektedir. Bu duruma savaş ortamının her şeyi meşru gösteren kaygısızlığı da eklenince; yalnızlığı ve mutsuzluğu daha da artar.

II. Dünya Savaşı belasından uzak durmaya çalışan dönemin hükümeti, ülkedeki bütün gelişmeleri zaman zaman kişisel hak ve özgürlükleri çiğneme pahasına da olsa izlemeye ve yönlendirmeye çalışır. Dönemin büyük ses getiren Sabahattin Ali-Nihal Atsız kavgasını bile bu minval üzere düşünmek gerekir. Zira; özellikle Almanların ilerlediği yıllarda bütün gazetelerin "komünistler yakalandı", "kızıllar tutuklandı", "Bolşevikler ele geçti" gibi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

aynı başlıkları atması; ama birkaç yıl sonra Rusya'nın ilerlemesiyle aynı gazetelerin "Faşistler yakalandı", "Turancılar ele geçti", "Kafatasçılar tutuklandı" gibi yine aynı başlıklarla bir yerlere mesajlar göndermesi oldukça manidardır.

Sabahattin Ali ve Nihal Atsız, kendi düşünsel ayrılıklarından daha fazla; her ikisini de varlıkları için tehdit gören bürokratik oligarşi ile de mücadele etmişlerdir ve ne yazık ki, bu sağır oligarşik yapı, her ikisine de büyük bedeller ödeterek tasfiye etmiştir. Sonuçta bütün baskı dönemlerinde olduğu gibi kaybeden Türkiye olmuştur.

Sanatkârları, yalnızca kendi ideolojik görüşlerimiz, inanç sistemlerimiz ve kabul ettiğimiz doğrular üzerinden değerlendirmemeliyiz. Bu sert ve kaba kutuplaşma, düşünsel ve sanatsal birikimin gelişmesini önlediği gibi, toplumu bir arada tutacak asgari müşterekler hazinesini de yağmalıyor ve yok ediyor.

Sabahattin Ali hakkında soğuk savaş döneminin ayrıştırıcı ve çatışmacı ortamının yönlendirdiği iki keskin söylem var; birinciler onu "Savaşçı", "gladyatör", "ordubozan", "işçi-köylü sınıfının yenilmez öncüsü", "sosyalist savaşçı"; ikinciler ise "Bolşevik," "Komünist", "Hain" vb. sıfatlarla tanımlar ve tavsif eder. Oysa ki Sabahattin Ali bunların hiçbiri değil; o, hassas yüreğiyle bütün insanlığı seven ve küçük yaşta yetim bıraktığı Filiz'ini "üzülmesin!" diye uhrevi âlemden -hâlâ- seyreden tedirgin bir düş gezginidir.

Kağnı, Ses, Yeni Dünya adlı öyküleri yazan birinin hain olmasını düşünmek ne kadar büyük bir haksızlıktır...

Soğuk savaş yönlendirmelerinin kısmen bittiği bugünlerde Sabahattin Ali, pek çok büyük değerimiz gibi, gönül kapılarımız önünde anlaşılmayı beklemektedir...

Hece dergisinin elinizde bulunan "Sabahattin Ali Özel Sayısı"nı bu değerlere karşı bir saygı duruşu olarak hazırladık. Katkı sunan tüm hocalarımıza, kıymetli araştırmacılara ve Sabahattin Ali üzerine derinlikli düşünme biçimi geliştiren tüm dostlara teşekkür ediyoruz.

Deryayı damlada bulmak, bilmek, anlamak mümkündür... Saygıyla.

Editörler
Ramazan Korkmaz-İbrahim Tüzer
12 Aralık 2017/ İSTANBUL

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Rasim Özdenören

SABAHATTİN ALİ DOLAYIMINDA

İnce, zarif ruhlu, kendine göre inançları olan, bu inancı uğruna bir savaşım vermeye hazırlanan, ancak inançları kurulu düzenin baskıcı rejimiyle ters düştüğünden sürekli kovuşturmaya uğrayan, sürekli tarassut altında bulundurulan ve sonunda kurtuluşu yurt dışına çıkmakta arayan, bu arayış esnasında faili veya azmettiricisi meçhul kalan bir cinayetle ölümü tadan, ülkesinin dilini, Türkçeyi en üst düzeyde bir ustalıkla kullanan bir genç yazarın talihsizliklerle dolu yaşamı yürek yakıcıdır...

Bir insanın kişisel tutumunu, onun ırasını görebilmek ve o ıraya nüfuz edebilmek için onu kişisel olarak tanımış olmak gerekmiyor. Sabahattin Ali'yi biz de kişisel olarak tanımadık. Ama yazılarından onun coşku dolu bir kişilik sahibi olduğunu çıkarmak zor değil. Bu coşku onun gündelik yaşamında dışa vurur muydu bilemem. Ama yazılarında serapa bir coşkunun baskın olduğunu görmek için fazla dikkat sahibi olmak gerekmiyor. İstisnasız tüm öykülerinde bu coşku gözle görülür bir somutlukta dışa vuruyor.

Onun, *Markopaşa*'da yayımlanmış 17 parça (dördü *Merhumpaşa*, dördü *Malûmpaşa*, dördü de *Ali Baba* dergilerinde olmak üzere toplam 29 parça) kısa yazısı bu coşku dolu ve ateşli üslubun güzel örneklerini sergiliyor.

Şu birkaç satır onun yalnız düz yazılarının değil, öykülerinin de coşkusundan ve üslubundan haber verecektir:

"Biz istiyoruz ki, bu memlekette yapılan her iş, üç beş kişinin çıkarına değil, bu toprakları dolduran milyonların yararına olsun. Herhangi bir karar alınırken, İzmir'deki ortak tüccar, İstanbul'daki ahbap milyoner değil, bu kararların altında beli bükülen, çoluk çocuk inleyen yığınlar göz önünde tutulsun."/"Biz istiyoruz ki, bu topraklar üzerindeki insanlar, kafalarında taşıdıkları fikirlerden dolayı değil, bu yurdun ve bu halkın yararına yahut zararına yaptıkları işlerden hesap versinler. Bu iş incelenirken, koltuğuna ısınmış beş on hazır yiyicinin menfaati, keyfi değil, milletin hayrı düşünülsün. Ve insanları sahiden insan eden o en büyük nimet: Hürriyet, riyakâr ağızlarda 'Adam avlama yemi' olarak kullanılmasın." -*Markopaşa*, 10. Sayı, 10 Şubat 1947- (*Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, Yazılar, derleyen: Hikmet Altınkaynak, YKY, İst. 1998, s. 108).

Bu yazılar bütününde dile getirilen görüşlerin bir kısmı günümüzde geçerliğini yitirmiş olsa bile, burada önalan husus tümünün ülke, yurt, ulus sevgisiyle dopdolu olması... Onun uluslararası ilişkiler, bağımsızlık kavramı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

veya yabancı sermaye, din konuları üzerine olan mülahazaları bizim veya günümüzün telakki tarzı ile örtüşmeyebilir ama o günün bakış açısından yurt sevgisiyle dile getirilmiş çığlıklar olduğundan asla kuşku yok...

Coşkulu ve yurtsever tutum özellikle öykülerinde belirgin biçimde ortaya çıkıyor. Nerdeyse istisnasız tüm öyküleri bu toprağın sesi, o sesin farklı perdelerde terennüm edilen melodisi olarak okunabilir. Edebiyatın ortak paydası dil ise, bu dil onun öykülerinde, insan hançeresinin en üst oktavında tasarruf ediliyor.

İlk öykülerindeki yalın, olağan, gündelik duyarlık giderek toplumculuğa doğru evrilmiştir. Ne ki, gündelik yaşantıdan fragmanlar halinde sergilenen ve aşk, esrar, sevgi ilişkilerini konu alan ilk öykülerindeki romantik tutum onun toplumsal gerçekçi öykülerinde de sürüp gitmiştir. İfade belki tuhaf görünecek ama bu öykülerin yaydığı havaya pekâlâ *romantik toplumculuk* bile denebilir. Kimi öykülerindeki yakıcı gerçekliğin aslında gerçek yaşamda bir karşılığı olup olmadığı sorgulamaya açıktır.

Örneğin Kağnı'da, cinayete kurban gitmiş oğlunun çürümeye başlamış cesedini mezardan çıkarılarak kağnı ile kente götürmek zorunda bırakılan bir ananın yürek burkan yolculuğunu dile getiren öykünün gerçekliği nasıl açıklanabilir? Öykü anlatım ustalığı olarak, dil başarısı olarak büyüleyici, ama yaşamın gerçekliği ile karşılaştırıldığında durum nasıl açıklanabilir? Burada gerçeklik olgusu bağlamında, yaşamdan alınmış bir kesitin hukuk ve yasa kuralları karşısındaki uygunluk durumu sorgulanıyor... Öyküde basit bir olay anlatılıyor. Rüşvet demeden rüşvet, kayırmacılık demeden kayırma anlatılıyor. Hem de etkili bir dille. Öyküde anlatılan olayın gerçek yaşamda bir karşılığı olup olmadığını sorgulamıyoruz, öykü, üslubunun kusursuzluğu ve olay örgüsünün ustaca istifiyle inandırıcı olabiliyor. Gerçeğe uygun düşmemesine karşın inandırıcı... Yazarın mahareti tam da burada toplanıyor. Öyküde: "Aradan şu kadar hafta geçtikten sonra mezar açıldı." dense, inandırıcılık birden berhava olur ve oradaki gerçeklik sorgulanmaya başlar. Ama olay örgüsü öyle istif edilmiş ki, mezar, bir ay sonra açılmasına rağmen geçen süre akla gelmiyor ve öykü gerçekliğini yitirmiyor.

Her şeye rağmen parçanın bir dil ve edebiyat harikası olduğu kabul edilmelidir.

Onun yürek coşkusu tüm öykülerinin başat özelliği...

Tahkiye marifeti olağanüstü güçlü... Öykü sesinin ciğerinin dibinden geldiği duyumsanıyor. Bitirişler beklenmedik vurguyla sonlanıyor. Ama bu beklenmedik bitişler Ömer Seyfettin öykülerinde gördüğümüz sürprizlerden farklı. Sürpriz öykü örgüsündeki beklenmedik olay değil, hayır, bitirişi noktalayan son birkaç cümlenin yürek burkucu üslubu... Öykü o bitişteki cümlelerle yaşama karşı isyan pompalıyor...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ben bu kuşağı harcanmış kuşak olarak görüyorum. Hayır, onlar kendilerini harcamadı, ama dünya görüşleri yüzünden kurulu düzen tarafından harcanmak istendi...

Aslında her biri kendi alanında dünya çapında birer yazı virtüözü... Nâzım Hikmet, Necip Fazıl, Peyami Safa, Ahmet Hamdi, Sait Faik, yazı mahareti olarak dünya çapında kalemler...

Yakup Kadri Birinci Dünya Savaşından sonra ilk gençliğini idrak etmiş yazı erbabına SAMAN EKMEĞİ NESLİ diyordu. O belki bu kuşağı küçümsemek, belki aşağılamak maksadıyla bu deyimi kullanıyordu. Bu kuşak içinde kalemiyle temayüz etmiş olan Nâzım Hikmet, Necip Fazıl, Sabahattin Ali ömürlerinin en verimli çağlarında mahkemelerde süründürülmüş, hapislerde çürütülmüştür. Kurulu düzenin öngördüğü ideolojiden farklı düşünüyor, farklı bir dünya görüşünü savunuyor oldukları için...

İnsan, şu sözlerin sahibi olan bir yazarın kancıkça öldürülüşünün ardından ciddi bir esef duygusu yaşıyor. O yazar şu soruyu yöneltiyor bize, sana, bana, hepimize: "Çalmadan, çırpmadan, bize ekmeğimizi verenleri aç, bizi giydirenleri donsuz bırakmadan yaşamak istemek bu kadar güç, bu kadar mihnetli; hatta bu kadar tehlikeli mi olmalı idi?"

Ama sevgi ve coşku dolu bir yazarın, temiz bir yüreğin, yaratıcı bir beynin hayatı bu kadar güç, bunca meşakkatli, mihnetli geçerken, bir de tehlikeli sayılarak o cana kıyılmıştır...

***

HECE dergisi, bilindiği gibi yılda iki kez özel sayı yayımlıyor. 2018'in ikinci özel sayısı Haziran'da yayımlanacak; konusu: Türk Edebiyatında Kavgalar, Polemikler.

HECE Yayınlarında 500. kitaba doğru yürüyoruz. Yerli, yabancı, seçkin düşünce ve edebiyat, sanat kitaplarıyla 2018'de de okuyucularımızın önünde olacağız.

Daha güzel daha dolgun HECE, HECEÖYKÜ sayılarında ve yeni HECE kitaplarında buluşmak üzere...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FİLİZ ALİ İLE SABAHATTİN ALİ ÜZERİNE...

Konuşanlar: Nuray Örnek/İbrahim Tüzer

"Hızlı yanan bir ateş, sonra da söndürülmüş... Kuyruklu bir yıldız gibi..."

– *Başı dağ, saçları kar ve meskeni dağlar olan babanız Sabahattin Ali'nin sizinle ve annenizle olan ilişkisi nasıldı?*

– Babam yaşamım boyunca tanıdığım erkek modellerin hiçbirine uymayan bir erkekti. Evde otorite kurmaya, evin reisi ya da başkanı olmaya meraklı değildi. Benimle yaşadığı iki konu dışında bir problemimiz yoktu: Biri inatçılık, öteki yemek. Annem dinginliği ve sakinliğiyle babamın bitmeyen enerjisini dengelerdi. Babamın güzel kadınlara olan ilgisini, hatta flört etmesini, kendinden ve babamdan emin olduğu için kıskanmaz ya da belli etmezdi. Hiçbir zaman şikâyetçi olmayan bir insandı ve anneme hiçbir zaman yük olmadı. Annemden özel istekleri olan bir adam değildi, her şeyi birlikte yapardık. Hani şöyle, yemek konusunda beraber yemek yapılır, beraber sofra hazırlanır. Babam hiçbir zaman kendi pantolonunu, gömleğini anneme ütületmezdi, kendisi ütülerdi. Annem ev kadınıydı, belki de beğenmezdi ütüsünü, o ayrı hikâye... O da olabilir....

Hatırlıyorum da anneme dikiş yapmasını falan öğretmişti... Ayaklı Singer makinesi alıyor eve babam, bir de o zaman çıkan Alman Beyersmod diye şeyler var... İçinde patronlar (giysi kalıpları) çıkıyor, elbise patronları çıkıyor. Ben çok iyi hatırlıyorum, o patronu koyarlar üzerine, ambalaj kâğıdı konur, babam çizer, sonra keserler patronu. Sonra o kâğıdı kumaşın üzerine koyarlar, kumaşı keserler, annem de dikerdi. Ama biçki işini babam yapardı. Demek ki bu işi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

öğrenmiş, öğrenmese bile yatkınmış. Nereden öğrenecek, kim öğretecek ki? Bilmiyorum ama işte Almancasından okuyor, şöyle yapın, böyle yapın diye tarif ediyor. Benim elbiselerim öyle dikilirdi, yazlık elbiseler. Annem örerdi bir de yalnız annemin örgüsü çok iyiydi. Böyle desenli elbiseler örerdi bana. Eteklerinde top oynayan kızlar falan... Her şeyi birlikte yapan insanlardık... Her zaman çok mutlu, her zaman kakara kikiri değil tabii...

– *Çocukluğu elinden alınmış biri olarak "Babam yaşasaydı şunu birlikte yapardık ya da şu yaptığım şeyden mutlu olurdu" dediğiniz şeyler var mı? Varsa nelerdir?*

– Tabii, tabii, tabii... Babamla... Babam yaşasaydı... O kadar güzel anılarımız var ki! Onları devam ettirmek isterdim tabii... Çok arkadaştık, beni çok eğlendirirdi, müthiş eğlenirdik. Hastalanır mesela, hastalanır derken grip falan... Evde nazlanır değil mi evin erkeği, işte "Ateşim çıktı." Karısına, "Aliye, bana bilmem ne getir!" falan diye. Hayır! O, sedire yatar, başına takke geçirir, bana derdi ki: "Filizciğim bak şimdi, paçavra hastalığı oldum, gel yanıma yat, beni iyileştir. Paçavrayı beraber şey yapalım." Haydiii hoop ben onun yanına yatarım... Öyle şeyler hatırlıyorum mesela...

– *Sabahattin Ali'nin yakın çevresi özellikle de sanat ve edebiyat çevresiyle ilişkisi hakkında neler söyleyebilirsiniz?*

– Babamın herkesi kucaklayan bir sevgisi ve sınırsız bir ilişki kurma hâli vardı. Çevresi çok genişti, her yere girer çıkar, kendisiyle uyuşsun ya da uyuşmasın, mutlaka ahbaplık kurardı. Ankara'da konservatuvar ekibi başta olmak üzere o dönemin kodamanlarından tutun da dönemin önemli edebiyat isimleri Pertev Naili Boratav (İstanbul'da öğrencilik yıllarından itibaren), Orhan Veli Kanık, Azra Erhat, Cevdet Kudret ve Yaşar Nabi Nayır gibi isimlerle Ankara hayatımızda hem ev ortamında hem de dışarıda süregelen bir ilişkimiz vardı.

– *Sabahattin Ali'nin siz ve çevresi tarafından en çok dikkat çeken özelliği ya da özellikleri nelerdi?*

– Okumaya ve hayatın aslını yaşamaya karşı doymaz bir açlığı olan biriydi babam. Onunla Almanya'ya giden Melahat Togar, babamın orada koltuğunun altında bir kitap ve çoğu defa kalın bir sözlük taşıdığını, Almancayı sökmeden Alman edebiyatı üzerinden Rus edebiyatına yöneldiğini, Almancayı bu okuma eylemleriyle kısa sürede inanılmayacak kadar ilerlettiğini belirtir. Bir buçuk yıllık Almanya serüveninde bir ömürlük bilgi, deneyim, gözlem ve kültür birikimine sahip olmuştur. 1947'de Paşakapısı Cezaevi'ndeyken anneme yazdığı mektupta istedikleri arasında kitapları da vardır ki, bu maddenin altını mektupta özellikle çizmiştir. Babamla daha önce çeviri üzerine çalışmalar yapan Erol Güney: "Beni en çok hayrete düşüren yönü, yalnızca uzmanlarca yakından tanınabilecek eserlerin ve diğer dünya edebiyatlarının üzerindeki yoğun ilgisiydi. Durmadan okuyan, okuduğunu hazmeden bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

insandı. Nasıl okunması gerektiğini, neyin okunmaya değer olduğunu bilirdi... Kafası devamlı bir arayış içindeydi. Bir dinamoydu sanki. Son derece yoğun bir ritimde yaşardı" değerlendirmelerinde bulunmuştur.

Tabii bunlardan yola çıkarak babamın hep okuyan hiç konuşmayan biri olduğu sanılmasın. Aksine babam için "geveze" diyenler de vardı ama sevenleri tarafından "konuşkan" biri olarak nitelendirilirdi. Bu konuda Mediha Esenel, babamın; hazırcevap biri olduğu hiçbir zaman kendisine söylenen bir lafın altında kalmadığını; onunla soru- cevap şeklinde konuşmanın mümkün olmadığını, bulunduğu yerde sürekli onun konuşup kendilerinin dinlediğini dile getirir anılarında.

– *Kitaplarının yasaklandığı, gazetesinin kapatıldığı, devlet kurumlarında iş bulmasının zorlaştırıldığı ve hatta imkânsız hale getirildiği, hakkında tutuklama kararları çıkartıldığı zamanlarda babanızın içinde bulunduğu psikolojik durum nasıldı ve bunu ailesine nasıl yansıtıyordu?*

– O süreci yansıtan mektupları yayınlandı... Bir çıkmazın içinde olmasa, yani bir kez zaten köşeye sıkıştırılmış, para kazanma olanağını elinden almışlar, gazetesi elinden alınmış, devlet memuriyetinden atılmış, maaş bağlanmamış... kısaca "aç kal!" diyorlar. Hem sadece "sen aç kal değil, ailen de aç kalsın; zaten seni de hapse atacağız, orada gebereceksin"e geliyor olay... Onun için her çareye başvuruyor. Ne yazık ki hakikaten çok acımasız bir durum diyorum ben buna. Yani öldürülmesi bir yana önemli bir yazarını böyle bir duruma düşürmek... Bir insanı, böyle bir insanı çaresizliğe sürüklemek... Tabii ondan sonra neler neler yaşadık...

– *Merak ettiğimiz bir durum da şu: Sabahattin Ali'nin ölümünden sonra eserleriyle ilgili karşılaştığınız olumsuzluk ve yaşadığınız sıkıntılar nelerdi?*

– Babamın son kitabı 1948'de yayımlandı, yani öldürüldüğü yıl. *Sırça Köşk*'tür. Bu kitap yayımlanır yayımlanmaz veya bir ay sonra Bakanlar Kurulu kararıyla yasaklandı. Öldürüldükten sonra vatan haini olarak damgalandı. Çünkü öldüren adam, "vatan haini olduğu için öldürdüm" dedi. Bulgaristan'a kaçıp Rusya'yla anlaşıp bizi bilmem ne yapacak falan... Ondan sonra 1948'den 1965'e kadar Sabahattin Ali'nin hiçbir kitabı yayımlanmadı. Hiçbir yayınevi cesaret edip de babamın kitabını yayımlamadı. Kaç sene? 15 sene. Eğer annem Yaşar Nabi Nayır'a mektup yazmasaydı, artık kadının da burasına geldi herhalde... Bu kadar unutturulmak olur mu...? Unutturuyorsun... Çünkü o yasak! Bakanlar Kurulu kararı kaldırılmamış, kalkması lazım yahut tekrar meclisten geçmesi lazım. Demokrat Parti geliyor iktidara onlar da kaldırmıyorlar... 1965'e kadar. Sonra darbe oluyor, onların da aklına gelmiyor... Yani böyle devam ediyor... ta ki Yaşar Nabi, *Sırça Köşk* kitabının içerisinden *Sırça Köşk* adlı öyküyü çıkarıp yayımlayana kadar... Onu da korkusundan yapıyor tabii, tekrar toplatırlar diye...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

– Sabahattin Ali günümüzde çok fazla okunuyor. Ancak bir metnin yüzeysel katmanlarından derinlikli katmanlarına inebilmek için hakikaten gayret etmek, merak etmek, araştırma yapmak gerekiyor... Onun çok okunan metinleri bu merak duygusu ile ne kadar ele alınıyor sizce? Ya da şöyle de sorabiliriz, örneğin eserlerinde yer alan musikiyi düşündüğümüzde daha sahici ve daha derinlerde yer alan sanatkâr Sabahattin Ali ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?

– Sabahattin Ali'yi okuyan bir insan, onun öykü ve romanlarında müziğin daima var olduğunu görür keşfeder. Özellikle hem *Kürk Mantolu Madonna*'da hem *İçimizdeki Şeytan*'da müzik birebir var zaten. Maria Puder keman çalıyor, şarkı söylüyor ama aynı zamanda o, bir ressam da. Bu kadın total bir sanatçı. Yani sanatçı karakteri var karşımızda. Maria Puder'i yüzeysel okursanız eğer bir Alman kadını falan filan... Değil ki o! O kadın, bir sanatçı. Total bir sanatçı ve Raif Efendi'nin ona kapılması bu yüzden. Yoksa çok feminist laflar etmesi, ki bu da ayrı bir şey... *İçimizdeki Şeytan*'a bakıyorsunuz, orada Macide piyano çalıyor, konservatuar öğrencisi. Tabii tüm bunlar o romanların esas ekseni değil. O romanların içerisinde o formun birbiriyle örtüşmesini sağlayan öğeler diğer bir taraftan... Hikâyelere baktığımızda aynı durum var. *Hanende Melek*, *Ses*, *Hasan Boğuldu* (burada Emine'nin bir koşması vardır, çok güzeldir o da), *Yeni Dünya*, *Gramofon Avrat*... gibi.

– Sizin müziğe yönelmenizde de babanızın etkisi büyük anlaşılan. Bununla ilgili hatıralarınızı bizimle paylaşabilir misiniz?

– Elbette. Olmaz mı... Halamdan ve annemden duyduklarımı da düşünecek olursak kendi kendine çok güzel kantolar söylermiş babam. Biliyor yani müziği. Eskiden panayırlar falan olurmuş. O zamanlarda panayırlarda şarkıcılar, kantocular varmış. Onları pek iyi biliyor babam. Kendisi de söyleyen, seven bir insan. Ayrıca bizim evde devamlı radyo da çalardı. Hem Ankara radyosu hem yabancı istasyonlar yani evde hep müzik dinlenirdi. Bir de konservatuar hocasıydı babam. Konservatuardaki derslerine beni de götürürdü. Çocukluğumdan itibaren konservatuara giderdim. O ders verirken beni de öğrencilerden birinin eline verirdi, başka sınıflara girer çıkardım... Bu sayede, çocuğum ama, orkestra nedir, şan nedir biliyordum... Ben eğitimimi bu şekilde zaten almışım babam hayattayken...

– Babanızın sesi güzel miydi?

– Hiç hatırlayamıyorum... Güzeldi herhâlde... Keşke babamın sesini hatırlayabilsem... ama hatırlayamıyorum...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

– *Sabahattin Ali'nin özellikle güzel sanatlara olan bu ilgisini siz bir sanatkâr olarak nasıl değerlendiriyorsunuz?*

– Çocukluktan beri resme istidadı olduğunu biliyoruz. Resim yapıyor ama devam etmiyor. Ama eskizleri falan var yani. (Onlar da hatta bizim sergide gösterildi.) Resme çok yakın ilgisi var ve tabii ki edebiyat... Yani kendisini sanatla büyütmüş bir insan. Büyük bir ihtimalle doğuştan öyle... Çünkü başka türlü nasıl açıklarsınız ki bu kadar kısa zaman içerisinde bu kadar ürün verebilen ve aynı zamanda da çok hareketli bir hayat yaşayan, aynı zamanda politikayla ilgilenen, aynı zamanda bir aile babası da olan bir insan... Böyle hızlı yanan bir ateş, sonra da söndürülmüş. Ben öyle görüyorum. Kuyruklu bir yıldız gibi...

– *Uzun yıllar müzikle uğraşan ve çok değerli eserlere imza atan bir sanatkâr olarak siz, Sabahattin Ali'nin eserlerinin arka plânındaki yerelden evrensele uzanan "ses"iyle ilgili neler söylersiniz?*

– Ben her şeyden önce Sabahattin Ali'nin büyük bir kültüre sahip olduğunu düşünüyorum. Sadece *Kürk Mantolu Madonna*'nın konusunu düşünün... Yazıldığı ve ilk çıktığı zaman pek üzerinde durulmamış... Ama bu roman nerede geçiyor? Berlin. Berlin'de ne zaman geçiyor? 1921'de. Yani bir Türk romancısının 1920'lerin Berlin'ini sanatıyla, mimarisiyle, politik durumuyla, ki o şeyi üstten değil hep alttan alta Almanya'daki politik durumu... Yahudilere karşı olan tavrı mesela... Maria Puder'in ağzından "Yahudilere karşı mısınız? Ben Yahudi'yim, siz de mi sevmezsiniz Yahudileri?" diye soruyor. O zaman kimin aklına gelir, 1943 yılında böyle bir şeyi Türkiye'de kim biliyordu? Daha henüz o tarihlerde Yahudilere bir şeyler yapıldığını bilmiyoruz. Ama demek ki böyle derin bir kültürü olan bir adam Sabahattin Ali. Çünkü çok okuyor, çok takip ediyor ne olup bittiğini...

– *Sabahattin Ali'yi daha iyi anlayabilmenin yolu nedir sizce?*

– Sabahattin Ali son derece anlaşılabilir bir yazar aslında. Dil konusunda hâlâ eskimemiş bir dili var. İnsan ilişkileri, insan analizleri ve insan karakteri konusunda yaptığı, yazdıkları da bence son derece anlaşılır. Böyle çok dolambaçlı cümleleri, dolambaçlı tasvirleri yoktur Sabahattin Ali'nin. Tam tersine cümleleri olabildiğince kısadır; tasvirleri de son derece açıktır. İster doğa tasvirleri olsun ister insan karakteri olsun... Hatta insan tipolojisi çok açıktır. Yani gözünüzün önüne getirebilirsiniz karakterleri, tiplerini; sarışın mı, esmer mi, güzel gözlü mü, güler yüzlü mü? Yani ne bileyim cümlenin bir yerinde verir onu. Fotoğraf gibi ya da sinematografik gibi gözünüzün önüne getirebilirsiniz. Bence Sabahattin Ali'nin esas özelliği buradadır. Yani o kısacık öykü formunun içerisinde bir bütünü canlandırır, yani her bir öykü bence bir filmdir... O derece bütünlüklüdür o hikâyeler...

– *Sabahattin Ali'yi anlamak derken televizyonda canlı yayının birinde Kürk Mantolu Madonna ile ilgili trajikomik bir olay yaşanmıştı...*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

– Evet, hatırlıyorum.

– *"Kimdi bu Madonna" gibi bir sorunun etrafında konuşulduğunda bu kişilerin roman hakkında bilgi sahibi olmadığı anlaşılıyor ama bu kişiler bilmedikleri bir konu üzerinde canlı yayında saatlerce konuşabiliyorlar. Bir önceki soru bununla da ilgili aslında.... Yani şu içinde bulunduğumuz modern dönemlerin insanı Sabahattin Ali'yi nasıl anlayabilir?*

– Günümüzün insanı mı? Günümüzün insanı bir kere çok cahil. Yani 21. yüzyılın ilk yarısının özelliği Türkiye'nin gittikçe cahilleştiği... Nüfus artıyor ama kültürü gitgide aşağıya iniyor. Bu da tabii eğitimden kaynaklanan bir sorun. Üniversite gençliğinin kendi özel gayretleri olmazsa ne kadar cahil olduklarını görüyorum. Hem kendi memleketimizle ilgili hem içinde bulunduğumuz coğrafyayla ilgili, tarihimizle ilgili vs... müthiş bir cehalet içindeyiz. O zaman da yani evet, kitap okuyoruz ama okuduğumuz kitabı yüzeysel okuyoruz. İçinde geçen olayların büyük bir bölümünü bilmiyoruz belki. Ama mühim değil, bilmesek de olur, geç... O yüzden dolayısıyla bu sorun tamamen cehaletle ilgili bir şey, cahil kalmakla... cahil bırakılmakla ilgili...

– *Peki şu zaman diliminde Sabahattin Ali'ye ve eserlerine dönüşü siz nasıl değerlendiriyorsunuz...?*

– Siz şimdi popüler tarafından bakıyorsunuz. Ben memnunum popüler olmasından. Popüler olduğu için Sabahattin Ali, sakıncalı piyade değil artık... Çünkü hep sakıncalıydı. Mesela 1980'lerin sonunda, 1989'da birisi bana önemli bir iş teklif etmişti. Birdenbire şoke olmuştum. Çünkü "böyle bir işi bana niye teklif ediyorlar" diye düşünmüştüm... Kendisiyle görüşmeye gittim, dedim ki: "Siz benim Sabahattin Ali'nin kızı olduğumu biliyor musunuz? Aslında ben sakıncalı bir kişiyim, onu biliyor musunuz...?" O kadar içime sinmiş ki... Adam da bana: "Ben Sabahattin Ali'den mi korkacağım?" demişti... Adam benden daha cesur çıktı.... Düşünün ben kendimi 1989 yılına kadar sakıncalı olarak görüyorum. Çünkü öyle hissettirmişler bana... Sabahattin Ali'nin kızı olmanın sakıncalı olduğunu hissettirmiş toplum... Şu anda bile içimdeki o şey geçmiş değil, hâlâ var o... Annemin ve çevremin bana senelerce verdiği öğüt: "Aman kimse sormadan babanın kim olduğunu söyleme!" şeklindeydi. Öğüt bu! Babanın kim olduğunu sakla...! Bir çocuğun babasını saklaması ne demektir? Böyle bir mecburiyete bürünüyorsunuz...

Ailem ben zarar görmeyeyim diye böyle söylüyor, ama tabii bu sakıncalılık duygusunu bize yaşatıyorlar. Şimdi neyse ki sakıncalılık kalktı bir bakıma diye mutluyum. Bu sefer de popüler oldu, deniliyor... Aaa Sabahattin Ali niye popüler..? Ayyy olsun kardeşim!...

– *Bizi kırmayıp sorularımızı cevaplandırdığınız için çok teşekkür ederiz.*

– Rica ederim... Ben de teşekkür ediyorum...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

I. BÖLÜM

HAYATI VE DÜŞÜNSEL KİMLİĞİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ramazan Korkmaz*

SABAHATTİN ALİ
(Şubat 1907-2 Nisan 1948)

A. Hayatı

Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Sabahattin Ali, 25 Şubat 1907'de Bulgaristan'ın Gümülcine Sancağı'na bağlı Eğridere (Ardino) ilçesinde dünyaya gelir. İlköğrenimine Üsküdar'daki Füyuzat-ı Osmaniye Mektebi'nde başlar. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla babası 1914 Kasım'ında Çanakkale'ye tayin edilir ve aile bütünüyle oraya taşındığından öğrenimine Çanakkale'de devam eder. Ne var ki, büyük savaşın etkisiyle genel seferberlik ilan edildiğinden okul öğretmensiz kalır ve kapanır. Sabahattin Ali'nin babası, "Ali Selahattin Bey'in de gayretiyle, birlikteki subaylar öğretmenlik görevini üstlenirler" (Nesin, 1949: 12) ve okul yeniden açılır. Babası Yüzbaşı Ali Selahattin, okulda Türkçe dersleri vermektedir.

Sabahattin Ali, savaşın en sıcak ve en korkunç günlerinde geçen çocukluk hatıralarını ve bu günlere ait intibalarını Mehpare Taşduman'a yazdığı bir mektupta şöyle anlatır;

> Harb-ı Umumi ilan edilir edilmez (babam), /.../ (Divan-ı Harbi Örfi reisi olarak Çanakkale'ye /.../ kendisi ailesine, bilhassa çocuklarına /.../ merbut olduğundan bizi İstanbul'dan /.../ yanına aldırdı. Burada dört sene kaldık. Ama ne dört sene! (...)Düşman hemen her zaman şehri bombardıman ediyordu. Ve biz o esnada bin korku ile civar köylere kaçıyor, on gün kadar kaldıktan sonra bombardıman biraz sükûnet buluyor ve biz de dönüyorduk. Bazen yalımızda otururken karşımızda duran gemilere bombardıman başlıyor, vapurlar kaçmak isterlerken etraflarına düşen mermiler beyaz bir minare gibi su sütunları yükseltiyordu. Bazen bu mermilerden biri vapura geliyor, o zaman canını kurtarmak için çırpınan, eline geçirdiği şeylere sarılan bir insan kalabalığı suların üstünde görülürdü. (Laslo-Özkırımlı, 1979: 12).

Sabahattin Ali'nin on bir yaşına kadar geçen çocukluk hayatını çevreleyen dış şartlar, böylesine olumsuz gelişmeler üzerine kurulurken; aile içindeki

* Prof. Dr., Maltepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

huzursuzluk da başka bir yandan bu olumsuzlukları tamamlayan bir faktör olarak karşımıza çıkar. Sığınacak, kendisini teselli edecek, varlığıyla bütünleşecek birilerini arayan Sabahattin Ali, ilk olarak ailesine yönelir. Fakat öncelikle yaş ve zevk dengesizliği üzerine kurulu bu aile, annesinin irsî kökenli isterik ve melankolik bunalımların da ortaya çıkmasıyla iyice sarsılmaya başlamıştır: Baba yazarın- kendi deyimiyle- bütün görgüsüne ve kültürüne rağmen otuz yaşından sonra hayata karşı takındığı kayıtsız tavrın büyüttüğü sorunlar altında ezilmekte ve daha da derbederleşmektedir. Anne ise irsen bedbaht bir mizacın taşıyıcısı olarak malul bir insandır. Evlilik hayatına uyum sağlama esnasında geçirdiği bocalama döneminde sinirleri iyice bozulur; bu yüzden muhtelif defalar intihara teşebbüs eder. Edremit'ten yazarın çocukluk arkadaşı Ali, yakinen tanıdığı Sabahattin Ali hakkında şöyle der: "Annesi sinirli bir kadındı. Sabahattin'den çok kekeme oğlu Fikret'e yakınlık gösterirdi. Aralarında bir Sabahattin Ali'yi azarlar hatta döverdi. Bu ayrıcalıklı davranış, Sabahattin Ali'yi derinden yaralamıştı." (Bezirci, 1987: 15).

Hasta annenin bu ayrıcalıklı tavrı yüzünden küçük kardeş Fikret, yazarın kendi ifadesiyle "şımarık, asalak, kaba bir külhanbeyi olup çıkar"ken; Sabahattin Ali de dış çevrenin bütün bu olumsuz şartları yanında annesinin, yani şefkatine en muhtaç olduğu varlığın da onu bu tarzda dışlaması sonucu; karamsar, bedbin ve asabi bir mizaç olarak büyür. Şahsiyetinin temel belirleyicisi durumundaki bu ilk tecrübeler, hatıralar; onun, bundan sonra hayata karşı takınacağı tavırların da ana motivasyon kaynağını teşkil edecektir.

Sabahattin Ali, 1921 yılında Edremit İptidai Mektebi'ni bitirdikten sonra İstanbul'daki büyük dayısı Sait Bey'in yanına gider; "Orada bir yıl kalıp geri döner ve 1922-1923 ders yılı başında Balıkesir'deki Muallim Mektebi'ne kaydolur." (Boratav, 1982: 440). Bu okul, Sabahattin Ali'ye huzursuz bir aile ortamından ve bir türlü intibak edemediği Edremit'teki çevresinden, onların baskılarından görece bir oranda kurtulma imkânı tanır. Dolayısıyla hayatını daha bir düzenlemeye, şiir ve hikâye denemeleriyle yeteneklerini daha da geliştirmeye gayret eder. Özellikle okula başladığının ikinci yılı, gazete ve dergilere şiirler, yazılar gönderir. Arkadaşlarıyla bir okul gazetesi neşreder; 22 Şubat 1924 tarihli günlüğünde; "o gün çıkardıkları kendi gazetelerinde "Sabahattin" imzasıyla "Astiyag'ın Torunu"; Gültekin imzasıyla "Öcünü Almayan Civan"; "Halit Ziya" imzasıyla da Kırmızı Külahlılar adlı hikâye denemeleri ve bir de karikatürü yayımladığını" (Laslo-Özkırımlı, 1979: 304) belirtir. Ayrıca 15 Mart 1924 tarihli gazetede ise, "Kamer-i Mestur" ve "Saçlarımın Türküsü" adlı şiirleri yayımlanır. O sıralar İstanbul Muallim Mektebi'nde öğretmen olan Ali Canip Yöntem'in de teşvikleriyle dergilere şiirler, hikâyeler gönderir; okul yarışmalarına katılır. Mesela Balıkesir'de Orhan Şaik Gökyay'ın çıkardığı Çağlayan dergisinde "Şarkı" (1925), "Aşk Başlangıcı" (1926), "Gazel Naziresi"

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

(1926), "İlk Beyaz Saç", "Kümes'te Sabah" (28 Ekim 1926), "Acaba" (11 Kasım 1926), "Gecenin Kemanı" (18 Kasım 1926), "Köprünün Çocukları" (25 Kasım 1926), "Buruşuklar" (9 Aralık 1926), "Muallim" (23 Aralık 1926), "Güneş'te Babam İçin" (15 Ocak 1927), "Hayatta Öksüz Masalı" (24 Mart 1927) adlı şiirleri; Akbaba dergisinde "Yangın" (1926), "Bekâr Kiracı" (1926), "Telefonu Olsaydı" (1926) gibi hikâyeleri yayımlanır.

Sabahattin Ali, 21 Ağustos 1927'de İstanbul Muallim Mektebi'ni bitirdikten sonra; Yozgat Devlet Hastanesi Başhekimi olan dayısı Op. Dr. Rifat Ali Ertüzün Bey'in aracılığıyla Yozgat Merkez Cumhuriyet İlkokulu'na öğretmen olarak atanır. Dayısının çevresi ona geniş sosyal imkânlar sunsa da; sanatkâr kişiliği ve bedbin mizacının onu çepeçevre kuşattığını ve bir ipek böceği sabrıyla kendi iç yalnızlığının kozasını örmeye devam ettiğini görürüz. Sabahattin Ali'nin Yozgat'a ve oradaki insanlara karşı duyduğu soğukluğa İstanbul hasreti ve bilhassa sırılsıklam âşık olduğu İstanbul'daki sevgilisi Nahit Hanım'ın da büyük payı vardır. Nahit Hanım'la İstanbul'da öğretmenlik stajlarında tanışırlar. Aralarında içten içe bir dostluk gelişir. Bu dostluk, son derece hassas ve âşık olmaya mütemayil bir kalp taşıyan Sabahattin Ali'de kısa zamanda aşka dönüşür. Ne yazık ki bu aşk, -kızların onu çok ciddiye almamaları nedeniyle- hiçbir zaman karşılık bulamayacaktır. Dolayısıyla Yozgat'ta yazılan şiirlerin ana eksenini Nahit Hanım'a duyulan aşk ve ona kavuşamamanın ıstırabından doğan bedbinlik temaları oluşturur: Servet-i Fünun dergisinin 2 Şubat 1928 tarihli 1642/168. sayısında yayımlanan "Bir Macera" adlı şiirini Nahit Hanım'a ithaf etmiştir. Sabahattin Ali, karşılık görmeyen ve karşılık göremedikçe artarak onu bir ıstırap zinciri halinde saran aşkını; "Ne Kazandık" (1927), "Kalbimde Aşkınız" (1927), "Ebedi" (1928), "Yat ve Uyu" (1927) "Bütün İnsanlara" (1928), "Firar" (1928), "Kudurmak" (1926) gibi şiirlerinde de işler.

Sabahattin Ali'nin Yozgat'ta geçirdiği bir yıllık süre; Nahit'e ve İstanbul'a olan sevgisini, özlemini sembolik tarzda anlattığı "Bir Cinayetin Sebebi", "Bir Siyah Fanila İçin", gibi hikâyelerin ve aynı temalı şiirlerin yazımına zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Yine bu süre zarfında yazar, Anadolu insanını daha yakından ve başka bir cepheden görme imkânı bulur. Sabahattin Ali, yaz tatiline İstanbul'a giderken Ankara'da Milli Eğitim camiasından tanıdıklarına da uğrar ve onlara şaka ile karışık Yozgat'tan ayrılmak istediğini, orada çok bunaldığını ve üstelik geri döndüğünde alacaklılar tarafından öldürülme tehlikesi ile karşı karşıya kalacağını, eğer çare bulunmazsa kısmetini Diyar-ı Moskof'ta aramaya kalkacağını söyler.

Mustafa Kemal Atatürk, o sıralar ihtiyaç duyulan yabancı dil öğretmeni açığını gidermek üzere öğretmen okulu mezunlarından 15 kişinin seçilmesini ve 5'er kişilik gruplarla İngiltere, Fransa ve Almanya'ya gönderilmesini iste-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

miştir. Bu irade doğrultusunda sınavlara Sabahattin Ali'nin de katılmasını isteyen bakanlık yetkilileri, sınavın lehinde sonuçlanacağını bildiren bir mektupla kendisini haberdar ederler. Nihayet bakanlık sınavları istenilen tarzda sonuçlanır ve 1928 Kasım ayı sonlarında Sabahattin Ali, diğer seçilenlerle beraber Almanya'ya hareket eder.

Sabahattin Ali, Almanca vasıtasıyla gözünün önüne açılan bu yepyeni dünyada Turgenyev, Maksim Gorki, Edgar Allen Poe, Guy De Maupassant, Heinrich Von Kleist ve Thomas Mann'ı tanır. Onların eserlerinden ilham alır; etkilenir. Bu etkileri, daha sonra yazacağı hikâye ve romanlarda görmek mümkündür. Sabahattin Ali, 1930 yılı Mart ayı ortalarında Almanya'dan döndüğünde bir müddet, İstanbul Yüksek Muallim Mektebi'nde yatılı okuyan Nihal Atsız, Pertev Nail Boratav, Orhan Şaik Gökyay, Nihat Sami Banarlı gibi arkadaşlarının yanında kalır. 1930 yılının Eylül ayında ise Gazi Terbiye Enstitüsü'nde açılan Almanca yeterlilik sınavına girmek üzere Ankara'ya gelir ve sınavı kazanarak Aydın Ortaokulu Almanca öğretmenliğine atanır. Burada komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle soruşturma geçirir. Böylece davanın beraat kararıyla sonuçlanacağı 9 Eylül 1931 tarihine kadar Aydın Hapishanesi'nde tutuklu kalır. Burada "Kuyucaklı Yusuf" ve "Candarma Bekir"deki Halil Efe ile tanışır ve bundan sonra yazacağı hikâyeler için malzeme toplar. Beraat kararından sonra 30 Eylül 1931'de Konya Ortaokulu Almanca Öğretmenliğine atanır.

Sabahattin Ali Konya'da Yozgat ve Aydın'da olduğu gibi dıştan oldukça hareketli, şen ve eğlenceli bir hayat sürerken; içten içe derin ve aşılamaz bir yalnızlığı yaşamaktadır. Yazar, Konya'daki bu yalnızlığını "Bir Skandal" adlı hikâyesinde anlatır. Gerçekten "Bir Skandal"daki idealist öğretmenle Sabahattin Ali arasında; ani ve sert çıkışları, gizliden gizliye aşk yaşamaları, tekdüze bir yaşantıdan çabucak sıkılmaları, toplumdaki riyakâr ve dalkavuk tiplerle çatışmaları bakımından aynilik derecesine varan bir karakter benzerliği vardır. Sabahattin Ali, Yozgat'ta iken Nahit Hanım'a, Almanya'da Frolayn Puder'e, Aydın'da bir miralayın kızına olduğu gibi Konya'da da Melahat Muhtar adlı talebesine ve Muhsine adlı şarkıcı bir kıza âşık olur. Bilhassa öğrencisi Melahat Muhtar'a karşı derinden bir ilgi duymaktadır. Sabahattin Ali'nin karşılık gören bu aşkı, bir toplantıda okuduğu "hicviyede" memleket büyüklerini ima yolu ile tahkir ettiği gerekçesiyle yarım kalır.

Sabahattin Ali, "Memleketten Haber" isimli şiirin muhtevasında "Gazi'yi ima ve telmihen tahkir ettiği" gerekçesiyle Konya Asliye Ceza Mahkemesince bir yıl ağır cezaya çarptırılır. Dava, "temyizden de aleyhte sonuçlanınca cezasına iki ay daha eklenir ve 14 aya hüküm giyer." (Ali, 1991: 56). Sabahattin Ali, 22 Aralık 1932'de tevkif edildikten sonra 29 Nisan 1933 tarih ve 1249 sayılı kanunla memuriyetten ihraç edilir. Konya ve Sinop cezaevlerinde oldukça

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sıkıntılı ve telaşlı bir ruh atmosferi içinde yaşayan Sabahattin Ali, buradan edindiği tecrübe ve gözlemleri "Bir Şaka", "Kanal", "Kazlar", "Bir Firar", "Çaydanlık" ve "Katil Osman" adlı hikâyelerinde kullanır. 29 Ekim 1933'te Cumhuriyet'in 10'uncu kuruluş yıl dönümünde çıkan genel af kanunundan yararlanarak tahliye olan Sabahattin Ali, İstanbul'daki yakınlarını ziyaret ettikten sonra yeniden göreve atanabilmek için Ankara'ya gelir. Uzun bir süre görüşmeler yaptıktan sonra iyice bıkıp usandığını söyler. 1934 yılının hemen başında Ayşe Sıtkı'ya yazdığı bir mektupta, bu çaresiz insanın yankı bulmayan serzenişlerine şahit oluruz; "Dünyada en sinirime dokunan şey böyle vekâlet koridorlarında veya odalarında iş takip etmek. Hem kendi nefsim karşısında küçüldüğümü hem de dalgınlaştığımı, durgunlaştığımı hissediyorum. İşim de hep aynı vaziyette." (Ali, 1991: 146).

Yazarın en bedbin ve en ümitsiz olduğu bir anda, "Maarif Vekili Hikmet Bayur ve Hukuk İşleri Müşaviri Hamit İnce'nin Atatürk'ten izin almalarıyla önce geçici olarak Maarif vekilliğindeki Orta Tedrisat Şube Müdürlüğü'ne sonra da asli olarak 30 Eylül 1934 günü Milli Talim ve Terbiye'de ikinci sınıf mümeyyizliğe atanır." (Ali, 1991: 182).

15 Mayıs 1935 günü Sabahattin Ali, İstanbul'a gelir ve Ankara'da Eczacı Salih Bozataç'ın evinde tanıştığı Aliye Hanım ile 16 Mayıs 1935'te Kadıköy Evlenme Dairesi'nde kıyılan nikâhla evlenir. Bir süre sonra eşiyle Ankara'ya dönen Sabahattin Ali, dostu Saffet Arıkan vasıtasıyla "mümeyyizlik"ten Neşriyat Dairesi Kalem Başkanlığına atanır. Ayrıca işine ek olarak bir ortaokulda Almanca dersleri de vermeye başlar. Rahat ve huzurlu bir ortam Sabahattin Ali'nin verimliliğini artırır. *Değirmen* adlı hikâye kitabı yanında; Varlık'ta "Kağnı" (1935), "Pazarcı" (1935) adlı hikâyeleri; Knut Hamsun, Y.G. Whitter, İrlandalı yazar Liam O'Flaherty ve Sovyet yazar Panteleymon Romanov'dan tercümeler; *Kuyucaklı Yusuf*'un bir bölümü ve *Dağlar ve Rüzgâr*'da bulunmayan bazı şiirleri; *Ayda Bir* adlı dergide "Kamyon" (1935), "Bir Şaka" (1935), "Apartıman" (1935), "Duvar" (1936), "Arabalar Beş Kuruşa" (1936), "Düşman" (1936); "Ağaçta", "Kafa Kâğıdı" adlı hikâyeleri yayımlanır. Sabahattin Ali, 1938'de "Çaydanlık", "Arap Hayri", 1939'da "Isıtmak İçin", "Uyku", 1940'ta "Selam", "Bir Mesleğin Başlangıcı" gibi hikâyeleri ve *İçimizdeki Şeytan* (1939) adlı romanı yazar.

1 Mayıs 1937'de İstanbul Eski Harbiye'de yedek subay olarak askerliğini tamamlayan sanatkâr, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması dolayısıyla 1939 yılı Kasım sonlarında ilan edilen seferberlik çağrısı üzerine yeniden askere alınır. Dört ay süren askerlik döneminde, *Kürk Mantolu Madonna*'yı yazar; roman, Sabahattin Ali terhis olup Ankara'ya geldikten sonra Cemal Hakkı Selek'in sahipliğini yaptığı *Hakikat* gazetesinde tefrika edilir.

Sabahattin Ali, 1941-1943 yılları arasında nispeten sakin bir ortamda çalışır

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ve çok verimli olur; "Bir Konferans" (1941), "Yeni Dünya" (1942), "İki Kadın" (1942), "Sulfata" (1942) ve "Hasanboğuldu" (1942) adlı hikâyelerini yazar. Ve bu hikâyelerini *Yeni Dünya* (1943) adlı kitapta toplar. Yine 1943 yılında *Kürk Mantolu Madonna*'yı yayımlar. Bu dönemde, daha önce yazdığı ve siyasi mesajlar taşıyan *İçimizdeki Şeytan* çizgisinden kısmen uzaklaşır, roman ve hikâyelerinde tezi asgari ölçüye indirir. Özellikle Anadolu folklorundan aldığı efsanevi öğeleri kullanarak yazdığı "Hasanboğuldu" adlı hikâye, yazarın sanat ve estetik bakımdan en yüksek değerdeki anlatılarından birisidir. Ne yazık ki 1944 yılından sonra başlayacak kavgalar yüzünden bu çizgi devam etmez.

Çocukluğu ve gençliği iki dünya arasına sıkışıp kalmış bu talihsiz insan; savaşın maddi ve manevi bütün zorluklarını üzerinde hissetmiştir. Savaş yıllarının yoksulluğu, bıkkınlığı ve ıstırabı; savaş sonrası yılların ise âdeta cinnet geçirircesine hızla kutuplaşan dünyanın sıkıntıları, kavgaları ve çekişmeleri, zamanın düşünür ve yazarları içinde en çok Sabahattin Ali'yi etkilemiştir, diyebiliriz.

Sabahattin Ali'nin hassas yapısı, rutine ve saçmalığa karşı fevri tepkisi; çoğu zaman onunla aynı ideolojik düşünceleri benimsemiş insanlar tarafından bile anlaşılmaz; ciddiye alınmaz; bu bağlamda sol, Sabahattin Ali'yi gösteriş meraklısı, bencil, burjuva zevkleri olan ve öylece yaşamaya çalışan gibi ifadelerle güya suçlayıp daha radikal bir tavır almaya zorlarken; düşünsel anlamda çatışma içinde olduğu sağ kesim de onun memuriyet hayatındaki varlığından rahatsızlık duyar ve sonu hapislere varan kavgaların içine çeker.

Aslında dış dünyaya karşı çok hareketli, neşeli ve radikal bir düşün adamı olan Sabahattin Ali, iç dünyasında oldukça yalnız, sessiz, duygulu ve romantik bir insandır. Siyasi tarafını mümkün olduğunca ön plana çıkarmayan yazar, Aziz Nesin'in belirttiği üzere "sanatkârlık yönü ağır basan ve yazmak için yaşayan bir insandır." (Nesin, 1949: 1). Ne var ki, bir çocuk safiyetiyle yalnızca yazmak için yaşayan bu asabi mizaç, karşılaştığı haksızlıklar ve engellemelere karşı verdiği ani ve sert tepkiler yüzünden gücünü aşan çatışmaların içine girmiş; üzerine gidildikçe de tedirginlikleri artmış, çatışmaları büyümüş ve derinleşmiştir.

Sabahattin Ali'nin 1944'ten sonraki çalışmalarına bakılırsa; ister *Sırça Köşk* kitabında topladığı hikâyelerinde, isterse "*Markopaşa*" serisinde çıkan yazılarında olsun; daha sert ve daha eleştirel bir tavır takındığı görülür. 1946 yılında ailesini Ankara'da bırakarak kendisi İstanbul'a gider. 25 Kasım 1946'da Aziz Nesin'le *Markopaşa* adlı aktüel olayları mizahi açıdan yorumlayan bir gazete çıkarırlar. Böylesine yüksek tirajlı bir mizah gazetesi, Sabahattin Ali'nin avukatı Mülhime Gökbudak'ın da belirttiği gibi mizahtan ayrılarak "siyasi sataşmaya" dönüşünce; mizahın nükte fonksiyonu kaybolur ve yerilen insanlardan tepkiler gelmeye başlar. 16 Aralık 1946 günkü sayıda yayımlanan "Topunuzun Köküne Kibrit Suyu" başlıklı yazısından dolayı Cemil Sait

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Barlas; 10 Mart 1947 tarihli sayıda "Biliyor musunuz" başlıklı yazıdan dolayı Falih Rıfkı Atay; "*Malumpaşa*"da çıkan "Genç Arkadaş" başlıklı yazıdan dolayı Nihal Atsız ve Hasan Ali; "Kenan Döner Komedisi" adlı yazıdan dolayı Rasim Tamtürk, Sabahattin Ali hakkında hakaret davası açarlar. Açılan davalardan dolayı hapse girer; İstanbul cezaevinde kalır, cezası kesinleşince de 11 Haziran 1947 günü Üsküdar'daki Paşakapısı Cezaevine nakledilir ve tahliye olduğu 10 Eylül 1947 gününe kadar burada kalır. Bu arada *Marko Paşa* kapatılmış ve bunu takiben aynı çizgide *Merhum Paşa* (26 Mart 1947) ve *Malumpaşa* (8 Eylül 1947) adlı gazeteleri neşretmişlerdir. *Markopaşa*'nın devamı niteliğinde olan *Alibaba*'nın çıkması ve "Sırça Köşk"ün yayınlanması, onun hayatındaki son edebi/siyasi hamleler olarak değerlendirilebilir.

Sanatkâr ruhlu ve hassas mizaçlı bir insan olan yazar, bunca kavga gürültü içinde yoğrulmasından dolayı iyice yorulmuş ve yıpranmıştır. Ne yeniden dergi çıkaracak ne de hayatını idame ettirecek kadar parası kalmıştır. Bir kamyonla nakliyecilik işine başlayan Sabahattin Ali, 1948 yılının Mart ayı sonlarına doğru "Edirne'ye peynir götüreceğim" diyerek Mehmet Ali Cimcoz'un evinden ayrılır. Nakliyeciliği, aslında yurtdışına kaçabilmek için kılıf olarak kullanmak isteyen Sabahattin Ali, Bulgaristan'a geçmek üzereyken 2 Nisan 1948 günü, kendisine kılavuzluk eden –silah çaldığı için ordudan atılmış- Ali Ertekin tarafından hunharca katledilir. Türk edebiyatı, çok önemli bir yazarını, oldukça erken yaşta ve şaibeli bir cinayetle kaybeder.

B. Edebî Kişiliği

Sabahattin Ali, edebî çalışmalara başladığı ilk zamanlarda sanatı/edebiyatı; "içinde yaşanan cemiyet şartlarının şuurlu veya şuursuz bir ifadesi" şeklinde değerlendirirken, daha sonra sanatın, sadece kuru bir yansıtma işi olarak kalmasına karşı çıkar; "sanatın bir maksadı olması gerektiği"ni düşünür ve onu daha işlevsel bir biçimde algılar. Muzaffer Reşit ile yaptığı konuşmada şöyle der; "Edebiyat, hatta alelumum sanat bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarih maksadı vardır; insanları daha iyiye, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmaktır." (Reşit, 1936: 264).

Sanatın bu tarzda sadece yansıtma olmaktan çıkıp belli misyonlar yüklenince, sanatkârın da bircycilikten kurtulması; hayata, muhite dönmesi ve muhitten birçok şeyler alıp-vererek yazması, sanatını icra etmesi gerekir. Yani sanat, "muhit"le sanatkârın karşılıklı etkileşimi sonucu oluşan bir yansıtma işidir ve sanatkârın başarıya ulaşabilmesi için de realist olma mecburiyeti vardır. Sabahattin Ali'nin *muhit* sözüyle ifade etmek istediği şey, geniş halk

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kitleleridir. Sanat kitleden, halktan kopuk olmamalıdır. Sabahattin Ali ile 1938 yılında yapılan bir söyleşide ise sanat hakkındaki görüşlerinin daha olgunlaştığını görmekteyiz. Burada şiir sanatını, biraz da türünün gereğini dikkate alarak yalnızca bir propaganda vasıtası olmaktan öte daha kapsayıcı bir tarzda değerlendirir; "Bence şiirin eskisi, yenisi yoktur. İyi şiir, muhakkak ki, insana bir şey ilave eder, bu şey bazen tez olur; bazen bizim manen daha genişlememizi temin eden bir heyecan olur" (Yiğiter, 1938: 566) der.

Genel olarak sanatta, eski-yeni tartışmasının lüzumsuz olduğunu, bunun yerine "iyi-kötü" ölçülerinin esas alınarak değerlendirmeler yapılmasını öneren yazar, kötü ve kalitesiz bir yeniye yıllar hatta asırlar önce yazılmış kaliteli eserlerin her zaman tercih edileceğini söyler. Buna örnek verirken de kendisinin hâlâ "Fuzuli ve Galip Dede'yi severek okuduğunu, fakat yeni ve "abnorm" fikirler terennüm eden çağdışı sanatkârlara fazla iltifat etmediğini belirtir." (Aygün, 1935: 57). Eski edebiyat ve halk edebiyatından yararlanma konusunda da oldukça açık görüşlü olan yazar, bunun için "sanat, olmuş ve olacak her şeyden faydalanır" (Aygün, 1935: 57) der. Böylece sanatın yaşayan canlılığına ve kalıcı, yaşatıcı özelliğine dikkat çeker.

Sabahattin Ali, malzemesi dil olan bir sanatla uğraştığından eserlerinde kullandığı dile çok önem verir. O, dilde aşırı her tavra karşıdır. Mademki dil, kitle ile bir anlaşma ve iletişim aracıdır; o halde önce anlaşılır olmalıdır, yalın, sade ve süssüz. Bunun için öncelikle kendi eserlerinde kullandığı dilin bu kriterlere uygun olmasına büyük özen gösterir. İlk yazdığı ve daha sonra *Değirmen* adlı kitapta topladığı bazı hikâyelerini; dilini sadeleştirerek kitaba aldığını biliyoruz. Yazar, Ayşe Sıtkı'ya yazdığı 7.VI.1934 tarihli bir mektupta, "yayına hazırladığı hikâyelerin, lisanlarını sadeleştirme gereği duyduğunu" (Ali, 1991: 79) özellikle belirtir. Fakat Sabahattin Ali, o devirde başlayan ve oldukça aşırı giden "Öz Türkçecilik" hareketine de karşıdır. Mesela kendisine Almancadan yaptığı bir tercümeyi incelemesi için gönderen Melahat Togar'a "Öz Türkçecilikte bu kadar ileri gitme! Durmuş, oturmuş kelimeleri kullan." (Laslo-Özkırımlı, 1979: 65) tavsiyesinde bulunur. Bunlar yazarın ne kadar sağlam dil anlayışına sahip olduğunu gösteren olaylardır. Gerçekten Sabahattin Ali'nin dili kullanmaktaki titizliği ve başarısı, onun hayatında pek nadiren kavuştuğu gerçek denge ve tutarlılıkların en sağlamıdır. Oldukça kolay ve karalamasız yazan Sabahattin Ali'nin başarısında bu denge unsurunun büyük payı vardır.

Çok yönlü bir sanatkâr olan Sabahattin Ali, "küçük hikâyeden romana, şiirden tiyatro ve mizaha kadar pek çok edebî türde eser vermiş olmasına rağmen, edebiyatımızda asıl hikâyeci yönü ile tanınmıştır. Sabahattin Ali üzerinde çalışan hemen bütün araştırmacılar, onun sanatkâr kişiliğini en çok hikâyelerinde gösterdiğini söylerler." (Alangu, 1968: 304). Yaşadığı dönem itibariyle

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay ve Sadri Ertem gibi tecrübeleri hazır bulan Sabahattin Ali, Türk hikâyeciliğini Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisi ile devam edecek yeni bir mecraya sürüklemiştir. Bu mecranın esası, bünyesindeki genel yapı unsurlarının değişmesi yerine, gerçeği kavrama ve ifade etme biçimindeki farklılığa dayanmaktadır. Bazı araştırmacılar, Sabahattin Ali'yi kendinden önce yaşamış ve kendi devrinde yaşayan hikâyecilerden ayıran en önemli farklılıkları onun "masabaşı hikâyeciliği" (Alangu, 1968: 175) hatasına düşmemesi ve kendi iç gelişimini aşamalı bir şekilde tamamlayarak "gözlemci gerçekçilikten toplumsal ve eleştirel gerçekçilik" (Doğan, 1979: 82) anlayışına ulaşması gibi sebeplere bağlamaktadırlar.

Bu niteliksel farklılıklara rağmen Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde "klasik bir vaka düzeninin hâkim olduğu söylenebilir. Yani her hikâyenin bir konusu vardır; her konu, bir olaya dayanır; her olay belli bir zaman ve mekân diliminde cereyan eder" (Bezirci, 1973: 1) ve her hikâyenin olay örgüsü, giriş-gelişme-düğüm-çözüm sırasını izleyen karakteristik bir seyir takip eder. Ömer Seyfettin çizgisini sürdüren ve geliştiren Sabahattin Ali, 1930 yılına kadar yazdığı ve içinde daha çok romantik öğeler taşıyan hikâyelerinde, tamamen Maupassant-vari hikâyeciliğin etkisi altındadır.

"Değirmen"de yayımlanan 16 hikâyeden 8 tanesi tamamen romantik unsurlar üzerine kuruludur. Bu hikâyeler; "Bir Cinayetin Sebebi", "Bir Siyah Fanila İçin", "Komik-i Şehir", "Viyolonsel", "Kurtarılamayan Şaheser", "Değirmen", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi", "Bir Delikanlının Hikâyesi" olmakla beraber 1927 ile 1929 yılları arasında kaleme alınmış olup daha çok bohem ve karamsar insanların ruhi dramlarını yansıtmaktadır. Bunlarda dikkatimizi çeken bir özellik de; Sabahattin Ali'nin okuduğu Batılı yazarlardan fazlasıyla etkilendiğini gösteren konu, tema ve imaj benzerliklerindeki yakınlıklardır. Mesela yazarın beğendiği isimler arasında Maupassant'ın "Dolap" adlı hikâyesiyle "Bir Delikanlının Hikâyesi"; Edgar Allan Poe'nun "Ligeia" adlı hikâyesiyle "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"; Maksim Gorki'nin "Makar Çudra" adlı hikâyesiyle "Değirmen" arasında konu ve tema bakımından hemen hemen aynilik derecesine varan bir benzerlik vardır.

Sabahattin Ali'nin 1930 yılında yayımlanan "Bir Orman Hikâyesi" ve "Bir Gemici Hikâyesi" adlı eserleri yazarın sanat hayatındaki yeni bir dönemin başlangıcını gösteren ürünler olarak kabul edilmelidir. Zira bunlarla birlikte, romantik öğeler, hikâye bünyesindeki eski ağırlıklarını kaybederek yerlerini daha gerçekçi bir mizacın kontrolüne bırakırlar. Böylece yazar, hikâyelerine daha toplumsal bir içerik kazandırmış olur.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin tamamı göz önüne alındığında, zaman olarak yazar her ne kadar "Bir Orman Hikâyesi", "Kazlar", "Bir Firar",

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"Candarma Bekir", "Bir Siyah Fanila İçin" ve "Komik-i Şehir" adlı hikâyelerinin "Osmanlı İmparatorluğu zamanındaki Anadolu'yu anlattığını" (Ali, 1935: 3) belirtirse de 1927-1947 yılları arasını kapsayan 20 yıllık bir sürenin anlatım için esas alındığı dikkati çeker. Bu döneme ait sosyal bünyede görülen aksaklıklar; önce betimleyici-anlatımcı gerçekçilik tarzıyla, daha sonra da aşamalı olarak gelişen toplumcu ve eleştirel bir gerçekçilik anlayışı ile dikkatlere sunulur.

Sabahattin Ali'yi "betimci gerçekçilik", "psikolojik gerçekçilik" ve "romantik gerçekçilik"in ilk "dikkafalısı", "ordubozanı" ve "savaşçısı" gibi sınırlı ve önyargılı değerlendirmelere tabi tutmak yanlıştır. Onun hikâyelerinde toplumcu gerçekçilik veya eleştirel gerçekçilikle, romantik ve psikolojik gerçekçilik unsurları iç içedir. Bu tavır, "Bir Siyah Fanila İçin" (1927)'le başlar ve sırasıyla "Bir Gemici Hikâyesi" (1930), "Bir Firar" (1933), "Bir Şaka" (1935), "Kamyon" (1935), "Ses" (1937), "Uyku" (1939), "Bir Mesleğin Başlangıcı" (1940), "Yeni Dünya" (1942), "Katil Osman" (1945), "Böbrek" (1945), "Kurtla Kuzu" (1947) adlı hikâyelerinde bütün sanat hayatını kapsayan sürekli ve belirgin bir çizgi halinde devam eder. İdeolojik ve önyargılı düşünmeyen hiç kimse, onun son hikâyeleri olan "Yeni Dünya", "Kamyon", "Çilli", "Böbrek", veya "Kurtla Kuzu" adlı eserlerinin 1927 yılında yazdığı "Bir Siyah Fanila İçin" veya 1929'da kaleme alınan "Bir Gemici Hikâyesi"nden daha az psikolojik ve eleştirel gerçekçilik öğeleri taşıdığını söyleyemez.

Bütün bunlar dikkate alındığında Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki ortak yapı hakkında şunları söyleyebiliriz:

1. Hikâyeler, klasik vaka düzenine sahiptir; yani her hikâye giriş, gelişme, düğüm, çözüm ve sonuç bölümlerinden oluşur.
2. Zaman, mekân ve şahıs kadrosu üzerinde detaylı durmak yerine ele alınan konular derinliğine işlenir.
3. Hikâyelerde önce gösterme metodu ağırlıkta iken, özellikle 1930'dan sonra yazılan hikâyelerde anlatma metodu ağırlık kazanır, olay ön plana çıkar. 1945'te yazdığı "Çilli" adlı hikâyeyi takiben ise; yorum en aza indirilerek, hayattan an'a bağlı kesitler sunulur. Böylece olay tekrar geri plana itilmiş olur.
4. Hikâyeler ani ve beklenmedik sonlarla biterler.
5. Hikâyelerdeki gerilim unsuru, başlangıçta yavaş yavaş, finale doğru hızla artar ve düğüm çözüldüğünde gerilim aniden düşer ve hikâye biter.
6. Sabahattin Ali hikâyelerinde kendisini mümkün olduğu kadar kamufle etmesine rağmen bazı hikâyelerde zaman zaman hiç gereği yokken söze karıştığı ve bu yüzden de anlatım tekniğinin zayıfladığı görülür; "Komik-i Şehir" ve "Selam" hikâyeleri, bu durumun en

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

karakteristik örneklerini teşkil ederler.

7. Sabahattin Ali, vaka icat ederken romantik karakterli hikâyeler bir yana doğrudan gözlem unsurunu esas alır. Gözlemleri ya kendi başından geçen olaylardan ya da herhangi bir vesile ile tanıdığı insanlardan dinlediği intibalardan oluşur.

Zaten Sabahattin Ali'nin eserleri, ilk hikâyeden son hikâyeye kadar hemen hemen hep aynı kurgu tekniğine sahiptir. Maupassant-vari hikâyeciliğin en karakteristik çizgilerini taşıyan bu hikâyelerinde değişen tek şey, sadece tematik ve karşı gücü temsil eden kişiler, kavramlar ve simgelerdir. Hikâye etme biçimi, genellikle değişmez.

Hikâyelerin yanı sıra Sabahattin Ali'nin romanlarına baktığımız zaman; yazarın *Kuyucaklı Yusuf, Kürk Mantolu Madonna* ve *İçimizdeki Şeytan* adlı üç anlatısıyla karşılaşırız;

1. Kuyucaklı Yusuf

Sabahattin Ali'nin ilk romanı olan *Kuyucaklı Yusuf*, "yazarın 1931 yılında Aydın hapishanesinde tanıdığı Yusuf'un macerasından etkilenerek kaleme alınmıştır." (Solok, 1966: 6). Roman Yusuf'un şahsi sergüzeştinde Anadolu'daki toplumsal gerçekçilik üzerine tutulmuş ayna gibidir. Romanda, İstanbul dışındaki bir kasabada mütegallibe esnaf ve eşrafın, hükümet güçlerini nasıl sindirdikleri ve elde ettikleri bu güçlerini yoksul-kimsesiz insanlara karşı nasıl acımasızca baskı aracı olarak kullandıkları anlatılır. Eserin ilk planda; Yusuf'la Muazzez arasındaki aşk serüveni üzerine kurulduğu görülürse de yazarın gözlemci gerçekçi tavrı, romana, 1903-1915 yılları arasındaki Osmanlı toplumunun küçük bir kasaba bazındaki kritiği niteliğini kazandırır.

Muhtemelen 1931-1932 yılları içinde tamamladığı söylenen *Kuyucaklı Yusuf* üç cilt olarak tasarlanmış, fakat yalnızca bir cildi yazılıp basılabilmiştir. Eser ilk defa Konya'da yayımlanan *Yeni Anadolu* gazetesinde tefrika edilmiş; fakat ücret anlaşmazlığı yüzünden yarıda kesilmiştir. Daha sonra *Projektör* adlı derginin birinci sayısında (Mart 1936, s.93-96) yayımlanmaya başlamış bu da tamamlanmamıştır. *Kuyucaklı Yusuf*'un üçüncü tamamlanmayan tefrikası da *Varlık*'ta (1 Kasım 1937, 8. sayı, s.127-128) yapılmıştır. Eserin tam tefrikası 9 Kasım 1936, 21 Ocak 1937 tarihinde *Tan Gazetesi*'nde gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla *Kuyucaklı Yusuf*, roman olarak 1937 yılında yayımlanmıştır. (İstanbul 1937, Yeni Kitapçı, 290 sayfa). Roman, Rusça ve Bulgarca'ya da çevrilmiştir. (*Kuyucaklı Yusuf*, 1954, Sofya).

Kuyucaklı Yusuf, köyün saf ve tabii ikliminden kopup şehre gelen ve şehrin yapmacık, iğreti hayatı ile mücadele eden bir insanın içine düştüğü traji-komik durumu hikâye eder. Hâkim bakış açısıyla kaleme alınan roman, Kuyucak köyünün eşkıyalarca basılması ve bir köylü çiftin öldürülmesiyle başlar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Devrin şartları göz önüne alındığında, böyle bir vakanın icat edilmesi pek doğal görünür. Bu olaydan sonra, küçük Yusuf yetim kalır ve olayı araştırmaya gelen kaza kaymakamı Salahattin Bey, onu yanına alarak Edremit'e getirir.

Sabahattin Ali'nin romanları içinde ayrıntıların en yetkin olarak kullanıldığı *Kuyucaklı Yusuf*'ta yazar, her şeyi hesaplayarak romanda işlemiştir: Eşkıyaların köyü basarak cinayet işlemeleri, bu esnada Yusuf'un sağ el başparmağının kesilmesi, yalnız kalması; Kaymakam Salahattin Bey'in yumuşak kalpli bir insan olması ve hiç erkek çocuğunun bulunmaması v.s. bütün bunlar, romanın ilerleyen kısmında büyüyecek bir tohum gibidirler. Özellikle işlenen cinayette, Yusuf'un başparmağının kesilmesi ve yumuşak kalpli kaymakamın onu yanına alması, olay örgüsünün iki ana epizodunu oluşturmaktadır. Bu iki önemli epizoda ilaveten yazar, olayların zamanlaması bakımından da simetrik bir anlatım bütünlüğü oluşturmuştur; romandaki gerilim unsurunun üç ayrı gecede ve üç ayrı cinayet simetriği üzerine kurulması bunun en güzel örneğini teşkil eder; birinci gece, eşkıyaların Kuyucak köyünü basması ve Yusuf'un anne ve babasını öldürmeleri; ikinci gece, Bakkal Ali'nin, Şakir tarafından öldürüldüğü gece; üçüncü gece ise romanın son bölümünde Yusuf'un tahsildar olarak gittiği köydeki hasta yatağından büyük bir sevk-i tabiiyle kalkıp Edremit'e dönmesi ve evini basan, onu hayata bağlayan değerleri yağmalayan şehir eşkıyalarına karşı ölüm kustuğu gece. Muazzez, bu gece aldığı kurşunların etkisiyle ölür. Özellikle bu son geceden sonra romandaki olay örgüsünün yeni bir zaman ve mekân boyutuna genişlediği görülür. Ne yazık ki roman bu aşamada bitmiştir.

Kuyucaklı Yusuf'un "üç cilt olarak tasarlandığı düşünülürse" (Boratav, 1979: 289) oldukça sağlam bir olay örgüsü yaratan bu simetrik kurgu tekniğinin yeni vaka birimlerini hazırlayıcı çekirdek bir değer ifade ettiğini söyleyebiliriz.

2. *İçimizdeki Şeytan*

İçimizdeki Şeytan, "ilk defa 3 Nisan-29 Haziran 1939 tarihleri arasında *Ulus* gazetesinde (87. sayı) tefrika edilmiştir." (Tatarlı ve Mollof, 1969: 82). Roman olarak ilk basımı Remzi Kitabevi'nce (İstanbul 1940, 302 s.) yapılmıştır. *İçimizdeki Şeytan*, Sabahattin Ali'nin toplumsal sorunlarla aktif olarak ilgilendiği bir dönemde kaleme alındığı için tezli bir roman niteliği taşımaktadır. Bu durum, *İçimizdeki Şeytan*'ın roman tekniği bakımından değerini azaltır.

İçimizdeki Şeytan, roman kahramanı Ömer'in ferdi plandaki tezatları ve buhranları üzerine kurulmasına rağmen toplumsal yanı ağır basan eleştirel gerçekçi bir romandır. Yazar, 1940'ların Türkiye'sindeki aydın ve entelektüel kesimin ideolojik açıdan eleştirisini yapar. Bu yüzden yayımlandığı zaman uyandırdığı geniş akisler, onun edebî yönünden çok siyasi ve ideolojik yönüne ait değerlendirmeleri kapsar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sabahattin Ali'nin romanları içinde teknik bakımından en zayıf olanı *İçimizdeki Şeytan*'dır. Hâkim bakış açısıyla kaleme alınan romanda olay örgüsü Macide ve Ömer arasındaki aşktan ziyade; Ömer'in kendisi ve dış dünya ile aralarındaki çatışma üzerine kuruludur. Ömer'in kendini bulma sürecindeki sorularından birisi de; Macide aracılığıyla görme imkânı bulduğu kendi iradesiz ve iğreti kişiliğine yönelik değerlendirmeleri ihtiva etmektedir. Ömer'in bu kendini bulma sürecindeki iç bunalımları ve çatışmaları; romanın sonuna kadar hep aynı gerilim frekansıyla devam eder. Roman sona erdiğinde bu "kendini bulma" süreci hâlâ tamamlanmamıştır. Dolayısıyla olay örgüsündeki gerilim unsuru, final noktasında en yüksek noktasında asılı kalır.

3. *Kürk Mantolu Madonna*

Kürk Mantolu Madonna, 18 Aralık 1940-8 Şubat 1941 tarihleri arasında *Hakikat Gazetesi*'nde "Büyük Hikâye" başlığıyla tefrika edilmiştir. 8-10 Ocak 1941 tarihinde bayram olduğu için gazete çıkmamış, 14-15 Ocak tarihinde de bilinmeyen sebeplerden dolayı eser, 48 sayı tefrika olarak yayımlanmıştır. *Kürk Mantolu Madonna* ilk olarak 1943'te kitap olarak basılmıştır. Remzi Kitabevi'nce yapılan bu birinci baskıda (İstanbul, 1943, 177 s.) eserin kapağına "hikâye" ibaresi konulmuştur. İkinci baskı, Varlık Yayınları tarafından roman olarak (İstanbul 1966 yılında 246 sayfalık bir hacimle) yayınlanmıştır.

Kuyucaklı Yusuf ve *İçimizdeki Şeytan*'da açıkça görülen sosyal gerçekçilik tavrı, bu eserde daha dikkatli ve çekimser bir üsluba bürünmüştür. Sabahattin Ali'nin Almanya'daki hayatından da izler taşıyan bu roman, toplumla sağlıklı iletişim kuramayan, çeşitli aksaklıklar sonucu hayata küsmüş, bedbin ve ümitsiz Raif Efendi'nin hazin hikâyesini anlatır. Tip, tema ve anlatım tekniği bakımından Sabahattin Ali'nin daha önce yazdığı "Bir Delikanlının Hikâyesi", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi", "Köstence Güzellik Kraliçesi" gibi hikâyeleri anımsatan bir yapıya sahiptir. Zaten yazar, eserin ilk baskısındaki kapağa "Büyük Hikâye" notunu koymuştur. Ancak eser, gerek hacim gerekse içeriğin yoğunluğu bakımından romana daha yakındır.

Romanın asıl olay örgüsü; Raif Efendi için hayatının en yoğun yaşandığı üç aylık bir dönemin hikâyesi üzerine kurulmuştur. Bu hikâyenin ana teması ve motive edici gücü, aşktır. Raif Efendi, hayatın kötü sürprizleri sonucu kaybettiği dönemin hatıralarını; kendisini hâlden hâle çeviren anlamsızlıklara içten bir tepki olarak hayalinde yaşamaktadır. Onu bu hayale daha şiddetle gitme ihtiyacına sevk eden şey ise, bu döneme ait sıkıntılardan kaçış duygusudur. Sabahattin Ali'nin diğer romanlarında olduğu gibi asıl yönlendirici duygunun aşk olması ve Raif Efendi'nin de Yusuf ve daha çok Ömer gibi kendini olayların akışına kaptıran irade gücü zayıf bir insan olması; bu üç romanın olay örgülerini ortak bir paydada birleştirir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

C. ESERLERİ

I- Şiirler

Dağlar ve Rüzgâr, Türkiye Basımevi, İstanbul 1934.

Kurbağanın Serenadı ve Öteki Şiirler, İstanbul 1937.

Bütün Şiirleri, (Yayına Hazırlayan: Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

II-Hikâyeler

Değirmen, Remzi Kitabevi, İstanbul 1935.

Kağnı, Yeni Kitapçı, İstanbul 1936.

Ses, Yeni Kitapçı, İstanbul 1937 (Ses, 1943'te başlayan ikinci baskısından itibaren sürekli Kağnı adlı kitapla birlikte yayımlanmıştır.).

Yeni Dünya, Remzi Kitabevi, İstanbul 1943.

Sırça Köşk, Remzi Kitabevi, İstanbul 1947, Sırça Köşk (Son Hikâyeler-Esirler adıyla), İstanbul 1966).

III- Romanlar

Kuyucaklı Yusuf, Yeni Kitapçı, İstanbul 1937.

İçimizdeki Şeytan, Remzi Kitabevi, İstanbul 1940.

Kürk Mantolu Madonna, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1943.

IV- Piyes

"Esirler", Tefrika, Varlık, ş.70-76, 1 Haziran-1 Eylül 1936, s. 349-351, 366-368, 381-383, 15-16, 30-32, 46-48, 63. (Daha sonra YKY tarafından; 2003 yılında *Kağnı-Ses ve Esirler* diye kitaplaştırılmıştır.)

V- Mektuplar ve Diğer Yazılar

İki Gözüm Ayşe (Sabahattin Ali'nin özel mektupları), Ataol Yayıncılık, İstanbul 1991,(Hazırlayanlar: Ayşe Sıtkı-Doğan Akın).

Canım Aliye, Ruhum Filiz (Ailesine Mektupları), (Hazırlayan; Sevengül Sönmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Hep Genç Kalacağım, (Ailesine ve dostlarına yazdığı mektuplar yanı sıra ona gelen mektupları da içeriyor), (Hazırlayan; Sevengül Sönmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Markopaşa Yazıları ve Ötekiler, (Hazırlayan: Hikmet Altınkaynak), İstanbul 1986, Cem Yayınevi.

Mahkemelerde (Hazırlayanlar; Nezihe Seyhan-Nüket Esen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

VI- Çeviriler

Tarihdeki Garib Vakalar, Max Kemmerich, Ulus Basımevi, Ankara 1936.
Antigone Sofokles, Maarif Vekilliği, İstanbul 1941.
Minna Von Barnhelm, G. Ephraim Lessing, Ankara 1942.
Üç Romantik Hikâye, (Heinrich von Kleist, Adelbert von Chamisso, E.T.A. Hoffmann), MEB, Ankara 1943.
Fontamara, Ignazio Silone, Akba Kitabevi, Ankara 1943.

KAYNAKÇA

Alangu Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1*, İstanbul Matbaası, İstanbul 1968.
Ali Sabahattin, *Değirmen*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1935.
Ali Sabahattin, *İki Gözüm Ayşe* (Hazırlayan: Ayşe-Sıtkı Doğan Akın), Ataol Yayıncılık, İstanbul 1991.
Aygün İhsan, "Gençler Diyorlar ki" (Anket), *Yücel*, S. 8, 1.Teşrin 1935, s. 57.
Bezirci Asım, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Yapı", *Yeni A Dergisi*, S. 12, 1973.
Bezirci Asım, *Sabahattin Ali*, Amaç Yayınları, İstanbul 1987.
Boratav Pertev Naili, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinin Hikâyesinden Çizgiler", *Sabahattin Ali*, [Hazırlayanlar: Filiz Ali (Laslo)-Atilla Özkırımlı], İstanbul, 1979.
Boratav Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
Doğan H. Mehmet, "Öykücü Sabahattin Ali", *Birikime Dayanmak*, İzmir 1979.
Laslo Filiz Ali- Özkırımlı Atilla; *Sabahattin Ali*, Cem Yayınevi, İstanbul 1979.
Muzaffer Reşit "Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", *Varlık*, S. 651, 1936.
Nesin Aziz, "Sabahattin Ali Bibliyografyası", *Gelincik*, S. 1, 1949.
Solok Cevdet Kudret, "Sabahattin Ali Üzerine Notlar II", *Varlık*, S. 663, 1966.
Tatarlı İbrahim-Mollof Rıza; *Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul 1969.
Yiğiter Ümran Nazif, "Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", *Varlık*, S.108, 1938.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kurtuluş Kayalı

SAHİH BİR SABAHATTİN ALİ PORTRESİ ÇİZME DENEMESİNDE DİKKAT EDİLECEK ÖZELLİKLER

Sabahattin Ali çoğu özellikleri itibarıyla dönemin aydınlarından, dönemin edebiyatçılarından farklıdır. Hem de belirgin olarak farklıdır. Bir kere hayatının en genç dönemlerinde çok kısa süren bir Almanya eğitimi ve o vesileyle Batı klasikleriyle tanışma dönemi vardır. Özellikle bu durumu o dönemde ve sonrasında yazacağı metinlerin biçimlenişinde ve konulara yaklaşım tarzında etkili olmuştur. Aslında Sabahattin Ali çoğu Türk yazarının Batı klasikleriyle tanışma döneminden bir on beş-yirmi yıl önce Batı klasikleriyle tanışmıştır. Ve Batı klasikleriyle ilişkisi 1950'li yıllar yazarlarına göre daha sahici olmuştur. Özellikle köy yazarlarına göre böyle olmuştur. Ve bu birikim onun metinlerini bariz bir şekilde etkilemiştir. Ve kaleme aldığı üç roman köy yazarlarına ve ek olarak Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'e göre değişik konular ve değişik temalar üzerine odaklanmıştır. Sabahattin Ali'nin yazdıklarının özellikle 1950'li yıllar ve 1960'ı yıllar ortalarına kadar yazılan metinler üzerinde neredeyse hiçbir etkisi olmamıştır. Olmasının da imkânı yok gibi görünmektedir. Bunun vasatının olmaması 1948 yılından 1965 yılına kadar metinlerinin, roman, öykü ve şiirlerinin Türkiye'de, Türkçede yayınlanmamasındandır. 1965 yılında yayınlanmaya başlanıldığında zaten köy edebiyatı köklü bir etki oluşturmuştur. Yaşar Kemal ve Orhan Kemal romanları, özellikle de *İnce Memed* ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* bilinen ve geniş etkileri olan kitaplardır. Dolayısıyla onun metinlerinin etkileri gecikmeli olarak gündeme gelmiştir. Üzerinde çalışmalar da daha geç bir dönemde gerçekleşmiştir. Yukarıda anılan yazarların metinleri o dönemlerin genel karakteristiğine daha uygundu. Sabahattin Ali'nin yazdıklarının bariz olarak farklı tarafları vardır. Bu durumun somut olarak edebiyat üzerine yazılan inceleme metinleri üzerinde de etkisi vardır.

Berna Moran Türk edebiyatı üzerine gerçekleştirdiği temel metinde 1950'li yıllara kadar yayımlanan romanların meseleye Doğu-Batı ekseninde, bir başka deyişle kültür ekseninde 1950 yılından itibaren ise sınıfsal temelde yaklaştığı tespitinde bulunmuştur. Bu durumun istisnalarından biri olarak Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanını, 1937 yılında yayımlanan bu romanı göstermiştir. Ve bu roman da yukarıda anılan romanların, özellikle de

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İnce Memed ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanlarının gölgesinde kalmıştır. Gölgesinde kalmasının nedenlerinden biri de 1903-1915 yılları arasını konu almasındandır. Ancak 1970'li yılların başlarında gene de kısmi sayılabilecek bir etkisi olmuştur. Sözü edilen etki de belli bir noktanın ötesine geçmemiştir. Bunun nedenini iki noktada aramak anlamlı olabilir. İlk mesele yazdıklarının aktüel siyasetle ilgili olmamasıdır. Bunun sadece aktüel siyasete ilgi duymamasıyla bağlantısı yoktur. Zaten yazdığı metinlerin okuyucuyla buluşması kısa bir süre hariç, yazılışlarından yirmi, otuz yıl sonradır. Ve metinlerinde mekanik, şabloncu bir tavır söz konusu değildir. Özellikle örneğin *Teneke*'ye, *Onuncu Köy*'e bakıldığı zaman dönemin oldukça belirgin olaylarına gönderme yaptıkları açıktır. Bu edebi metinlerde de köyü, kazayı, çeltik sorununu çözme amacı vardır. Oralardaki öğretmen, oradaki kaymakam bariz olarak idealize edilmiştir. Örnek olarak bakıldığı zaman *Kuyucaklı Yusuf*'taki kaymakam Selahattin Bey idealize edilmek bir yana bilakis biçare bir devlet memuru olarak gösterilmiştir. Buradaki yaklaşım tarzı dönemle, dönemin zihniyetiyle, dönemde iktidarda etkin olmasa da edebiyatta etkin olan zihniyetle barışık değildir. Kısaca ifadelendirmek gerekirse kaymakam Selahattin Bey, *Yeşil Gece*'nin Şahin Efendisi ya da *Teneke*'nin kaymakamı değildir. Kemalizm'le de Reşat Nuri, Yakup Kadri, Fakir Baykurt ve Yaşar Kemal kadar barışık değildir. Anadolu'nun bir yöresindeki bir durumu anlatırken, bir problemin altını çizerken Cumhuriyet dönemini değil, geçmiş dönemi anlattığını ifade etmek zorunluluğunu duymuştur. Belki de "kalbinde Ulu Gazi'nin aşkının yattığını" belirtmek durumunda kalması daha sonraki metinlerinin ana eksenini de önemli ölçüde değiştirmiştir. Dönemin ortamını çözümlemeye çalışırken, dönemin sol aydınlarının ve bunlar arasında TKP'lilerin CHP ile barışık olduklarını da düşünmek gerekmektedir. Bu anlamda da sıra dışı bir aydınla karşı karşıya olunduğu görülmektedir. Sadece bu farklılığı değil başka anlamdaki farklılıkları da onun yazdıklarının ve aydın olarak aykırılıklarının işareti olarak da okunabilir.

Onun *İçimizdeki Şeytan* (1940) romanı da farklılık arz etmekte olan erken bir romandır. Aslında somut kişilere gönderme yapan ve fakat kurmaca boyutu da belirgin olan gelişkin bir roman mahiyetindedir. Sözü edilen dönemde Milliyetçilere, Milliyetçiliğe, Irkçı Turancılığa yönelik olarak yazılan eleştirel mahiyetteki metinler, örneğin "En Büyük Tehlike", "Alman Faşizmi ve Irkçılığı" ve "Irk Psikolojisi" Sabahattin Ali'nin yazdığı metinlere göre hem daha soyut, hem de daha geç metinlerdir. Bu metinler Sabahattin Ali'nin metni kadar tepki de toplamamıştır. Sabahattin Ali'nin metnine en şiddetli cevap Atsız'ın *İçimizdeki Şeytan*lar'ı ile gelmiştir. Hatta daha sonra Atsız'ın dönemin başbakanı Şükrü Saracoğlu'na açık mektup yazarken en öne çıkardığı isim Sabahattin Ali'dir. Çok geniş bir biçimde 1944 tutuklamalarından

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sonra tepki yoğunlaşarak yayılmıştır. Ancak bu tarz eleştiriyi hükümetin güdümünde organize bir hareket olarak telakki etmek lazımdır. Bu noktada bir başka durum sıradan insanların aydınlardan, elitlerden toplumu daha gerçekçi ve daha iyi tanıdığına dair kanısıdır. Bu kanaatin zaman zaman ciddi bir şekilde temellendirildiği görünmektedir. Bir örnek belirgin olarak açıklayıcıdır. Bir akademisyenin tespiti önemli görülmelidir: "(Bu metinde Endonezya'da yaptığı mülakattan bahsederek) çok geçmeden mülakat yaptıklarım arasında en açık sözlü ve en ilginç kişilerin, yeni yeni oluşmakta olan seçkinlerden çok, sıradan insanlar olduklarını anladım." (Anderson, 2017: 72). Sabahattin Ali o tarz sıradan insanların daha sahici, düşüncelerinin de daha gerçekçi, kendi içinde çelişkili değil daha hazmedilmiş, daha özümsenmiş düşünceler olduğunu ifade etmiştir. Bu ifadesinde yabancı entelektüellerden alınmış düşüncelerin çelişik bir biçimde aydınların kafasında yamalı olarak durduklarını belirtmesi, milliyetçi, muhafazakâr aydınlar kadar modernist, solcu aydınları da kastettiğini göstermektedir. Daha doğrusu her tür aydını düşünmektedir. Bu iki husus bir grupla münakaşasını somutlaştırması ve toplumu dönüştürücü tipler, kahraman tipler üzerinde odaklaşmaması onun sadece olan değil oluşmakta olan metinlerden farklı sanat eserleri ürettiğinin göstergesidir. Dönem tam da köy edebiyatının çıkış yapma döneminin ve Nihal Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü*'nü yazmasının öncesi tarih kesitidir. Hatta tefrika edilen, bir kısmı tefrika edilen romanla ilgili olarak 9 Ocak 1937 tarihinde Nihal Atsız'ın Sabahattin Ali'ye yazdığı mektupta şöyle satırlar vardır: "Sana müthiş bir sır vereyim mi? Haydi vereyim: Ben Kürşat'ı roman olarak yazıyorum. Beni buna sevk eden de Tahsin Demiray oldu... İleride kitap şeklinde çıkınca sana gönderirim." (akt. Ercilasun, 2017). Daha 1937 yılının başında Atsız'ın Sabahattin Ali'ye atfedilen "İsmet girmedi mi hala kodese / Kel Ali'nin başı vurulmuş mudur?" dizelerinden, daha sonra vurgu yaptığı durumdan rahatsız olmadığı anlaşılmaktadır.

Aslında son romanı *Kürk Mantolu Madonna, İçimizdeki Şeytan*'da şöyle bir değindiği sıradan insanın iç dünyasının derinliğini ve zenginliğini Raif Efendi özelinde anlatmaya çalıştığı bir romandır. Bu romanın önemini bir tespitten kalkarak açıklamaya çalışmak daha gerçekçi olabilir. Türk edebiyatının değişik öbeklerini birörnek olarak nitelemek yanlıştır. Köy edebiyatına olumlu bakanlar arasında Adnan Binyazar ve Emin Özdemir'in yerlerini ayrı tutmak gerekmektedir: Adnan Binyazar'ın Özdemir'in yaklaşımına dikkat çekmesi de önemlidir. Emin Özdemir köydeki eşitsizliği, mücadeleyi iyi anlatan romanlar olduğunu ve köylünün zengin iç dünyasını, derin iç dünyasını anlatan roman yazılmadığını, kendisinin romana yönelmesi hâlinde bunu yapabileceğini belirtmiştir.[1] Yaptığı nehir söyleşide de dünyada bunun örneklerinden söz etmiştir. Belki eski kuşak açısından Sabahattin Ali'nin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kürk Mantolu Madonna'sı hiçbir etkisi olmamasının ötesinde iz bırakmamıştır. Romanlar, Tanpınar'ın da değindiği gibi insanın iç dünyası üzerine oturan metinlerdir. Bu anlamda da romanlar kentteki insanı anlatan romanlar olarak düşünülmüştür. Belki de döneminin etkisiyle *Kürk Mantolu Madonna* üzerine çok sınırlı olarak durulmuştur. Cevdet Kudret'in antolojisinde anılan tek roman *Kuyucaklı Yusuf*'tur. *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri* kitabında ise çok ağırlıklı olarak *Kuyucaklı Yusuf* irdelenmiş, diğer iki romanına şöyle bir değinilmiş, ikisinin arasında da en az ilgilenileni *Kürk Mantolu Madonna* olmuştur. Tahir Alangu'da da aynı tutum söz konusudur. Ama zaman bir süre geçtikten sonra diğer iki romanı tabiri caizse bir kenara bırakılıp *Kürk Mantolu Madonna* üzerinde durulmaya başlanmıştır. Bu süreci *Kürk Mantolu Madonna*'nın sosyolojik ve estetik çözümlemesinin yapıldığını söylemekten çok günümüzde o roman metninin daha yaygın olarak okunduğunu belirtmek şeklinde yorumlamak / anlamak / anlamlandırmak gerekmektedir. Bir de roman üzerine daha bütünsel metinlerin yazılmaması meselenin anlaşılmasını bir ölçüde zorlaştırmaktadır. Aslında Tahir Alangu'nun üç romanın temel karakterlerini birbirleriyle özdeşleştirmeye yakın benzeştirmesi meseleye farklı bakışın da yollarını açacak mahiyettedir. Sait Faik'in metinleri açısından belirtildiği gibi Sabahattin Ali'nin sanat eserlerinin de yoğun otobiyografik özellikler taşıdıklarının söylenmesi başka bir noktanın, hususun da gündeme gelmesini sağlamaktadır. Ancak *Kürk Mantolu Madonna* sıradan insanın iç dünyasının zenginliğini somutlaştırmanın daha bariz ortaya çıkmasının işaretidir. Ve izlenegelen değişim bağlamında 1970'li yıllardaki Sait Faik- Sabahattin Ali arasında gerçekleştirilen tartışmanın ikisini ayrıştıran değil birleştiren bir noktaya doğru seyrettiği düşünülebilir. Sıradan insanın derinlikli anlatımının öne çıkması ekseninde Sait Faik- Sabahattin Ali karşılaştırmasında Sait Faik'in metinlerinin yeğlenmesi şeklinde bir mecraya yönelinmesi gerektiği de söz konusudur. Hele Sait Faik öykülerinin İstanbul eksenli olduğu ve etnik çeşitliliğe gönderme yaptığına göre, bu durumun açıkça ifade edilmese de izdüşümü örtük olarak gözlemlenmektedir.

Başka bir noktanın gündeme gelmesinin somutlaştırılması açısından Osman Balcıgil'in 2017 yılında yayınlanan *Yeşil Mürekkep* romanının açıklayıcılık açısından özel bir önemi vardır. En azından açıklamakta kolaylık sağlamaktadır. Başka metinlerden de anlaşılabileceği üzere Sabahattin Ali'nin politik örgüt bağlantısı yoktur. Onun dışında sadece *Marko Paşa*'yı çıkardığı dönemde değil önceki dönemlerde de sorunsuz bir hayat istemektedir. Bu tarz bir eğilimi onu siyasal örgütlerden uzak tutmakta da etkili olmuştur. Daha sonraki dönemde yazılanlar onu o dönemin tipik, muhalif anlamda tipik bir aydını olarak göstermek eğilimindedir. Aslında Asım Bezirci'nin kitabı bu çerçeve içinde mütalaa edilebilirken, Tahir Alangu'nun yazdıkları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

farklı, ayrı, aykırı ve problemli bir tipin fotoğrafını vermektedir. Aslında Alangu genel değerlendirmesinde de, romanını değerlendirirken de kısmi denmesi zor olan nitelemelerde bulunmaktadır. Kemal Tahir de roman üzerine tahlilinde Sabahattin Ali'yi önemli ve fakat roman açısından sorunlu bir yerde bulmaktadır. Daha sonraları romanından öte konularda, tam da 1979 yılında *Edebiyat Cephesi* dergisinde bir yazar, Tahir Alangu'nun belirttiklerinden öte siyaseten de sakat bir noktada olduğunu ve devletin kurumlarını da atlatabileceği düşüncesini taşıdığını belirtmiştir. Aziz Nesin sözü edilen yazıdan hemen sonra kendisinin mutlaka yazacağı gerçeklere bu yazının yakın durduğunu, yakın durmaktan öte cuk oturduğunu ifade etmiştir. Hatıratlarda okunduğu gibi Aziz Nesin'in bazı girişimleri ve *Büyük Grev* dolayısıyla kendisine yönelik büyük tepkileri durdurma girişimi Sabahattin Ali'nin siyasal farklılığını gösterecek mahiyettedir. Aslında çok genel hatlarıyla 1970'li yılların sonlarında dillendirilenlerle Tahir Alangu'nun yazdıkları arasında saptama düzeyinde paralellikler vardır. Hatta kuzeni Reşit Mazhar Ertüzün'ün yayınladığı *Sabahattin Ali Olayının Gerçeği* başlıklı kitap da benzeri bir fotoğraf vermektedir. 2017 yılında yayınlanan roman bu noktada bazı hususları teğet geçmektedir.

Sabahattin Ali'nin Bulgaristan'a geçme denemesinin trajik sonundan neredeyse hemen sonra Fahri Erdinç ile iki arkadaşının ve Osman Rauf Alper'in bir arkadaşıyla Bulgaristan'a kaçmalarının başarıyla gerçekleşmesi belki de örgüt bağlantılarıyla ilgilidir. Bunların arasında partiyle bağlantısı en sorunsuz olanının bile Bulgaristan'da problem yaşaması sınırı başarıyla geçse bile/geçmiş olsa bile Sabahattin Ali'yi trajik bir hayatın beklediğini göstermektedir. Hikmet Kıvılcımlı'nın 12 Mart 1971 sonrası yurt dışı macerası bağımsız, bağlantısız bir aydının yurt dışı yaşantısı konusunda ciddi ipuçları verecek mahiyette bir durumdur.

Sabahattin Ali'nin temel olarak *Kuyucaklı Yusuf* metni üzerinde durulması, Sovyet Türkologlarının bile metni toplumcu-gerçekçi olarak nitelemektense, eleştirel gerçekçi olarak nitelemesi, durum tahlili nokta-i nazarından *Çıkrıklar Durunca* ve *İnce Memed*'den geride durduğunu belirtmeleri ve bu yaklaşımın genel kabul görmesi düşünsel farklılığını ortaya koyacak mahiyettedir. 1970'li yıllarda ele farklı değerlendirilmesi, romanlarının sinemaya gecikmiş bir şekilde uyarlanması ve *Kürk Mantolu Madonna* üzerine dikkatlerin yeni odaklanması âdeta Sabahattin Ali'nin metinleri ve aydın kimliği üzerinde yeniden durulma sını gerektirmektedir. Sabahattin Ali hakkındaki muhafazakâr ilgi de öteki bu ilgi değişik zaman aralıklarına yayılmaktadır-metinlerindeki kimi özelliklerden kaynaklanmaktadır. Belki de Sabahattin Ali'nin düşünsel ve edebi anlamda daha doğru bir yere yerleştirilmesinde yardımcı olabilir. Ancak son on yıldır muhafazakâr ve modernist aydınların

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sabahattin Ali'yi inceleme konusunda ikircikli davranmaları durumu anlaşılır kılacaktır. Nâzım Hikmet konusuna muhafazakâr kesimin kabullenici ve modernist kesimin reddiyeci tutumuyla çakışır, benzer bir yaklaşımı yoktur Sabahattin Ali hususunda. Mevcut durumu en iyi anlatacak olan görüntü de Sabahattin Ali'nin üzerinde yoğunlaşan bir ilginin olmamasıdır.

KAYNAKÇA

Anderson Benedict, *Sınırları Aşarak Yaşamak-Bir Sosyal Bilimcinin Yaşamından Anılar*, Çev: Ayet Aram Tekin, Metis Yay., İstanbul, 2017.

Ercilasun Ahmet Bican, "Bozkurtların Ölümü Ne Zaman Yazıldı?", *Yeniçağ Gazetesi*, 8.10.2017.

1 "İnanır mısınız, köyün romanı yazılmamıştır. Bana sorarsanız, ne Fakir Baykurt yazmıştır, ne Dursun Akçam yazmıştır, ne Ümit Kaftancıoğlu yazmıştır, ne Talip Apaydın yazmıştır bu bağlamda. Yazılmamıştır köy romanı. (...) Köyü cehaletten, gerilikten nasıl kurtarabiliriz? Onu yazmışlardır. Ama köy insanının gerçekten iç dünyasına girilmemiştir." Adnan Binyazar, "Edebiyat Gündemi 'Emin Özdemir: Göğüne Sığmayan Bulut' " Varlık, No: 1321, (Ekim 2017), s.76. Nehir söyleşide Özdemir Türkiye'de roman konusunda belirgin bir şekilde umutsuzdur. Bu durumu Emin Özdemir Göğüne Sığmayan Bulur kitabında derinlemesine tartışarak anlatmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Mehmet Aycı

ALTIN ÇERÇEVELİ 'BAŞIN ÖNE EĞİLMESİN'

Ankara'da, Karanfil Sokak'ta, Adalar Apartmanındaki 'kitaplı' odasında koltuğun kenarına oturmuş, okunmuş, hangi sayfasında neyin olduğu sahibince bilinen kütüphanesi fotoğrafın fonu, çizgili yelekli, yeleği beş düğmeli takım elbisesi üzerinde, sağ eli bitmez tükenmez bir dinginliğin, bir karar vermişliğin fotoğrafı olarak dünyaya kapalı içine açık, sol eli nerdeyse her parmağı kalem, ayrıca başparmağıyla kalem tutar gibi, içindeki bitmez tükenmez hareket bilincini yansıtırcasına fotoğraftayken bile yazıyor intibaı uyandırıyor; fotoğrafayken poz verdiğinin farkında fakat bu poz role dönüşmüyor, iki eliyle kendisini paranteze almış gibi, 'işte bu ben' dercesine bakıyor, gözbebekleri alabildiğine ciddi, sol gözü sağ gözünden daha ciddi, sağ gözünün akını kaplayan uçsuz bucaksız bir gülümseme tutmasa fotoğrafın tamamına yayılacak...

Saçları az önce kırlaşmış, kırlaşan saçlarını az önce arkaya taramış, yeni tıraş olmuş, gözlüğünü yeni almış, gözlüğün altın çerçevesi yeni imal edilmiş, zaten parlak olan camlarını yeniden parlatmış, alnının iki tarafındaki körfez yeni açılmış, hatta fotoğraf yeni çekilmiş de siyah beyazlaştırılmış kadar taze bir yüz... Alnının ortasında belli belirsiz kırışma eğilimi de taze. O kadar ki Romalı yontu ustalarından en maharetlisi çizgili takım elbisesiyle, kitaplığıyla, bakışıyla, duruşuyla, yüzünü de az önce tamamlamış, çene çukurunu hafif bir keski darbesiyle işaretlemiş, alt dudak altındaki çukuru bir Ege vadisine benzetmiş, dudaklarını kapatmasının karakterini daha iyi yansıtacağını düşünerek ve alt dudaktaki çatlamaya hazır yeri ihmal etmeyerek, en çok üst dudağın burunla bitiştiği orta noktada beklemiş, burada az bulunur gözyaşı şişelerinden birini damla şeklinde özene bezene bir ucu burun çizgisiyle uyumlu olacak şekilde tasarlamış, devamla, sağ kaşının burunla bitiştiği yere sadece onda görülen saklı bir anlam yerleştirerek eserini tamamlamış, sonra fotoğrafını kendisi çekerek, bakın bu heykel büstüyle, bedeniyle, rölyefiyle, kaidesiyle dekoruyla bir ustaya ait der gibi imzasını eseriyle atmış, sonra kaybolmuş intibaı uyandırıyor.

Parmak uçlarından başlayarak dirseklerine kadar iki koluyla, sanki kendi kalbini kucaklamış, o kocaman, içine dünyanın bütün insanlarının bütün hallerini alan kalbini, dahası börtü böcek dâhil bütün canlıları alan, dahası karanfiller dâhil bütün bitkileri alan kalbini kucaklamış, bütün insanların, bütün eşya ve evrenin kalbini de kucaklamış da bu ağırlığı kaldıramamış, koltuğun kenarına

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

oturmuş, yüzünde yorgunluğunu yükünü belli etmeyen bir sanatkârlıkla, bir arınmışlıkla gülümsüyor.

Vakarının kibre, nezaketinin riyakârlığa, dik başlılığının inatçılığa, konuşkanlığının gevezeliğe, dalgınlığının aymazlığa bulaşmadığı, kendisinin kendisi gibi kendisi olduğu o kadar belli ki fotoğraflarındaki yüzlerde, düşünceli, gülümseyen, kederli, neşeli vesaire ifadeler bile neşeliyken de kederli, dalgınken de alabildiğine uyanık olduğunu dikkatli bir gözden saklamıyor.

En bariz, en evrensel, en hakiki hususiyeti yüzünün de muhalif oluşu; bütün metinlerinde haksızlığa, zulme, insanı ezen kanun, kurum ve kişilere karşı geliştirdiği yer yer bıçak gibi keskin, köz gibi yakıcı, masallarında alabildiğine sembolik muhalif dili, sanki kelimelerle değil de yüzünün halleriyle kurulmuşçasına açık ve anlamlı... Yüzünün masalı da sembolik ayrıca...

Nasıl zulme ve haksızlığa itirazında keskin ve eğilip bükülmez bir sağlamlıkta ise, iyiye, güzele, doğallığa, eşyanın ve evrenin hallerine, kirlenmemiş insana ve insani olana bakışı da tek kelimeyle izah edilebilir: Aşkla! Bu bağlamda onda aşk marazi olmaktan çıkıyor; rüzgâr gibi, teneffüs edilen hava gibi, doğan güneş gibi doğallaşıyor, süreklilik kazanıyor.

Her şeyde olduğu gibi kadınlarda da güzele ve güzelliğe tutkun... Eşine yazdığı mektuplarda tutkusunun gelip geçici bir şey değil, büyüyen bir filiz gibi nasıl geliştiğini giderek meyveye durduğunu görüyorsunuz.

Kitaplara açılırken insanlara, insanlara açılırken yahut insanlar ona açılırken de kitaplara açılan bir tarafı var ayrıca, sadece insanlara değil kitaplara da göz hizasından bakıyor.

Artist mi artist!
Sanatkâr mı sanatkâr!
Yakışıklı mı yakışıklı!
Bakımlı mı bakımlı!
Oflu mu Oflu!

Annesinin deyimiyle karıncalara bile yol veren, dünyada en çok can acıtmaktan korkan bir yurdumun insanı... Cumhuriyet'in aydın zümresinin yabancılaşma hastalığına yakalanırım çekincesiyle kendisini karantinaya alıyor; halk parantezin ve kendi kırmızı çizgisinin içinde!

Yeşilin her türlüsünü olduğu gibi mürekkebin de yeşilini sevenlerden. Ondan yazdığı kitaplarının hayatı kendi hayatından daha bereketli...

Sabahattin Ali'yi gördünüz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Necati Mert*

SABAHATTİN ALİ'NİN DÜŞÜNCE DÜNYASI ÜZERİNE

Sabahattin Ali 21 Ağustos 1927'de İstanbul Muallim Mektebini bitirir, Ankara'ya, dayısı Dr. Rifat Ali Ertüzün'ün yanına gelir; dayısı o sıralar Yozgat Devlet Hastanesi başhekimliğine atanmıştır, gitmek üzeredir, hâliyle yeğenin ilk görev yeri de Yozgat olur. Aileler arası misafirliklere katılır, kendini sevdirir, dostlar edinir. Yereli tanır. Genç bir şair için, yazar için gözlem fırsatıdır çeşitlilik. Sabahattin Ali umur etmez; hikâyesini, şiirini okuyacağı bir tek adam bile yoktur bu Anadolu taşrasında, her bir şey sıradandır; yalnızlığına çekilir, kitaplara verir kendini, okur, okur. Yanı sıra da İstanbul'a ve Nahit Hanım'a hasreti giderek büyür içinde. Sabahattin Ali'nin Yozgat dönemi şiirleri bu karşılıksız aşkın izlerini taşır. "Bir Cinayetin Sebebi", "Bir Fanila İçin" hikâyeleri de yine o günlerden hatıradır. (Korkmaz, 2016: 30-33).

O ders yılı sonunda, yabancı dil öğretmeni açığını gidermek için yurt dışına öğrenci gönderileceğini öğrenir, sınavlara girer, Almanya'ya gönderilen beş öğrenci arasında o da vardır. Potsdam'daki dil kursunu bitirdikten sonra Berlin'de yatılı bir okula yerleştirilir. Almancası henüz tam değilken, Almanca üzerinden okuduğu özellikle Rus yazarlarınca önünde yepyeni bir dünya açılır. 1928 yılında, dört yıl için gönderildiği Almanya'dan ikinci yılın sonunda bakanlıkça çağrılması acaba bundan mıdır? (Korkmaz 2016: 33-37).

Kişilik, ömrün ilk altı yedi yılında belirginleşir, en geç on, on bir yılda da tamamlanır. İnsanın iç dünyasına ait niteliklerinin bütünüdür; çocukluk yıllarında geçirilen ortamla da çok ilgilidir. Sabahattin'in annesi Hüsniye Hanım, anne tarafından Bulgaristan; babası Yüzbaşı Ali Selahattin Bey de yine anne tarafından Kafkasya kökenlidir. (Korkmaz, 2016: 20, 26).

Sabahattin 1907'de doğar, ilkokula başladığı yıl Harb-i Umumi ilan edilir; Balkan Savaşlarında yaralanan Selahattin Bey bu kez hafif bir görevle, Divan-ı Harb-i Örfi reisi olarak Çanakkale'ye gönderilir, ailesini de İstanbul'dan yanına alır. Dört yıl kalırlar; Sabahattin'in ilkokul yılları bomba, tüfek sesleri içinde geçer. Korkunç yıllardır. Çocuk, hele ki korkan bir çocuk, korkuyu annesiyle, babasıyla gidermeli değil midir? Evleri yarının "Kağnı" yazarına bu güveni vermez. Uyumsuzluk üstüne kurulmuştur. Ali Selahattin Bey

* Öykücü, yazar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

subay çıktıktan sonraki on yılını kadınlı, içkili âlemlerle geçirir. Kendinden on altı yaş küçük Hüsniye Hanım'la bu maceralı hayattan sonra evlenir. İsteri hastasıdır kadın. Ateşten, sesten, geceden etkilenir. Kapris yapar, huzursuzluk çıkarır, intihara kalkışır vb. Kadının hastalığıyla karı koca arasındaki yaş farkı evde geçim, huzur diye bir şey bırakmaz. Ali Selahattin Bey'in Harb-i Umumi'den sonra ordudan ayrılmasıyla aile yokluk, yoksunlukla da tanışır. (Korkmaz, 2016: 20-21).

Hüsniye Hanım on altı yaşında anne olur. Sabahattin, evin ilk çocuğu. Fikret, Sabahattin'den dört yıl sonra doğar; bu hastalıklı ortam onu kekeme eder, babayı da kalp hastası. Evin bedenen sağlam tek insanı Sabahattin görünür, ne ki o da Hüsniye Hanım'ın Fikret'e gösterdiği aşırı ilgiyle yara alır. Kişiliği de bu dışlanmışlık yarasıyla belirlenir; ruhen karamsar, hayata karşı kindardır artık. İlkokulda bile okulun yabancısı gibidir, arkadaşlarının oyunlarına katılmaz; büyüklendiği için katılmadığı sanılır galiba, tehdit edilir, dövülür, o yine katılmaz, yalnızlığı seçer, boyuna kitap okur, resim yapar. Evdeki hayatı da az firaklı değildir. Baba, hayata yenik düşmüştür, teselliyi içkide arar; eve geldiğinde, annenin Sabahattin'den şikâyetlerini dinler; hepsi ufak tefek şeylerdir ama baba affetmez, yenilmişliğin acısını çıkarırcasına bir fasıl da o geçer. (Korkmaz, 2016: 22-26).

Sabahattin, ilkokulu Edremit'te bitirdikten sonra Balıkesir Muallim Mektebine gider, iki taraflı dışlanmışlıktan kurtulmuş gibidir; roman okur, şiirler, hikâyeler yazar orada, yazdıklarını gazetelere, dergilere gönderir; fakat okulun verdiği değil, Sabahattin'in bulduğu imkânlardır bunlar; yoksa okuldaki hayat sıkı ve disiplinlidir, sinemada hatta tiyatroda görülmek disiplin suçuna girer örneğin; Sabahattin bir keresinde yakalanır, okuldan atılmak, Edremit'e babası yanına gönderilmek durumunda kalır da araya girenler olur –Sabahattin de istemektedir- kaydı İstanbul Muallim Mektebine alınır. Zekâsını, çalışkanlığını İstanbul'da gösterir Sabahattin; edebiyat öğretmeni Ali Canip'tir (Yöntem); kendini göstermesi onun teşvikiyle, yardımıyla daha kolaylaşır –üstelik o sıra annesiyle babası da hayattan peş peşe çekilmiştir. İçini en çok acıtan, babasının ölümüdür; Yozgat'a öyle gider. (Korkmaz, 2016: 28-32).

Sabahattin Ali'nin de iç dünyası, psikolojisi, duygularıyla uyumlu davranış kalıpları, retleri, kabulleri hemen bütünüyle aile içinde oluşur; varlıkları aynen yahut derinlik alarak sonra da sürer. Örneğin 1932 yılına ait şu dizelerinde "yalnızlık, içe kapanış, yakınma" anlamında romantiktir Sabahattin Ali: "Yanıma düşer kollarım,/Görünmez olur yollarım,/En sevgili emellerim/Önüme ölü serilir./Ne bir dost, ne bir sevgili,/Dünyadan uzak bir deli./Beni sarar melankoli;/Kafamın içersi ölür." ("Melankoli *Dağlar ve Rüzgâr*). Tefrikası yarım bırakılan *Kürk Mantolu Madonna* 1943 yılında kitap olarak yayımlanır. Kahramanı Raif Efendi'nin gayet bulutsu aşkını hikâye

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

eder burada Sabahattin Ali; fakat kahramanının romantizmini de paylaşır.

Aşk ve tabiat konusunda da romantiktir. "Değirmen" adlı hikâyede, Atmaca, değirmencinin sakat kızına âşık olur; kızın da meyli vardır ama sakatlığını noksanlık, noksanlığına karşın gösterilen sevgiyi de sadaka olarak görür kız. Engel bu ise kolay: Atmaca da bir kolunu değirmenin çarklarına kaptırarak engeli kaldırır. Aşkının içtenliğini gösterir.

Sabahattin Ali'de mutlu aşk da hemen hiç yoktur. Aşk fedakârlık, coşkunluk, gözü peklik ister, bekleneni hiç mi hiç esirgemez erkek, ama sevgililer yine de kavuşamazlar. Nasıl ki aşkî halk hikâyelerinde de kavuşma yoktur. *Kürk Mantolu Madonna*'da da yine bu hikâyelerin motiflerinden bir başkası: "resimden âşık olma" yer alır.

Aşkı yücelttiği gibi doğayı da yüceltir, büyütür Sabahattin Ali. Doğa da şiire yakışır en çok. Sözgelimi 1931 yılına ait şu dizelerde: "Başım dağ, saçlarım kardır,/Deli rüzgârlarım vardır,/Ovalar bana çok dardır,/Benim meskenim dağlardır. // Şehirler bana bir tuzak; / İnsan sohbetleri yasak;/ Uzak olsun benden, uzak,/Benim meskenim dağlardır." ("Dağlar"/*Dağlar ve Rüzgâr*). Şu dizeler de bir sonraki yıldan: "Mayıs, ayların gülüdür,/Taze bir çiçek dalıdır,/ İçerim ateş doludur;/Mayısta gönlüm delidir." ("Mayıs"/*Dağlar ve Rüzgâr*). Sabahattin Ali'nin şiirleri adlarıyla da doğaya aittir: "Dağlar", "Servi", "Mayıs", "Rüzgâr"; hatta kitabının adı da öyledir. *Dağlar ve Rüzgâr*.

Müzik öğretmeninin istediği adresi, bugün burada, yarın orda çalıştığı için ancak "Beyşehir yolunda Sivaslı Ali" diye verebilen yol amelesi; gece, saz, ıssızlık, dağlar, ay, ayın saza vuran şavkı içinde okuduğu benzeri işitilmemiş türkülerine Ankaralı iki arkadaşı hayran bırakır. Bu müthiş sesi yetiştirmek için konservatuar sınavlarına çağrılır Ali; gelgelelim kendi doğası içinde müthiş olan sesi sınav salonunda hiç mi hiç çıkmaz. "Ses"te olur bunlar.

Annesiyle babası eşkıyanın Kuyucak'a baskını sırasında, gözleri önünde öldürülen Yusuf'u Kaymakam Salahattin Bey evine alır, evlat edinir. Köyden, doğadan alınıp şehre getirilen Yusuf, şehrin ikiyüzlülüğü, çıkar üzerine kurulmuş ilişkileri karşısında bocalar. Babalığı öldükten sonra, şehrin maliyeye kayıtlı eşkıyasıyla da uğraşmak zorunda kalır. Aslında bu zorun temelinde, Salahattin Bey'in kızı Muazzez ile arasında dile getirilmemiş ama derin bir aşk yatar. Gelen yeni kaymakam şehrin kabadayılarını dinler, Yusuf'u kâtiplikten alıp tahsildarlık göreviyle köylere gönderir, Edremit'ten ve ailesinden uzaklaştırır. Yusuf'un eğlence ve çıkar düşkünü, görgüsüz ve şirret analığı Şahinde bu serbestlikte şehrin aynı zamanda hovarda eşkıyalarına daha rahat yanaşır, Muazzez'i de yanında götürür. Böyle bir gece, Yusuf, gittiği köyden bir içgüdüyle Edremit'e iner, eşkıyaya baskın verir, ama Muazzez'i de kaybeder. Muazzez için bir başına mezar açar Yusuf, Muazzez'i indirir; kendi de atına binip dağlara çıkar.

Aşkla doğa birbiriyle uyuşur; ama aşk ve doğa gerçeklikle uyuşur mu?

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Aşk ve doğa gerçeğe düşman değil ki. Ayrıca Sabahattin Ali, aşkı özellikle doğayı, iletmek istediği gerçek için kullanmakta. Bunu Sabahattin Ali'nin "kasten" yaptığını düşünür Mustafa Kutlu; yani "gerçeğin, kalplere ve beyinlere biraz daha oturması, okuyucunun biraz daha tedirgin olması için." (Kutlu, 1972: 61).

Oğlu öldürülmüş bir ana, cinayetten bir ay sonra bir ihbar üzerine mezarından çıkarılan kurtlanmış cesedi, jandarmanın zoruyla kağnıya yükleyip şehre götürecektir. İki jandarma zanlıları birbirine bağlayıp önlerine katmış, önceden gitmişlerdir. Acılı kadın, gece yarısı yolda bitkin düşer yuvarlanıp kalır; kağnı kendi bildiğine ilerler:

"Yaz gecelerinin parlak ay ışığı altında çakalların seslerini bastıran bir gıcırtı ile ağır ağır ilerleyen bu kağnı, hiç de bir ölü taşıra benzemiyordu. Öküzler sırtlarına vuran aydınlık altında canlı ve gürbüz; yamalı ve köhne kağnı fevkalade kıymetli madenden yapılmış güzel ve yeni görünüyorlardı." (Kağnı)

Doğa, Sabahattin Ali'de süs değil, metindendir, metnin parçasıdır. Doğaya olsun, aşka olsun düşkünlüğü de çocukluk yıllarıyla ilgilidir. İtilmişliğine bugün bulduğu sığınaktır doğa. Sık sık âşık olması, annesinden himaye görmeyişiyle ilgili sanırım. Kadınlar hakkında çelişik düşünceleri de aşklarının genellikle karşılık görmeyişiyle mi ilgili acaba?

Sabahattin Ali'nin duygu ve düşünce dünyası Almanya ile değişir, dönüşür. Önceleri Ziya Gökalp çizgisinde Türkçü, Türk Ocakları çizgisinde milliyetçidir; zaten "Türklüğe hakaret eden bir Alman'ı dövmesi sonucu Türkiye'ye geri gönderil(diği)" de söylenmektedir; fakat orada "sosyalist" veya "komünist" düşünceler edindiği için sınır dışı edildiği de. (Korkmaz, 2016: 67).

Yusuf'un savaşım verdikleri kimlerdir? Hilmi Bey ve taifesi. Nasıl tanıtılırlar? Paralı, rüşvetçi, ahlaksız, katil... Ne jandarma ne hükümet karışabilir bunlara. Parayı bolca oynatırlar çünkü. Mahkemeye düştüklerinde ceza yiyeceklerine de kimse inanmaz. Özetle bu düzen para düzenidir. Sosyalizm hatta komünizm, işte bu: zengin düşmanlığı. Berna Moran'ın dediği ise çok daha başka:

"Bununla birlikte, yazarın toplumdaki sınıf ayrımına yaklaşımı Marksist bir bakışın sonucu değildir. Düzendeki bozukluk ve eşitsizlik ekonomik sömürü açısından ele alınmaz. Hilmi Bey gibi bir fabrikatörün iş hayatı, servet edinişi ya da fakir halkın sömürülüşü söz konusu edilmez. Hilmi Bey ailesinin acımasızlığı, ahlaksızlığı ve zenginliğinin yarattığı ayrıcalığıdır önemli sayılan." (Moran, 1996: 24).

Sabahattin Ali'nin *Kağnı*'yı, *Ses*'i, *Kuyucaklı Yusuf*'u, *İçimizdeki Şeytan*'ı yayımladığı yıllar için Ahmet Oktay şunları yazar:

"Dönemin bütün solcu dergilerindeki ortak payda halkçılık ve köycülük'tür. Göreceğiz: Türkiye'de köycülük söyleminin işçi sınıfı söyleminin yerine *ikame* edilmesinde ve bu söylemin *sosyalist* sanılmasında ... Abidin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dino'nun küçümsenmemesi gereken etkileri vardır. Bağdaşık aramanın dışında, *köy*, temsil ettiği ideoloji ve kılgı açısından, hiç kuşkusuz, daima ve sözcüğün en genel anlamında tutucu olmuştur. Ama, o dönemin yetkin yazarlarından biri olarak beliren Dino, sürekli olarak, sağa ve sola çalışabilecek olan ve hiçbir devrimci kavramlaştırılması yapılmamış bulunan *köycülük* kuramına sığınmıştır." (Oktay, 2000: 332).

Sabahattin Ali, bürokrasi eleştirisini üç hikâyede yapar: "Yeni Dünya", "Asfalt Yol" ve "Bir Konferans". Üçü de aynı kitapta olup en eğlencelisi "Bir Konferans"tır.

Devletin şehirdeki muteberleri okul açılışı için bir köye giderler; aralarındaki iktisatçı, hazır gelinmişken kooperatifçilik gibi önemli bir konuda konferans vermenin köylü için çok faydalı olacağını düşünür, konferansı dinleyecek olanların değil de müdürlerin mütalaasını alır, konferansın faydalı olacağını onlar da söyler, geriye kalır köylüleri toplamak. Gelirler, dinlerler ve anlamış görünürler. Hikâye şöyle başlar:

"Büyük şehirlerimizden birine yakın bir köyde yeni bir yatılı okul açılıyordu. Açış törenine maarif müdürü, müfettişler, şehrin mühimce adamları ve *"köycüler"*, bir kafile hâlinde otomobillerle gittiler. Köy halkı, bu golf pantolonlu, kasketli, kara gözlüklü, boyunları fotoğraf makineli kalabalığı, yolun iki yanına dizilerek, derin bir sükûtla karşıladı."

Bir alıntı daha:

"Misafirler köy ve civarını da beş on dakika içinde iyice gezip dolaştılar. *"Köycüler"* yolda ve kahvede rastladıkları bazı köylülerle lafa girişmek teşebbüsünde bulundular. Aralarında köycülük tahsili için Paraguay'a gidip senelerce kalmış biri vardı, sesini tatlılaştırıp yumuşatarak türlü şeyler soruyor, hiçbir şey ifade etmeyen..." ("Bir Konferans"/*Yeni Dünya*)

Sonuç: Sabahattin Ali, köycülüğün sosyalizm olmadığını biliyor.

Sabahattin Ali ile Sait Faik'in kimi hikâyeleri birbirini çağrıştırır; Sabahattin Ali'nin, 1936'da yazılıp 1943'te *Yeni Dünya* içinde yer alan "Asfalt Yol"u ile, Sait Faik'in *Havuz Başı*'ndaki "İyilik Unutulmaz"ı böyledir. Sabahattin Ali, köylülerin de kullandığı şehirlerarası yolun Ankara'nın emriyle asfaltlanışından sonra köylülere kapanışını anlatır. Sait Faik de çok hareketli bir limana inen yolun, belediye başkanının emriyle asfaltlanışını, öküz arabalarına yasaklanışını ve sonrasında olanları kaleme alır.

"Asfalt Yol"un ne artısı olmuştur köylüye ne de eksisi.

Köylü için hiçbir şey değişmez. Yol, eskiden eziyetti. Şimdi de eziyet. Eziyetin sebebi Rüstem Ağa'nın feodal ağırlığıydı eskiden. Arabalar bozuluyor, Ağa'nın tamirhanesine çekiliyor, Ağa kazanıyordu. Şimdi ise şehirlerarası ulaşımın engellenmemesi için köylü yola çıkarılmıyor, yol korunuyordu. Bu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ne demek? Kapitalizmi arkalamak.

Öyleyse yeni olanı, modern olanı, ileri tarihli olanı savunmak önemli değil. Önemsiz mi? Değil tabii. Yol bir başına alınırsa değil. Ama daha önemli olan, yolun nasıl kullanıldığı. Hikâyedeki eski yol ile "asfalt yol" bu anlamda aynı. Her ikisinde de, üretim araçlarına sahip olanlar, yani egemen güçler yararlanmakta yoldan. Sabahattin Ali "yılan" benzetmesiyle ve "yol-köylü-fayda" vurgusuyla bu püf noktasına dikkat çeker işte. Nitekim Murat Belge bu yöntemin "Türk edebiyatında bir yenilik" olduğunu söyler. Şöyle ki eski hikâyeciler betimleme olsun için betimleme yaptıkları halde Sabahattin Ali'nin "Asfalt Yol"unda betimleme "kendi sınırlarını aşmakta, yeni bir anlam kazanmaktadır. Hikâyenin yapısında, örgenliğinde yeri vardır. Yüzeydeki, görünürdeki temayı kendini açığa vurmadan destekleyen bir alt-akıntıdır." (Belge, 1994: 344).

Peki, köylüler fark edilmesi gerekenin farkında mıdır? Hayır! O kadar ki başlarına gelenleri öğretmenden bilip şikâyetçi olurlar. Vilayet cephesinin de canına minnettir bu; öğretmen sürülür.

Gelelim "İyilik Unutulmaz"a.

Beni hayrete düşüren şu: 1948'de yayımlanmış bu hikâye. En iyimser hesapla "Asfalt Yol"dan beş yıl sonra. Ne ki sosyoekonomik zemininin sağlam olduğunu söylemek galiba zor.

Sabahattin Ali, yolun, yani kapitalizmin arkalandığını söyler bize. Burada yanlış yok. Çünkü yükselendir kapitalizm. Rüstem Ağa'yla ve köylüyle simgelenen tarımsal yapı ise eski olandır, tasfiyesi gerekir. Devlet, egemen sınıfın organizasyonu olarak bununla görevlidir. Tek parti döneminin bütün köycü/halkçı söylemine rağmen bu dönemde yapılan da budur. Sabahattin Ali bunu görür. Gösterir. Sait Faik'in görmediği bu. Oysa dönem çok partili dönemdir. Böyle olmasa da geçen zaman tasfiyeyi hızlandırmış olmalıdır. Öyleyken hikâyeyi köylülerin zaferiyle bitirir Sait Faik.

Sabahattin Ali bürokrasiyle/devletle köylüyü karşı karşıya getirir. Arabalarının asfalttan geçirilmeyeceği haberine inanmaz önce köylü. Karşısında tek parti döneminin olmazsa olmaz figürü jandarmayı görünce işin ciddiyetini anlar. Jandarma, köylüleri ve kağnılarını durdurmaya, yoldan çıkarmaya, çamurlu tarlalara gerisin geri döndürmeye başlar. Devleti temsil eder. Köylü toplanıp bir çare düşünür; "fakat ne jandarmalara karşı koymaya ne de kağnılara lastik tekerlek taktırmaya" imkânları vardır. Karşı koyamamak örgütsüzlüklerine işarettir, lastik tekerlek taktıramamak da kapitalizmin kendilerinden ne beklediğini anlamadıklarına.

Sait Faik'in köylüleri de kendilerinden beklenenin ne olduğunu bilmezler ama eylemcidirler. Ne ki örgütlü olduklarından değil. Kaymakamın arkalamasıyla eyleme geçerler. Burası arızalı olup hikâyenin sağlam olmayan zemininden kaynaklanır arıza. Şöyle ki köylünün karşısına kasaba esnafını ve

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

belediye başkanını koyar Sait Faik. Piyasadır bu. Ve yükselendir. Yani devletin de bunların yanında yer alması gerekir. Ama hikâyede böyle olmaz. Devletin temsilcisi jandarma değil, kaymakamdır artık, o da köylünün yanında yer alır. Devletin köylüden/halktan yana olduğunu sanmakta Sait Faik, piyasayı da düşman bildiğini.

Köylülere aracılık etmelerine bakıp Sait Faik'teki kaymakamla Sabahattin Ali'deki öğretmeni denk görmemeli. Öğretmen yol meselesini iş edinir ama yol onun iş edinmesiyle olmaz. Etkisizdir öğretmen. Devletin dış çemberindedir. Kolaylıkla harcanır. Böylece köylü de hoşnut edilmiş olur. Kaymakamsa etkilidir. Sonuç da alır. Öğretmenin dengi Sait Faik'te komisyoncudur. "Küçücük bir komisyoncu" diye geçer hikâyede. Bu mesleğin gelecekte piyasaya bağlı olarak büyüyeceğini ima eder gibi Sait Faik. Kim bilir belediye başkanının mebus seçilmesi de belki yanlış ve sevimsiz bir geleceğe erken erken işarettir.[1]

Sabahattin Ali gerçekçi midir, toplumcu gerçekçi midir, toplumsalcı mıdır veya başka bir şey midir? Bunlar konuşulmalı, tartışılmalı elbette. Ama Mustafa Kutlu'nun "Kanal" hikâyesi üzerinden söyledikleri yabana atılası değil:

"Bu hikâyede geçen olaylar aynı köyden iki çocukluk arkadaşının arasında oluşmasına rağmen, tüm Anadolu köylülerinin ortak derdi olan su ve toprak kavgası etrafında toplanırlar. Yazarın ifadeye çalıştığı mesele toplumsal bir derttir. Burada toplumsal gerçekçi olmak için illaki çözüm getirmek gerekmez. Bazen meselenin bütün hatlarıyla ortaya konulması da bir çözümdür. Sebep ve neticelerin görünmesi açısından." (Kutlu, 1972: 34).

KAYNAKÇA

Belge Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Kutlu Mustafa, *Sabahattin Ali*, Hareket Yayınları, İstanbul 1972.

Mert Necati, *Adalı Sinağrit*, Hece Yayınları, Ankara 2006.

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış:* 2, İletişim Yayınları, İstanbul 1996.

Oktay Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul 2000.

1 * Bu iki hikâye hakkında fazlası için bakınız: Mert, Necati; *Adalı Sinağrit*, Hece Yayınları, Ankara, 2006, 129-136

Hüseyin Akın

SİNOP CEZAEVİNDE SABAHATTİN ALİ OLMAK

Sabahattin Ali'nin cezaevi günleri 1932 yılında soğuk bir kış sabahı Konya'dan Sinop'a götürülüşüyle başlar. Konya'da edebiyat öğretmenliği yaptığı sıralarda Atatürk'e yazdığı hiciv sebebiyle memuriyetten uzaklaştırılıp mahkemeye verilmiştir. Mahkûmiyete sebep olan şiir üst üste sorularla bir dönemi sorgulamaya varıyordu: "Asarlar mı hâlâ hakka tapanı?/ Mebus yaparlar mı her şaklabanı?/ Köylünün elinde var mı sabanı?/Sıska öküzleri dirilmiş midir?" Bir şairin heybesinde öfke, feryat ve hüznün dışında ne olabilir ki? Birkaç kitap, birkaç öteberi, sazı, sözü ve dünyanın özeti sayılabilecek üç beş voltalık avlu. Yalnızlık onu tek başına bu cezaevindeki odasında bulmuş ve bir daha da hiç bırakmamıştır. Sinop Cezaevinin Sabahattin Ali'yi misafir eden bu odası aynı zamanda Türk Edebiyatı'nın özgürlük-mahpusluk bağlamında en içli eserlerinin verildiği mekânı olmuştur. Dokuz ay kaldığı bu cezaevinden genel afla özgürlüğe kavuşan Sabahattin Ali için bu süreç tam da bir çocuğun anne karnında bekleyiş müddeti gibiydi. Yalnızlığın tülünü tırnaklarıyla yırtarak bu dokuz aylık yeniden doğuş sürecini art arda verdiği eserlerle yazınsal bir imkâna dönüştürmeyi bilmiştir. Hapishaneyi diğer mahkûmlara okuma yazma öğreterek mektepleştiren şair, bir taraftan da hapishane dışındaki dünyanın kıymetini özgürlük türküsü tadında şiirleriyle duyumsatmıştır. El sanatlarının gelişmesi için koğuş arkadaşlarına yardımcı olmuş, onlara modeller getirtmiş, hükümlülerin yapmış oldukları kotra, satranç, dikiş kutusu gibi tahta oyma işlerine ülkenin değişik yerlerinden pazarlar bulmuştur. Bugün Sinop'ta turistik el işi olarak yer alan birtakım hediyelik eşyaların oluşmasında o dönemlerin ve özellikle Sabahattin Ali'nin önemli yeri vardır. Onun içeride yazdığı bütün şiir ve hikâyelerin ortak vurgusu hayatın ve özgürlüğün birlikteliğiydi. Türk edebiyatına özgün hapishane şiirleri kazandıran şairimiz aynı zamanda içerde iken yazdığı "Kazlar" ve "Bir Firar" gibi hikâyeleriyle, ayrıca hapisten çıktıktan sonra kaleme aldığı "Katil Osman", "Duvar" ve "Çaydanlık" hikâyeleriyle hapishane hayatını ve mahkûmiyeti ustalıklı bir şekilde işleyen hikâyeciler arasında çok önemli bir yer edinmiştir. Yarım kalmış bir firarın anlatıldığı "Duvar" hikâyesinde Sinop Cezaevini tutukluluk günlerini hatırlayıp yâd eder:

> ... Fakat benim kaldığım hapishanede her şey, her ses hürriyeti gözlerin önüne kadar getirmek, sonra birdenbire çekip götürmek için yapılmış gibiydi. Surların üstünde büyüyen ufak ufak ağaçlar, yosunlu taşlardan aşağı sarkan sarıçiçekler, bir bahar havası içinde eli kolu bağlı olmanın bütün acılarını içime dökerdi. Uçsuz bucaksız gökte bir kuğu gibi ağır ağır yüzen bulutlar benden bir teselliyi: unutmayı alırlardı... (*Kağnı Ses Esirler*, s. 40)

Yerleşke ve konum itibarıyla Sinop Cezaevi iç ile dışın, özgürlükle mahpusluğun, umutla umutsuzluğun iç içe geçtiği bir yerdir. Mahkûmlar tam dışarıdaki hayatı unutup içeride kendilerine özgü bir yaşam kurmaya başladıklarında bir kuş sesi, surlardan başını uzatan bir ağacın dalı, yosunlu taşlar arasından özgürlüğe sarkan bir çiçek dertleri depreştirip teselli pınarını kurutmaya yeterlidir. Sabahattin Ali'nin hapishane hayatını içeren hikâye ve şiirlerinin genel karakteri de yansıttığı Sinop Cezaevi manzarası gibidir. 'Dışarıya rağmen içeri' de diyebileceğimiz bu manzara hem içerdekine hayatın o bütünü sayılabilecek tarafını gösteriyor hem de dışarıdakine özgürlüğün değerini hatırlatmakla kalmayıp hayatın küçük aralığından mahpushaneyi gösteriyor. "Dışarda mevsim baharmış/Gezip dolaşanlar varmış/ Mevsim su gibi akarmış/Geçmiyor günler geçmiyor" Yine içeride yazdığı bu dizelerde de aynı duyguyu görürüz. Her ne kadar içeridekiler göremiyorsa da dışarıda –ancak içeridekilerin fark edebileceği- bahar mevsimi hüküm sürmektedir. Çünkü insan bunu ancak dört duvar arasında iken fark edebilir. Bahar özgürlüğünü yitirmemişlerin kolay görebileceği bir mevsim değildir. Şair daha önce yaşadıklarını tasavvur ederek hayalini avlunun dışında gezdiriyor. Dışarıya sımsıkı kapalı bir cezaevi içerinin dışında bir hayat olduğu gerçek ve de ihtimalini unutturup gözden uzaklaştırır. Sinop cezaevini bir şaire berzah kılan şey özgürlüğün en umutsuz zamanlarda hayata refakat eder gibi avluda, pencerede ve de havalandırma boşluklarında salınıp gezinmesidir.

> Uzun zamanlar deniz kenarında ve surlar içindeki bir hapishanede kaldım. Kalın duvarlara vuran suların sesi taş odalarda çınlar ve uzak yolculuklara çağırırdı. Tüylerinden sular damlayarak surların arkasından yükseliveren deniz kuşları demir parmaklıklara hayretle gözlerini kırparak bakarlar ve hemen uzaklaşırlardı. (Duvar, 1936)

Bu satırlar bir anahtar deliğinden dünyaya bakar gibi mahrumiyetin mahkûmiyete galebe çalmasıdır. Zira her mahrumiyet tabiatı icabı bir nevi mahkûmiyet sayılabilir. Hayatı çok derinden yaşayanlar ancak onun sunduğu armağanları onun yokluğunda bu denli yakından hissedip arzulayabilirler. Sabahattin Ali'deki derin yaşama arzusu hapishanede yazdığı mektuplarında da kendini

yoğun olarak göstermektedir. Hapishanede iken Ayşe isimli sevdiği kadına 'İki gözüm Ayşe' hitabıyla yazdığı mektuplarında bu tutkuyu daha açık bir şekilde görebiliyoruz. "Bari yarın çıkınca tekrar kavuşacağım şeyler bana bugünlerin azabını tazmin edecek kadar zevk verebilse... Ne gezer, yarın bu özlediğim şeylere kavuşunca tamamen soğuk ve lakayt kalacağım. Ancak benden uzak olan şeyler benim için şayanı arzudur", "Sen İstanbul'da olursan ne ala, başka bir yere gidersen muhakkak oraya da gelirim. Çünkü seni görmek elimde olduğu halde göremek benim yapamayacağım bir şeydir." Sabahattin Ali için cezaevinde mektup yazmak ya da birinden mektup almak cezaevi avlusuna çıkmak hatta avluyu da aşıp 'dışarısı' denilen yere uzanmanın yollarından sadece biri. Mektubu dışarıya, yani hayata ait bir şeyin özgürce içeriye girmesi gibi görür. Ayşe Sıtkı'ya yazdığı mektuplarda bu uzaklığı yakın kılma arzusunu sıklıkla dile getirir. O bunu "aramızda kilometreler bulunmasına rağmen seni bazen çok yakında hissettiğim oluyor" diyerek açığa vurur. Hatta karşısındaki kişinin de bunu hissedeceğine kanaat getirir. Cezaevinin uzaklığı dostluğun yakınlığı ile telafi edilmeye çalışılır. Arkadaşlık, dostluk çizgisinde ilerleyen yakınlık cezaevi atmosferinde aşka doğru yükselmek ister. Aşkını haklı bir gerekçeye dayandırmak ister: "Mamafih ben kendileriyle ilgimi kestiğim zaman ıstırap duyacağımı zannettiğim herkese âşık olduğumu farz ederim, şu halde sana aşığım demektir" (s. 173. 12.V.1934 tarihli mektup). Hapishane bir yazara içerde iken mevcut manzaraya dışardan bakma gereği hissettirir. Zaten yazarlığın en önemli ilkesi de budur. Dışarıdan kendine ve başkasına bakabilme mahareti cezaevi ortamları için son derece kompleks bir durumdur. İçeriye dışarıdan bakabilmek için dışarıyı fazlasıyla kafada yaşamak icap eder. Son satırları "Bu dünya böyledir işte, kimi adam öldürdüğü için katil diye anılır, kimi adı katile çıktı diye adam öldürür" şeklinde nihayet bulan "Katil Osman" hikâyesi tam da böyle bir hikâyedir. Katil Osman lakaplı mahkûm kabadayılığıyla tanınıp bağırıp çağırmasına rağmen hiç kimsenin canına kastetmemiş biridir. Eser, gürler, ama yağmaz. Eline bıçağı alıp 'Yakarım ulan, öldürürüm ulan!' diye bağırmasına bakmayın bunlar sadece kuru gürültüdür. Bu yüzden âlemin diline düşüp alay konusu olmuştur. Günlerden bir gün Katil Osman'ın bir hiç uğruna birini bıçaklayıp öldürdüğü haberi gelir. Kendisini teselli etmeye kalkan birine söyledikleri hapishane-suçlu ilişkisinin çeşitliliğine çok manidar bir örnektir:

> Bırak boş konuşmaları, ağabey! Dedi. Bu kadar sene hiç yoktan adımız katil diye söylendi; artık önüne gelen benimle dalga geçiyordu. Gözüm kızıp birinin üstüne yürüsem, herifin kılı bile kıpırdamıyor, 'senin gibi lafla adam öldürenleri çok gördük!' diyordu. Memleketin bir kabadayısının yüzüne bakacak halim kalmamıştı. Allah rahmet etsin, Hüsamettin'le görülecek bir hesabım yoktu, ama bu vukuat bana lazımdı. (*Sırça Köşk*-s. 27).

Bu hikâyede hapishane-suç ve suçlu çeşitliliği açısından çok önemli noktalar var. Hapishane karakterleri bu hikâyelerde bir ressamın fırçasından tuale işlenir gibi yansıtılmıştır. "Yirmi beş yaşlarında olduğu halde on yediden fazla göstermeyen, soluk, ince yüzlü, bembeyaz elli ve uzun parmaklı bir çocuktu. Yanıma hep ceketini toparlayıp ellerini göbeğinin üstüne kavuşturarak sokulur, bir şey söyleyecek olsam "Buyur Ağabey!" diye başını uzatırdı." (Sırça Köşk-S.27). Dışarıya içten, içeriye dıştan bakmak şairin şiirle ilk hemhal olduğu andan itibaren kaderi olmuştur zaten. Sinop Cezaevinde yattığı günlerde "Hapishane-5" ismini verdiği şiiri iç-dış duygulanımını en iyi şekilde yansıtan en tipik şiirdir. Hapishane Şarkısı olarak ünlenen bu şiirin sözlerine baktığımızda içten içe kendine doğru bir söyleyişle hapishanenin duvarları dışına çıkıldığı görülüyor: "Başın öne eğilmesin/Aldırma gönül aldırma/Ağladığın duyulmasın/Aldırma gönül aldırma" bu dizelerde kendine dışarıdan söyleyiş, kendi kendini bir mesafe aralığında teselli havası hâkim. Şair kendi içinde susan kelimeleri bu şekilde harekete geçirmeye çalışıyor. Üç tarafı denizlerle kaplı, müstahkem surlarla çevrili, sadece martı seslerinin işitilebildiği cezaevinde ne gökyüzü vardır ne dışarıya açılan bir pencere. Yön kavramı bile hükmünü yitirmiş gibidir. Bütün yönlerden ümidini yitirmiş olanın bakışını teslim edeceği yer önüne bakmaktır. İnsanın önü kaderidir. Yüzleşme ve yüzleştikçe kendini hayattan daha bir koparıp kendi bulunduğu noktaya çivilemektir. Başın öne eğilmesi, çaresizliktir; hiçbir yerden hiçbir elin uzanmamasıdır. Semasızlıktır. Gecesizlik, gündüzsüzlük, mekânsızlık, zamansızlıktır. Şair 'ağladığın duyulmasın' derken sesinin hapishane duvarlarını aşmayacağının bilincindedir elbet. Sağlam durma yönünde şairin kendine yaptığı bir telkindir bu. İçinde bulunduğu koşullara yenik düşmemesi konusunda en etkili konuşmayı yine şairin kendisi kendi öz nefsine yapacaktır. Ağlayış şairin içinde hapistedir. Mekânsızlıkla da baş edebilmenin şairce yolları vardır. İsterse şair kendinden esirgenen mekânı kendi oluşturabilir. Kelimelerin göğüne yükselerek ya da kafasını eğdiği yerden kaldırıp yukarıya kaldırarak. Sinop Cezaevi avlusundan görünen gök denizden daha engin ve daha dalgalı bir göktür: 'Görmek istersen denizi/ Yukarıya çevir yüzü/ Deniz gibidir gökyüzü/Aldırma gönül aldırma.' Ümitle ümitsizlik

arasında gidip gelen şiirlerdir Sabahattin Ali'nin cezaevi (Sinop Cezaevi) şiirleri. Gönlüne bir taraftan "aldırma" diye teselli verirken diğer yandan realiteyle baş başa kaldığı anlarda çaresizliği şiire dönüştürür: "Yanımda yatan yabancı/Her söz zehir gibi acı/Bütün dertlerin en gücü/ Geçmiyor günler geçmiyor". Bu dizeler şairin önünde günleri duvar gibi kımıltısız dizildiği anlara aittir. Düzyazı günler de diyebiliriz buna. Mekândan ziyade zamanın tekdüzeliği karşısında çaresiz şekilde kalakalır.

Sabahattin Ali'siz bir 'hapishane edebiyatı'ndan bahsetmek nasıl mümkün değilse onun gibi birçok şair ve yazarı misafir eden Sinop Cezaevi'ni de dışarıda tutarak bu edebiyatı şekillendirmek de çok imkân dâhilinde görülmüyor. Zira şairin dışarıyla ilişkisini bu denli çaresiz ve hüzünlü hâle düşüren, iç ve dış dengesini bu derece örseleyip hırpalayan başka bir mekân var mıdır bilmiyorum. Cezaevlerini de mekânın poetikasından ayrı düşünemeyiz herhâlde. Dışarıyı bu denli daraltılmış içeriden resmedebilmek için ya şair olmanız ya da şairle ve şiirle halleşmeniz gerekiyor. Sadece kendi yaşadığı anları değil başka mahkûmların da dışarıya ve de içeriye ait anlarını şiirine katan Sabahattin Ali hem şairliğinin hem de hikâyeciliğinin imkânlarını kullanarak adını Sinop Cezaevi ile özdeşleştirmiştir. Dışarıdan içerisi ne denli ustalıklı anlatılırsa anlatılsın 'dışarı' gibi görülür, içeriden dışarısı da öyle. İçeriden birinin dışarıyı kendi içinde büyüttüğü ve adına dışarısı denilen yerden bağımsız ve abartısız anlatabilmesi mümkün değildir. Dışarıyı bu denli özlenilir ve pürüzsüz ve problemsiz kılan şairin öznel ve nesnel anlamda içsel bakışıdır. En güzel fotoğrafı ise içerdekinin içerdekini betimlemesiyle ortaya çıkandır. Burada her iki unsur da-fotoğrafı çeken ve fotoğrafı çekilen-aynı mekânsızlığı ve aynı içsel zamanı müşterek teneffüs ettiklerinden abartıya gerek kalmadan görünen ve görünendeki görünmeyen resmedilebilir. Sabahattin Ali'nin deklanşöründen yaralı insan yüzleri ve mahpushane duvarlarını zorlayan Sinop'un deli dalgaları umutla umutsuzluğun birbirine karıştığı siyah beyaz bir fotoğraf olarak geçmiş zamanın hatıra duvarındaki yerini çoktan aldı bile.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kağnı Ses Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Cem Yayınları, İstanbul, 1992.

Yusuf Turan Günaydın

·BUNGUN HÂTIRALAR, SARİH SABAHATTİN ALİ

Sabahattin Ali (25 Şubat 1907-2 Nisan 1948) hâtırat kitaplarında beklediğimiz kadar yer bulamamış gözükmektedir. Öldürülüşü sonrasında esen siyasî hava, uzun süre etkili olmuş ve bu durum hâtırat kitaplarına da bir şekilde yansımış olmalıdır. Hâtırat kitaplarında hak ettiği ilgiyi görmemişse de -aslında yoğun hâtırat ögeleri içeren- bir kısım portre kitaplarında Sabahattin Ali'den söz edildiğini de gözlemliyoruz.

1948 Öncesi Hâtıralar

Soğukkanlı bakışıyla Mehmet Behçet

Mehmet Behçet Yazar'ın *Yedi Gün* dergisinden derlenen ve kitaplaştırılan eserinde yer alan Sabahattin Ali portresini bir erken dönem metni sayabiliriz. İlk olarak *Yedi Gün*'ün 17 Eylül 1940 tarihli 393. sayısında yayımlanmış bulunan bu metin, Sabahattin Ali'nin ölümünden yaklaşık sekiz sene önce kaleme alınmıştır. Bu yönüyle de siyasî etkilenmelere en uzak metinlerden biridir.

Metin boyunca birkaç kez Sabahattin Ali'den sadece "Sabahattin" şeklinde söz eden Yazar, şahsî tanışıklıklarına dair ser verip sır vermemişse de o dönemin mahdut edebiyat çevresi içinde -uzaktan yakından- tanışıklıklarından söz edilebilir gözükmektedir. Yazar, bazen "Sabahattin" şeklinde söz ettiği Sabahattin Ali'den "(...) yer yer özlemle kıvranan bir âşık, aradığını bulamayan bir ülkücü, sadmeye uğramış bir mahpus ve nihayet bedbin ve melânkolik bir münkir (...)" şeklinde söz eder (Yazar, 1999: 266).

Bu ifadeler, Yazar'ın sadece Sabahattin Ali okumaları sonucunda vardığı yargılar değil, onu bir şekilde tanımış, gözlemlemiş bir yazarın ifadeleri gibidir. Yazar'la Sabahattin'in mektuplaştığına dair bir nota ise Ömer Faruk Toprak'ta rastlanıyor: Toprak, düzyazılarının toplandığı kitabında Sabahattin Ali'nin M. Behçet Yazar'a 1938'de yazdığı bir mektuptan söz etmekte ve oradan bir pasajı da alıntılamaktadır. (Toprak, 1994: 119).

İdeolojik bakışın korumacı yaklaşımı

Ömer Faruk Toprak, Sabahattin Ali'yi, aynı çevrede bulundukları bir arkadaş veya dost olarak değil de eserleriyle birlikte değerlendirmeyi tercih eden bir gözlemci tavrına sahiptir. Dolayısıyla o da M. Behçet Yazar'la hemen hemen aynı tavra sahiptir diyebiliriz. Yalnız, o Sabahattin Ali'yi ideolojik bir yaklaşımla ele

almakta ve 1942-1943 yıllarında *Yürüyüş* dergisinde yayımlanmış bir yazısında "Sabahattin Ali'nin şimdiye dek verdiği yapıtlar, ancak kişiliğinin oluşmasına yardım etti. Bundan sonra yazacağı öykülerle büyük bir atılım yapmazsa ve dünya çağında tepki uyandırmazsa, beklediğimiz sanatçının, onun kişiliğinde oluşmadığına inanacağız." demektedir (Toprak, 1999: 70).

Toprak'ın yukarıdaki yargısını taşıyan yazısıyla birlikte bir diğer yazısı da (Toprak, 1994: 190) Sabahattin Ali'nin öldürülüşünden öncedir. Fakat 1975 yılında yazdığı başka bir yazısı Sabahattin Ali'yle ilgili hatırlayışlarla doludur. Toprak öncelikle Sabahattin Ali imzasının süreli yayınlarda 1928'de görünmeye başladığını hatırlamaktadır. Öldürülüşünden önce, keskin ve kabiliyetli bir öykücüye yön vermeye yönelik eleştirel tavrı, söz konusu hatırlayışlarla dolu geç tarihli yazısında bir içlenişe dönüşmüş gibidir. Toprak, Sabahattin Ali'nin öykü biçiminin kendinden öncekilere hiç benzemediğini vurguladıktan sonra "O dönemi yaşamayanlar bilmezler, belki gözlerinin önüne de getirmeleri güçtür. O zaman, yayınlanan her öyküsü, her kitabı bir olaydı onun. (...) Hemen bütün aydınlar, Sabahattin Ali'yi merakla izliyorlardı." (Toprak, 1994: 117) demektedir.

Şair ve yazarların 1940'lı yıllarda devam ettiği mekânlardan Nisuaz Birahanesinde geçen bir kesiti anlatan Toprak, Sabahattin Ali üzerine Sait Faik ile bir muhaveresini yansıtmaktadır ki düpedüz bir hâtırat parçasıdır:

> Sait Faik, biraz daha sonra üne erişmiş ve yıllarca Sabahattin Ali ününün baskısı altında yaşamış. Bana 1943 yılında bir gece Nisuvaz Birahanesinde şöyle yakınmada bulunmuştu:
> "Yeter artık, hep önce Sabahattin Ali, sonra Sait Faik diye yazıyorlar. Biraz da Sait Faik, sonra Sabahattin Ali diye yazsalar ya."
> Kendisine şöyle bir yanıt verdiğimi anımsıyorum şimdi:
> "Bir gün öyle bir yazı yazacağım, seni daha önce anacağım.
> Yıllar geçti öyle bir yazı yazamadım. (Toprak, 1994: 120).

Toprak, genç eleştirmenlerin Sabahattin Ali'yi değerlendirirken "yazarın yaşadığı dönemde estirdiği rüzgârı, sürdürdüğü yazarlık serüvenini gözleme"dikleri için hayıflanmakta ve "Bizler onun, edebiyatımıza fırtına gibi girişini, yıllarca öyküleri ile soluk alıp verdiğimiz dönemi ve beklenmedik bir anda çıkıp gidişini unutamayız. Niçin ünlü yazarların yakın arkadaşlarının, onu tanımış olan başkalarının anıları önemlidir? Çünkü onu yakından görmüşlerdir, dünyasına girmişlerdir, yaşadığı dönemde yapıtlarının ilk izlenimlerini gözleriyle seyretmişlerdir." diyerek hâtıraların önemini vurgulamaktadır.

Bu ifadeler, hâtırat metinlerinden süzülen yazar portrelerinin, aktarılan yaşanmışlıkların, eleştirel değerlendirmeler açısından taşıdığı önemi çok güzel anlatmaktadır kanaatimizce.

Dost bir yazar...

Yakından tanıyanların yansıttığı Sabahattin Ali portresi çoğu zaman onun yazar kimliğiyle ilgili değerlendirmelerle bir aradadır. Yaşar Nabi Nayır da onu bu şekilde hatırlamış ve anlatmıştır:

> Bir çocuk saflığını yansıtan temiz ve güler yüzü, genç yaşında ağarmış saçlarıyla sevimli bir halk çocuğuydu. Almanya'dan, yarım kalmış öğrenimiyle birlikte birtakım taassuba kaçan materyalist düşünceler de getirmişti. Bu düşüncelerinin yazarlığı boyunca kendisine karşı uyandırdığı tepkilere rağmen, yerleştiği ve iyi mevkiler edineceği Ankara'da birçok milletvekillerinin, bakanların dostluk ve sempatisini kendisine kazandıracak kadar sokulgandı.
>
> Modern gerçekçi hikâyeciliğimizin temelini atmada büyük emeği geçen Sabahattin Ali'nin, ideolojik saplantıları eserinin edebiyat değerine yeteri kadar önem vermesini engellemese ve hayatıyla birlikte eserinin de yarım kalmasına yol açmasaydı ardında bıraktığının çok daha üstünde eser verebilirdi bize.[1]

Yaşar Nabi yakından tanıdığı ve izlediği Sabahattin Ali'yi, tanışıklığının sağladığı izlenimleri sanatçı kişiliğine yönelttiği eleştirilerle harmanlayarak anlatmıştır.

Malik Aksel'in çocukluk arkadaşı

Sabahattin Ali'yle ilgili hâtıralarını yazanlardan biri de ressam Malik Aksel'dir. Öldürülüşünden sonra yazmışsa da anlattığı dönem 1948 öncesidir. 1976'da *Hisar* dergisinde yazdığı hâtırat yazısında onu -sonradan Muallim Mektebi olan- Bezmiâlem Vâlide Sultanîsinde bir öğrenci olarak anlatmıştır:

Bir sabah okulun damında bir uyurgezerin dolaştığı görülür, idareciler telâşa kapılırlar öğrenciyi usûlünce damdan indirirler. Bu öğrenci Sabahattin Ali'dir. Sınıfın en çalışkan ve zeki öğrencisidir. Bir derste edebiyat hocası Ali Canip Yöntem'e "Hocam, nasıl güzel yazı yazılır?" diye sorar. O da "Çok okumak lâzım." der ve bir hafta sonra da *Hayat* mecmuasında "Edebiyat Meraklısı Bir Gence Mektup" başlıklı yazısını yazar. Böylece Sabahattin Ali "isimsiz olarak edebiyata konu olur."

Malik Aksel'in hâtırat yazısı, Sabahattin Ali'yi ortaoyununa ve tiyatroya meraklı, tatillerde gezici kumpanyalara gidip Anadolu'da şehir şehir dolaşan, yabancı dil öğrenimi için Berlin-Postdam'a gönderildiği hâlde daha trene binmeden tahsisatının büyük kısmını harcayınca arkadaşlarından ayrı ve üçüncü mevkide yolculuk yapmak zorunda kalan, Şarlo şapkası giydiği için Postdamlıları güldüren, derse dikkat etmez gibi görünürken birden hocanın yanlışlarını bulup düzeltebilen, Türk talebeleri soru yağmuruna tutan Alman

kadınlarını -bir arkadaşıyla birlikte- Türklerin radyoyu petrolle işlettiklerine ve egzos borusu taktıklarına inandıran şenlikli bir insan olarak tasvir etmektedir. Sonuç itibariyle Aksel, Sabahattin Ali'yi "Romanlarından çok hayatı çelişkilerle dolu bir roman" ve en büyük düşmanı bizzat kendi zekâsı olan bir arkadaş olarak anlatmıştır. (Aksel, 2011: 183-188).

Sık karşılaşmasalar da...

Onunla sadece iki kez karşılaştığını belirten Hakkı Süha Gezgin ise ilk karşılaşmalarında Sabahattin Ali'yi neşesiz ve suskun gördüğünü anlatmış ve bu durumun belki de o akşama mahsus olabileceğini vurgulamıştır. Diğer karşılaşması ise Neşriyat Kongresinde olmuş. 1940 Ağustos'unda yayımlanmış yazısında anlattığına göre burada 'sanat eserleri için devlet kurumlarının ilk alıcı olması' hakkında konuşulurken olumsuz görüş bildiren Sabahattin Ali'yi haklı bulmuş ve hatta takdir etmiştir. Hakkı Süha ayrıca onu dış görünüşüyle de tasvir etmiştir:

> Şişkin elmacıklarının pembe baharı üstüne, ak saçları dökülür. Fakat bu dökülüşte o renk tezadını yumuşatan, tabiîleştiren öyle bir tatlılık vardır ki, hiç yadırgamazsınız. Gövdesine göre biraz büyük başı, erimiş kurşun renkli gözleri, çıkık elmacıkları ile Şimal Türkünü andırır. Konuşmasını daha ahenkli yapan cana yakın peltekliği, en keskin hükümlerini yumuşatır. Öyle ki herhangi bir sohbet sırasında siz, onun, kendi fikirlerinize aykırı sözlerini, sevimsiz ve can sıkıcı bulmazsınız. (Gezgin, 1997: 256-257).

Ağaoğlu'nun gergin anekdotları

Sabahattin Ali'yi yakından tanıyanlardan Samet Ağaoğlu, onu Ankara'daki "İstanbul Pasta Salonu"nda bir araya gelen arkadaş çevresi içinde anlatmaktadır. Bu çevredeki arkadaşlarını İlk Köşe'de tek tek anlatan Ağaoğlu, Sabahattin Ali'yi de uzun uzun anlatmıştır. Hakkındaki izlenimi; durmadan gülen, açık örtüsüz kelimelerle konuşan, kısa boyu şişmanca yüzü ile Sadri Ertem'e benzeyen, hemen her konuyu sosyal sınıf, patron, işçi, kapitalist, faşist kavramlarıyla açıklayan biri oluşu yönündedir.

İstanbul Pasta Salonunda aynı masada birlikte çok oturdukları anlaşılan Ağaoğlu, Sabahattin Ali ile "arkadaş" olup olmadıkları hususunda müteredditdir. Bu durumu "Bir bakıma evet, bir bakıma hayır." şeklinde açıklamıştır. Bu tereddütlü yaklaşım, hâtıratında ona ayırdığı sayfalar boyunca sürmektedir. Sabahattin Ali "komünistçe yazılar" yazmakta, bu yüzden aldığı "zindan yarasının acılarını biraz kapitalist yollarla azaltmanın peşinde" koşmaktadır. "Küçük ticaret işleri yapmakta"dır ve "Devrin faşist sayılan Başbakanı Saraçoğlu" tarafından korunmaktadır. Solcu çevreyle Ağaoğlu'nun mensup olduğu çevre arasında köprü rolü oynar gibidir fakat sol cenah da

"Sabahattin'e karşı soğuk"tur. Ağaoğlu bu durumu, Sabahattin Ali'nin "karşısındakilere güven vermekten uzak bazı davranışları"na; dedikoduyu sevmesine, kendi tabiriyle "çökmüş ve kokmuş burjuvazinin hamurunu yoklamak" amacıyla herkesin özel hayatına girmeye çalışmasına yormaktadır.

Ailecek görüştüklerini de anlatan Samet Ağaoğlu, Sabahattin Ali'nin "her yönden zarif, ince nazik" eşinin, onun sosyal görüşlerine en az katılan bir hanım olduğunu da gözlemlemiş ve evinde geçen bir muhavereyi aktarmıştır. (Ağaoğlu, 1978: 81-83). Peşinden, öldürülüşünden sonraki bazı tanıklıklarını anlatmış, ardından yazdığı bir yazıyı kitabına aktarmıştır. (Ağaoğlu, 1978: 84-89). Samet Ağaoğlu'nun Sabahattin Ali'yle ilgili olarak aktardığı anekdotlar, başka kaynaklardan öğrenemeyeceğimiz oldukça farklı yönlerine ışık tutmaktadır diyebiliriz.

Necip Fazıl'ın bir türlü düşman olamayan eski dostu

"İstanbul Pastahanesi"nin müdavimlerinden biri de Necip Fazıl Kısakürek'tir. Fakat o, hâtıratının bu mekândan söz ettiği bölümünde Tanpınar, Sadri Ethem, Nahit Sırrı, Enver Behnan, Yaşar Nabi, Feridun Fazıl, Yaşar Nabi, Ahmet Kutsi gibi şair ve yazarlardan söz ettiği hâlde Sabahattin Ali'den söz etmemiştir. (Kısakürek, 1985: s.111) Necip Fazıl'la Sabahattin Ali'yi 1947 *Büyük Doğu*'larında "Hapishane Notları" başlığıyla yayımlanan bir yazı dizisinde bir arada görebiliyoruz. Mehmet Ergün, bu yazı dizisini esas alarak iki karşıt yazarın İstanbul Ceza ve Tevkif Evi'ndeki karşılaşmalarını ele almıştır. (Ergün, 2004: 27-32)

Necip Fazıl, Rıza Tevfik'in "Sultan Hamid'in Ruhaniyetinden İstimdat" şiiri dolayısıyla, Sabahattin Ali ise *Marko Paşa*'daki yazıları sebebiyle aynı hapishanede hatta aynı koğuşta buluşmuşlardır:

> (...) sağdaki ranzanın üstüne bembeyaz saçlı, çocukyüzlü, kenarı eski moda ince altın gözlüklü, pijamalı bir adam bağdaş kurmuş... *Marko Paşa* sahibi Sabahattin Ali'nin çocuk yüzüne, onu büsbütün çocuklaştıran bir kahkaha doldu:
> -Vay efendim, safalar getirdiniz."(Kısakürek, 1947: 11).

Sabahattin Ali'nin ilk hapsi değildir ve fakat Necip Fazıl ilk kez hapse düşmüştür. Ona ayrıca "Allah kurtarsın beyim!" der. Aslında Necip Fazıl'ın *Ağaç* dergisini çıkardığı dönemde bu derginin 9. sayısına kadar yazar kadrosunda Sabahattin Ali'nin de adı vardır ve tanışıklıkları eskidir. Necip Fazıl, ilk kez ondan hapishane "racon"unu öğrenmiş ve *Büyük Doğu*'daki notlarında kendisinden "hapishane hocam" şeklinde söz etmiştir. (Ergün, 2004: 30). Ayrıca Mehmet Ergün'ün yazısından, *Marko Paşa*'nın basımında Necip Fazıl'ın desteğini ve gazetenin Büyük Doğu Matbaasında basıldığını öğreniyoruz. (Ergün, 2004: 31).

1948 Sonrasına Ait Hâtıralar

Aziz Nesin'in teferruatlar meşheri

Aziz Nesin'in hâtırat kitabı, Sabahattin Ali'ye en geniş yer veren bir metindir. Burada Sabahattin Ali'den "Dostum" şeklinde söz edildiğini görüyoruz. Nesin'in anlattıkları hem yaşanmışlıklara hem de gözlemlerine dayalıdır.

Nesin, hâtıratının Sabahattin Ali hakkındaki bölümüne öldürülüşünün oluşturduğu havayı yansıtarak başlamıştır:

> Eserleri yasaklanmış değildir ama çok feci ölümünden sonra bu büyük Türk yazarına basın öylesine ağır ve toptan saldırmıştı ki, zorla estirilen bu baskı havasının etkisinde kalan kitapçılar, Sabahattin Ali'nin kitaplarını ortadan kaldırmak zorunda kalmıştır. (Nesin, 2006: 320).

Bu tanıklık, Sabahattin Ali'nin öldürülüşünden pek söz etmeyen hâtırat kitaplarındaki bir eksikliği açıklıyor oluşu açısından önemlidir.

Hemen peşinden Sabahattin Ali'nin ailesi hakkında bazı bilgiler veren Nesin, yazarın çocukluk yıllarından da söz etmiş ve bir hâtırat metninin vermesi beklenen / umulan türden ayrıntılara da girerek şahsî gözlemlerini yansıtmıştır:

Meğer Sabahattin Ali'nin babası I. Dünya Savaşı yıllarında Çanakkale Cephesine gönderilmiş ve cephede savaşırken ailesi de Çanakkale şehrinde imiş. Savaş esnasında durmadan patlayan mermilerden korkan küçük Sabahattin'in bu sebeple kekeme olduğu, daha sonra bu kekemeliğin geçtiğini anlatan Nesin, yine de heyecanlandığı zamanlar kekemeleştiğini bizzat gözlemlemiştir.

Babası kalpten ölüp (1926) de aile iyice yoksullaşınca çocuk Sabahattin Ali'nin boynuna bir tabla takıp incik boncuk takarak ailenin geçimine katkı sağlamaya çalıştığını "Havran'da oturan yoksul ve yaşlı bir kadın olan teyzesi"nden aktaran Aziz Nesin, annesi Hüsniye Hanım'dan ve çocukluk yıllarını bilen mahalle bakkalından da birkaç hâtıra nakletmiştir. (Nesin, 2006: 321-322). Nesin bu hâtıra parçalarını bizzat onlardan derlemiş görünmektedir.

Nesin'in hâtıratında geniş yer bulan Sabahattin Ali hakkında okuyucuyu bazen hayrete düşüren ayrıntılar yer almaktadır: Konya'da ortaokul öğretmeniyken eski İstiklâl mahkemesi reisi Ali Çetinkaya için yazdığı bir taşlamayı Konya Öğretmenler Birliğinin bir toplantısında okuması için ısrar eden arkadaşları Cemal Kutay ve Emin Soysal'ın onu sonradan nasıl ihbar ettikleri ve bunun üzerine Sabahattin Ali'nin anında tutuklanışı ve bir yıl hapse mahkûm edilişi; aleyhindeki hava sebebiyle memuriyet hayatının sonra erip işsiz kalışı (1944-45); CHP'nin düzenlediği bir nümayişle *Tan* gazetesi ve matbaasının yıktırılması yüzünden işsiz kalan Aziz Nesin'e *Marko Paşa* adlı haftalık mizah gazetesi için 600 TL. sermayeyle katkı sağlayışı, böylece *Marko Paşa*'nın sahibi ve yazı işleri müdürünün Sabahattin Ali oluşu (Nesin, 2006: 325); bu gazetede dönemin CHP

milletvekillerinden Cemil Sait Barlas hakkındaki bir yazısından dolayı "Millet Meclisi'nin manevî şahsiyetini tahkir" suçundan Sabahattin Ali'nin üç ay hapse mahkûm oluşu; hapisten çıktıktan sonra işsiz kalıp kendini içkiye verişi, büyük bir ümitsizlik içine düşüşü (Nesin, 2006: 326) gibi hususları anlatan Nesin, bazı ilgi çekici değerlendirmelerde de bulunmaktadır. Nesin'e göre Sabahattin Ali'nin "Türkiye'den kaçma" isteği o günlerde uyanmış olmalıdır (Nesin, 2006: 327).

Anlatılan olaylardan sonra 1948 yılında Sabahattin Ali, Aziz Nesin'i ziyaret etmiş ve bu son görüşmeleri olmuş. Görüşmede Sabahattin Ali, Nesin'e bir kamyon aldığını ve nakliyecilik yapacağını söyler. Bir daha görüşemezler. Bu arada Nesin bir gazete çıkarmaya başlamıştır; Sabahattin Ali'yi arar fakat bulamaz. "1948 mayısının bigünü" Nesin savcılığa çağrılır ve o sırada öldürülmüş bulunan yazarın özel eşyaları gösterilerek Sabahattin Ali'ye ait olup olmadığı sorulur. Eşyalar ona aittir. Ağlayarak bu teşhiste bulunan Aziz Nesin, daha sonra gazetelerin Sabahattin Ali'nin öldürülüşünü nasıl sevinçle karşıladığını; katili nasıl alkışladığını da anlatmış ve katilin kimliği hakkında da bilgi vermiştir (Nesin, 2006: 328-330).

Görebildiğimiz kadarıyla Aziz Nesin, yakın arkadaşlıkları dolayısıyla Sabahattin Ali hakkında en çok hâtıraya sahip olanlardan, daha doğrusu hâtıralarını yazıya aktaranlardandır. Fakat o, şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

> Sabahattin Ali'ye değgin yazmam çok zor. Bu zorluk, onu bütün yanlarıyla olmasa bile, pek çok yanlarıyla, eksiği artığıyla çok yakından tanımamdan geliyor. Böyle olunca Sabahattin Ali üstüne yazacaklarımın yanlış anlaşılmaması, yanlış değerlendirilmemesi için, ona değgin her şeyi ayrıntılarıyla uzun uzun anlatmam, olayların nedenlerini, Sabahattin'in kimi davranışlarının gerekçelerini, psikolojisini geniş geniş yazmam gerekiyor. Bu denli geniş yazma olanağı bulamadığımdan, ölümünden hemen sonra, o zaman yayımlamakta olduğum *Baştan* adlı haftalık gazetenin Sabahattin Ali özel sayısındaki yazım dışında, bugüne dek Sabahattin için hiçbişey yazmadım. (Nesin, 2006: 330-331).

Nesin, Sabahattin Ali'nin haksız yargılarla kötülenmesine de, "insancıl eksiklerini yok saymaya, onu mitleştirmeye" de karşıdır. Bu hususu vurgulayan Nesin, peşinden "Son Anı" olarak Sabahattin Ali'nin öldürülüşünden sonra savcılığa çağrılışını ve ifade verişini tekrar ve daha geniş bir biçimde anlatmıştır. (Nesin, 2006: 333-334). Nesin'e göre ölüm haberi savcılığa çağrılışının üzerinden iki ay kadar geçtikten sonra basına yansıtılmıştır. (Nesin, 2006: 335).

Hâtıratında bu olayla ilgili ayrıntıları aktaran Nesin, daha sonra Sabahattin Ali hakkında bölük pörçük bazı notlara ve başka yazarların hatıralarından alıntılara da yer vermiştir. Ayrıca Çetin Altan'a yazdığı bir mektubu

ve Sami Nabi Özerdim, Muhlis Künt, Hikmet Altınkaynak, Halil Gürsoy'un yazar hakkında kendisine gönderdiği mektupları da alıntılamıştır. (Nesin, 2006: 336-386).

Sabahattin Ali hakkında, hâtırat kitapları içinde en geniş bilgi Aziz Nesin'in hâtıratındadır. Nesin hem onunla birlikte geçen zamanlarını anlatmış, hem de öldürülüşü dolayısıyla yaşadıklarını ve ölümünden sonra tanık olduğu olumlu-olumsuz anekdotları yansıtmıştır. Hakkında özel sayı hazırlamak isteyen Nesin, sol çevrelerde dahi Sabahattin Ali için yazacak kimse bulamayışından ve onun hakkında yazmanın gittikçe daha tehlikeli bir hâle gelişinden üzüntüyle söz etmiştir. Ayrıca ölümünden sonra duyduklarının, kendisinde Sabahattin Ali'nin kişiliği hakkında olumsuz kanaatlere yol açtığını da belirtmeden edememiştir. (Nesin, 2006: 342).

"Acılı Kuşak"tan bir fert

Hâtıralarına Sabahattin Ali'nin öldürülüşü hadisesini değerlendirerek başlayan Mehmed Kemal, *Ulus* gazetesinde çalıştığı yıllarda onunla bizzat tanıştığını anlatmaktadır. O sırada yazarın *İçimizdeki Şeytan* adlı romanı *Ulus*'ta tefrika edilmektedir:

> Sanırım 1942-43'tü. Sabahattin Ali askerlik yapıyordu. Sarı Kışla'da ya da Etlik'teki birliklerden birinde... Hemen her akşamüstü gazeteye gelirdi. Üstünde usta işi terziden çıkmış, gövdesine oturmuş asker urbası vardı. Ayağında çizmeler... Belki de süvari idi. Hafif kırlaşmış saçları ve çerçevesiz gözlüğü dikkat çekerdi.

Mehmed Kemal, hatıralarında Sabahattin Ali'yi daha çok *Ulus* gazetesine uğrayışlarıyla hatırlamakta ve izlenimlerini anlatmaktadır. Anlattığı Sabahattin Ali; *İçimizdeki Şeytan* metninin bütününü gazeteye vermediği için *Ulus*'a uğradığında devamını yazan, tefrikasını dolma kalemle, süratli bir biçimde ve etrafındaki hayhuya aldırmadan kaleme alan, güleç yüzlü, çalçene, küçük büyük tanımaz şakalar yapan bir şahsiyettir. Mehmed Kemal bu tür gözlem ve izlenimlerini anlattıktan sonra sözü Tek Parti döneminin sanatçıya karşı tutumuna getirmektedir:

> Tek parti dönemi, sanatçı kendinden yana değilse dayanamazdı. Eğer bir sanatçı dayanmak istiyorsa tek parti ile ırak yakın bir ilişki kurmak zorunda idi. Başka türlü barındırmazlardı. (...) Biraz başkaldırmak isteyen sanatçıya, "Bak, Nâzım Hikmet'in başına gelenler, sonra senin de başına gelir..." diye gözdağı verirlerdi.
> (...) Sabahattin Ali o yıllarda 24-25 yaşlarında çiçeği burnunda bir delikanlıdır. Şiirle olsun, düzyazı ile olsun, o zamanlar yaptıkları birer gençlik

> başkaldırısıdır. (...) Bunları siyasal iktidar da çok iyi bildiği için, o yıllarda Sabahattin Ali'ye rejimin içinde bir "yaramaz çocuk" gözüyle bakılmıştır. (Kemal, 1996: 260).

Çok partili dönemde ise Mehmed Kemal'e göre *Marko Paşa* adlı dergiyi çıkartmakla "hasım" konumundadır. Aziz Nesin'in bu hususta anlattıklarıyla Kemal'in bu hususta söyledikleri birbirini desteklemektedir.

M. Kemal'in Sabahattin Ali'yle ilgili gözlemleri, onun öldürülmeye giden yoldaki tavırlarına da işaret etmektedir: Çok konuşması, "siyasal eylemi birbiriyle çelişen insanlarla çok ahbaplık etmekten çekinmemesi", zekâsıyla tehlikeleri atlatabileceğini sanması ve fakat zekâsının buna yetmemesi; "Sabahattin Ali'nin kılıçtan keskin zekâsını, hile ve kurnazlığın kaypak kasaturasının dize getirdiği" şeklindeki yorumlarını bu bağlamda dile getirmiştir. (Kemal, 1996: 258).

Acılı Kuşak'ta Sabahattin Ali'yle ilgili iki bölüm bulunmaktadır. İlk bölüm öldürülüşüyle ilgili değerlendirmelerle başlayıp Ankara'daki askerlik döneminde *Ulus* gazetesindeki yazarlığıyla ilgili gözlem ve izlenimleri yansıtırken ikinci bölümde Sabahattin Ali'nin ilk gençlik yıllarına uzanılmaktadır. Burada anlattıkları, ağırlıklı olarak başka hâtırat yazı ve kitaplarından aktarmadır. (Kemal, 1996: 261-264).

Günyol, Atsız...

Vedat Günyol ise oldukça muhtasar hâtıratında Sabahattin Ali'yle tanışıklığından "(...) Sabahattin Ali, Nâzım Hikmet'le olan uzak yakın ilişkilerimi (...)" şeklinde bir cümle içinde söz etmiş ve fakat tafsilat vermemiştir. (Günyol, 2004: 79).

Nihal Atsız da Sabahattin Ali ile tanışıklığını *Türkçülüğe Karşı Haçlı Seferinde* adlı eserinde uzun uzun anlatmıştır. Bu arkadaşlığın başlangıcını ve sonradan "amansız düşman" oluşlarının hikâyesini ise Atsız'ın Sabahattin Ali hakkında yazdığı *İçimizdeki Şeytan*lar broşüründen izlemek mümkündür. Söz konusu dostluk ve düşmanlık İlhan Bahar tarafından etraflıca ele alınmıştır. (Bahar, 2017: 108-122, 122-144).

Sonuç

Görüldüğü üzere Sabahattin Ali hakkında bölümler bulunan hâtırat ve portre kitaplarında net bir tablo ortaya konulmaktadır. Hâtırat sahiplerinin Sabahattin Ali'nin karakteriyle ilgili kaydettiği ayrıntılar neredeyse tıpatıp aynıdır. Yaşadıklarına, başına gelenlere dair anlatılanlar ise 1948 Nisanında öldürülüşünden öncesine ve sonrasına ait metinler olarak başlıca iki grupta toplanabilir.

Sabahattin Ali kır saçları, çocuksu ifadeye sahip yüzü, heyecanlı, fazla konuşkan ve mütecessis tavırlarıyla hatırlanmanın yanı sıra fikriyatının kök-

lerine ışık tutabilecek, öldürülüşüne giden yolu hazırlayan etmenleri belirleyebilecek ayrıntılarla da zikredilmiştir hâtırat kitaplarında...

KAYNAKÇA

Ağaoğlu Samet, *İlk Köşe (Edebiyat Hatıraları)*, Ağaoğlu Yayınevi, Ankara 1978.

Ağaoğlu Samet "İki Hadise – İki Hatıra", *Tasvir*, 4 Şubat 1949'dan İlk Köşe, s. 84-89.

Aksel Malik, "Eski Bir Hatıra", *İstanbul'un Ortası*, yay. haz. Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, 3. bs., İstanbul 2011.

Bahar İlhan, "Atsız, Sabahattin Ali Arkadaşlığı", *Vaktiyle Bir Atsız Varmış...*,/ "Atsız-Sabahattin Ali Davası" Kamer Yayınları, İstanbul 2017.

Ergün Mehmet, "Makâm-ı Yusuf"ta İki Karşıt: Sabahattin Ali ile Necip Fazıl", *Kaçak Yayın*, Ağustos 2004, S. 16.

Gezgin Hakkı Süha, "Sabahattin Ali", *Edebî Portreler*, haz. Beşir Ayvazoğlu, Timaş Yayınları, 1. bs., İstanbul 1997. [*Yeni Mecmua*, C. IV, S.67, 9 Ağustos 1940.]

Günyol Vedat, *Uzak Yakın, Bölük Pörçük Anılar*, Dünya Kitapları, gnşl. 2. bs., İstanbul 2004.

Kemal Mehmed, "Sabahattin Ali Üstüne", *Acılı Kuşak*, Çağdaş Yayınları, 4. bs., İstanbul 1996.

Toprak Füruzan (haz.), *Ömer Faruk Toprak'ın Düz Yazıları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. bs., Ankara 1994.

Toprak Füruzan (haz.), "*Kürk Mantolu Madonna*", Ömer Faruk Toprak'ın Düz Yazıları, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. bs., Ankara 1994. [*Yürüyüş*, S. 15, Nisan 1943.]

Toprak Füruzan (haz.), "Sabahattin Ali'yi Yeniden Okumak...", Ömer Faruk Toprak'ın Düz Yazıları, haz. Füruzan Toprak, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. bs., Ankara 1994. [*Yeni Ufuklar*, S. 259, Nisan 1975.]

Kısakürek Necip Fazıl, "Hapishane Notları (3)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 24 Ekim 1947, S. 69, s. 11'den naklen Ergün.

Kısakürek Necip Fazıl, "Ankara", *Bâbıâli*, Büyük Doğu Yayınları, 3. bs., İstanbul 1985.

Yazar Mehmet Behçet, "Sabahattin Ali", *Edebiyatçılar Âlemi: Edebiyatımızın Unutulan Simaları*, (drl. Ali Birinci), (yay. haz. Mustafa Everdi), 21. Yüzyıl Yayınları, Ankara 1999.

1 Yaşar Nabi, *Dost Mektuplar*, Varlık Yayınları, İstanbul 1972'den aktaran: Aziz Nesin, *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim*, derl. Ali Nesin, eski yazıdan çev. Nurcan Boşdurmaz, Elvan Topallı Güney, Ali Nesin, Nesin Vakfı Yayınları, İlk bs., İstanbul 2006, s. 341-342.

Alper Akçam

SABAHATTİN ALİ'NİN YAZINIMIZDAKİ AYRICALIKLI YERİ...

Sabahattin Ali çığır açıcı bir yazın ustasıdır; yazın alanımızda çokseslilik kapısını açan yazarlarımızdandır. "Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz, birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz, birisinden korkan ve birisini tehdit edenler... Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz çingeneler." (Değirmen, s.13). 1929 yılında yazılmış ve Sabahattin Ali'nin tüm yazınsallığına ışık tutan bu öyküde, anlatıcının seslendiği adaş, belki de yazarın kendi iç benliğidir.

Çoksesli edebiyatın ve kültürün ana dokusunu oluşturan, oyunlar, sözlü kültür ve anlatı geleneklerini romana özgü söz sanatlarını kullanarak (parodi-ironi) romana ilk taşıyan, türler parodisi adımını atan Hüseyin Rahmi ise, çokseslliliği bir aktarma ve temsil söz konusu olmadan, yeniden doğuşa uğratarak biçim ve biçemde çoğul bakış açısını kahramanları aracılığıyla ilk uygulamaya koyan da Sabahattin Ali'dir diyebiliriz...

Sabahattin Ali'ye kadar Batılılaşma sorunsalı romanımızın ana temasıdır. 1950 sonrasının romanlarında bile, Batılılaşma sorunsalı, hem temada, hem kahraman ve karakter tiplerinin yaratılmasında ana öğe olarak sürüyor ve kültüre geç kalmış olmanın bilinçaltı ve önbilinçte yarattığı karmaşa, romanda ana yörüngelerden birisini oluşturuyor iken, Sabahattin Ali, 1932 yılında Konya'da tefrika edilmeye başlanan, 1937 yılında Tan gazetesinde tamamı yayınlanan *Kuyucaklı Yusuf*'la, kendi yaşadığı toprakların, özgün, ayrıntılı iç sorunlarına ve birey kurulumlarına eğilmeyi başarıyor, kültürümüzde yeni bir kapı açıyordu...

Sabahattin Ali'nin kahramanları, çoğunlukla özgür, anlatıcısıyla, yazarıyla sorunu olan kahramanlardır. Özellikle de *Kuyucaklı Yusuf*'ta, bu biçem, çok ayrımsanabilir bir şekilde göze çarpar. Fethi Naci, "S. Ali'nin kişilerine karşı davranışı ilginçtir. Gerçekten kendi dışında, gerçekten kendinden bağımsız kişiler gibi görür onları. Davranışlarına müdahale edemediği bu insanlara kimi zaman kızar, kimi zaman onlara yardımcı olmak için çırpınır. Ama karışmaz -sanki- onların davranışlarına" diyerek, Sabahattin Ali'nin romandaki karnavalcı yaklaşımını bir başka söylemle anlatıyor. Bu durum, Fethi Naci'ye Kafka'nın Max Brod için söylediklerini, gerçek bir yazarın kişilerini yazardan

bağımsız kıldığını, kendi içlerinden gelen bir güçle devinimde bulundurduğunu, bu kişilerin alın yazılarının yaratıcılarını şaşırtan eğriler çizdiğini anımsatıyor. *Kuyucaklı Yusuf*'ta ustalıkla çizilmiş ayrıntıların romana tam bir somutluk kazandırdığını, romandaki dünyanın roman çerçevesini kırıp kendi dünyanıza karıştığını ekliyor... (Naci, 2000: 268-269).

Mihail Bahtin, roman türü için örnek seçtiği, üzerinde ayrıntılı çalışmalar yaptığı Dostoyevski'nin yaratıcı dehasını açıklarken şunları söylüyor:

> Dostoyevski için önemli olan kahramanının dünyada nasıl göründüğü değil, her şeyden öncelikli olarak, dünyanın kahramanına nasıl göründüğü ve kahramanının kendisine nasıl göründüğüdür. Yani kahramanın kendisiyle ilgili bilinci romanın düzenleyici ilkesi haline gelir. 'Kahramanın her şeyi yutan bilincinin yanına yazarın yerleştirebileceği yalnızca tek bir nesnel dünya vardır: kahramanla eşit haklara sahip başka bilinçlerin dünyası'. (Bahtin, 2004: 100).

Çokseslilik ile Dostoyevski arasındaki ilişkiyi incelerken, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki kişilik kurulumu ve söylem taşıyıcılığı ile Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'da Bedri ve Ömer kahraman kurguları arasında koşutluklar bulunabileceğini söyleyebiliriz. Dostoyevski, kendi babasının ölümü karşısındaki iç çatışmaları, romanındaki baba ve oğullar arasındaki ilişkilerde canlandırır; Tanrı'nın varlığı, insanın toplum içindeki çeşitli davranış biçimlerini de kapsayan birçok sorunu kahramanları Mitya, İvan ve Alyoşa ile tartışmaya açar. Kahramanlarında, parçalar hâlinde, birbirleriyle yan yana ve karşı karşıya duran, "yaratıcı bir sanatçı", "nevrozlu bir hasta" ve "bir ahlâkçı ve günahkâr bir kimse" (S. Freud, *Karamazov Kardeşler*'e önsözden) olarak Dostoyevski'yi bulabilmek mümkündür. *İçimizdeki Şeytan*'da her ikisi de Balıkesir kökenli Macide'ye âşık Ömer ve Bedri karakterlerini, hem Sabahattin Ali'nin özgür karakterleri, hem de kendisinin kişilik parçalanmaları olarak görebilmek hiç de zor değildir. *İçimizdeki Şeytan*'ın böyle bakış açısıyla değerlendirilmesinde karşımıza çıkan ayrım, romanın sonunda kahramanlardan Ömer'de meydana gelmiş evrilme, içindeki şeytanı bulmuş, tanımlamış olma sonucu ve tekil bir kişiliğe bürünmesidir. Bahtinci bir bakış açısıyla, çoksesli roman için çoğulluktan kopma ve senteze varma çabası olarak değerlendirebileceğimiz bu sapmayı, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında, roman bitişinde Raskolnikov'da da buluruz. Bahtin'e göre, burada gazeteci Dostoyevski devreye girmiştir.

Sabahattin Ali'nin dili, Bahtin'in Dostoyevski'de gözlediği ve belgesel diline benzettiği, o yalın, anlatıcı ile kahramanları aynı düzlemde tutmaktan öte işlevle görevlendirilmemiş bir dildir. Anlatıcı ile kahramanların üzerinde

bulundukları düzlem, engebesiz, okur için yabancılık duygusu uyandırmayacak bir ak tahta gibidir. Anlatıcı, kahramana yakınlaştığında, onunla teması arttığında ancak bilgi vermeye, yorum katmaya uğraşır gördüklerine. Kahraman ve karakterlerden ayrı, onlara da eleştirel gözle bakan, her şeyin üzerinde, Tanrı katında bir anlatıcı çoğunlukla bulunmaz. Anlatıcısı da kahramanları da hep diyalogdan, söyleşimden yanadır, sürekli birbirleriyle karşılıklı konuşma içinde gibidirler. Kimler ve neler konuşmaz ki onun metinlerinde: "Zaten sıkmadan uzun uzun anlatmasını bilen yegâne geveze denizdir." (Bir Gemici Hikâyesi, *Değirmen*, s. 88).

Sabahattin Ali romantizmi, Cumhuriyet sonrası başlayan Anadolu modernleşmesi içinde, kentlerde, fırsatçı, liberal, acımasız politikalar kurmuş rasyonel akla ve Anadolu taşrasında onun ayağı olmuş kırsal tefeci bezirgân egemenliğe karşı önemli bir karşı duruşu da taşır. Batı'da Aydınlanmaya karşı bir tepki olarak doğup büyümüş romantizm, bizim topraklarımızda, Sabahattin Ali örneğiyle, birlikte boy verdiği modernizmin hastalıklı yönleriyle didişir. Özellikle "Markopaşa" makalelerinde, sıkı antiemperyalist vurgusuyla Kuvâ-yi Milliye yanlısıdır, Köy Enstitüleri, Halkevleri hareketlerinin destekçisidir Sabahattin Ali; bir yandan da değişim ve gelişmelerden kendince payını alamamış ezilen yığınların, yoksul köylülüğün sesi olur.

> Romantizm, Aydınlanmaya karşı bir tepkiydi, bu yüzden de onun tarafından belirlenmişti; onun çelişkili ürünlerinden biriydi" diyor Octavio Paz. "Eleştirel aklın bir yana bıraktığı ruhları yeniden harekete geçirmek yönünde şiirsel imgelemin bir girişimi... Romantik iki anlamlılık: Çocuğun, çılgının, kadının, rasyonel olmayan ötekinin güçlerini ve yetilerini yüceltir, ancak bunları modern çağ bakış açısından yüceltir. (Paz, 1996: 83).

Sabahattin Ali öykülerinde aşk ve kadın ağırlıklı bir yer tutar. Onun mücadeleci, Anadolu gerçekliğini kendine özgü bir öyküleme ile yazın alanına taşıması üzerinde çok durulmuş, hem öykülerinde hem romanlarında ağır basan aşk temasıysa neredeyse görmezden gelinmiştir. Yayınlanmamış "Bir Hakikatin Hikâyesi" (Çakıcı'nın İlk Kurşunu) adlı 1931 tarihli, 1929 yılına ait "Kurtarılamayan Şaheser" (Değirmen) adlı öykülerde ve *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif ile Maria Puder'in aşkları dışındaki tüm aşk anlatılarında, aşk teması meyve vermiştir; toplumsal sorun aşkın yanında ikinci bir boyut olarak yer alır ve aşkın kendi sorunsalıymış gibi işlenir, temayı boğup ezmez. Sabahattin Ali'nin anlatıcısı, ezilmiş, dışlanmış, bir kullanım nesnesi yapılmış kadından yanadır. "Değirmen", "Kurtarılamayan Şaheser", "Kırlangıçlar", "Viyolonsel", "Sarhoş", "Bir Cinayetin Sebebi", "Komik-i Şehir", "Arap Hayri", "Selam" güçlü aşkları anlatan öykülerdir. "Çilli", "Hanende Melek",

"Köstence Güzellik Kraliçesi", "Mehtaplı Bir Gece", "Çaydanlık", "Isıtmak İçin", "Kazlar", "Sıcak Su", "Kağnı"da kadının toplumdaki ezilmişliği, sorunları temaya taşınır. Barlarda, pavyonlarda, hatta genelevlerde çalışan kadınların dostudur Sabahattin Ali'nin anlatıcısı. O "düşkün" kadınların arkasında ihanet etmiş, despot bir erkek yüzü sırıtır çoğunluk. "Mehtaplı Bir Gece"de ölmek üzere olan yoksul ve hasta bir adama sahip çıkan garip fahişenin insancıllığı yücelir. "Gramofon Avrat"ta, "Yeni Dünya"da da böyle kadınların öyküleri vardır. Toplumsal değer yargıları altüst edilir.

Sabahattin Ali Gümülcine doğumludur. Uzun yıllar kent yaşamı ve Batı kültürü etkisiyle yetişmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından gönderildiği Almanya'da iki yıl kalmıştır. Milli Eğitim "Neşriyat Müdürlüğü"nde çalışmış, konservatuarda dramaturgluk yapmıştır. Sabahattin Ali ile, Batı kültürü ve hümanizması, Anadolu taşrasının çokseslliliği ile kaynaşır; onun metinlerinde, sanki yüzlerce yıldır kendi kabuğunda uyuyakalmış olan Anadolu, dilin tüm olanaklarıyla bir orkestra gibi duyumsanır, görünür duruma geçer.

Sabahattin Ali anlatıcısı yaşamın hemen kıyısında durur; yazıyla yaşamın yan yana geldiği yerde. Sabahattin Ali, Pertev Naili Boratav'dan Sivas Lisesi Müdürü Faik Dranas'la birlikte Sivas'ta yaptığı bir kamyon yolculuğunu dinledikten sonra, olayı öyküleştirmek ister; kamyon yamağının adını anımsayamaz, şoförün ona seslenişinin Boratav anlatısındaki tadını bulamaz, mektup yazıp ondan adını öğrenir, ondan sonra yazar "Uyku" adlı öyküsünü. Yalnız kamyon sürücüsü değil, öykü de seslenecektir "Rahmi!" diye bağıran uykulu bir sesle.

Sabahattin Ali yazınsallığında çokseslliliğin örselenmiş göründüğü, yazarın ideolojik değerlendirme sistemi ve ideolojik yapısının metne açıktan yansıdığı yapıtlar, "Koyun Masalı" ve "Sırça Köşk" adlı masallardır. "Masal" tür başlığı altında ayrı tutulan bu iki masalda, toplumsal iktidar ve iç çatışmalar, savaş, sömürü, bürokrasi işleyişi alegorik bir yöntemle yansıtılmakla ya da temsil edilmekle kalınmaz, bir çözüm yolu, çıkış önerisi de gösterilir. Bu anlamda, tekil bildirimli, yazar öngörülü iki özel ürünün Sabahattin Ali için bir ayrıcalığı vardır. Kavramsal boğuntular içine sürüklenmeme koşuluyla, bu iki masalın, tam bir "toplumcu gerçekçi" ruh taşıdığı söylenebilir.

"Esirler" adlı oyunda 7. yüzyıl Çin'inde tutsak yaşayan Türkler ana tema olarak seçilmiştir. Çinli prenses ile Türk Beyi Kürşad arasındaki aşk oyuna ayrı bir anlam boyutu katmıştır. Tüm Çinliler aynı kötücül bakış altında bir kategoriye sokulmamıştır. Milliyetçi bir okumaya olanak tanısa bile, oyun hümanist bir ruhla kaleme alınmıştır.

Sabahattin Ali, türler arasında mekik dokumuş, yazının, sözün yapısında, biçiminde aranan bir göçebe gibi yaşamıştır. Türler arasında yaptığı gezintide, şiir, şiir eleştirisi, roman, öykü, çeviri yazıları, kimi ciddi, kimi gülmece formunda sayısız makaleler, kitap incelemeleri ve eleştiri yazıları, tiyatro oyunu,

tiyatro ve opera eleştirileri, "Kağnı" adlı öykünün opera metni olarak kaleme alınması da vardır.

Sabahattin Ali yazınsal bütünlüğü içinde bakıldığında, şiirlerinin biçim ve içerik bakımından büyük yenilikler taşıdığını söyleyebilmek olası değildir. Onun yaşamında önemli bir yeri olmalarına ve oldukça duygulu bireysel iç sesler taşıyor bulunmalarına karşın, bir çığır açıcılık, bir dönem başlangıcı sayılamazlar. 1934 yılından sonraki üretkenliği içinde şiire çok seyrek olarak yer vermiş olması da, kendi şiiri karşısındaki tedirginliğinin dolayımlı bir anlatımı sayılabilir.

Böyle uzun bir tanıtıcı girişten sonra, sorumuzu soralım? Kimdir Sabahattin Ali? Nasıl bir yazınsallık sürdürmüştür, kabaca hangi kuramsal kategori ya da edebiyat kanonu içinde değerlendirilmesi gerekir?

Doğa tutkunu bir romantik, gerçeküstücü bir ultraromantik, canlıcılık, natüralizm, toplumsal gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik... Bu tanımların tümü de, Sabahattin Ali yazınında ayrı ayrı biçem kurucusu gibi yer alırlar. Türden türe, tarzdan tarza, durmaksızın akar, ayrı bakış açılarına yerleşir, oradan gözlem altına alır dünyayı. Cumhuriyet sonrası uç vermiş Anadolu Rönesansı'nda, halk kültürü ile Batı kültürü arasında mekik dokuyan bir arıdır Sabahattin Ali.

Sabahattin Ali'nin hangi kategoride ya da kanon başlığı altında değerlendirilmesi gerektiği sorusuna önce kendisi yanıt vermeli:

> Halkçı bir edebiyatın ancak realist olabileceği izaha ihtiyaç göstermeyecek kadar açık bir hakikattir. Halk alelûmum realist olduğu ve tahriften hoşlanmadığı için, hakikatleri maksatlı veya maksatsız, şuurlu veya şuursuz değiştiren muharrirlerden de pek hoşlanmaz. Yalnız bu realizm, natüralizme pek benzeyen diğer realizm ile karıştırılmamalıdır. Realist olacağım diye hayatta vakıa halinde mevcut bulunan romantizmi inkâr etmek saflık olur. Zaten ben bu izm'lerden pek bir şey anlamam. Benim için sadece hayat ve insan vardır, bin türlü tezahürleriyle bugün realist, yarın romantik, öbür gün natüralist olan hayat ve insan. Muharrir yalnız görüşünde değil, yazışında da bu hayat gibi olmalı, yani her şeyden evvel bir insan olmalıdır... Muhtelif taraflarıyla herkes gibi bir insan. Ve böyle yazmalıdır. Muharrir realist mi? Şöyle mi, böyle mi diye araştıracağımıza namuslu mu yoksa yalancı ve tahrifçi mi? diye sormalıyız. Hakikî realizm samimi olmak, yalan söylememektir. (Ali, 2006: 87).

Sabahattin Ali, Batı kültürüyle içli dışlıdır: Okur, izler; okuduklarını düşünce sistemi ve sözcelemi içinde yaşamına içselleştirerek kullanır. Asla taklitçi değildir ama; asla bir geç kalmışlık, geride kalmışlık ruh kepazeliği,

ezikliği ve eğilmişliği içinde değildir. Kimi kuramsal yapıların gerektirdiği önyargılarla yaklaşmaz yaşama.

Öykülerinden yaşam akar. Birer fotoğraftır, kaynağında uğuldayan bir sestir, ürperten bir dokunuştur sözcüklerine yaşam veren duygu esintileri... Hatta, romana vardığında, bir orkestra olur, *Kuyucaklı Yusuf* örneğinde olduğu gibi. Kahramanı Yusuf ve Kaymakam Salahattin Bey'in romantik yamaçlarından yaşamış oldukları Edremit'in tüm seslerini taşıyan bir orkestra olur.

(Geniş bilgi için yazarın Türk Romanında Karnaval adlı yapıtına bakılabilir)

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu (Tereke)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Ali Sabahattin, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Cem Yayınları, İstanbul, 1994.

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1989.

Ali Sabahattin, *Kağnı Ses Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Cem Yayınevi, İstanbul 1991.

Ali, Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Cem Yayınları, İstanbul, 1992

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, Cem Yayınları, İstanbul, 1982

Bahtin Mihail, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çev.: Cem Soydemir, Metis Eleştiri, İstanbul, 2004.

Naci Fethi, *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.

Paz Octavia, *Çamurdan Doğanlar*, Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

Cafer Gariper*

NÂZIM HİKMET'İN SABAHATTİN ALİ VE ESERLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞ VE DEĞERLENDİRMELERİ

20. yüzyıl şiirinin öne çıkan şairleri arasında şüphesiz Nâzım Hikmet'in dikkate değer bir yeri vardır. Onun şiire getirdiği yeni duyarlılık, devingenlik ve ideolojik dili kullanmaktaki başarısı göz ardı edilemez. Şairin sanat faaliyeti olarak merkeze aldığı şiirinin yanında hikâye, roman, tiyatro, eleştiri gibi türlerde de kalem ürünleri verdiği görülür. Türk edebiyatında sosyalist gerçekçi ve eleştirel gerçekçi anlayışın yerleşmesini isteyen Nâzım Hikmet, dönemi içerisinde kimi şair ve yazarlara karşı eleştirilerde bulunur, polemiklere girişir; kimi sanatkârları olumsuzlayıp ağır eleştirilere tabi tutarken ideolojik dünya algısı çerçevesinde kimi genç şair ve yazarları övme, öne çıkarma ve yönlendirme çabası içine girer. Onun düşünce ve hayat anlayışı çevresinde kendisine yakın bulduğu, öne çıkarmak istediği Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi genç yazarlardan biri de Sabahattin Ali'dir.

Nâzım Hikmet, ilk defa *Resimli Ay* dergisi çevresinde karşılaştığı, gelecek vaat eden yetenekli bir genç olarak değerlendirdiği Sabahattin Ali'yi yazı hayatında teşvik etme ve yönlendirme çabası içinde görünür. Hatta onu, *Resimli Ay* çevresinde Sabahattin Ali'den önce yerini alan Sadri Ertem'in önüne geçirerek, toplumcu edebiyatın düzyazı alanında öncü yazarına dönüştürmek ister. Bunda Sabahattin Ali'nin gelecek vaat eden yetenekli bir yazar adayı olmasının yanında Kemal Tahir ve Orhan Kemal'den yaşça büyük olmasının, edebiyatın yazı alanına erken girmesinin, bunlara bağlı olarak 1930'ların başında genç bir yazar adayı olarak belirmesinin rolü de düşünülebilir.

Nâzım Hikmet, kendi kuşağından olan ve kendisinden sonra gelen sanatçıları her zaman destekleme ve yönlendirme gayreti içinde görünür. Âdeta yenileşmenin başlangıç döneminde İbrahim Şinasi'nin ve Nâmık Kemal'in üstlendiği işlevi üstlenmiş gibidir. Batı tarzı modern bir edebiyatın oluşması konusunda Şinasi'nin Nâmık Kemal'i, Nâmık Kemal'in ise başta Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit olmak üzere diğer gençleri teşvik edip yönlendirmesine benzer şekilde Nâzım Hikmet de Sabahattin Ali, Kemal

* Yard. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Tahir ve Orhan Kemal gibi genç yazar adaylarını Türkçede toplumcu bir edebiyatın oluşması için teşvik eder ve yönlendirir. O, Marksist anlayış çerçevesinde, öngördüğü sosyalist/komünist dünya düzeni için edebiyatın gücünden yararlanmak ister. Edebiyat, genel olarak sanat, feodal ve kapitalist düzenin çürümüşlüğünü gösterecek, ileri bir toplum düzeni olarak yer yer sosyalist/komünist dünya düzenini sanat eserinin, edebiyat eserinin derin yapısında kodlayacaktır. Böyle bir ameliye toplumların bilinçlenmesine, yarınki eşitlikçi ve paylaşımcı dünya düzenin kuruluşuna hazır olmasına zemin hazırlayacaktır. İşte bunun için de insanların bilinçlenmesini sağlama yolunda çok sayıda sanat/edebiyat insanına ihtiyaç vardır. Öyleyse genç şair ve yazarları kazanmak, onları yönlendirmek ve teşvik etmek gerekir. Böyle bir kodlamadan hareket eden Nâzım Hikmet, çok sayıda genç şair ve yazar adayı ile ilgilenir. Hatta bu ilgi, pek de gelecek vaat etmeyen, zamanla silinip gidecek kişilere kadar uzanır.

Nâzım Hikmet'le Sabahattin Ali'nin ilk defa karşılaşması *Resimli Ay*'da olur. 1928'de öğrenim için gittiği Almanya'dan 1930'da dönen Sabahattin Ali, bir hikâyesini yayımlatmak için *Resimli Ay* dergisine götürür. Orada *Resimli Ay*'ın yayın işlerini yürüten Nâzım Hikmet'le karşılaşır. Nâzım Hikmet'in çevresindekilere bu gençte iş var dediği Sabahattin Ali'nin Almanya'dan belirli bir ideolojik donanımla dönmüş olması bakımından her ikisinin anlaşması güç olmaz. Yeni ve genç yeteneklerin peşinde olan Nâzım Hikmet, bu yetenekli gençte geleceğin büyük yazarını görür. Sabahattin Ali'nin öğretmenlik mesleği gereği Aydın, Yozgat, Sivas gibi Anadolu'nun çeşitli illerinde görev yapması, arkasından 1932'de hapse düşmesi, daha sonra da 1938'de Nâzım Hikmet'in hapse mahkûm olması, her iki sanatkârın görüşmelerinin sınırlı kalmasına yol açar. Fakat aynı dünya görüşüne bağlanmış olmalarından, edebiyat anlayışı bakımından toplumcu gerçekçi çizgide yer almalarından, aralarında kurulan dostluktan dolayı birbirlerinin eserlerini okurlar; mektuplaşma yoluyla ilişkiler ağını sürdürürler. Mektuplarından ve çeşitli yazılarından özellikle Nâzım Hikmet'in kendisinden altı yaş kadar küçük bu genç yeteneği, "6. 3. 943" tarihli mektubunda yer alan "Senin –askerlikten başka- ne yaptığını kitapların ve yazılarınla takip ediyordum." (Ali, 2008: 393) cümlesinden de anlaşılacağı üzere uzaktan da olsa takip ettiği anlaşılmaktadır.

Dost ve arkadaş sohbetlerinde, mektuplarında Nâzım Hikmet'in çeşitli vesilelerle Sabahattin Ali'den söz ettiği bilinmektedir. Hapishaneden yazdığı "8. 4. 941" tarihli mektubunda Kemal Tahir'e hitaben "*Sürgün* 'romanını!!' okuduktan sonra gözümde ve gönlümde bir kat daha sevgili bir yazıcı oldun. Aman Kemal gayret. Senin *Sağırdere*'nin bir pasajına bütün *Sürgün*'ü değişmem. Sabahattin Ali, hatta Said Faik mi ne, o oğlan bile, Refik Halit'ten çok iyi hikâyeci ve romancıdırlar." (Nâzım Hikmet, 1996a: 58) der.

Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali'nin eserlerine yönelik dikkate değer eleştirel bakışlardan ilki onun *Kağnı* adlı hikâye kitabının yayımlanması üzerine olur. 1936'da *Kağnı*'nın yayımlanması üzerine Nâzım Hikmet, aynı yıl "Kağnı" başlığını taşıyan eleştirel bir yazı kaleme alır. Orhan Selim imzasıyla 17. 06. 1936 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkan bu küçük yazıda Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali'nin *Kağnı* adlı hikâye kitabını eleştirel bakışla değerlendirme yoluna gider. Özellikle kitaba adını veren *Kağnı* hikâyesi üzerinde durarak şunları söyler:

> Sabahattin Ali 'Yeni Kitapçı'da *Kağnı* isimli bir hikâyeler kitabı çıkardı. *Değirmen*'den sonra bu onun ikinci kitabıdır.
>
> İki kitap arasında büyük bir fark var. Birincisinde çocuk ve liseli Sabahattin Ali de yer tutmuştu. İkincisinde yalnız delikanlı Sabahattin var. Sonra ikincisi birinci kitabına göre bilhassa dil bakımından çok daha olgun.
>
> Dikkat ediyorum bu genç ve neslinin en kuvvetli, en olgun hikâyecisi mevzu, hareket ve düşünce noktasından değil, bilakis ekserisi çok hareketli, çok 'büyük' ve çok 'düşünceli' mevzularına lazım geldiği kadar geniş çerçeveler çizememekten mustarip.
>
> Mesela 'Kağnı' hikâyesini ele alalım. Bu hikâye realitesi, hareketi, görüşündeki derinlik bakımından bizde eşine az rastlanan bir 'buluştur'. Fakat layık olduğu kaba sığdırılamamış. Bir küçük hikâye gibi yazılmak istenmiş, çerçevesi dar ve kısa gelmiş. İnsan 'Kağnı' hikâyesinin mevzuunu, ana çizgilerini çizen sanatkârdan bunu bir büyük hikâye halinde vermesini istiyor. Fakat, bu nokta Sabahattin'in şimdilik lehindedir. Çünkü bilhassa son yıllardaki Fransız edebiyatının müteredddi cenahının tesiri altında bulunan ve bütün hünerleri incir çekirdeği doldurmaz şeyleri boya ve teşbih palavrasıyla şişirmek, pireyi deve yapmaktan ibaret bulunan bazı 'meslektaşları' gibi derinlik, hayat, hareket ve fikir kısırlığı çekmiyor demektir. Bilakis onun derdi 'verimliliğine' uygun bir çerçeve bulamayışında. Zamanla bu teknik noktasını da tamamlayacağı ortada. Çünkü kültürü safsata, kelime oyunları ve göz boyacılığına değil, müspet bilgiye dayanan sanatkârın mürekkep ve yorucu yolunda her gün biraz daha çabuk ve kolaylıkla ilerlediğini görüyoruz. (Nâzım Hikmet, 1996b: 176).

dedikten sonra, "Kağnı Türkiye edebiyat tarihine, daha yapılmamış ve yarın yapılacak olan 'sahici' edebiyat tarihine girmiş bir eserdir" (Nâzım Hikmet, 1996b: 176) yargısında bulunur.

Bu cümleler Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali'nin kalem ürünlerini, bu arada "Kağnı" hikâyesini dikkatli bir şekilde okuduğunu ve değerlendirdiğini gösterir. O, Sabahattin Ali'nin hikâye sanatında övgüye değer yanlar bulduğu gibi, eksik gördüğü yanları da belirtir. Genç kuşak yazarlarının, bu

arada Sabahattin Ali'nin, eserlerinin konularına uygun düşecek geniş çerçeve çizemediklerini yani ele alınan konunun daha geniş bir anlatıma ihtiyaç duyduğunu belirtir. "Kağnı" hikâyesi için yaptığı değerlendirme, "Kağnı"nın kısa hikâye değil de uzun hikâye ya da roman formunda yazılması gerekirdi, anlamını taşır. Verimli bir yazar olarak değerlendirdiği Sabahattin Ali'nin henüz sanatına uygun çerçeveyi bulamadığı, zamanla bu teknik problemi de aşacağı görüşündedir. Ayrıca onun kelime oyunlarına, "göz boyacılığına değil, müspet bilgiye" dayandığını, bütünlüklü "ve yorucu yolunda her gün biraz daha çabuk ve kolaylıkla ilerlediğini" gördüğünü ifade eder.

Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali'yi genellikle hikâye kitaplarının ve romanlarının yayımlanması veya ölümü dolayısıyla andığı görülür. Bu anmalar, Kemal Tahir ve Orhan Kemal gibi genç yazarlara gazete yazılarında ve mektuplarında daha çok yer verdiği düşünülürse, kimi diğer dost ve arkadaşına göre uzun aralarla olur. Şüphesiz bu, Kemal Tahir ve Orhan Kemal gibi genç yazarları daha fazla önemsediğinin göstergesi olarak anlam kazanmaz. Onlarla ortak yaşanmışlığın ve/veya ilişkiler ağının daha geniş yer tuttuğunu gösterir.

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz bir mektubunda "Sabahattin'in *Yeni Dünya*'sını ve *Madonna*'sını kendisi bana yollamış, benden de Piraye aldı. Mamafih Sabahattin'e yazarım, sana da derhal yollasın." (Nâzım Hikmet, 1996a: 179) demektedir. Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanı 1943'te yayımlandığına göre söz konusu mektup da 1943'te yazılmış olmalıdır. Kemal Tahir'e yazdığı başka mektuplarda da Sabahattin Ali'nin adına rastlanır (Nâzım Hikmet, 1996a: 161).

Kemal Tahir'e yazılan sözünü ettiğimiz mektubun hemen arkasından, "Kağnı" eleştirisinden yedi yıl sonra, bu defa Sabahattin Ali'ye yazdığı mektupta onu ve romanını konu edinir. Bursa hapishanesinden Mayıs 1943'te gönderilen bu mektupta yeni yayımlanan ve Kemal Tahir'e yazdığı mektupta adı geçen *Kürk Mantolu Madonna* romanı hakkında eleştirel değerlendirmeler önemli bir yer tutar. Nâzım Hikmet, roman hakkında şunları söyler:

> Kürk Mantolu Madonna, ben bu kitabı hem sevdim hem kızdım. Evvela niçin kızdığımı söyleyeyim. Kitabın birinci kısmı bir harikadır. Bu kısmın kendi yolunda inkişafı yani bir küçük burjuva ailesinin içyüzünü tahlili öyle bir haşmetle genişlemek istidadında ki, insan buradan ikinci kısma geçerken, elinde olmayarak, yazık olmuş, bu çok orijinal, çok mükemmel başlangıç ve imkân boşuna harcanmış, keşke bu başlangıç harcanmasaydı, diyor. Ben başlangıcı okurken yani Berlin'e kadar olan pasajı, senin benim anladığım manadaki realizmine hayran oldum. Beni dinlersen o başlangıcı almak ve kahramanın ölümünü kısaca tekrarlamak suretiyle o ailenin efradı ve eşhasının hayatları etrafında bir ikinci cilt, ayrı bir roman yapabilirsin, böylelikle de dinlemeye

> başladığımız harika musiki birdenbire kesilmiş olmaz.
> Gelelim ikinci kısmına, o kısım, başlı başına bir büyük hikâye olarak güzeldir ve böyle bir tecrübe gerek senin için gerekse Türk edebiyatı için lazımdı. Sen bu tecrübeyi başarıyla yaptın. (Ali, 2016: 293).

Nâzım Hikmet, aynı mektubun devamında Sabahattin Ali'nin kendisine göndermiş olduğu iki kitaptan diğerini, *Yeni Dünya*'yı ele alır. "*Yeni Dünya*'da birbirinden güzel ve sana layık birçok hikâyeler var" dedikten sonra Türk edebiyatına "aşağı yukarı bütün tabakalarıyla" köylünün girmeye başladığını, bunda Sabahattin Ali'nin hizmetinin büyük olduğunu söyleyerek konuyu *proleter* sınıfa getirerek şunları söyler:

> Lumpen proleter de bilhassa şiirde bol bol giriyor. Fakat henüz sahici proleter girmedi. Halbuki Türkiye realitesinde sahici proleter, sanayi amelesinin orta tabakası, ne lumpen, ne kara amele, ne de ustabaşı kaymak tabakası, sahici Türk proleteri bir vakıadır. Ve gerek karakter, gerekse istikbal insanı olarak en enteresan tiptir, en üzerinde durmaya değer insandır. İşte *Yeni Dünya*'da öyle bir tek insan yok. (Ali, 2016: 395).

Bu cümlelerden sonra sözü Sabahattin Ali'nin eserlerine getirerek, "Bu meselenin üzerinde duruşum, senin eserlerin için değil, fakat bilhassa birçok şairler ve bazı hikâyeciler için sahici millet, sahici halk edebiyatı denince lumpen proleter muhitinin yahut en fazla fakir ve orta köylü muhitinin verilmesi zehabına düşülmüş ve bu suretle de bir küçük burjuva anarşist temayülün alıp yürümesinden dolayıdır." (Ali, 2016: 395) der. Bu satırlar, Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatını sosyalist anlayış çerçevesinde gelişim süreci içerisinde bütüncül bakışla görmeye çalıştığını göstermesi bakımından önemlidir. İçinde Sabahattin Ali'nin ve kalem ürünlerinin de yer aldığı bakışta, 1943 yılı gibi erken bir dönemde Türk edebiyatında işçi sınıfının ele alınışının eleştirel değerlendirilmesinin yapılması, onun dikkatini ve ilgisini gösterir.

Nâzım Hikmet, mektubun devamında Sabahattin Ali'nin muhtemelen kitaplarla birlikte gönderdiği mektubunda yazacağı haberini verdiği yeni romanı üzerinde durur ve onu yönlendirmek ister:

> Yeni romanın kanavası ve tezi çok enteresan. Bu işi büyük bir başarıyla sona erdireceğinden eminim. İşte mesela bunun içine *Kürk Mantolu*'daki küçük burjuva ailesi efradının, onları aynen muhafaza etmek şartıyla inkişaflarını da koyamaz mıydın? Belki de çizmeden yukarı çıkıyorum. Fakat o başlangıcı öyle seviyorum, o kadar beğeniyorum ki, sana mutlaka onu devam ettirmek için kabil olsa telgraf çekeceğim. Sonra aynı çerçeve içine bir sağcı proleteri

hiç olmazsa ikinci planda yerleştirmek kabil değil mi? (Ali, 2016: 396).

Mektubun sonuna doğru, Türkiye'de çıkan dergilerden birkaçı üzerinde duran Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali'den çıkaranlarını tanımadığını ifade ettiği beğendiği dergilerden *Yürüyüş* ile *Yurt ve Dünya*'ya ayda bir hikâye vermesini ister. Onu "memlekct hikâyeciliğinin başında giden genç bir üstad" (Ali, 2016: 396) şeklinde niteler.

"Kardeşim," hitabıyla başlayan tarih kaydı olmayan bir başka mektubunda Sabahattin Ali'nin gönderdiği iki kitabın çevirisinden övgüyle söz eden Nâzım Hikmet, "Romanını nasıl sabırsızlıkla ve ne büyük güvençle beklediğimi tasavvur edemezsin." dedikten sonra şunları söyler:

> Hikâye ve romanda bugün sen varsın, senden sonra Kemal Tahir var, sonra Orhan Kemal var, Suat Derviş var. Kemal Tahir'le Orhan Kemal biri daha ilerde, biri henüz civciv, fakat dehşetli vaatlerle dolu bir civciv, biri yazdıklarını neşretmek imkânsızlığı içinde, ötekisinde bu imkân henüz belirmiş, Suat Derviş'e gelince galiba artık yazmıyor, velhasıl büyük Türk hikâye ve romanının tek bayrağı bilfiil sensin. Bugünkü durumda bu böyle. Bunun zorluklarını, mesuliyetlerini gayet iyi anlıyorum. Fakat sana her zaman o kadar güvendim ve o kadar güveniyorum ki bu zorlukları, yüklendiğin ağır yükün altından kalkarak yeneceğine inanıyorum. Romanını doğacak çocuğumu bekler gibi bekliyorum. Kemal Tahir çıkarsa onun şahsında gerçek Türk edebiyatı davana en büyük yardımcıyı, yüklendiğin büyük ağırlığını bölüşecek en emin ve istidatlı bir arkadaşı bulacaksın. Orhan Kemal'le şimdiden ilgilendiğini anlıyorum, onun elinden tutarsan sana şimdiden sana yakın zamanda yardımcı olabilir. Edebiyatımızın bugünkü şartları seni öyle bir yere getirmiştir ki, rehberlik etmeye ve bunun mesuliyetlerini yüklenmeye mecbursun. Verimlisin, bu sana rehberliğinde en büyük yardımcıdır. Beni sekterlikte ittiham etme.
>
> Katiyen değilim. Sadece olanı olduğu gibi görmeye çalışıyorum. Sait Faik diye bir yazıcı var. Belki istidatlı, fakat hâlâ ne yapmak istediğini bilmeyen bir delikanlı. Onu seninle birlikte, senden sonra bile saymıyorsam sekterliğimden değil. Sonra Sefer Aytekin diye bir delikanlı var. Orhan'dan daha civciv, bak eğer onunla şahsen uğraşırsan iyi olur. Bir de *Denizin Çağırışı* mı ne diye bir kitap çıkaran bir delikanlı var. Eskilerden Reşat Nuri dama demiş vaziyette. Bir kitap yazdı ömründe: *Yeşil Gece*, ondan sonra ve dahi duralar. Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] dünyaya biraz daha geç gelseymiş yani şimdi 20-25 yaşında filan olup senin kürsünde ders alacak durumda bulunsaymış adam olurmuş. Gel gelelim ki çok erken gelmiş dünyaya. Ve onun da yıllardır yazdığı yok.

> Bütün bunları sekter olmadığımı anlatmak için yazıyorum sana. Belki benim tanımadığım gençler ve ihtiyarlar vardır. Onları bilmem. Varsa onları toplamak, toparlamak, ayarlamak bugün senin üstüne düşen bir memleket vazifesi. (Ali, 2016: 398-399).

Görüldüğü üzere Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali'ye diğer genç yazarların arasında ayrıcalıklı bir yer vermenin yanında ona hikâye ve roman alanında öncü görevi yükleme çabasına girer. Sait Faik'i Sabahattin Ali'yle birlikte, ondan sonra bile saymaz. Sonunda Sabahattin Ali'yi övmek için, dünyaya geç gelmiş olması kaydıyla Yakup Kadri'nin onun öğrencisi olduğunda ancak adam olacağı şeklinde abartılı bir yorumda bulunur.

Sabahattin Ali'ye yazdığı başka bir tarihsiz mektupta ise "Sahici, büyük Türk edebiyatının temel taşlarından birisin. Her kitabın önceden kütlelere verilmiş bir sözü yerine getirmek demektir. Büyük Türk halkı senden her gün biraz daha büyük eser istiyor." (Ali, 2016: 401) cümleleri yer alır. Bütün bunlar Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali'den hikâye ve roman türünde çok şey beklediğini göstermeye yarayan, onun düzyazı alanında öncü olmasının zeminini kurmaya yönelik ifadelerdir.

Sabahattin Ali'nin hikâye ve romanlarının yanında, hatta yazı hayatı bakımından bu türlerden önce gelen bir de şiir sanatı vardır. Daha 1924'te *Balıkesir Öğretmen Okulu*'nda öğrenciyken arkadaşlarıyla çıkardığı okul gazetesinde şiirleri ve hikâyeleri yayımlanır. Bunu, Orhan Şaik'in yayımladığı *Çağlayan* dergisindeki şiirleri takip eder. Genç şair, dönemin çeşitli dergilerinde yayımlanan çok sayıdaki şiirinden seçtiklerini *Dağlar ve Rüzgâr* adıyla 1934'te kitaplaştırır. Nâzım Hikmet'in mektuplarına ve eleştiri yazılarına bakıldığında onun şiiri üzerinde pek durmadığı görülür. Bu da Sabahattin Ali'yi şiirde yetkin görmediği anlamına gelir. Nitekim Hasan İzzettin Dinamo'nun Ankara Hapishanesi'nde yatarken Nâzım Hikmet'e Sabahattin Ali hakkında ne düşündüğünü sorması üzerine verdiği cevap da bu durumu gösterir: "Almanya'dan bize şiirlerini gönderirdi. Fakat şiirleri pek hoşuma gitmezdi. Fakat bir gün 'Orman'[1] adında bir hikâyesini getirdi. Okudum. İyice baktım, şiirlerinden çok üstün. Çağırdım. Sabahattin sen artık hikâye yaz, bırak şu şiir işçiliğini dedim." (Ali, 2009: 373).

Eldeki eleştiri yazıları, anı ve mektuplara bakıldığında Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali konusuna uzun yıllar sonra yeniden bir bakış getirdiği görülür. Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı romanının 1955'te Rusçaya çevrilmesi üzerine söz konusu kitabın sonuna "Sabahattin Ali Üstüne" adıyla Sabahattin Ali'yi Rus okuyucularına tanıtmaya yönelik bir yazı koyar. Bu yazıda sosyalist dünya algısıyla önce 1920'lerin sonlarıyla 1930'ların başındaki Türkiye'nin panoramasını çizer. Sonra sözü Sabahattin Ali'ye getirerek dostluklarının

nasıl başladığını anlatır. Buna göre Sabahattin Ali, "Bir Orman Hikâyesi"ni *Resimli Ay*'a getirir ve bu hikâye yayımlanır. Konu hakkında Nâzım Hikmet, şunları söyler:

> Sabahattin'in 'Bir Orman Hikâyesi' Resimli Ay'da yayımlandı. Bu, onun ilk hikâyesiydi. (...) Sabahattin'in ilk hikâyesini Resimli Ay dergisinde, o devirdeki Resimli Ay'da yayımlaması yazarın, o zamanki edebiyat, dolayısıyla politika cereyanları arasında belirli bir safta yer alması demekti. İlk yazısını bize getirişi Sabahattin'in antiemperyalist, demokratik temayülünü gösteriyordu. Gerek dostluğumuz, gerek 'Resmi [Resimli] Ay'ın o zamanki çevresine girişi, gerekse sonraları, Sinop Cezaevi'nde Parti üyelerinden bazılarıyla tanışması Sabahattin Ali'nin sosyalist idealleri benimsemesinde tesirli oldu. Bu benimseyiş her gün biraz daha kuvvetlendi. Sabahattin, Marx'ı, Engels'i, Lenin'i okuyor, uluslararası işçi ve halk hareketleriyle ve Türkiye işçi, köylü ve zanaatkârlarının hayatıyla, kavgasıyla yakından ilgileniyordu. (Nâzım Hikmet, 1996b: 139-140).

Sabahattin Ali'nin fiziki ve kişilik özellikleri üzerinde de duran Nâzım Hikmet, onda Alman romantiklerinin etkisinin görüldüğünü ve onun ömrünün sonuna kadar büyük Alman romantiklerinin hayranı olduğunu, Fransız realistlerini çok sevdiğini, klasik Rus edebiyatıyla, özellikle Gogol, Tolstoy, Turgenyev, Çehov ve Gorki'yle tanışmasının yalnızca edebiyatı üzerinde değil, sosyal faaliyetleri üzerinde de etkisinin olduğunu ifade eder. Sabahattin Ali'nin Türk folklorunu, halk edebiyatını çok iyi bildiğini, iyi şair olduğunu belirterek onu "Türk edebiyatının ilk inkılapçı-gerçekçi hikâyecisi ve romancısı" şeklinde gösterir. Nâzım Hikmet, Türk edebiyatında Sabahattin Ali'den "çok önce natüralist, hatta tenkitçi-gerçekçi hikâyeciler ve romancılar vardır." (Nâzım Hikmet, 1996b: 239-240). Bununla birlikte "tenkitçi-gerçekçilikle sosyalist gerçekçiliğin arasında ve sosyalist-gerçekçiliğe yakın bir merhale olan inkılapçı, halkçı gerçekçiliğin Türkiye'de ilk hikâye ve romancısının" Sabahattin Ali olduğunu söyler (Nâzım Hikmet, 1996b: 241). Devam eden satırlarda "Türkiye orta sınıflarının, köylüsünün, fukarasının hayatlarını bizde anlatan ilk yazar Sabahattin Ali değildir. Fakat bunu büyük bir ustalık ve inkılapçı, halkçı gerçekçi bir görüşle yapan ilk hikâyecimiz, romancımız odur." (Nâzım Hikmet, 1996b: 241) yargısında bulunur. Sabahattin Ali'nin Türk nesrinde bir ekol olduğunu, "Türk nesri üzerindeki, bilhassa Türk hikâyeciliği üstündeki tesiri büyüktür, hayırlıdır. Türk edebiyatının halkçı, demokrat, emperyalizm düşmanı kolu, bir kelimeyle, Türk edebiyatının ilerici yazarları kendi aralarında Sabahattin Ali gibi bir yazarın bulunmasıyla onun sağlığında da övündüler, ölümünden sonra da övünüyorlar ve övünecekler."

(Nâzım Hikmet, 1996b: 241) der. Bir gün Sabahattin Ali'nin de eserlerinin Rusçaya çevrilmesini arzuladığını bildirerek onun hakkında "Türkiye halkının ve Türkçenin en namuslu, en yurtsever, en istidatlı evlatlarından biridir." cümlesiyle yazısını tamamlar.

Nâzım Hikmet'in verdiği bilgilerde kimi eksikler, hatalar bulunmaktadır. Üstteki satırlarda Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı romanının 1955'te Rusçaya çevrilerek yayımlanması üzerine kaleme aldığı "Sabahattin Ali Üstüne" adlı tanıtma ve değerlendirme yazısında ifade ettiği " 'Bir Orman Hikâyesi' Resimli Ay'da yayımlandı. Bu, onun ilk hikâyesiydi." yargısı, doğru değildir. Onun 1926'dan başlayarak çeşitli dergilerde yer alan hikâyeleriyle karşılaşılır. Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin "Bir Orman Hikâyesi"nden önce yayımlanan hikâyelerini *şöyle sıralar:*

Hikâyenin adı	Yayım yılı	Yayım yeri	Tarih	Sayı	Sayfa
Yangın (ilk hikâyesi yayımlanan kitaplarına alınmamış)	1926	Akbaba	1.4.1926	Nr. 5	5
O Arkadaşım	1928	Irmak	1.5.1928	-	14-15
Bir Cinayet Sebebi	1927	-	-	-	-
Bir Siyah Fanila İçin	1927	-	-	-	-
Komik-i Şehir	1928	-	-	-	-
Viyolonsel	1929	Meşâle	1.10.1928	7	13-16
Değirmen	1929	-	-	-	-
Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi,	1931	Atsız Mecmua	15.5.1931	1	12-18
Kurtarılamayan Şaheser	1929	Atsız Mecmua	25.9.1929	17	125-135
Bir Delikanlının Hikâyesi (Korkmaz, 1997: 67).	-	-		-	-

"Bir Orman Hikâyesi"nin *Resimli Ay*'ın Eylül 1930 tarihli 7. sayısında yayımlandığı düşünülürse Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali için, ilk hikâyesini *Resimli Ay*'da yayımladı, sözünün doğruyu yansıtmadığı anlaşılır. Bunlardan üçünü Hüseyin Nihal (Atsız)'in çıkardığı *Atsız Mecmua*'da yayımlamış olması da ayrıca ilgi çekicidir. Nâzım Hikmet'in ideolojik söyleminden yola çıkarsak Sabahattin Ali'nin ilk hikâyelerini başka dergilerde, hatta üçünü Türkçü bir dergide yayımlamış olması emperyalizm yanlısı olduğunu gösterir. Oysa durum hiç de öyle değildir.

Nâzım Hikmet'in, Sabahattin Ali'nin şiir sanatı konusunda da tutarlı bir tavır sergilediği söylenemez. O, yukarıda da geçtiği üzere, Hasan İzzettin Dinamo'nun sorusuna cevap verirken, Sabahattin Ali'yi çağırıp şiir işçiliğinden vazgeçmesini söylediğini ifade etmişken, araya giren yıllara bağlı olarak bunu unutmuş olacak ki, "Sabahattin Ali Üstüne" başlıklı yazısında onun

*şair*liğini övme yoluna gider. Unutmanın yanında bu durum, ölmüş bir yazarı yüceltme çabasının sonucu olarak da yorumlanabilir.

Sonuç olarak Nâzım Hikmet, 1930'da *Resimli Ay* dergisinde tanıdığı Sabahattin Ali'de yetenek görmüş, bu ilk karşılaşmadan olumlu sonuç çıkarmıştır. Sabahattin Ali'nin daha çok Anadolu'da öğretmenlik yapıyor olması, her ikisinin mahkûmiyetleri, görüşme imkânlarını kısıtlamış, buna rağmen Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali'yi takip etmiş, teşvikte bulunmuş, yer yer onun kalem ürünlerini eleştirel bir dikkatle değerlendirerek sosyalist dünya algısı çerçevesinde yönlendirmek istemiştir. Onu Türk edebiyatının en büyük hikâye ve roman yazarı olarak değerlendirme yoluna gitmiştir. Şüphesiz bu öznel değerlendirmede Sabahattin Ali'nin sosyalist gerçekçi bir yazar olması önemli rol oynamış görünmektedir.

Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali'ye ve sanatına bakışı, onun eleştiri yazıları ve mektupları aracılığıyla bu küçük hacimli yazıya konu alınmıştır. İleride Nâzım Hikmet tarafından yazılmış/söylenmiş çıkabilecek yeni yazılar, eleştiriler, mektuplar, dikkatten kaçan belge ve bilgiler, sözler genelde Nâzım Hikmet eleştirisine, özelde Sabahattin Ali ve eserlerinin eleştirisine katkı sağlayacak, konunun bütünlenmesine yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

A'dan Z'ye Sabahattin Ali, (Haz. Sevengül Sönmez), YKY, İstanbul 2009.

Ali Sabahattin, *Kağnı/Ses*, 4. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.

Ali Sabahattin, *Hep Genç Kalacağım Mektup*, (Haz. Sevengül Sönmez), YKY, İstanbul 2008.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997.

Hikmet Nâzım, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996a.

Hikmet Nâzım, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, İstanbul 1996b.

1 Nâzım Hikmet'in "Orman" şeklinde söz ettiği hikâye Sabahattin Ali'nin "Bir Orman Hikâyesi" adlı kalem ürünüdür.

Ali Sali

MENDERES: "SABAHATTİN ALİ HÜKÜMET TARAFINDAN ÖLDÜRÜLDÜ"

Sabahattin Ali'nin öldürülmesi meselesi Devlet tarafından çözüldüyse bile kamu ile paylaşıldığını söylemek pek mümkün değil. Belki dava arkadaşları tarafından da çözüldü, ama onlar da bu bilgilerini kamu ile açıkça paylaşmıyorlar. Sabahattin Ali'nin ölümünün gizemini koruması bazı mefhumlara, bazı kurumlara kolayca saldırılmasına zemin hazırladığı için belki bu bilgiler kamu ile paylaşılmıyor.

Yazıya başlık yaptığımız cümle 1949 yılının 13 Ocak'ında Adnan Menderes tarafından dile getiriliyor. Bu iddiayı aktaran da Samet Ağaoğlu. Ağaoğlu *Siyasî Günlük*'te 14 Ocak 1949 tarihini atarak aktarıyor Menderes'in bu cümlesini: "Dün Menderes, Sabahattin Âli'nin hükûmet tarafından öldürüldüğünü, hâdisenin 10 gün kadar evvel (10 ay olmalı A. S.) olduğunu, hükûmetin bu işi nasıl meydana çıkaracağını çok düşündüğünü, eğer geçmişte 33 kişinin öldürülmesi hâdisesi olmasaydı, meydana çıkartmamak yolunu tutacaklarını, fakat buna imkân bulamadıklarını, bunun için de hâdiseye gazetelerde yazılan şekli verdiklerini anlattı. Açılan yolun fenâ olduğunu söyledim. "Doğru inşallah bununla ebediyen kapanır" cevâbını verdi." (Ağaoğlu. 1993)

Samet Ağaoğlu bir gün önceki, yani 13 Ocak 1949 tarihli günlüğünde ise Sabahattin Ali'nin ölümüyle ilgili şu cümleleri kaydediyor: "Dünün mühim haberlerinden biri, Sabahattin Âli'nin Bulgaristan'a kaçarken öldürülmesi... Haber doğru ise, bu işi ya hükûmet ya Ruslar yapmış olabilir. Rusların parmağı varsa, memlekette karışıklık çıkarmak içindir. Öldürülüş şekli de fecî... Başını odunla ezerek...

Sabahattin'in ölümü bana dokundu. 1934 senesinde tanımıştım. Sanat kâbiliyeti vardı. Hikâyeleri ve romanları ona hem şöhret, hem para getiriyordu. Fevrî, hissî, biraz havaî bir insandı. Hakikî bir komünist miydi? Bilmem... Fakat hapislere girmiş ve çıkmıştı.

Sabahattin Âli ile kısa zamanda arkadaş olduk. Sanat yönünü körleten korkunç bir hotkâmlığı vardı ki, onu İkinci Dünya Savaşı'nın ihtikâr furyasından faydalanmaya kadar itmiş, Saraçoğlu'nun himâyesinde ticaret işlerine girmişti. Fikirleri ile bu hareketi arasındaki tezadı kendisine..." (Ağaoğlu, 1993: 296 – 297)

Ağaoğlu'nun günlüğünde dile getirdiği bu iddiaların doğruluğunu bizim teyit etme imkânımız yok. Menderes'in hâdiseye hükümetin gazeteler-

de yazılan şekli verdiklerini anlattıktan sonra "...inşallah bununla ebediyen kapanır" temennisinde bulunduğu gibi herkes bu temenninin gerçekleşmesi için adeta çaba harcamış düşüncesine kapılıyor insan. Ağaoğlu da, Menderes de isteselerdi öldürülme hâdisesini bir buçuk yıl sonra iktidara geldiklerinde çözebilirlerdi. Ağaoğlu 13 ve 14 Ocak 1949 tarihli günlüğüne bu notları düşmüşken devr -i sabık oluşturabilmek için bile olsa bu meseleyi çözebilirdi. Fakat Menderes'in temennisi "ebediyen kapanması" şeklinde olduğu için meselenin resmi kanallardan çözülmesi herhalde mümkün değildi. Yine de Ağaoğlu'nun bu şahitliği çok önemli. Çünkü Samet Ağaoğlu, Sabahattin Ali'nin kızı Filiz Ali'nin aktardıklarına göre Sabahattin Ali'nin evine gelip giden, o evdeki toplantılara katılan biri. Zaten hem Aliye Ali'nin, hem de Filiz Ali'nin hatıralarında aktardıklarına göre ailenin geçim sıkıntısına düştüğü noktada Aliye Ali'ye Devlet Dairesi'nde iş bulan da, üstelik iki defa iş bulan da Samet Ağaoğlu. Olayın sıcaklığı ile günlüğüne bu notları düşüyor Ağaoğlu, ama ne hikmetse bu not ve tespitlerinin gereğini yerine getirmediği gibi, bunları kamu ile paylaşmamış.

Samet Ağaoğlu günlüğünde bunları aktarırken, Sabahattin Ali'nin dostlarından Mediha Esenel ise Tanıdığım Kadarıyla Sabahattin Ali başlıklı hatıralarında şunları söylüyor: "Henüz Ankara'da iken bir gece rastgele S. Ali'nin evine gitmiştik. Yemekte, daha doğrusu içki sofrasındaydılar. Bu yemekte kendisi gibi bir arkadaşıyla birlikte Samet Ağaoğlu da vardı. Çok durmadan kalktık. Zaten Samet Ağaoğlu ile ona benzer kişilerin arada sırada kendilerine yemeğe geldiklerini Sabahattin'den duyardık. S. Ali'nin ölümü ortaya çıkar çıkmaz günlük gazetelerden birinde, hem de birinci sayfada bir yazı gördüm. Yazının adı "Mukaddes Katil"; yazan, Samet Ağaoğlu. Bu yazıda katilin vatanseverliğini (!) övüyor, ne kadar "kutsal" bir iş yaptığını anlatıyordu. Evinde defalarca yemek yediği, sayısız sohbetler yaptığı bir büyük yazar hakkında. Beynimden vurulmuşa döndüm, insanlığımdan utandım." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 91-92)

Resmi kanallardan çözülme yolları tıkalı olduğu malum, ama Sabahattin Ali'nin çok yakın arkadaşları, dava arkadaşları da meselenin peşine düşmemişler gibi görünüyor. Çünkü çok yakın arkadaşlarının 1970'li yıllarda kaleme aldıkları hatıralarında aktardıkları bazı olaylar var ki, öldürülme hâdisesinin ortaya çıkmasından sonra bu olayların üzerine gidilmesi bile meselenin üzerindeki sis perdesinin bir miktar aralanmasına vesile olabilirdi. Ailenin, yani eşi Aliye ve kızı Filiz'in meselenin üzerine gitme ihtimallerinin olduğunu söylemek karıncaya tonlarca yükü taşıması için sırtına yüklemeye benzer. Çünkü kızı Filiz o dönemde henüz küçük bir çocuk. Eşi Aliye Ali ise, eşini kaybetmiş ve hayatın asıl yüzüyle karşılaşmış, evi geçindirme sorunu ile karşı kalmış bir kadın. Fakat dayısı Rifat Ali Ertüzün de meselenin üzerine gitmiyor. Üstelik

dayısı o dönemde Ankara'da etkili ve zengin biri olarak bile görülebilir. Çünkü Ankara'nın ilk özel hastanesinin kurucusu ve sahibi. O da yeğeninin öldürülmesinin üzerine gitmiyor. Gidiyorsa da bugüne ulaşmış böyle bir bilgi yok. Ne kızı Filiz Ali, ne de eşi Aliye Ali hatıralarında böyle bir girişimden bahsediyorlar. Korkunç bir sessizlik ve sağırlıkla karşı karşıya kalan bir hâdise Sabahattin Ali'nin 2 Nisan 1948'de öldürülmesi.

Sağırlık sadece öldürülme hâdisesiyle ilgili değil dönüp geriye baktığımızda. Dönem üzerine, sosyalist hareketin o yılları üzerine de kimse konuşmak istemez sol cenahtan. 1978 yılında Atilla Özkırımlı Sabahattin Ali üzerine hazırlanan kitabın sunuş yazısında "Kimseyi suçlamak istemiyorum. Ama bir gerçek var ortada: Türkiye'nin son elli yılını yaşayanlar konuşmuyorlar, özellikle 1930–1950 yılları arasını susarak geçiştiriyorlar. Anlamlı birkaç sözcük, "Ha, o mu?" sorusuyla yetinilen esrarlı gülümsemeler, küçümseyici kafa sallamalarla atlatıyorlar sizi. Karanlık her şey, kuşku dolu... Nedir saklanan? Bu gizlenenlerin kime ne zararı dokunabilir artık? Yoksa eleştirilmekten mi çekiniyorlar? Bugünkü yanlışlarda, darmadağınıklıkta geçmişin hiç payı yok mu?" (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 13) şeklinde cümleler kurarak sorgulama yapıyor. Birilerinin eleştirilmekten korkmadan bildiklerini anlatmasını istiyor, ama anlaşıldığı kadarıyla sağırlık hem müesses nizam hem de sol düşünce tarafından alınmış bir karar sanki!

Kızı Filiz Ali de hem "Yok Bi'şey, Acımadı ki..." isimli hatıralarında, hem de Sabahattin Ali ile ilgili hazırlanan kitaptaki "Anımsayabildiklerim" başlıklı hatıralarında babası hakkında, babasının kitapları hakkındaki sağırlıkla ilgili dikkate değer değerlendirmelerde bulunuyor. Kızının aktardıklarına göre 1960'lı yıllara kadar hiçbir yayınevi Sabahattin Ali'nin kitaplarını tekrar basmıyor. İlk olarak Varlık Yayınları Sabahattin Ali'nin yayımlanmış kitaplarının tekrar baskısını yapıyor. 1970'li yıllarda ise Cem Yayınevi Sabahattin Ali'nin tüm eserlerini basıyor. Tüm eserlerini basmakla yetinmiyor dergilerde kalmış şiirlerini, yazılarını bir araya getirerek yeni kitaplar oluşturduğu gibi 1978 yılında da Sabahattin Ali ile ilgili şahitlikleri topladığı bir Sabahattin Ali kitabı oluşturuyor. Şimdilerde ise Sabahattin Ali'nin kitapları en az baskı yapanı 14 baskı yaparak neredeyse Türkiye'nin en çok satan kitapları sıralamasında başlarda yer alıyor. Her ne kadar Atilla Özkırımlı biraz yukarıda sözünü ettiğimiz sunuş yazısında "Estirilen korku ve yılgınlık havası içinde adını anmak suç sayılmış, bilinenler unutturulmak istenmiş, yapıtları yayımlanamamıştır. Öyle bir baskı, öyle bir sansürdür ki bu hiçbir yasal dayanağı yoktur.

Ama ne Nâzım Hikmet ne Sabahattin Ali unutturulabilmiştir Türk aydınına, Türk sanatçısına, Türk gencine... İlerici düşünceyi, halktan yana, işçi sınıfından yana aydınları, sanatçıları boğmak, yok etmek isteyenler tarihin karanlıklarına gömülür, cüceleşirken ezmek istedikleri insanlar eylemleriyle,

yapıtlarıyla karanlığı yırtarak devleşmişlerdir" (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 12) yargısında bulunsa da durumun pek de öyle olmadığı görülüyor.

Yazdıklarına ve yakın dostlarının onunla ilgili şahitliklerine baktığımızda Sabahattin Ali aslında Cumhuriyetin makbul ve muteber aydınlarından biriydi. 1928'de Almanya'ya eğitime gönderiliyor, Almanya'da derslerde huzursuzluk çıkardığı için bir yılın sonunda istenmeyen talebe haline geliyor ve Türkiye'ye dönmek zorunda kalıyor. Almanya'da ideolojik tavrından dolayı istenmeyen birisi olmasına rağmen Türkiye'de Maarif Vekaleti'nde öğretmen olarak göreve başlatılıyor. Cumhuriyetin kurucu liderine hakaret ettiği bahane edilerek hem hapis cezası alıyor hem de işinden oluyor. Fakat cezaevinden çıktıktan sonra Cumhuriyetin kurucu liderini öven "Benim Aşkım" isimli bir şiir yayımlatarak tekrar Maarif Vekaleti'nde göreve başlıyor. Üstelik terfi ederek dönüyor göreve. İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar ise müesses nizamla fazla bir sorun yaşadığı söylenemez. Normandiya Çıkartmasından hemen sonra Türkiye'nin ABD safına yazılmasının ardından müesses nizam ve Tek Parti hükümetiyle ilgili sorunlar yaşamaya başlıyor Sabahattin Ali. Yazdığı düzyazılarına baktığınızda Sabahattin Ali hakkında bir ön bilginiz yoksa, onun Marksist olduğunu çıkarmanız pek mümkün görünmüyor. Zaten çok yakın arkadaşlarından Muvaffak Şeref "Yaşadığımız Dönem ve Sabahattin Ali" başlığını taşıyan hatıralarında "(...) teorik, Marksist teorik bilgisi azdı, (...) teoriye doğru gidenlerde gençlik ukalalığı vardır, sanatçı daha somuta gider. Gençlik ukalalığının arasında doğrular da vardır, aşırılıklar da. Doğruları bir yana bırakıp aşırılıkları yakalardı hemen, (...) aşırılıkları yakalayınca da alaya alırdı" değerlendirmesini yapıyor. Muvaffak Şeref bunun yanı sıra Sabahattin Ali'nin yaşantısıyla ilgili de "Türkiye'den gitme isteği, özlemi hemen hemen hepimiz gibi onda da vardı. (...) Bir yandan çocukluğundan, yetişmesinden gelen halkçı bir özlemi vardı, bir yandan da, hepimiz gibi burjuva yaşamına eğilim duyuyordu. (...) Ve Sabahattin davalardan falan çok hoşlanırdı, içi rahatlardı. Şimdi hatırlıyorum, o omzuna taş geldiği zaman çok mutluydu" değerlendirmelerinde bulunarak farklı bir alana çekiyor dikkatimizi. Yine Muvaffak Şeref'in hatıralarında dönemle ilgili çok önemli bir değerlendirme daha yapıyor: "(...) Kendi izniyle sola olanak vermek. Yani İsmet Paşa gerici değildi. (...) İsmet Paşa'nın gerçek değerini bilmek gerekir, olumlu yanını kabul etmek gerekir. Eğer her birimiz tutunabildikse birtakım görevlerde bu sayededir. Nitekim sağa karşı, bir ölçüde aşırıya da giderek bir süre özgür olduk. (...) Demokratlar, başta Celal Bayar gelmek üzere Menderes, Fuat Köprülü falan, bir taktik uyguladılar ve birçoklarını da kandırabildiler. Çünkü Milli Şef'e karşı demokrasi istiyorlardı. *Sabahattin de buna inananlardan biridir* (abç. A. S.). Örneğin İzmir'e giderken vapurda Celâl Bayar'la rastlaşıyorlar. Sabahattin çok popüler, herkesçe tanınan biri, yazar sonra, saygınlığı

da var, üstelik samimi, konuşuyorlar Celâl Bayar'la. Döndüğünde coşkuyla anlatmıştır. Bunların niyetlerinin gerçekten demokrasi olduğunu sanıyorlardı. Diktatorya döneminin baskısından bunalanlar DP'yi bir kurtarıcı gibi görme eğilimi gösterdiler." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 109-110)

Sabahattin Ali'nin düzyazılarında solculuğunu teyit edecek cümleleri, satırları cımbızla çekip çıkarmak bile güç iken özellikle 1970'lerden itibaren solun bayrak isimlerinden biri haline gelmesinin tam bir toplumsal mühendislik çalışması olarak değerlendirmek aşırı bir yorum mu olur bilemiyorum. Çok yakın ve ailecek birlikte oldukları dostlarının aktardıklarında da solculuğuna dair emarelerden çok, farklı bir Sabahattin Ali resmi görüyoruz biz. Mesela Nihal Atsız Sabahattin Ali'nin cezaevine girmesi üzerine yazdığı bir mektupta "Oğlum Sabahattin, (...) Sen bir zamanlar adamakıllı milliyetperverdin. Birkaç salak senin fikrini nasıl çeldi de şu zıkkıma meylettin (daha doğrusu meyleder göründün) anlayamıyorum. Senin hiçbir zaman komünist olamayacağını biliyorum. Fakat biraz üzerine iradeni takın! Tam serserilikten vazgeçip, ananı ve kardeşini yanına aldığın (...) bir zamanda bu darbe, hiç hoşuma gitmedi. Bir kere sen asker oğlusun. Veraset dolayısıyla sende elbette bir şeycikler vardır. Sana hiçbir zaman benim gibi şoven nasyonalist, faşist militarist ol demem. Fakat artık çocukça hareketlerden vazgeçmeni tavsiye edebilirim" (Ali, 2007: 224) diyebilecek kadar yakın hisseder kendine Sabahattin Ali'yi. Üstelik Sabahattin Ali'nin "tercüme -i halini yazacak" iki kişiden biri olarak kendini gördüğünü de yazar mektubunda. "Ve yine öyle sanıyorum ki sen iyi bir şöhret sahibi olduktan sonra artık çocukça hareketlerden vazgeçeceksin" dedikten sonra yazdıkları konusunda ise "Nâzım'a falan göstermene lüzum yok. Onun dar kafasının içindeki kuş beyni böyle şeylere akıl erdiremez..." uyarısını yapma ihtiyacı hisseder.

Sadece Nihal Atsız'ın mektubundaki ifadeler değil, Sabahattin Ali'nin bazı şiirlerine de bakmak lazım. Mesela Sabahattin Ali Abdülkadir Geylani Hazretlerine ithaf ettiği "Nefes" isimli bir şiir yazar. Aynı şiiri aynı başlıkla bazı mısralarını ve bazı kelimelerini değiştirerek Ziya Gökalp'e ithaf ederek yayımlar. Şiirdeki mısralar ve kelimeler Ziya Gökalp'e göre yeniden tanzim edilir, ama şiir aynı şiirdir. Ziya Gökalp'in Cumhuriyetin kurucu ideologlarından biri olduğunu gayet iyi bilen Sabahattin Ali Gökalp'e ithaf ettiği "Nefes" şiirinde ona "nebi" olarak hitap eder. Cumhuriyet'in makbul ve muteber bir aydını olmayan biri bu ayrıntıların biraz zor farkında olurdu gibi geliyor bana.

Öldürülmesinin yetmiş yıl sonrasından olaya bakıldığında öyle iddia edildiği gibi solcu olduğu için öldürülmüş olamaz kanaatine ulaşıyor insan. Sabahattin Ali yazdıklarından çok muhtemelen sohbet ortamlarında yaptığı çok sert eleştirilere bakmak gerekir diye düşünüyorum. O sert eleştirilere hatıralarında neredeyse herkes yer veriyor. Eşi Aliye Ali, kızı Filiz Ali, yakın

dostları Niyazi Berkes, Muvaffak Şeref, Mediha Esenel, Niyazi Ağırnaslı gibi isimler hatıralarında Sabahattin Ali'nin bu özelliğini hatırlatıyorlar sürekli. Mesela Niyazi Berkes "Bir seferinde apartmanına gittiğim zaman onu sevmediklerini bildiğim kimi kişilerin orada olduğunu görünce canım sıkılmıştı. İyice içerlemiştim. Ertesi gün onu görünce, "Yahu ne diye toplarsın bu adamları evine? Ne konuşursun onlarla?" dedim. "Ne dar kafalısın" diyecekti ama demedi. "Ne çıkar? Benim bunlardan saklayacak neyim var? Zaten gördün, her birine bir kadeh rakı dayarım, önlerine de biraz peynir atarım, kuyruklarına altlarına alıp bir köşede kemirirler" dedi. Sahiden evi bazen düğün evi gibi olurdu. Farkında değildi ki bu kadar açık bir kişi olduğu halde o kadar da düşman kazanmıştı" (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 78) şeklinde yorumluyor. Muvaffak Şeref de "(...) Sabahattin'in her şeyi söylemesi bir bakıma onu koruyordu. Üst kademelerde, bir anlamda, nasılsa biliyoruz bu adamın yaptıklarını duygusunu uyandırıyordu. Gizli kapaklı bir şey yapmazdı zaten. Öldürülüşü de alt kademelerden oldu, o kanıdayım ben. Yani İsmet Paşa emir verdi, bunu öldürün dedi, sanmıyorum. Bu komplo daha çok alt kademelerde hazırlandı kanısındayım" (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 112) şeklinde değerlendiriyor.

Türkiye'nin Amerika'nın safına yazılmasının hemen ardından Muvaffak Şeref'in de hatıralarında aktardığı gibi Demokratların demokrasi getireceğine inanan Sabahattin Ali (Muvaffak Şeref'e göre Sabiha ve Zekeriya Sertel de) demokratlara yanaşırlar. Sabahattin Ali özel sohbetlerde Tek Parti iktidarının önemli isimleri hakkında çok sert eleştirilerine hiçbir zaman ara vermemiştir. Türkiye'nin Amerika safına yazılana kadar memuriyet hayatında sıkıntı yaşamaz Sabahattin Ali. Bir şeyler olur ve Türkiye Amerika safına yazıldıktan bir yıl sonra Sabahattin Ali Bakanlık emrine alınarak memuriyet hayatında sıkıntı yaşamaya başlar. 1947 yılından itibaren ise sırasıyla *Markopaşa, Merhumpaşa, Malumpaşa ve Ali Baba* dergilerini çıkarır. O dergileri çıkarıncaya kadar siyasî yazı yazmayan Sabahattin Ali dönem için oldukça sert sayılabilecek siyasî yazılar kaleme almaya başlar, hem de başyazı olarak. Mesela 21 Nisan 1947 tarihinde *Markopaşa*'da yayımlanan "Recepkrasi ve Celalkratik" başlıklı yazısında "Demokrasinin kökü dışarda olmasına gönlüm razı olmadı. Kökünü içeri almaya çalıştım. Şöyle ki:

Türkiye "Recepkrasi" ile idare edilir. "Recepkrat" bir idare vardır. Recepkrasi'nin de aslı Recepos ve kralostan gelir.

Demokrat Parti ise "Celalkrasi" kurmak ve "Celalkratik" kanunlar yapmak istiyor. Bunun için de "Anti Celalkratik" kanunlarla mücadele ediyor." (Ali, 1998: 164)

Söylemeye bile gerek yok bu yazıda alaya alınan Başbakan Recep Peker ve Celal Bayar'dır. 10 Ekim 1947'de yine *Markopaşa*'da yayımlanan yazısında

Hasan Saka hükümetini kalemine dolar Sabahattin Ali: "Hasan Saka hükümeti, hayatı ucuzlatacak tedbirler alıyormuş. İlk tedbir Amerika'dan ucuzlatma mütehassısı getirtmek olacakmış. (...) Bize kalırsa, hükümet bu işi yapamaz. Çünkü, bugün Türk piyasasına Amerikan malları hâkimdir. Dışarıdan gelen malların yüzde yetmişi bu mallardır. Bunlar için gümrük tarifesi yüzde elli nisbetinde ucuzlatılmıştır. Aynı zamanda, Türk parası alış kabiliyeti bakımından, bugün doların elinde oyuncaktır. (...) Amerika mallarını ucuzlatırsa, bunları ucuza alabiliriz. Hasan Saka hükümeti, Amerika'yı böyle bir ucuzlatmaya zorlayacak kudrette değildir. (...) Hasan Saka hükümetinin Amerika karşısında eli kolu bağlıdır ve bu hükümet hayatı ucuzlatmak gibi müstakil ve milli bir iktisadi politika takip etmek imkânına katiyen malik değildir. Anlaşılan Hasan Saka hükümeti, yine Halk Partisi hükümetlerinin meşhur yalan vaatleriyle çalışıyor." (Ali, 1998: 173)

Sabahattin Ali'nin Amerika ve CHP karşıtı yazılarından örnekleri alabildiğine çoğaltmak mümkün. Bu kadarı yeter de artar bile!

Öldürülmesinin hemen ardından içine düştükleri durumu eşi Aliye Ali "Birlikte Olduğumuz Günler" başlığını taşıyan hatıralarında "Ev kirasını vermesem, beni kapının önüne koyarlardı. Nereye gidecektik? Bizimle ilgilenen hiç kimsemiz yoktu, olanlar da bizi unutmuşlardı. Mektup bile yazmadılar" cümleleriyle anlatıyor. Kızı Filiz Ali ise hatıralarında akrabalarının Sabahattin Ali ile akrabalıklarının ortaya çıkmaması için kendileriyle tüm ilişkilerini kestikleri bilgisini veriyor.

Buna rağmen sistem Sabahattin Ali'nin ailesini mağdur da etmiyor. Mesela 1950 yılında Samet Ağaoğlu Aliye Ali'nin Başbakanlık Murakabe Heyeti'nde (daha sonra Başbakanlık Denetleme Kurulu) işe başlamasına tavassut ediyor. Şevket Süreyya Aydemir Murakabe Heyeti'ne genel müdür olduktan sonra tenkisata gidiyor ve Aliye Ali'nin işine son veriyor. Daha sonra yine Samet Ağaoğlu'nun tavassutuyla İstatistik Kurumu'nda işe başlıyor Aliye Ali. Kızı Filiz Ali ise orta yaşından sonra Türkiye'deki kültürel iktidarın en etkili isimlerinden biri haline geliyor. Koç ailesi, Eczacıbaşı dahil desteğini almadığı kimse kalmıyor neredeyse.

Mesela Nurettin Sözen'in İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı olduğu dönemde Filiz Ali CRR'nin başında görev alıyor. Temmuz 1992 başında görevinden alınması üzerine neredeyse bir küçük kıyamet kopuyor! Filiz Ali'nin göreve iadesi için bir imza kampanyası düzenleniyor ve içlerinde kültürel iktidarın önde gelen isimlerinin de bulunduğu kişilerle birlikte 3 bin civarında imza toplanıyor. İmza veren ünlü isimler arasında olanların bir kısmını Filiz Ali hatıralarında zikrediyor: Esin Afşar, Cem Mansur, Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Çiğdem Selışık, Ercan Yazgan, Genco Erkal, Zuhal Olcay, Haluk Bilginer, Mahir Günşiray, Ahmet Leventoğlu, Zeliha Berksoy, Sarkis, Bedri

Baykam, Yahşi Baraz, Ali Teoman Germaner, Metin Deniz, Şahin Kaygun, Dr. Ünal Bengisu, Alp Yalman, Tezcan Yaramancı, Neşe Erdok, Nergis Yazgan, Murat Belge, Can Yücel, Onat Kutlar, Halet Çambel, Nazmi Akıman, Dr. Ayan Gülgönen, Dr. Macit Uzel, Şirin Tekeli.

Filiz Ali'nin işten atılmasına sadece bu isimler değil, onların yanı sıra başkaları da karşı çıkıyor. Mesela Nejat Eczacıbaşı'nın çok önemli bir desteğini de anlatıyor hatıralarında Filiz Ali. Filiz Ali'nin yerine göreve getirilen yine bir başka iktidar mensubu Aydın Gün Eczacıbaşı'nın İKSV'sinin yönetiminin başındadır. Fakat Filiz Ali'den boşalan işi kabul ettiği, CRR'nin başına geçtiği için Necat Eczacıbaşı Aydın Gün'ü işten atıyor!

Yazı fazla uzadı. Bir bu kadar daha uzatılması mümkün, ama sanırım meramımızı biraz da olsa izah edebildik. Sabahattin Ali Cumhuriyetin makbul ve muteber bir aydını iken 2 Nisan 1948'de Ali Ertekin isimli bir astsubay tarafından öldürülüyor. Türkiye 1944 Haziran başında Amerika safına yazılıyor, Sabahattin Ali Tek Parti iktidarına çok sert eleştiriler yazmanın ötesinde Amerika'yı da alabildiğine eleştiriyor. Ve 70 yıldır niçin ve kimlerin talimatıyla öldürüldüğü bir türlü bulunamıyor! Bu ise izaha muhtaç!

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, YKY, İstanbul ilk baskı 1998

Ali Sabahattin, *Hep Genç Kalacağım (Mektupları)*, YKY, İstanbul 2008

Ali Filiz, *Yok Bi'şey, Acımadı ki...*, YKY, İstanbul 2017

Ali Filiz, *"Filiz Hiç Üzülmesin"*, YKY, İstanbul 2011

Ali Filiz, Özkırımlı Atilla, Sönmez Sevengül, *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, YKY, İstanbul 2014

Samet Ağaoğlu, *Siyasi Günlük*, İletişim Yayınları 1993

Yusuf Turan Günaydın

SABAHATTİN ALİ'NİN KATLİNİN BASINA YANSIMASI

Ansiklopedik kaynaklar Sabahattin Ali'nin 2 Nisan 1948 tarihinde öldürüldüğü hususunda neredeyse müttefiktir. Fakat bu tarihte ve hemen sonraki günlerde yayımlanmış gazetelere bakıldığında Sabahattin Ali'nin ölüm haberine uzunca bir süre rastlanmaz. Öldürülüş haberi ancak 12 Ocak 1949 tarihinden itibaren gazetelerde görülmeye başlar.

Bugün herhangi bir biyografik kaynağa bakacak olan bir okuyucu, Sabahattin Ali'nin ölüm tarihi olarak 2 Nisan'ı görecektir. (Kutlu, 1977: 106; *TDEA*-I, 2002: 335; *TBEA*-II, 2001: 702; *TA*-XXVII, 1978: 492 vd.). Yalnız Atilla Özkırımlı, sadece yıl (1948) vermekle yetinmiş, gün ve ay belirtmemiştir. (Özkırımlı-4, 1984: 111).

Gerçekten de Sabahattin Ali'nin öldürülüş haberinin sekiz ayı aşkın bir sürenin sonunda Türk basınına yansıdığı görülmektedir. Haberi en erken tarihli olarak veren gazeteler *Akşam*, *Tan* ve *Vatan*'dır. Bu süreli yayınların birer 'akşam gazetesi' oluşuna karşılık, diğer gazetelerin sabah çıkıyor olması sebebiyle 12 Ocak 1949 tarihinde şüyu bulan olay, gazetelere çoğunlukla 13 Ocak günü yansıyabilmiştir.

Sabahattin Ali'nin yakın arkadaşlarından Aziz Nesin'in hatıraları, kendisinin bu ölümden çok geçmeden haberdar olduğunu açık bir biçimde göstermektedir. Çünkü arkadaşı Esat Adil Müstecaplıoğlu ile birlikte "*Mayıs'ın bigünü*" savcılıktan çağrılmış ve kendisine bazı özel eşyalar gösterilerek bunların Sabahattin Ali'ye ait olup olmadığı sorulmuş; bir cinayet üzerinde durulduğundan, soruşturmanın selâmeti için hadiseden kimseye söz etmemesi de istenmiştir. Fakat Nesin, hâtıratında 2 Nisanda meydana gelen katil olayından Mayıs ayı içinde savcılığa çağrılmak suretiyle haberdar edildiğini ve bu çağrılışın üzerinden "iki ay kadar" geçmişken olayın gazetelere yansıdığını anlatmaktadır:

> Savcılıkta gördüklerimi, savcıyla konuşmalarımızı hiçkimseye söylemedim. Sanırım Esat Adil de söylememişti. Savcının bizi çağırmasının üstünden iki ay kadar geçti. Bir sabah Beyazıt'taki evimden çıkmış, Çakmakçılar Yokuşundan aşağı iniyordum. Daha sabah gazetelerini görmemiştim. Yokuştan yukarı çıkan Tabelacı Ziya ile karşılaştık. Büyük bir heyecanla,

-Sabahattin Ali'yi öldürmüşler, gazeteler yazıyor... dedi.
Olayı önceden bildiğimden, hiçbir şaşırma belirtisi göstermedim. (Nesin, 2006: 335).

Hâtıratının, aradan uzun bir zaman geçtikten sonra yazıldığı açık olduğundan, üstünden sekiz aydan fazla bir süre geçmiş bulunan olayı Aziz Nesin'in "iki ay kadar" sonra olmuş gibi hatırlaması fazla şaşırtıcı değildir. Fakat gazete koleksiyonlarına ulaşıldığında bu sürenin sekiz ayı aşkın bir zaman dilimi olduğu net olarak belirginleşmektedir.

12 Ocak 1949'dan itibaren haberler

Türk basını, Sabahattin Ali'nin öldürülüşünden çok geç haberdar edilmiştir. Aziz Nesin'in hâtıratı da açıkça göstermektedir ki, savcılık bu konudan haberdar ettiği ve bazı özel eşyalarını teşhis için çağırttığı kimselere olaydan söz etmemelerini sıkı sıkıya tembihlemiş, onlar da bu tembihe uymuşlardır.

Hâtırat metinleri bir kenarda dururken olayın devrin gazetelerine nasıl yansıdığına bir bakalım:

a) *Akşam gazetesinde*

İsmiyle müsemmâ bir 'akşam gazetesi' olan *Akşam*, görebildiğimiz gazete koleksiyonları içinde Sabahattin Ali'nin öldürülüş haberini en erken veren birkaç gazeteden biridir. 12 Ocak 1949 tarihli sayısında haberi manşetten olmasa da ilk sayfasında duyurmuştur: "*Bulgaristan'a kaçmak isterken Sabahaddin Âli nasıl öldürüldü? Kaatil Ali Ertekin'in bu cinayeti paraya tamaan işlediği anlaşıldı*" (*Akşam*, 1949: 1 ve 2)[1].

AKŞAM
Küçük İlânlar
Bugün 6 nci sahifede
İngiliz görüşü
ette sulh
e görüyor
gilitere, Yahudi
lel vaziyette
belirtecek
Atinagoras geliyor
Bulgaristana kaçmak isterken
Sabahaddin Âli nasıl öldürüldü?
Kaatil Ali Ertekin'in bu cinayeti paraya tamaan işlediği anlaşıldı
Yeni Yunan Kabinesi
K. Gülek Devlet

Akşam, 12 Ocak'tan 16 Ocak'a kadar üst üste beş gün Sabahattin Ali'nin katlini sayfalarına taşımış ve gelişmeleri yansıtmaya çalışmıştır. Gazetenin ilk haberinden bir gün sonraki (13 Ocak 1949) ana başlık ve alt başlıkları "*Sabahattin Ali kaçırılırken nasıl öldürüldü? Tahkikat devam ediyor–Kaatilin hadise hakkındaki izahatı*" şeklindedir (*Akşam*, 1949: 1 ve 2). 14 Ocak'taki haberde ise "*Sabahattin Alinin katli tahkikatı bitti. Avukat Mehmet Ali Cimcoz ile kaatilin karısı Mediha ne diyor?*" (*Akşam*, 1949: 1 ve 3) denilmektedir. 15 Ocak tarihli *Akşam*'da ise bu kez "*Sabahattin Alinin katli: Karısı*

Bayan Aliye kocası için ne diyor?" (*Akşam*, 1949: 1 ve 3) başlığı atılmıştır. Tam da bu günlerde bazı gazetelerde Sabahattin Ali'nin öldürülmediğine dair haberler çıkmaya başlamış, bu durum 16 Ocak 1949 tarihli *Akşam*'a da yansımıştır: "*Sabahaddin Ali hâdisesinin esrarı/Cinayet nasıl işlendi?–Cesedin Sabahaddin Aliye ait olmadığını iddia edenler var.*"

Bu arada *Akşam* gazetesinde her gün "Sözün Gelişi" başlıklı köşesinde Şevket Rado, "Akşamdan Akşama" başlıklı köşesinde ise Vâ-Nû köşe yazıları yazmaktadır. Fakat bu iki *Akşam* yazarı, cinayet olayına dair, -olayın duyulduğu ilk hafta içinde- nedense sessiz kalmışlardır.

b) *Vatan gazetesinde*

Vatan gazetesi, Sabahattin Ali olayını 12-16 Ocak tarihleri arasında yine beş gün üst üste işlemiştir. 12 Ocak 1949 tarihli ilk haber başlığı şöyledir: "*Huduttan Bulgaristana kaçarken Sabahattin Aliyi öldürdüler. / Bulgaristana para mukabilinde adam kaçıran bir komünist şebekeye mensup Ali Ertekin ismindeki katil yakalandı ve evinde yapılan aramada Sabahattin Aliye ait eşyalar bulundu*" (*Vatan*, 1949: 1 ve 3).

VATAN

Sayın İnönü'ye açık rapor

Huduttan Bulgaristana kaçarken

Sabahattin Aliyi öldürdüler

Vatandaşlarımız, güreşçi Gazanfere yardıma davet

Ticaret Bakanının Gazetemize beyanatı

Kabinede değişiklik Kasım Gülek Devlet Bakanı oldu

Olayın duyurulduğu ikinci gün ise başlıklar şöyle atılmıştır: "*Sabahattin Ali'nin katili neler anlatıyor? Katil Ali Ertekin yakında Ağır Cezaya verilecek.*" Bu haberin peşinden ise "*Sabahattin Ali'nin şehrimizdeki dostlarına yazdığı veda mektubu*" alt başlığı konulmuş ve bir mektup metni yayımlanmıştır (*Vatan*, 1949: 1 ve 4).

14 Ocak 1949 tarihli *Vatan*'da ise olayın, Sabahattin Ali'nin ailesiyle ilgili boyutlarıyla bir başka boyutu daha ele alınmıştır: "*Sabahattin Alinin eşi ve kızı neler anlatıyor? Mart ayı içinde evine uğrayıp ayrılan S. Aliden, ondan sonra eşi ve küçük kızı bir haber alamamışlar / S. Alinin Fransaya gitmek teşebbüsü: Pasaport almak için alâkalı makamlara müracaat etmiş fakat bu arzusunda muvaffak olamamış*" (*Vatan*, 1949: 1 ve 5).

Fransa'ya gitmek için pasaport başvurusu şeklindeki ayrıntı diğer gazetelere yansımamış gözükmektedir. Oysa bu önemli bir ayrıntıdır. İlk beş günün sonunda 16 Ocak 1949 tarihli *Vatan*'a yansıyan son ayrıntılar ise Sabahattin Ali'nin cesediyle ilgilidir: "*Sabahattin Ali'nin çürüyen cesedi: Bir kemik külçesi*

haline gelen ceset karısına da gösterilecek" (*Vatan*, 1949: 1 ve 5).

Oysa bir kısım kaynaklar, cesedin teşhisinde ailesine başvurulmadığını, sadece Aziz Nesin'in ve Adalet Cimcoz'un bu işle görevlendirildiğini bildirmektedir.[2]

c) *Ulus gazetesinde*

Katil olayının 13 Ocak 1949 tarihinden itibaren yansıdığı gazetelerden biri de *Ulus* gazetesidir. *Ulus*, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı romanının tefrika edildiği ve birçok bölümünün bizzat yazarınca bu gazetenin idarehanesinde 'yazıldığı' bir yayındır. 13 Ocak tarihli nüshasında yer alan haberin başlığı "*10 ay evvel işlenen bir cinayet: Sabahaddin Ali Bulgaristan'a kaçarken öldürüldü / Kendisinin kaçırmak için anlaştığı katil, maktulün parasına tamah etmiş*!" (*Ulus*, 1949: 1 ve 3) şeklindedir.

Belirttiğimiz gibi 2 Nisan 1948'de öldürüldüğü, bugün artık kesin bilgi kabul edildiğinden bu sürenin 10 ay değil, 8 ayı aşkın bir süre olduğunu da netleştirebiliyoruz. Fakat olayın ilk duyulduğu tarihte tam katil tarihinin de net olarak bilinemeyeceği düşünüldüğünde, söz konusu 10 aylık sürenin, tahminen belirlendiği kendiliğinden anlaşılır.

ULUS

Meclisteki hâdise

Tokatlaşma meselesi tekrar görüşüldü

Sözlü sorular

Mecliste dün üç Bakan izahat verdi

Dün Devlet Borçları Bütçesi kabul edildi

Hikmet Bayur dâvası

Savcı, sanıkların tecziyelerini istedi

Sabahaddin Ali Bulgaristan'a kaçarken öldürüldü

Ulus gazetesi, olayın ilk duyulduğu günden itibaren dört gün üst üste konuyu sayfalarına taşımıştır. 14 Ocak'tan itibaren bu gazetenin sütunlarına gerçekten korkunç ayrıntılar yansımaya başlamıştır: "*Sınırda işlenen cinayet hakkında yeni tafsilât: Kırklareli'ne giden muhabirimiz bildiriyor: Sabahattin Ali'nin dün tekrar gömülen cesedinden ancak bir kafatası ile 11 kemik kalmıştır. Kafatasında üç sopa izi gördüm. Kaatilin cinayeti [Sabahattin Ali] uyurken işlediği, sonra da tanınmaması için yüzünü ağır bir taşla parçaladığı anlaşılıyor.*" (*Ulus*, 1949: 1 ve 3).

15 Ocak 1949 tarihli *Ulus*'ta -diğer gazetelerde olduğu gibi- ölüm olayı hakkında duyulan şüphe sütunlara yansıtılmıştır: "*Sabahaddin Ali muamması: Öldürülmediğine, kaçtığına dair yeni söylentiler çıktı. Bir habere göre sınırda bulunan ceset Sabahaddin Ali'ye ait değilmiş*!" (*Ulus*, 1949: 1 ve 3).

Ulus'un 16 Ocak tarihli nüshasında konunun ilk sayfadan ikinci sayfaya düştüğünü görüyoruz. Üstelik öldürüldüğüne dair kesin ifadeler taşıyan ilk

haberlerden dört gün sonra, bu katli şüpheli karşılayan ve Sabahattin Ali'nin 'tutuklanacağı'nı bildiren bir haber okumak -bugünden bakıldığında- oldukça trajikomik gözükmektedir: "*Sebahattin Ali tevkif edilecek: Türkiye sınırları içinde nerede görülürse derhâl yakalanması için, İkinci Asliye Ceza Mahkemesi, Savcılığa yeniden tezkere yazılmasına karar verdi.*" Gerekçe ise Selahattin Ertürk'e *Merhumpaşa*'da hakaret edildiği şeklinde suçlama ve bu sebeple açılan davadır.

Akşam gazetesinde olduğu gibi *Ulus*'ta da herhangi bir köşe yazarı, ilk bir haftaya yakın herhangi bir şekilde konuyu gündeme getiren bir yazı yazmamıştır; belki de yazamamıştır.

d) *Cumhuriyet gazetesinde*

Cumhuriyet

SELAMET

ye başlamadan
den bir Bakan

Sabahaddin Aliyi öldüren
adam bize hâdiseyi anlattı

Kırklarelise giden arkadaşlarımız dün akşam hapisanede Ali Ertekin ile görüşmeğe muvaffak oldular

let Meclisinde sükûnet ve
akar içinde geçen yeni bir
"Tahtalıcılık celsesi,,

Bütün Meclisten
Istıhbarat

Olay *Cumhuriyet*'te de 13 Ocak tarihinde duyurulmuş; Ferdi Öner imzalı uzun haber yazısına "*Sabahaddin Aliyi öldüren adam bize hâdiseyi anlattı*" (*Cumhuriyet*, 1949: 1 ve 3) şeklinde bir başlık atılmıştır. *Cumhuriyet*'teki ilk haberin başlığı böyle olunca gazetenin olayı neredeyse ortasından yansıttığı söylenebilir ve gazete ilgililerinin konudan zaten önceden haberdar oldukları düşünülebilir. *Cumhuriyet*'in 14 Ocak tarihli nüshasında olayla ilgili bir habere rastlanmaması da bir tür soğukkanlılık göstergesidir. 15 Ocak'taki haber başlığı ise şöyledir: "*Sabahaddin Aliyi öldüren adamın son ifadesi: Bütün deliller, cesedin Sabahaddin Ali'ye ait olduğunu gösteriyor*" (*Cumhuriyet*, 1949: 1 ve 4).

16 Ocak tarihli haberiyle *Cumhuriyet*, olayla ilgili üç ihtimalden söz etmektedir: "*Sabahaddin Ali davasında göze çarpan üç ihtimal: 1. Katilin söyledikleri doğrusu 2. Cinayet paraya tamaan işlenmiştir 3. Öldürülen, Sabahaddin Aliye benzeyen biridir.*"

Üç ihtimal haberine rağmen diğer gazetelerden farklı olarak *Cumhuriyet*, teşhis edilen cesedin Sabahattin Ali'ye ait olduğuna dair herhangi bir şüphe duymamaktadır: "*Sabahaddin Ali hadisesinde birçok noktalar aydınlandı: Katilini ve öldürüldüğü yeri Sabahaddin Ali garib tesadüfler neticesi bizzat seçmiş! Cesedin kopmuş ayaklarında bulunan renkli yün çorapları Urfa'da Sabahaddin Alinin ayaklarında görenler var.*" (*Cumhuriyet*, 1949: 1 ve 3).

Görüldüğü üzere *Cumhuriyet* teşhis edilen cesedin Sabahattin Ali'ye ait olduğu hususundaki ısrarıyla diğer gazetelere nazaran daha 'tutarlı' bir tavır sergilemiş olmaktadır.

e) *Hürriyet gazetesinde*

Herhâlde Sabahattin Ali'nin katli olayında en farklı yayını yapan gazete *Hürriyet*'tir. 13 Ocak 1949 tarihli nüshasıyla duyurmaya başladığı olayla ilgili manşeti "*Solcu muharrir Sabahattin Ali de hududu aşarken katledildi*" (*Hürriyet*, 1949: 1 ve 4) biçimindedir. Haberin üslubu, zaten 'sık rastlanan'/'sıradan' bir hadisenin Sabahattin Ali'nin başına da geldiğini anlatmaya yöneliktir âdeta.

Hürriyet
Şemsi Hacı Naim
istifa etti
Bulunan cesedin bir Bulgara ait olması ihtimali kuvvetli
Tüccar Rauf'un verdiği tafsilât
Sabahattin Ali'nin eşi çok üzgün

14-16 Ocak tarihli *Hürriyet* nüshalarında ise sürekli Sabahattin Ali'nin öldürülmediği, cesedin de başka birine (bir Bulgara) ait olduğu yönünde bir ısrar göze çarpmaktadır. 14 Ocak tarihli haber "Öldürülen Sabahattin Ali değil! Hürriyet ekipinin vaka yerinde topladığı malumata göre bulunan cesedin eşkâli Sabahattin Ali'ninkine kat'iyen uymuyor. / Sabahattin Ali yaz aylarında İstanbul'da idi" (*Hürriyet*, 1949: 1 ve 4) şeklindedir. 15 Ocak'ta "*Sabahattin Ali vak'asının yeni safhası: Bulunan cesedin bir Bulgar'a ait olması ihtimali kuvvetli*" (*Hürriyet*, 1949: 1 ve 4) başlığı atılmış; 16 Ocak'ta da bu tavır sürdürülerek "*Sabahattin Ali'nin katli iddiası gittikçe çürüyor*" (*Hürriyet*, 1949: 1 ve 4) denilmiştir.

Hürriyet gazetesinde beş ay sonra ise Hikmet Bil tarafından "Sabahattin Âli Kaç Defa Kaçmak İstedi ve Niçin Ortadan Kaldırıldı?" (26 Haziran 1949) başlıklı bir yazı yayımlanmıştır.

d) *Diğerleri*

İnceleme imkânı bulamadığımız gazetelerden *Tan* gazetesi de Sabahattin Ali'nin katli olayını *Akşam* ve *Vatan* gibi ilk kez 12 Ocak 1949 tarihinde duyurmuştur. Bugünden bakıldığında olayın basına 12 Ocak günü duyurulduğu anlaşılmaktadır. Sabah gazeteleri o esnada çıkmış bulunduğundan olay, birçok gazetenin ancak 13 Ocak tarihli nüshalarında yer bulabilmiştir. Aziz Nesin de o sıralar *Başdan* adlı bir gazete çıkarmaktadır. Bu gazetenin 18 Ocak 1949 tarihli 24. sayısı, Sabahaddin Ali'ye tahsis edilmiştir.

***

Bu araştırmanın alanı, Sabahattin Ali'nin ölüm haberinin gazetelere yansıdığı ilk beş günlük süre ile sınırlıdır. Bu ilk günlerde olay sadece haber olarak verilmiş, köşe yazarlarınca işlenmemiştir. Fakat hadisenin ilk şoku atlatıldıktan sonraki günlerde köşe yazarları da konuyu işlemeye başlamıştır ki bu aşamayı, Sabahattin Ali'nin öldürülüşünün Türk basınındaki yankılarıyla ilgili ikinci aşama sayabiliriz. Olay bugün de farklı değerlendirmelere tâbi tutulmakta ve basına yansıdığı ilk günlerde katil olarak adı geçen kişinin aslında katil olmadığı vb. bazı ayrıntılar da hâlen dile getirilmektedir.[3] Dolayısıyla Sabahattin Ali'nin öldürülüşü olayını Türk basınını esas alarak birkaç aşamada incelemek mümkün gözükmektedir.

Gazeteler 12 Ocak'tan itibaren ilk birkaç gün çoğunlukla Sabahattin Ali'nin öldürüldüğünü kesin bir dille haber verirken üçüncü günden itibaren aslında öldürülmediğine, kaçmış bulunduğuna dair haberler geçmeye başlamıştır. Fakat bu tür haberler ihtimal belirten ifadelerle yazılmıştır. Garip bir tutumla basına öldürülmediği iddia edilmekle kalınmayıp üstelik bir de Türkiye sınırları içinde 'her görüldüğü yerde tutuklanması'na dair bir haber de yansıtılmıştır. Oysa *Hürriyet* gazetesi zaten geç duyurmaya başladığı bu olayın haberlerinde; kesin bir dille Sabahattin Ali'nin öldürülmediği, bulunan cesedin de hiçbir şekilde ona ait olamayacağı yolunda yayın yapmayı tercih etmiştir. *Cumhuriyet* ise tam tersi bir tavırla cesedin kesin olarak Sabahattin Ali'ye ait olduğunda ısrar eden haberler geçmiştir.

Gazete haberlerine yansıyan ayrıntılar üzerinde ayrı ayrı durulabilir. Fakat özellikle cesedinin uğratıldığı insanlık dışı muameleyi okumak veya anlatmak bile bir tür işkence sayılmalıdır. Yine bu ayrıntılara bakarak hadisenin duyurulması için neden sekiz ayı aşkın bir süre beklendiği; neden Fransa'ya gitmesi için pasaport verilmediği gibi sorular da sorulabilir.

O günleri yaşayan ve bu haberleri sıcağı sıcağına okuyan bir kimsenin kafasında acaba bu olayla ilgili neler oluşmuştur? Herhâlde bir netlik oluşturmamış, tam tersine bulanıklığa yol açmıştır. Sekiz aylık bir gecikmeyle basına yansımış olması ve haberlerin kamuoyunun kafasını allak bullak edecek derecede çelişkili ve öldürülüp öldürülmediğine dair şüphe uyandırmaya yönelik üslûbu Sabahattin Ali'nin katlinde bir karartmanın vuku bulduğunu yeterince göstermektedir diyebiliriz.

KAYNAKÇA

A. Gazeteler

Akşam:

"Bulgaristana kaçmak isterken Sabahaddin Âli nasıl öldürüldü? Kaatil Ali Ertekin'in bu cinayeti paraya tamaan işlediği anlaşıldı", *Akşam*, 12 Ocak 1949, s. 1 ve 2.

"Sabahattin Ali kaçırılırken nasıl öldürüldü? Tahkikat devam ediyor – Kaatilin hâdise hakkındaki izahatı", *Akşam*, 13 Ocak 1949, s. 1 ve 2.

"Sabahattin Alinin katli tahkikatı bitti. Avukat Mehmet Ali Cimcoz ile kaatilin karısı Mediha ne diyor?", *Akşam*, 14 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"S. Alinin katli: Karısı Bayan Aliye Kocası için ne diyor?", *Akşam*, 15 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"Sabahaddin Ali hâdisesinin esrarı / Cinayet Nasıl İşlendi? – Cesedin Sabahaddin Aliye Ait Olmadığını İddia Edenler Var", *Akşam*, 16 Ocak 1949, s. 2.

Başdan, 18 Ocak 1949, Sayı 2 (Sabahaddin Ali özel sayısı).

Cumhuriyet

"Sabahaddin Aliyi öldüren adam bize hâdiseyi anlattı", haber: Ferdi Öner, *Cumhuriyet*, 13 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"Sabahaddin Aliyi öldüren adamın son ifadesi: Bütün deliller, cesedin Sabahaddin Aliye ait olduğunu gösteriyor", *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1949, s. 1 ve 4.

"Sabahaddin Ali davasında göze çarpan üç ihtimal", *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1949, s. 1.

"Sabahaddin hadisesinde birçok noktalar aydınlandı", *Cumhuriyet*, 16 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

Hürriyet

"Solcu muharrir Sabahattin Ali de hududu aşarken katledildi", *Hürriyet*, 13 Ocak 1949, s. 1 ve 4.

"Öldürülen Sabahattin Ali değil!", *Hürriyet*, 14 Ocak 1949, s. 1 ve 4.

"Sabahattin Ali Vak'asının yeni safhası: Bulunan cesedin bir Bulgar'a ait olması ihtimali kuvvetli", *Hürriyet*, 15 Ocak 1949, s. 1 ve 4.

"Sabahattin Ali'nin katli iddiası gittikçe çürüyor", *Hürriyet*, 16 Ocak 1949, s. 1 ve 4.

Ulus

"10 Ay Evvel İşlenen Bir Cinayet: Sabahaddin Ali Bulgaristan'a kaçarken ölüdürüldü", *Ulus*, 13 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"Sınırda İşlenen Cinayet Hakkında Yeni Tafsilât / Kırklareli'ne giden muhabirimiz bildiriyor: Sabahaddin Ali'nin dün tekrar gömülen cesedinden ancak bir kafatası ile 11 kemik kalmıştır", *Ulus*, 14 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"Sabahaddin Alı Muamması: Öldürülmediğine, kaçtığına dair yeni söylentiler çıktı.", *Ulus*, 15 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"Sebahattin Ali tevkif edilecek", *Ulus*, 16 Ocak 1949, s. 2.

Vatan

"Huduttan Bulgaristana Kaçarken: Sabahattin Aliyi öldürdüler", *Vatan*, 12 Ocak 1949, s. 1 ve 3.

"Sabahattin Ali'nin katili neler anlatıyor?", *Vatan*, 13 Ocak 1949, s. 1 ve 4.

"S. Alinin eşi ve kızı neler anlatıyor?"[1], *Vatan*, 14 Ocak 1949, s. 1 ve 5.

"Sabahattin Ali'nin çürüyen cesedi", *Vatan*, 16 Ocak 1949, s. 1 ve 5.

B. Kitap ve Makaleler

Akbıyık Sami, "Tek Parti Döneminde Aydın Cinayeti", https://www.academia.edu /11991216/Tek_Parti_ D%C3%B6neminde_Ayd%C4%B1n_Cinayeti

Kutlu Mustafa, "ALI, Sabahattin", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. I, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.

Nesin Aziz, "Sabahattin Ali", Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim, derl. Ali Nesin, Nesin Yayınevi, İlk bs., İstanbul 2006, s. 335.

Özcan Perihan, "MİT arşivlerine girilebilirse babamın cinayeti aydınlatılabilir", http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/mit_arsivlerine_girilebilirse_babamin_ cinayeti_aydinlatilabilir/1/18196 (erişim: 15.12.2017).

Özkırımlı Atilla, "Sabahattin Ali", *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 4, Cem Yayınevi, 4. bs,. İstanbul 1984, s. 111.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C. II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 702.

Türk Ansiklopedisi, C. XXVII, Ankara 1978, s. 492.

Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi, C. I, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara 2002, s. 335.

1 Bu ve bundan sonraki haber alıntılarında dönemin imlâ özelliklerine dokunulmayacaktır. Fakat öyle anlaşılmaktadır ki dönemin imlâsında apostrof kullanımı pek de yaygın değildir.

2 Bk. *"Cesedi eşi ve annesinin teşhis etmesine izin verilmedi. Bu görevi Aziz Nesin ile Adalet Cimcoz yerine getirdiler. Nesin'in cesedin kolunun da Sabahattin Ali'ninki gibi kırık olduğunu söylemesiyle "teşhis" tamamlandı. Daha sonra muayene edilmesi için defnedildiği yerden çıkarıldı Sabahattin Ali. Ve bir torba içinde alden ele dolaştırılırken kayboldu. Eşyaları, "hacizli" oldukları gerekçesiyle ailesine teslim edilmedi."*, Perihan Özcan, "MİT arşivlerine girilebilirse babamın cinayeti aydınlatılabilir", http://vatankitap.gazetevatan. com/haber/mit_arsivlerine_girilebilirse_babamin_cinayeti_aydinlatilabilir/1/18196 (erişim: 15.12.2017).

3 Bk. Sami Akbıyık, "Tek Parti Döneminde Aydın Cinayeti", https://www.academia.edu /11991216/Tek_Parti_ D%C3%B6neminde_Ayd%C4%B1n_Cinayeti

I I. BÖLÜM

SİNEMADAN TİYATROYA POETİKASI, DERGİCİLİĞİ VE ETKİLERİ

Hakan Sazyek

SABAHATTİN ALİ'NİN POETİKASI* ÜZERİNE

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, sadece kırk bir yıllık bir ömür sürebilen Sabahattin Ali (1907-1948), bu kısa yaşamına edebiyatın birkaç türünde kaleme aldığı çok sayıda eser sığdırmış, üretken bir Türk edibidir. Şiirden romana, öyküden eleştiriye, tiyatrodan mektuba uzanan çok renkli bir tür yelpazesindeki çok sayıda metin, onun özel ve edebî yaşamını doldurur. Bu türler arasında şiirin kronolojik olarak önceliği vardır. Sabahattin Ali'nin edebiyat sahnesindeki ilk ürünleri şiir türündedir. 1924 yılında Balıkesir Muallim Mektebinin öğrenci gazetesindeki şiirlerin ardından yine aynı şehirde Orhan Şaik (Gökyay) Beyin *Çağlayan* dergisinde 1925-1926 yıllarında yayımlanan şiirleri (Korkmaz, 1997: 24-26), onun bu türdeki ilk ciddi ürünleridir.

Sabahattin Ali'nin bir şair olarak şiirle ilişkisi on yıl sürer. 1935'ten sonra şiirden tümüyle uzaklaşan Ali, yazı etkinliğinin odağına başka türleri konumlandırır. Bununla birlikte, onun edebiyat yaşamının ilk kesitini oluşturan on yıllık şairlik süreci, edebiyatımıza *Dağlar ve Rüzgâr* (1934, 1943) adıyla önemli ve değerli bir şiir külliyatını kazandırmıştır.

Sabahattin Ali'nin şiir külliyatında şiire ilişkin görüşlerin payı çok cılız bir oylum tutar. O, bu konuyla doğrudan ilintili bir makale dahi yazmamıştır. Ancak, kendisiyle yapılan görüşmelerde, poetik düşüncelerinin yansıması sayılabilecek kimi sözlere, dolaylı ifadelere rastlanabilmektedir. Sabahattin Ali'nin şiir üzerine düşüncelerini, görüşlerini -bu dolaylı satırlara dayanarak- birkaç başlık altında değerlendirebiliriz.[2]

Şiirin iç meseleleri

Sabahattin Ali'nin, doğrudan doğruya poetika kapsamına girebilecek görüşleri çok azdır. Bu seyrek görüşlerinden kimileri ilk kez 1940 yılında verdiği bir mülâkatta görülmektedir. Bunlar da bir soru-yanıt formu içinde tutarlı kabul edilebilecek şekilde kısa yanıtlar içerisinde vücut bulur.

O, anılan görüşmede, -poetik içlemi alabildiğine geniş olan- "şiir nedir?" şeklindeki bir soruyu, "şiir bence muayyen bir ifade tarzıdır. Heyecanların ifadesidir. Tarif edilebileceğini zannetmiyorum." (*Akşam*, 1940: 54) sözleriyle yanıtlar. Aynı yerde, yeni şiirlerin, vezin ve kafiye gibi konvansiyonel nazım gereçlerinden âzâde oluşuna dair yöneltilen bir başka soruya, kafiyenin,

özellikle de veznin artık çağdışı kalmış olduğunu, "kafiye üzerinde ısrar edilmesinin sebebini anlayamıyorum. Dünya edebiyatında yer tutmuş büyük şiirlerden çoğunda kafiye yoktur. Ne Homer'de, ne Dante'nin İlahi Komedi'sinde kafiyeye rastlanır. Schiller'in bütün manzum piyesleri kafiyesizdir. Faust'un yarıdan çoğunda kafiye yoktur. Bunlar da şiir için kafiyenin zarureti olmadığını gösterir." (*Akşam*, 1940: 54) sözleriyle Batı edebiyatından örnekler vererek açıklama yoluna gider. Vezin meselesinde de benzer bir bakış açısı vardır Sabahattin Ali'nin. Veznin de gereksizliğini, "vezne gelince, zikre bile hacet göremiyorum. Eski ve bilhassa yeni şairlerden ekserisi, bütün dünyada ve bu arada bizde birçok şairler vezinsiz şiirleriyle şairliklerini kabul ettirmişlerdir." (*Akşam*, 1940: 54) diyerek ifade eder. Farklı zamanlarda, şiir kamuoyunda çokça tartışılmış olan şiir-anlam/mantık" ilişkisine dair soruyu da "bilakaydu şart her şiirde kendine göre bir mantık ve mana vardır. Mücerret şekilde bir şiiri yazmak istemiş olmak daha dimağın mantıklı ve manalı olan bir faaliyetinin neticesidir. Yeni şiirlerde de mantık ve mana vardır. Yalnız şiir harice aksettirdiğimiz bir ifade olduğuna göre, eğer şair bunların kendi içindeki tahassüsler olduğunu söylerse, iki üç kelime içinde, nadir mantıksızlıklardan birini yapmış olur. Şair hiç olmazsa iki kişinin anlayabileceği cinsten bir hisse tercüman olmalıdır ki sosyal bir iş yapmış olsun!" (*Akşam*, 1940: 54) diyerek meseleyi şairin ve eserinin sosyal yarar işlevini gözetmesi gerekliliğine vurgu yapan bir açıdan irdeler. Ki, bu işlev, Sabahattin Ali'nin, poetik denilebilecek görüşlerini ortaya koyarken kullandığı temel argümandır aynı zamanda.

Sabahattin Ali, aynı mülâkatta -Abidin Dino'nun "şiir bir ifrazattır [salgıdır] sözüne atıf yapılarak- yöneltilen soruya verdiği yanıtta "ifrazat, insan cihazlarının [organlarının] herhangi birinden müfrez olan şeye denilebileceğine göre, şiir de aklın bir ifrazı [salgısı] olabilir." (*Akşam*, 1940: 54) ifadesiyle dönemin şairlerince alaya alınmış olan- sözü tutarlı bulur.

Sanatın/şiirin işlevi:

Şiirin/edebiyatın, genelde de sanatın toplumsal işlevi de Sabahattin Ali'nin üzerinde durduğu meselelerden biridir. En kapsamlı ifadeyle sanat, sanatçının düşüncelerini ve duygularını halka aktarıp yayması demektir. Bu da sanatı bireysel bir etkinlik alanı olmaktan çok bir "içtimai fiil" (Yazar, 1938: 48) kılar. Söz konusu toplumsal etkinlik, insanlığın büyük meselelerini "insanlığa ileri ve yukarı doğru birer adım daha attıracak eserler halinde" iletmekten oluşur. Sabahattin Ali bu etkinliği bir propaganda olarak niteler (*Varlık*, 1936: 35). Sanatın bu işlevini "insanları daha iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak" (*Varlık*, 1936: 35) şeklinde politik bir cümleyle açımlar. Bunun nasıl yapılacağı noktasında da sanatçının bireycilikten "mümkün olduğu kadar hayata, muhite

dönmek, muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yazmak" durumunda olması gerektiği görüşündedir. Sabahattin Ali'nin "muhit" sözüyle kastettiği aslında "geniş halk kitleleridir" (Korkmaz, 1997: 56) ve halkın günlük yaşantısı ve değerler manzumesi, onun poetik duruşunda önemli bir ölçüttür. Ona göre sanat, elit sanatçıların -ki Sabahattin Ali'nin nezdinde bunlar "yüksek ruhlu bay üdeba"dır (36)- gönül eğlencesi olamayacak kadar ciddi bir etkinlik alanıdır. Söz konusu ciddiyet, hayatı anlatan, halkın yararına çalışan işlevsel olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla o, "faydacı" bir sanattan yanadır. Bu da büyük ölçüde realist olmakla mümkündür.

Sabahattin Ali, Umran Nazif'in kendisiyle yaptığı söyleşide şiire sosyal işlev yükleme tutumunu sürdürür. Ona göre şiirde eski yeni meselesi olmaz; iyi şiir her zaman yaşar ve insana bir şey ekler. Bu, kimi zaman "tez" olur; kimi zaman da içsel bir "heyecan" (*Varlık*, 1938: 43) olur. Dolayısıyla, iyi şiir propagandist bir tavırla kitleleri hareketlendirebileceği gibi insanları dinginleştirebilir de. Sabahattin Ali'nin bu belirlemesi dikkat çekicidir; çünkü o iyi şiiri mutlak ajitasyon gereci olarak görmediğini de vurgulamış olur. Bir başka deyişle "iyi şiir", her halükârda maddeci/sosyalist bir içleme dayanmak zorunda değildir. Bununla birlikte, onun sanatta daha çok bulunmasını gerekli gördüğü öge "tez"dir (*Varlık*, 1938: 43). Görüşmede ortaya koyduğu düşüncelerin vardığı son nokta, sanatın/şiirin ideolojik bir bilinç aşılama işlevidir. Nitekim, onun bu görüşmeden yaklaşık bir buçuk yıl önce bir ankete verdiği yanıtta en sevdiği "ve tekrar tekrar okuduğu" beş kitap arasında Nâzım Hikmet'in *Taranta Babu'ya Mektuplar*'ını tek yerli eser olarak gösterdiği (Yücel, 1936: 38) ve yine bir başka ankette Mehmet Akif'i özellikle ideolojik açıdan olumsuz ifadelerle değerlendirdiği (Yeni Adam, 1937: 40) dikkate alındığında, genel olarak poetik bağlamdaki ideolojik tutumu daha da netleşmiş olmaktadır. Sabahattin Ali'nin Garip şairlerine yaklaşımı da böylesi bir tutumu barındırmaktadır. Aslında, hiç de muhafazakâr olmayan Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat üçlüsü, onun gözünde ideolojisiz ya da dönemin sol jargonundaki genel kanının ifadesiyle resmî ideolojinin sözcüsü olarak şiir yazdıkları için makbul olamamıştır, denilebilir. Onların ilk profesyonel şiirlerini yayımlayan *Varlık* dergisinin sahibi Yaşar Nabi Nayır'a yazdığı bir mektupta Garip şiirini "halktan uzak, anlaşılmaz, lüzumsuz bir saçmalık" (Korkmaz, 1997: 57) olarak nitelendirmesi, büyük ölçüde "toplumsal işlev" ölçütü ışığında düşünülmelidir.

Sabahattin Ali'nin ifade ettiği bir başka görüş ise şiiri yine okuru etkileme işlevi bakımından ele almakla birlikte salt şiirsellik ölçütlerinin kullanılmış olmasıyla farklı bir yerde durmaktadır. Buna göre "şiir insanda yarattığı lirik heyecanının derecesi kadar uzun ömürlü olur, fakat epik eserin hayatı yarattığı insanların hakiki bilgisine, canlılığına" (*Varlık*, 1938: 43) bağlıdır. Ayrıca,

bu ifadeler Sabahattin Ali'nin özellikle "lirizm" kavramına bakışı hususunda fikir vermesi bakımından da kayda değer. Genellikle, coşkulu, duygusal, ilhamla dolu bir tarzı niteleyen "lirik" sözü, Sabahattin Ali'nin söyleminde -kavramın az bilinen; ama doğru tanımına uygun bir kullanımla, "duygusal özdeşleşim" yönüyle yerini alır. Bu bağlamda şiir, okuyucuda yarattığı içsel paydaşlık algısının yoğunluğu nispetinde lirik bir hal kazanabilir. Sabahattin Ali'nin "lirik heyecan" ibaresi, işte, az bilinen bu noktaya[3] temas etmektedir.

Sabahattin Ali, İkinci Dünya Savaşının sonlarına doğru, sanatın/ edebiyatın toplumsal yarar işlevine bir kez daha değinir. *Ant* dergisinin mülâkatındaki "halkçı sanat, halk edebiyatı geleneğini devam ettirmek demek midir? Halkçı sanattan ne anlıyorsunuz?" sorusuna verdiği yanıtta "hayır. Sahiden halkçı sanat halk kitlelerinin meselelerini en tesirli, en kuvvetli ifade şekilleriyle verebilen sanattır. Bu da ancak bugünün zevklerine uygun ve geniş ifade imkânları veren sanat formları ile mümkün olur." (Ant, 1945: 59) diyen Sabahattin Ali, değişen koşullara göre sanatın da kendi yeni formlarını bulması, yollarını açması gerektiğini düşünmektedir. Nitekim yaklaşık bir buçuk yıl sonra Aziz Nesin'le birlikte çıkarmaya başlayacağı *Marko Paşa* gazetesi, onun muhalif konumunu iyice belirginleştirmesinin yanında, düşüncelerini topluma aktarmada bulduğu yeni bir yol, etkili bir form olacaktır. Ne var ki bu yeni yol, aynı zamanda onun yaşamına mâl olacak bir menzile yönelir.

Bu başlık altındaki görüşleri toparlayıp kapsaması bakımından onun, Mehmet Behçet Yazar'ın kitabına yazdığı "sanat bütün teferrüatıyla hayatı ihtiva etmeli, insanda yaşamak, insan gibi yaşamak, daha iyiye, daha yükseğe, daha temize doğru koşarak yaşamak arzusunu, hatta ihtiyacını uyandırmalıdır. Hulasa sanat gaye değil, vasıtadır. Gaye hayattır." (Yazar, 1938: 49) ifadeleri oldukça dikkat çekicidir. Sanatın/şiirin anılan işlevinin tersi olan bireyci edebiyat/şiir ise -"bütün bir beşeriyeti ve bir kâinatı içine alacağı yerde kendi cılız ve âmâ benliğine saplanan bir edebiyatın, bence, psikopatoloji etütlerine mevzu olmaktan başka bir meziyeti yoktur." (*Ant*, 1945: 59) sözlerinden de anlaşılabileceği gibi, Sabahattin Ali'nin gözünde bir hastalık belirtisinden başka bir şey değildir.

Divan ve Halk şiirle i

Kendisi de bizzat Divan şiiri tarzında eser ("Terkib-i Bend") yazan Sabahattin Ali, Bu alanın nazım ve teknik bilgilerine dair vukuf sahibidir. Sabahattin Ali'nin çok dar kapsamlı poetik görüşleri arasında klâsik Türk şiirine ilişkin olanlar da bulunmaktadır. Bu bağlamda Divan şiiri, kendi döneminin ürünüdür. Toplumdan uzak olduğu için, dönemin koşulları ve özellikleri sona erdiğinde onunla birlikte bitmiştir. Değişen toplumsal yapıya, özellikle yirminci yüzyılın toplumuna hitap edemeyen Divan şiiri, ancak ede-

biyat araştırmaları, akademik çalışmalar için bir nesne konumunda kalacaktır. Bununla birlikte, söz konusu çalışmalar sayesinde Divan şiirinin zevk anlayışı bugünün insanına ulaşabilme şansına sahip olabilecektir (32). Yine de kendisi modern bir şair olarak Fuzuli ve Şeyh Galip'i "hâlâ okuyup sev"ecek (31) kadar -şiirlerinde teknik ya da imgesel boyutta kullanmasa da- değerli bulmaktadır. Sabahattin Ali, kendisi üzerinde bir etki halesi uyandırmamışsa da Divan şiiri ile "yeni şairlerimiz" arasında bir bağ kurmaktan da geri kalmaz. O, "bugünkü nesil üzerinde eski edebiyat ruhunun etkisi baki" (32) olduğu kanısındadır. Söz konusu aylanın boyutlarını, yeni kuşağın topluma bakışına, onunla olan ilişkisine dayandırır. Aslında bu bir ilişki değil; ilişkisizliktir. Nitekim yeni şairler de Divan şairleri gibi seçkin bir kesime seslenmektedir. Dolayısıyla, toplumcu bir duyarlığa sahip olan Sabahattin Ali, akranı olan çok sayıda şairin kendisini halkın üstünde gördüğünü, onların da -yine Divan şairleri gibi- büyük ve toplumu ilgilendiren meseleleri değil; "kendi his ve fikir mozaiklerini" (31) işlemekle yetinmektedir. Şairin bu görüşleri, yirminci yüzyıl şiirinin bireyci değil; toplumcu bir işleve sahip olması, söz konusu misyonu başatlaştırması gerektiğini imler.

Halk şiiri/edebiyatı da Sabahattin Ali'nin eleştirilerinden payını alır. Ona göre "halk edebiyatının geri tarafları çoktur" ve halk edebiyatı ürünlerinin çoğu "din ve tasavvuf karanlığının, derebeylik zihniyetinin tesirleri ile" (36) doludur. Bununla birlikte halk şiiri, halka ulaşabilmenin yollarını gösterebileceği için Divan şiirinden daha yararlıdır.

Sabahattin Ali'nin geçmiş edebiyat dönemlerine ve çığırlarına bakışı bazan avangard bir nitelik kazanır. "Eski"ye bakışı genellikle olumsuz olan edibin, gerek Divan ve Halk gibi eski, gerekse 19. yüzyıl gibi yeni edebiyat anlayışları kapsamında üretilen eserlerin "(...) birinin veya birkaç tanesinin doğrudan doğruya bir edebiyata analık etmesi şöyle dursun, (...) bir sanatkâra kaba hayal olarak hizmet etmesi bile imkânsızdır" (48) ifadeleri, geçmişi reddeden, onu silip atan keskin bir tutumu yansıtır.

Güncel edebiyat/şiir

Sabahattin Ali, bir ankette sorulan "genç neslin en kuvvetli şair ve yazarları?" nın (*Yücel*, 1935: 33) kimler olduğu şeklindeki soruya verdiği "edebiyatımızın katili olan ananelerle dövüşen birkaç genç var gibi," yanıtında çağdaş edebiyatın/şiirin devrimci ve avangart olması gerektiğini savunur.

Bununla birlikte, Sabahattin Ali kendi döneminin şiiri ve edebiyatı hakkında olumsuzlayıcı bir tutum içindedir. Ona göre birkaç gencin dışında yeni edipler "gürül gürül akan hayat nehrinin yanında vızıldayan ve bu suya alakaları ancak onu kirletmek şeklinde görülebilen sinekler"den (32) başka bir şey değildir. Güncel edebiyat hakkındaki düşünceleri, "şiir olsun, nesir olsun, yazanın, kafa-

sının dar ve ukala hududunu aşabilip halka yükselen ve şekil, ruh, fikir itibarıyla bir kuvvet ve başarma gösteren ve etrafında bir fikir grubu toplayabilecek" (*Yücel*, 1935: 33) hiçbir edibin bulunmadığını ileri sürecek kadar olumsuzdur.

Türk edebiyatının otuzlu yıllarına damga vuran "İnkılâp edebiyatı" çığırı, Sabahattin Ali'nin poetik bağlama alınabilecek bir anket yanıtına (*Yeni Adam*, 1939: 50) konu olmuştur. Dönemin ediplerinin büyük bir çoğunluk hâlinde ve gönüllülükle katıldıkları bu çığıra Sabahattin Ali'nin mesafeli durduğu bilinen bir hususdur. Hatta bir dost meclisinde okuduğu bir manzumede kimi devlet ricalinin adını alayla anması, 1932'de "Gazi'yi ima ve telmihen tahkir" gerekçesiyle hapse girmesine de yol almıştır. On ay sonra hapisten çıkan şair, bu kez de memuriyete dönebilmek için uğraşır. Bunun üzerine "Benim Aşkım" adlı bir manzume kaleme alan şair, Atatürk'e ve devrimlere bağlılığını bir ölçüde kanıtlayarak içinde bulunduğu zor süreçten kurtulur (Korkmaz, 1997: 34-39). Dolayısıyla, devrimler sürecine karşı tutumuna dair oluşan algı, onun "mesafeli"liğin de ötesine geçerek "muhalif" olduğu şeklindedir. İşte, devrimler karşısında böyle bir konumda olan Sabahattin Ali'nin, anketteki "Türk inkılabının edebiyattan istediği vazifeler ne olabilir?" sorusuna verdiği "Beşeriyetin bir parçası olan 18 milyon insanın ruhu, karakteri, dertleri, zevkleri, hulasa maddi ve manevi bütün varlığıyla meşgul olan ve bu varlığı evvela bilene ve bilmeyene öğretmek, sonra da daha yukarı seviyelere yükseltmek için uğraşan bir edebiyat yaratmak... Dalkavukluk, meddahlık, riyakârlık yapmayan, her satırında basit ve daha aşağı bir ruhun izleri okunmayan, halk için yazılmış göründüğü halde hakikatte yüksek makamların teveccüh ve takdirlerine hitap etmekte bulunmayan, hulasa her türlü hokkabazlıktan uzak olarak yüksek bir sanat seviyesi ve kuvvetli sosyal gayeler peşinde manzum ve mensur eserler..." (51) şeklindeki yanıt, onun söz konusu konumuyla tutarlı; ancak yine onun bu süreçteki kişisel deneyimleriyle çelişen bir içlemdedir.

Sabahattin Ali'nin şiire harcadığı mesai ve yüklediği önem, çok büyük ölçüde "şiir yazma" boyutunda kalmıştır. Dolayısıyla, şiir üzerine düşünme, üretilmiş düşünceleri yazma ve böylelikle yayma boyutu, onun şiir evreni içinde yer almamıştır, denilebilir. Söz gelimi, pek çok şair için mektup, çok verimli bir poetik zemin olabilmişken Sabahattin Ali'nin kaleminde kendine başka konular bulur. O, yaşamı boyunca aile ve arkadaş çevresi kapsamında kaleme aldığı çok sayıda mektupta şiir(in)e ve şairliğ(in)e hemen hiç değinmemiştir. Kamuya açık olan diğer metinlerinde de poetik bir niyet ve ifade yoktur. Buna şiir de dahildir. Dünyada ve ülkemizde pek çok şair, şiirini poetik görüşlerine düzlem olarak açmışken Sabahattin Ali,-"Terkib-i Bend'indeki iki "fahriye" parçasındaki mübalâğalı, dolayısıyla poetik bilgi içermeyen birkaç değini dışında- şiirini de böylesi bir tutumdan uzak tutar. Dolayısıyla, onun bir şair olarak dünyaya, hayata, topluma, eşyaya bakışına dair pek çok ipucu barındıran zengin şiir içeriğinde[4]

şiir sanatına bakışını yakalamak olanaksızdır. Böylesi bir yoksunluk, Sabahattin Ali'nin şiir üzerine söylediği/belirttiği az sayıdaki görüşle bir "Sabahattin Ali poetikası" çıkamamasına neden olur. Dolayısıyla, onun bu bağlamdaki sınırlı ve dağınık düşüncelerinden kişisel bir şiir teorisi boy vermemiştir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, haz.: Hikmet Altınkaynak, Yapı Kredi Yayınları, 13., b.,İstanbul, 2016 (1.b.: 1986).

Ali Sabahattin, *Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, haz.: Filiz Ali, Atilla Özkırımlı, Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014 (1.b.: 1978).

Ali Sabahattin, *Dağlar ve Rüzgâr*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990.

Ali Sabahattin, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, haz.: Nüket Esen, Zeynep Uysal, Engin Kılıç, Olcay Akyıldız, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Ali Sabahattin, *Hep Genç Kalacağım*, haz.: Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, 6.b., İstanbul, 2016 (1.b.: 2008).

Ali Sabahattin, *Canım Aliye, Ruhum Filiz*, haz.: Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, 2.b., 2014 (1.b.: 2013).da ayraç içinde gösterilen sayfa numaraları, bu kitaba aittir.

"Anketimiz", *Yücel*, S.19, Eylül 1936; 38

"Gençler Diyor ki"; görüşen: İhsan Aygün; *Yücel*, Ekim 1935; 33.

"Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", görüşen: Muzaffer Reşit, *Varlık*, S.65, 16 Mart 1936; 35.

"Şair Mehmet Akif İçin", *Yeni Adam*, S.169, 25 Mart 1937; 40.

"Sabahattin Ali ile Bir Konuşma, *Varlık*, S.108, 1 Ocak 1938; 43,

"Sabahattin Ali ile Şiire Dair Bir Görüşme", *Akşam*, 23 Eylül 1940; 54.

"Sabahattin Ali'nin Cevabı", *Yeni Adam*, S.247, 21 Eylül 1939; 50.

"Sabahattin Ali ile Bir Görüşme", *Ant*, S.8, 1 Temmuz 1945; 59.

Yazar Mehmet Behçet, *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı*, 1938; 48.

* Bu yazıda "poetika" sözcüğü, "bir şairin şiir üzerine düşüncelerinin/ görüşlerinin oluşturduğu kişisel, dolayısıyla öznel nitelikli kuramsal alt yapı bütünü" anlamında kullanılmıştır. Poetika hakkında daha geniş bilgi için örneğin bakınız: Orhan Okay, Poetika Dersleri, Hece Yayınları, Ankara, 2004; Alâattin Karaca, İkinci Yeni Poetikası, Hece Yayınları, Ankara, 2005; Hakan Sazyek, "Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Önsözler", Hece-Türk Şiiri Özel Sayısı,_S.53/54/55, Mayıs/Haziran/Temmuz 2001, s.331-341.

2 Sabahattin Ali'nin bu yazıda değerlendirilen görüşleri, Markopaşa Yazıları ve Ötekiler (haz. Hikmet Atınkaynak, 13.b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016) adlı kitaptan alınmıştır. Yazıda ayraç içinde gösterilen sayfa numaraları bu kitaba aittir.

3 Geniş bilgi için bkz.: Özdemir İnce, "Çağdaş Lirik Şiir Üzerine", Şiir ve Gerçeklik, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s.222-230.

4 Sabahattin Ali'nin şiirlerinin değerlendirilmesine yetkin bir örnek olarak bakınız.: Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.311-328. Ayrıca, şiirlerindeki otobiyografik ögeler için bakınız: Mehmet Güneş, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları*, Hece Yayınları, Ankara, 2016.

Şaban SAĞLIK*

REALİST BİR ROMANTİK YAHUT ROMANTİK BİR REALİST OLARAK SABAHATTİN ALİ

Realist olacağım diye hayatta
vakıa halinde mevcut bulunan romantizmi
inkâr etmek saflık olur.
Sabahattin Ali

Önde Olan Kazanır

İdeoloji ve kuram sanatçının önüne geçerse, o sanatçının ürettiği sanat eseri hem "angaje" bir nitelik gösterir hem de sanat-estetik yönünden zayıflık taşır. Bunun tersi olursa, yani sanatçı ideoloji ve kuramın önünde yürürse, o zaman durum değişir. Çünkü bu durumda sanatçı bir "özne" olarak hareket ettiği için verili hiçbir kural ve kaideyle elini kolunu bağlamaz. Bu yolu seçen sanatçılar, zaman zaman birbirine zıt gibi gelen tercihlerde de bulunabilirler. Mesela milliyetçi fikriyatı savunan bir yazar, zaman zaman sol-sosyalist yazarlar gibi hareket edebilir; veya sol-sosyalist görüşe sahip yazarlar da bazen "milliyetçi" (sağ) bir refleks gösterebilirler. Bunu hem şahıs olarak yaparlar hem de bu durumu eserlerine de yansıtabilirler. Bu durum bir anlamda, dünya görüşleri ne olursa olsun, sanatçıların her zaman "yerel-milli" yönlerinin olduğu anlamına gelir. Pek çok sanatçı, bu özelliğinin farkında bile olmayabilir. Bu özellik zaman zaman bir "refleks" olarak da kendini belli edebilir. Bizce bu durum oldukça "insanî" bir tavırdır.

Bizce bu durum sanat tarihi kadar eski bir tartışmayla da ilgilidir. Nedir bu tartışma? Sanat eserinin ne olduğu ve niçin üretildiği bağlamındaki tartışmalar... Kimine göre sanat eseri birtakım başka şeylerin "aracı"dır. Din, ahlak, siyaset, para kazanma vs. gibi alanlarda başarı kazanmak isteyenler, "sanatı" da bu işte "araç" olarak kullanırlar. Sanatın propaganda aracı olması... İşte bu durumda sanatın "ne" adına kullanıldığı "öne" çıkarılmış olur. Burada öne çıkarılan "o şey" kazanırken sanat da kaybeder. Şayet sanatçı tersini yaparsa, yani sanatı "öne" çıkarıp diğer şeyleri arka plana atarsa, işte o

* Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

durumda da sanat kazanır, öteki şeyler ise kaybedilir. (Burada "öteki şeyler" derken para, unvan, özgürlük, popülerlik vs.'yi kastediyoruz.) Bu da en genel manada sanatın "popüler" olan ve "estetik" olan şeklinde kategorize edilebileceği anlamına gelir.[1]

Ancak biz, hakiki sanat eserinin ve sanatçının poetik tavrını ve sanatını "öne" çıkarmasının daha doğru olacağını düşünüyoruz. Bu yolu tercih eden sanatçılar ise en baştan bedel ödemeye razı olmalıdırlar. Bu durum, "olumsuz" bir tavır gibi görünse de, esasında sanatçı duruşunun nasıllığına dair önemli bir tutumu yansıtır. Yani bütün topluma seslenen, bir grubun değil de bütün halkın sanatçısı olmak isteyen kişiler genelde bu tavrı seçerler / seçmelidirler. Bu yolu seçen sanatçıları bir kalıba oturtmak da zordur. Mesela Tanpınar'ın, "Beni ne sol kabul ediyor ne de sağ" manasında bir itirafı vardır. Bu, Tanpınar'ın hem sola hem de sağa hitap ettiğini göstermez mi? Bir başka açıdan Tanpınar'ın "düzey"ini, kapsayıcılığını...

Cumhuriyet döneminin önemli hikâyecilerinden biri olan Sabahattin Ali de, tam olmasa da yukarıda tarif etmeye çalıştığımız ölçüye uyan bir sanatçıdır. Sabahattin Ali'nin ideolojik tavrında değil de sanatsal tavrında bu özelliği görüyoruz. Yani Sabahattin Ali felsefi ve tarihsel olarak birbirine zıt olan realizm ve romantizmi birlikte kullanarak veya hem realist hem de romantik olarak sanat icra eden biridir. Onun bu yönü, üzerinde durulmağa değer bir ayrıntıdır. Bu yazıda işte bu ayrıntıyı tartışacağız.

Sabahattin Ali'nin Sanata ve Edebiyata Bakışı (Poetik Tavrı)

Sabahattin Ali'ye göre sanatçı çağını yansıtan, içinde bulunduğu toplumun sorunlarını dile getiren kişidir. Sanatçının, işini yaparken ilericilik, gericilik, ya da eskilik, yenilik gözlüğünü takmasına gerek yoktur. Sabahattin Ali bu konuda Balzac'ı örnek verir. Balzac, gerçekçi bir romancı olarak işini iyi yapmıştır, ancak kendisi kralcıdır. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 147) Sabahattin Ali, burada "yansıtma" kelimesini tercih ediyor. Bu kelime akla "ayna"yı getirir. Ayna ise nereye tutulmuşsa, orayı bütünüyle gösterir. Aynı zamanda ayna (yansıtma) objektif bir tutumun da göstergesidir. Yani ayna, varlığı tek yönüyle değil, bütünüyle gösterir.

Sanat bir "ayna" olarak tabii ki rastgele tutulmaz. Onun da bir hedefi vardır. Sabahattin Ali "Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarih bir maksadı vardır. İnsanları daha iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek; insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak." (Ali, 2017: 35) der. Yazarın burada "insan" derken kastettiği de birinci planda Türk halkıdır. Yani Sabahattin Ali'ye göre sanat (edebiyat) "halk"ı anlatmalıdır. Sanat halkı nasıl anlatacak? Sabahattin Ali bu soruya şu cevabı verir: "Halkçı bir edebiyatın ancak realist olabileceği izaha ihtiyaç

göstermeyecek kadar açık bir hakikattir. Halk alelumum realist olduğu ve tahriften hoşlanmadığı için, hakikatleri maksatlı veya maksatsız, şuurlu veya şuursuz değiştiren muharrirlerden de pek hoşlanmaz. (...) Realist olacağım diye hayatta vakıa halinde mevcût bulunan romantizmi inkâr etmek saflık olur. Zaten ben bu izm'lerden pek bir şey anlamam. Benim için sadece hayat ve insan vardır, bin türlü tezahürleriyle bugün realist, yarın romantik, öbür gün natüralist olan hayat ve insan." (Ali, 2017: 57).

Yukarıda değindiğimiz "ayna" metaforunu Sabahattin Ali, iki farklı akımın (realizm ve romantizmin) birlikte kullanılması olarak algılıyor; hatta uyguluyor. Tahir Alangu ise, Sabahattin Ali'nin esasında hep romantik olduğunu söyler. O, hikâyelerinde düşler, duygular ve tasarlamalar gibi romantik unsurlara her zaman yer vermiştir. Sabahattin Ali gözlemci bakış açısıyla realist hikâyeleri çok sonra yazmıştır. Bu yüzden Sabahattin Ali'nin ömrü boyunca toplumcu gerçekçi olduğu görüşü doğru değildir." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 454).

Sabahattin Ali, tercih ettiği hem realist hem de romantik anlayışı birlikte meczeden eski edebiyatımıza (yani Halk şiiri ve divan şiirine) da bu bağlamda kayıtsız kalmaz. Yani Sabahattin Ali, geleneği (yani halk ve divan edebiyatını) görmezden gelmemiştir. İlk şiirlerinde faydalandığı Divan şiirini daha sonraları pek referans olarak kullanmamıştır. Ama Halk şiirini sanat hayatı boyunca hiç ihmal etmemiştir. Divan şiiri örneği yazacak kadar bu şiire aşina olan Sabahattin Ali, halk edebiyatına ise şöyle bakmaktadır: "Halk edebiyatı ise, halka varabilmek yollarını işaret edeceği için daha istifadelidir. Fakat bunu da olduğu gibi almak yanlıştır. Halk edebiyatının geri tarafları çoktur. Mahsullerinin ekserisi din ve tasavvuf karanlığının, derebeylik zihniyetinin dersleri ile doludur. Bu materyali kullanacak olanlar, ayıklamasını bilen insanlar olmalıdır." (Ali, 2017: 37). Sabahattin Ali burada bahsettiği ayıklamayı kendisi başarılı bir şekilde yapar ve yazdığı şiirlerde ustaca "halk şiiri estetiği"ni yansıtır. Peki Halk şiiri estetiği nedir? Şiir dilindeki imgeler, semboller ve metaforların halk şiiri literatüründen oluşmasıdır. Şiirde içerik (konu, tema) de halk kültürü ve estetiğine uygundur. Ayrıca şiirdeki yapı (özellikle dış yapı) halk şiiri geleneğini yansıtır mahiyettedir. Keza üslup da öyle. Halk şiiri estetiği aynı zamanda realist-romantik sentezine de örnektir.

Sabahattin Ali'nin şiirlerini romantik / folklorik yapan hususlardan biri de şairin bu şiirlerde halkın bakış açısı ve sorunlarını yansıtmasıdır. Ayrıca şiirlere hâkim olan "dil" de halkîdir. Halk gibi konuşma bu şiirlerde göze çarpan bir söylem özelliğidir. Bu da dili, deyimleri atasözlerini vs. bolca kullanma demektir. Ayrıca metaforları halk kültüründen seçme vs. gibi durumlar bu şiirleri halk şiiri estetiğine dahil etmemiz için yeterli sebeplerdir. Nâzım Hikmet bu açıdan Sabahattin Ali'yi oldukça başarılı bulur ve şunu söyler:

"Sabahattin Türk folklorunu, halk edebiyatını çok iyi bilirdi. İyi şairdi de. Şiirlerinde halk şiirinin etkisini özellikle belirtirdi." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 19).

Kısaca belirtecek olursak, Sabahattin Ali'nin şiir görüşü (poetikası) de halk şiiri estetiğine uygundur. Bu arada Sabahattin Ali'nin "Halk Edebiyatı"na bakışı ve bu bakışta gördüğü ve dile getirdiği hususlar da halk şiiri bağlamında dikkate değerdir. Sabahattin Ali şiirlerinde halk şiirinden aşina olduğumuz "koşma", "destan", "ağıt" gibi türler de kendini belli ederler. Aynı şekilde bu şiirlerdeki biçimsel yapı (kafiye-hece vezni) de bütünüyle halk şiirini referans olarak alınmıştır.

Görüldüğü üzere, Sabahattin Ali'nin sanat anlayışı ve poetik tutumu hem realist hem de romantik olguları bir arada kullanma üzerine inşa edilmiştir. Burada şairin realist ve romantik yönlerine ayrı ayrı kısaca değinmekte fayda görüyoruz.

Sabahattin Ali ve Gerçeklik (Realizm)

Sabahattin Ali denilince akla gelen ilk şey, onun sol-Marksist edebiyata uygun eserler yazdığı algısıdır. Oysa bu algı tam olarak gerçeği yansıtmaz. Büsbütün yanlış de değildir. Özellikle daha sonradan benimsediği ideolojik tavır yüzünden "toplumcu" (Marksist) gerçeklik anlayışından Sabahattin Ali'yi ayrı düşünmek de mümkün değildir. Yakın dostu Vedat Günyol'a göre Sabahattin Ali, ta çocukluğundan beri gerçekçidir.

Vedat Günyol Sabahattin Ali'nin ilk "gerçekçilik" dersini babasından aldığını şu anekdotla birlikte anlatır: "Sabahattin Ali, daha ilkokul sıralarındadır. Öğretmeni, bir kompozisyon ödevi verir. Pazar günü yaptığınızı anlatın diye. O Pazar Sabahattin Ali ile babası, sabahın er saatlerinde ava çıkarlar. Daha güneş doğmamıştır. Hava alacakaranlıktır. Akşam Sabahattin Ali, kompozisyon ödevine şöyle başlar: 'Sabah, güneşin ilk ışınları penceremize vururken, babamla ben, av tüfeklerimizi alıp çıktık yola.' Sonra avı anlatır, heyecanlı yanlarıyla. Ertesi sabah, ödevini babasına okur. Babası paylar onu. 'Ulan, der, biz ava çıktığımız zaman daha güneş doğmamıştı. Sen, nasıl olur da güneş ışınlarından söz edersin? Bu bir aldatmacadır. Yalancısın sen. Kimi aldatıyorsun. Yazacaksan doğru dürüst yaz. Yalan dolan istemez.' Sabahattin Ali, ilk gerçekçilik dersini böylece alır babasından. O gün bugün, yalansız dolansız gerçekçi olmaya çalışır." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 118).

Sabahattin Ali'nin sanatsal tavrını sadece bu anekdotla anlayamayız. Yazarın elbette realist tavrı da var, ama bir o kadar da, belki de ondan fazla romantik yönü ön plana çıkıyor.

Sabahattin Ali ve Romantizm

Kavramsal olarak bakıldığında Klasizme tepki olarak 18. Yüzyılın sonları ile 19. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve çok büyük bir etki uyandıran; kabul gören Romantizm, (buna klasizm dönemi de dahil) her çağda etkili olmuş insanı bir tavrın adıdır. İnsan duygularının insan aklına galebe çaldığı her yerde romantizm vardır. Bu da duyguların dışa vurumu demektir.

Edebiyat açısından bakıldığında, romantik olmanın göstergelerinden biri de halk kültürü ve folklorik değerleri yüceltmektir. Sabahattin Ali özellikle şiirlerinde bu manada romantik bir görüntü arz eder. Çünkü onun şiirleri içeriğindeki modern imgelere rağmen Halk şiiri estetiğine sahiptir.

Taşra, romantikler açısından önem arz eder. Çünkü, sade, mutlu, özgür insanlar diyarıdır. Her türlü bozulma ve "yabancılaşma"nın mekânı olan "şehir"e karşı "taşra" ve kırsal alan millet ruhunu yansıtır. Romantiklerin halk kültürüne ilgi duymasının sebebi de burada aranabilir. Halk kültürü ise bilim ve teknoloji gibi değiştirici-dönüştürücü unsurların pek yer almadığı köy ve taşrada hâkimdir. Fransız romantizminin duayeni Jean Jacque Rousseau bu durumu "doğayı yüceltme" bağlamında açıklar. "Doğaya dönelim" sözünü ilke edinen Rousseau'ya göre "Tanrı elinden çıkan her şey iyidir; insan elinde her şey yozlaşır." Dolayısıyla romantiklerin ortak bir yönü doğanın yüceltilmesi, yapay toplumun ve uygarlığın aşağılanmasıydı. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 269). Nitekim Sabahattin Ali *Kuyucaklı Yusuf* romanının sonunda Kuyucaklı Yusuf, atını dağlara sürer; hatta şairin "Benim meskenim dağlardır" nakaratını içeren "Dağlar" adlı şiiri de doğaya dönüşü işaret eder.

Romantizmin ideolojik bağlamda "kendi değerlerini (dilini, ülkesini, insanını) sevme ve yüceltme bağlamındaki adı "Milliyetçilik"tir. Sabahattin Ali'nin Sol-Marksist çizgiye gelmeden önceki tavrı Milliyetçi bir tavırdır. Bir zamanlar yakın dostu olan Nihal Atsız, Sabahattin Ali'nin milliyetçi olduğu dönemi şöyle anlatır: "Ben onu (Sabahattin Ali) 1926-27'de Türk Ocağı'nda tanıdım. Biz birkaç kişi, Türk Ocağı'nda Kızıl Elma diye ayrı bir oda açtırmıştık. Buraya Ocak'ta aza olmayan genç mektepliler gelecekler ve ülkü ile aşılanacaklardı. O zaman Türk Ocaklarında ırkçılık düşünceleri olmadığı için, Kızıl Elma'ya, Müslüman olmak şartıyla her ırktan vatandaşlar geliyordu. Muallim Mektebinde olan Sabahattin Ali de oraya gelenlerden biriydi." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 290). Nihal Atsız, Sabahattin Ali'nin Almanya'da yaşadığı bir olayı da nakleder. Bu olay ünlü romancının "milliyetçi" tavrını yansıtır. Olay şöyledir: "Okuduğu mektepte bir gün, Alman talebelerinden biri 'Bu parazit Türkleri buradan kovmalı' demiş. Sabahattin Ali hemen yerinden fırlamış: 'Biz sizin hükümetinize, hükümetimiz tarafından verilen para ile okuyoruz. Parazit değiliz. Sözünü geri al' demiş. Talebe sözünü geri almayınca tokadı indirmiş." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 154).

Sabahattin Ali daha sonra, özellikle Nâzım Hikmet'le tanıştıktan sonra ideolojik bir değişim geçirir. Sol ve Marksist bir çizgiye yaklaşır. Ancak ilk dönemindeki halkçı-romantik tavrını, daha sonraları da sürdürür. Bu manada onun Türk halkını yücelten şu sözü oldukça anlamlıdır. Sabahattin Ali, Türk halkının zannedildiği gibi kitap okuma konusunda zayıf olmadığını iddia eder: "...Bir bayramda şehre inmiş olan birkaç köylünün kırkar kuruş vererek *Kerem İle Aslı*, *Hayber Kalesi* gibi kitaplar aldıklarını ve bunları köye hediye götürdüklerini gördüm. Kitap hediyesinin asilzadeler arasında bile moda olmadığı zamanda halkımızın kitaba para vermediğinden bahsetmek ayıptır. Ankara'da bir pazar yerinde limon satan bir çocuğun kazandığı otuz kuruşun on beş kuruşu ile bir Türkçe *Yasinişerif* aldığına şahit oldum." (Ali, 2017: 35).

Bir zamanlar yakın dostu Nihal Atsız'ın *Atsız Mecmua*'sında hikâyelerini yayımlayan, ama daha sonra bu yakın dostuyla kavga edip mahkemelik olan Sabahattin Ali Dostoyevski'den de şu anekdotu çok önemser: "Dostoyevski Avrupa'da uzun müddet kalınca karısına şöyle bağırmıştı: "Rusya'ya dönelim. Rusları unutuyorum..." (Ali, 2017: 72). Görülen o ki, Sabahattin Ali, sol-Marksist çizgiye geldiği yıllarda bile halkçı-romantik tavrını (realizm – romantizm sentezi) terk etmemiş, edebî eserlerini bu anlayışla kaleme almıştır.

Sabahattin Ali ve Realizm-Romantizm Sentezi

Her ne kadar Sol-Marksist ve toplumcu gerçeklik kategorisinde konumlandırılsa da Sabahattin Ali, gerek "folklora dost olması" gerekse Anadolu kaynaklı yerel değerlere bağlı sanat poetikasıyla ve eserleriyle bence realizmden çok romantizme yakın duruyor. Sabahattin Ali'ye genel anlamda, -tabii eserlerinden de hareketle- işte bu gözle de bakılabilir.

Marksizmin temelinde dünyayı değiştirme özleminin olması romantizmde de mevcut olan bir tavırdır. Marksistlerin "devrim" dediği bu duruma romantikler "asilik" ya da "isyan" adını verirler. Hatta Jean Jacque Rousseau eşkıya, asi ve vahşi kır ve dağ insanları için "soylu vahşi" tabirini kullanır. Yani, Marksistler realist düşünceye önem verseler de, onlara göre devrimleri yapacak ve dünyayı değiştirecek olanlar "soylu vahşi"lerdir. Bu tabir "birey"i ön plana çıkaran bir bakıştır. "Ölümü göze almak" veya Tevfik Fikret'in mısrasıyla söylersek, "Hak bellediğin yolda yalnız da olsa gideceksin" tavrı tam olarak budur. İşte bu tavır hem realist hem de romantik anlayışı buluşturan bir anlayıştır.

Aydınlanmayı, modern bilimi ve aklı "put"laştıracak derecede abartan Marksistlere inat, Sabahattin Ali aklı, bilimi ve öğrenmeyi yok saymadan; ancak daha başka "öğrenme" yollarını da unutmadan bir sentez yapar âdeta. Biz işte bu senteze "realist- romantik sentezi" yahut "ilim – irfan sentezi" adını uygun görüyoruz. Hatta yerine göre "köy – kent sentezi" de denebilir.

Kendi biyografisinde de bu ikilemi yansıtan Sabahattin Ali, sanatçı kimliğini işte bu ikilem üzerine oturtmuştur. Onun biyografisinde bu ikilem ideolojik olarak da mevcuttur. Sabahattin Ali ilk başlarda Türk Ocaklarına giden ve Türk Milliyetçiliği fikriyatının büyük ismi Nihat Atsız'la okuldan başlayan bir arkadaşlık süreci geçiren biridir aynı zamanda. Yani Sabahattin Ali ilk başlarda Türk Milliyetçiliği ideolojisine yakın durmuştur. Hatta onun bu manada yazdığı "Esirler" adlı tiyatro oyunu Türk Milliyetçiliği tarihinde adı efsanevi bir şekilde anılan Kürşad ve Kırk Yiğit arkadaşını anlatır. Bilindiği gibi Kürşad ve arkadaşlarını anlatan "Bozkurtlar" serisi (*Bozkurtların Ölümü, Bozkurtlar Diriliyor*) romanın yazarı da Nihal Atsız'dır. Sabahattin Ali ile Nihal Atsız'ın araları daha sonra bozulmuş, bu iki eski arkadaş mahkemelik olmuşlar; büyük bir ideolojik kavganın tarafları olmuşlardır. Bu süreçte Sabahattin Ali ideolojik tavır değiştirmiş, Nâzım Hikmet'le de tanışıp sosyalist ve Marksist bir çizgiye gelmiştir. Ünlü yazarın hayatındaki bu iki farklı dönem (milliyetçi dönem ve sosyalist dönem) âdeta poetik-ideolojik duruşunun epistemolojisi olmuştur. Sabahattin Ali sosyalist olduğunda bile milliyetçi (romantik) reflekslerini yitirmemiştir. Zaman zaman takındığı bazı tavırlar, onun milliyetçi reflekslerini gösterir. Bu da şu demektir: Sabahattin Ali üzerinden atamadığı milliyetçi tavrıyla "romantik"; sonradan tercih ettiği sosyalist-Marksist tavrıyla da "realist" olmuştur.

Sabahattin Ali'nin bu tavrını pek çok yazar ve eleştirmen de dile getirir. Mesela Nâzım Hikmet şunu söyler: "...eleştirel gerçekçilikle sosyalist gerçekçilik arasında ve sosyalist gerçekliğin aşaması olan reformist, halkçı gerçekçiliğin Türkiye'de ilk hikâyeci ve romancısı Sabahattin'dir." (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 19) Niyazi Berkes'e göre Sabahattin Ali'nin komünistliği bir şöhret-i şayiadan başka bir şey değildir. Marksist edebiyatı da çok iyi bilirdi. Sabahattin Ali solculuk ayet-i kerimeciliği yapmaz, hatta onlarla alay ederdi. Hiçbir zaman da parti adamı olmamıştır. Bu farklı duruşu yüzünden hem sağcılar hem de Halk Partililer onu tehlikeli adam saymıştır. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 82). Muvaffak Şeref ise Sabahattin Ali'nin çelişkilerine dikkat çeker. Ona göre Sabahattin Ali politikacı olacak biri değildir. O sanatçıydı. Ancak politikaya ilgisi de vardı. Diğer yandan ta çocukluğundan beri, bilhassa yetişmesinden kaynaklanan sebeplerden dolayı "halkçı" bir özlemi vardı. Bir yandan da burjuva yaşamına özlem duymaktadır. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 110). İbrahim Tatarlı'ya göre ise Sabahattin Ali, yaratıcılığında gerçekçi ve romantik ögeleri geliştirerek çağdaş Türk edebiyatının, en progresif (ilerici), en dolgun, en yüksek aşamasını oluşturan devrimci proleter akımının seçkin kurucu ve yetenekli temsilcilerinden biri olmuştur. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 151). Nâzım Hikmet'e göre Sabahattin Ali, ömrünün sonuna kadar hem Alman romantiklerine hayran kalmıştır hem de Fransız realistleri-

ni çok sevmiştir. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 199).

Burada Sabahattin Ali'nin realizm-romantizm sentezine roman ve hikâyelerinden örnekler vermek faydalı olacaktır.

Realizm-Romantizm Sentezine Sabahattin Ali'nin Roman ve Hikâyelerinden Örnekler

Sabahattin Ali üç roman yazmıştır. *Kuyucaklı Yusuf*, *Kürk Mantolu Madonna* ve *İçimizdeki Şeytan* adlarını taşıyan bu romanların hepsinde yazar, hem realist hem de romantik unsurları harmanlayarak kullanır. Yazarın *Kuyucaklı Yusuf* romanını değerlendiren Nahit Sırrı Örik, bu romanda yazarın müfrit derece hem romantik hem de realist tavrının göründüğünü kaydeder. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 224). *Kuyucaklı Yusuf* romanının Fransızca çevirisine bir önsöz yazan Paul Dumont'a göre bu roman iki ayrı eser gibidir. Birinci planda Yusuf vardır ve Yusuf romantik bir karakterdir. İkinci planda ise, romanda Yusuf dışında yer alan kişiler bağlamında realist bir hikâye söz konusudur. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 260). Berna Moran'a göre ise, *Kuyucaklı Yusuf*'ta gerçekçilik ile romantizm, birbirinden sanıldığı kadar bağımsız değildir. Çünkü gerçekçi yönünü oluşturan kasaba yaşamına ya da kasaba gerçeğine de romantizmden kaynaklanan bir dünya görüşünün açısından bakılmaktadır. Metnin derin yapısında realizm-romantizm diyalektiğini içeren birtakım karşıtlıklar göze çarpar. Şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk, vs. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 261). Berna Moran, romantizmin mimarı Jean Jacque Rousseau'nun adlandırmasıyla *Kuyucaklı Yusuf* için "soylu vahşi" tabirini de kullanır. Rousseau, yazılarında ilkel vahşi adamları övmüş, bu sade insanlarda, uygarlıklardaki kötülüklerin, ahlaksızlıkların hiç görülmediğini söylemiştir. (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014: 267).

Selim İleri, Sabahattin Ali'nin bütün romanlarında mevcut olan realist-romantik sentezine, hocası Tahir Alangu'nun da dikkat çektiğini söyler: *Kuyucaklı Yusuf*'un olağanüstü bulduğum Anadolu sahnelerinde hocamız Alangu, "maceralı, şiirli bir aşk hikâyesine" geçiş için dekor çabası bulur. *Kuyucaklı Yusuf*'u, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna*'dan daha gerçekçi saymakla birlikte, eserde romantizmin ve "halk romanları"nın izlerini yakalar." (Ali, 2016: 10).

Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan* romanında ise, roman kahramanı Ömer'in ağzından "romantizm" yorumu yapar: "On bin, yirmi bin sene evvelki insanlar gibi olabilsek, tabiatı onların gözüyle görsek, muhakkak ki şimdi burada böyle sükunetle oturamazdık. Onlar güneşi, ayı, falanca büyük tepeyi veya filan bulutu ve yıldırımı babalarının hayrına mı Allah yaptılar? Onlar tabiatta saklı duran ruhu bizden iyi anlamışlardır." (Ali, 2016: 93). Burada geçen "tabi-

atta saklı duran ruh" ifadesi, romantiklerin felsefesini yansıtır.

Sabahattin Ali, yine *İçimizdeki Şeytan* romanında, özellikle alt sınıf ya da alt tabaka insanlarını şehirli aydınlara üstün tutar: "Bir garson, bir kayıkçı, şahsi fikirleri olmak, gördüğü ve öğrendiği şeyleri kendine mal etmek bakımından, bizim bu münevverlerin hepsinden üstün ve kıymetlidir. Konuşurken birçok şeyler öğrenirim ve karşımda bir insan görürüm, hazin ve geveze bir kukla değil." (Ali, 2016: 247).

Mehmet Fatih Uslu ise, başta *Kürk Mantolu Madonna* olmak üzere Sabahattin Ali'nin romanlarının "romans" niteliği taşıdığını söyler: "...ben *Kürk Mantolu Madonna*'nın romanslara özgü romantik bir kuruluş anlatısını içerdiğini (...) iddia ediyorum." (Uslu, 2007: 85).

Şüphesiz romanlardaki realist-romantik unsurlara daha çok örnek verilebilir. Amacımız romanları bütünüyle bu açıdan incelemek olmadığı için, bu birkaç değini ile yetindik. Hikmet Altınkaynak, "Sabahattin Ali'nin romanları yöre ve töre romanları olarak değerlendirilir." (Ali, 2017: 18) derken, bizim vurgulamak istediklerimizi özetlemiş oluyor. Bu ifadede geçen "yöre ve töre" kavramları halkî olanın ve de romantik olanın bir başka ifadesidir.

Sabahattin Ali, hikâyelerinde de "realizm-romantizm sentezi" diyeceğimiz anlatım tutumunu ustaca kullanır. Burada bazı hikâyelerine bu bağlamda kısaca değinmek faydalı olacaktır. Ancak burada Ekrem Işın'ın bu konudaki bir tespitini anmamak olmaz. Ekrem Işın diyor ki: "Sabahattin Ali hikâyelerini Nâzım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları"ndaki "memleket" zemini üzerine inşa eder." (Işın, 2013: 55).

Şimdi Sabahattin Ali'nin realist-romantik unsurlar taşıyan bazı hikâyelerini kısaca değerlendirelim. Mesela "Kağnı" hikâyesini ele alalım. Bu hikâyede Sabahattin Ali, tipik bir köy dramı anlatır. Hikâyede yazar, ağaların ve güçlülerin ezdiği fakir ve gariban köylü insanının yaşadığı zulümlere dikkat çeker. Hikâye 1930'lu yıllarda bir Anadolu köyünde geçer. Hikâye şu cümle ile başlar: "Bir tarla meselesi yüzünden Savrukların Hüseyin, Arkbaşı'nda Sarı Mehmet'i vurdu." (Ali, 2005: 9). Türkiye'de tek partinin hâkim olduğu o yıllarda bu tür vakalar çokça yaşanmaktadır. Köyün ağası ve güçlüleri devleti de arkalarına alarak o yıllarda istedikleri gibi hareket ederler. O yıllarda köy davalarını takip eden devlet figürü ise "jandarma"dır. Anadolu insanında o yıllardan kalma jandarma korkusu bir hayli yüksektir. Hatta bu korku türkülere ve pek çok edebiyat eserine de konu olmuştur. İşte "Kağnı" hikâyesi de böyle bir konuyu ele alır. "Kağnı" hikâyesinde evladı vurularak öldürülen yaşlı ve zavallı bir kadın, ölen oğlunun hakkını aramak için yollara düşer. Bu kadının yaşamadığı sıkıntı kalmaz. Bu hikâye, o yıllarda Anadolu'da yaşananları belgesel denecek bir gerçeklikte aktarması yönüyle realisttir. Yazarın hikâyeyi anlatma tutumu ve bakış açısı yönüyle de romantik-lirik bir hikâye

okumuş oluruz. Çünkü okuyucu hikâyeyi okurken yaşlı kadının yaşadıkları karşısında hem öfkelenir hem de o kadına acır. Okuyucuda yaratılan bu "öfkelenme" ve "acıma" hissi ise hikâyenin romantik yönünü güçlendirir. Hikâyede geçen şu cümleler bu açıdan söylediklerimizi kanıtlar niteliktedir: "Kadın: "Yavrumu mezarında bile rahat komadılar!" diye iki yanını dövüyor ve bütün Anadolu kadınları gibi ses çıkarmadan ve pek az hıçkırarak ve çömelerek ağlıyordu. Mütemadiyen sallanmakta ve çatlak, kuru yumruklarını ağzına ve gözlerine götürmekte idi. Candarmanın biri ayağıyla hafifçe arkasından dokundu: "Kalk bakalım" dedi." (Ali, 2005: 11).

"Gramafon Avrat" adlı hikâyesinde ise Sabahattin Ali, hikâyenin kahramanını "dağlara doğru yola çıkarır." Bilindiği gibi, romantik anlayışta insanlar, şehirden ve insan kalabalığından kaçıp "doğaya" ve özellikle "dağlara" gitmeyi tercih ederler. Hikâyede taşrada Azime adlı "kadın satıcısı" bir kadının eline düşen güzel bir hayat kadınının dramı anlatılır. "Gramafon Avrat" lakabıyla tanınan bu kadın, sahipsiz biridir ve bu yüzden ortalığa düşmüştür. Sonunda Murat adlı fakir bir delikanlı bu kadına âşık olur. Gramafon Avrat, gönderildiği bir yerde silahlı saldırıya uğrayıp ağır yaralanır. Bu kadını seven Murat imdadına yetişir. Olay yerine gelen ve öfkelenen Murat, silahına sarılır: "Kadın Murat'ı görünce ellerini ona doğru uzattı ve ilk defa olarak ona, hem de çok şeyler söyleyen gözlerle baktı. Murat yavaşça ceketinin cebinden iri nagantını (tabancasını) çıkararak oradakilere doğru sıktı; onlar, nerden geldiğini anlamadıkları bu ateşten şaşırdıkları sırada çabucak kadını yakalayıp dışarı fırladı ve arabaya atlayarak şehrin aksi tarafına, dağlara doğru sürdü." (Ali, 2005: 24). Kuyucaklı Yusuf da atını romanın sonunda dağlara doğru sürer. "Gramafon Avrat" hikâyesi de 1930'lu yıllardaki Anadolu'da yaşanmış gerçekçi belgesel denebilecek tarzdaki olaylardan birini konu almıştır. Yani konu "realist", yazarın hikâye anlatma tarzı ve bakış açısı ise romantik bir nitelik gösterir.

Yazarın "Arabalar Beş Kuruşa" adlı hikâyesi de oldukça gerçekçi bir olayı konu alır. Sabahattin Ali bu hikâyesinde yoksul, işçi bir kadının çalışmasını; çalışarak oğlunu okutma mücadelesini konu alır. Kadın kocası ölünce ilkokula giden küçük oğlunu okutmak için lüks bir mağazanın kenarında işporta işi bir şeyler satmaktadır. Okul çıkışlarında bu kadının küçük oğlu da gelir ve annesine yardım eder. Bu kadın itilir, kakılır, horlanır, aşağılanır, ama çalışmak zorundadır. Küçük çocuk annesine neden yardım ettiğini şöyle anlatır: "Annem yalnız gelemiyor, sonra bağıramıyor da... Onun için ben de geliyorum." (Ali, 2005: 59). O yıllarda bir kadının mecbur da olsa sokakta bağırması hoş görülmez. Yani hikâye bu yönüyle oldukça gerçekçidir. Bir gün kadının küçük oğlu satış yaparken, zengin bir ailenin oğlu olan sınıf arkadaşı ve arkadaşının annesi oradan geçerler. Zengin kadının oğlu satış yapan sınıf arkadaşına selam verir, sohbet eder. Zengin çocuğun annesi çok öfkelenir ve

kendi çocuğunu azarlar: "Ben yarın mektebinize de telefon edeceğim. Seni kendi seviyende olmayanlarla temas ettirmeyi gösteririm." (Ali, 2005: 61). Bu zengin kadının aşağılamaları ve tavrı okuyucuyu ister istemez öfkelendiriyor. Ayrıca çocukların dayanışması göz yaşartıyor vs. Hikâye, bu ve benzer unsurlardan dolayı da romantik-lirik bir nitelik taşımaktadır.

Sabahattin Ali'nin realist-romantik sentezini başarıyla kullandığı hikâyelerinden bir diğeri ise "Ses"tir. Bu hikâyede Sivaslı yoksul bir delikanlının gurbete çıkışı anlatılır. Aşıklar diyarı olan Sivas'ta bu delikanlı da saz çalmayı ve türkü söylemeyi öğrenmiştir. Çalıştığı işyerinde özellikle akşamları kendisi gibi işçi olan arkadaşlarını, söylediği dertli türkülerle teselli eden Ali, yine bir gece türkü söylemektedir. Tam o sırada şantiyenin yakınlarında arabaları bozulan birileri de, arabaları tamir edilirken Ali'nin söylediği türküyü duyarlar. Türküyü dikkatle dinleyenlerden biri de bir müzik öğretmenidir. Müzik öğretmeni Ali'nin yanına gelerek, ona sesinin çok güzel olduğunu ve şayet eğitim alırsa büyük bir müzik adamı olacağını söyler. Ali'ye adresini bırakıp müzik yarışmasına davet eder. Ali bu yarışmaya gider fakat başarılı olamaz. Sabahattin Ali, Ali'nin neden başarılı olamadığını anlatırken gerçek manada "doğal olan-yapay olan" karşıtlığını kullanır. Yani "doğal olan-yapay olan" karşıtlığı ise romantizmin en büyük unsurlarından biridir. Hikâyede Ali türküsünü başarılı bir şekilde söylerken, işçi arkadaşlarının arasındadır; doğanın içindedir; bir yanda şırıl şırıl dere akarken, gökyüzünde de ay vardır. En önemlisi Ali'nin ayakları "toprak"a basmaktadır. Ayrıca Ali'nin elindeki çalgı da "saz"dır. Hikâyede sözleri yer alan "Leylim Ley" adlı şiirde (türküde) bu durum şu dörtlükle anlatılır: "Ayın şavkı vurur sazım üstüme/Söz söyleyen yoktur sözüm üstüne/Gel ey hilal kaşlım, dizim üstüne/Ay bir yandan, sen bir yandan sar beni". Ali, müzik öğretmeninin yardımıyla yarışmaya katılınca, bütün bu doğal unsurlar yerini "yapay unsurlara" bırakır. Çünkü yarışma bir "stüdyoda" yapılmaktadır. Bu stüdyoda "toprağın" yerini "beton"; "ay"ın yerini tavandaki "neon ışıkları"; "saz"ın yerini de "piyano" almıştır. Ali bu durumu şöyle anlatır: "Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım." (Ali, 2005: 122).

Sabahattin Ali'nin realist-romantik sentezini ustaca harmanladığı hikâyelerinden biri de "Değirmen"dir. Yazar bu hikâyesinde "yersiz yurtsuz" insanlar olan Çingeneleri anlatır. Çingeneler başlarındaki "Çeribaşı"nın emriyle oradan oraya göç ederler. Lakabı "Atmaca" olan bir Çingene genci vardır. Bu genç usta bir klarnetçidir. Bilhassa şehirlerde klarnetiyle meşhur olmuştur. Atmaca en son göç ettikleri köyde bir değirmencinin sakat kızına (kızın bir kolu yoktur) âşık olur. İşte hikâyede bu aşk konu olarak işlenir. Sakat kız Atmaca'nın kendisine duyduğu yakınlığı aşk olarak değil de acıma olarak görür. Atmaca ise bu kıza gerçekten aşıktır. Sonunda kızla eşitlenmek için Atmaca kolunu değirmene kaptırarak o da tek kollu olur. Sabahattin Ali bu

hikâyede realist manada Çingenelerin hayatını anlatırken, Atmaca-Sakat Kız ekseninde yaşanan aşkla da adeta romantizmi doruğa yükseltir. Hikâyenin anlatıcısı lirik-romantik bir halk hikâyecisi üslubuyla şöyle bir aşk yorumu yapar: "Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz, birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz, birisinden korkan ve birisini tehdit edenler... Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler: Batı rüzgârları kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler." (Ali, 2007: 14).

Sonuç

Romantizm, bireyi merkeze alırken nesnelliği de yok saymaz. Nesnelliğin karşısında "öznelliğin" de hakkını korumaya çalışır. Burada realist tavrı "nesnellik" olarak görürsek, romantik tavrı da "öznellik" olarak görmenin yolu açılacaktır. Birey toplumun bir parçasıdır; o mutlu olursa bütün toplum da mutlu olur. Romantikler birey ve toplum ilişkisine işte bu ölçüde bakarlar. Sabahattin Ali de böyle bir düşünceye sahiptir. Yani o, realist bir romantiktir; yahut romantik bir realist. Onun gözünde toplumda kimse kimseyi ezmemelidir. Şayet bir toplumda ezilme varsa, sanatçı işte o ezilenin tarafında yer alır. Tıpkı Sabahattin Ali gibi.

Nâzım Hikmet'in "Türk Köylüsü" adlı bir şiiri vardır. Bu şiirde geçen "Topraktan öğrenip/Kitapsız bilendir" mısraları tam da Sabahattin Ali'nin roman ve hikâye kahramanlarına uymaktadır. "Topraktan öğrenip kitapsız bilme"nin Anadolu'daki karşılığı ise "tecrübe"dir; "çok çekmek"tir; "gün görmek"tir... Anadolu insanı bu durum için "irfan" kavramını kullanır ve bu tarife uyana da "arif" der. Bu durumda romantizmin "irfanî" bir kavram olduğunu söylemek mümkündür. Bundan dolayıdır ki, Sabahattin Ali'nin eserleri çokça sevilir ve tercih edilir. Halk adeta o eserlerde "kendini bulur (görür). Anadolu insanının gözünde alim, okul ve mektep gibi kavramlar "şehir"i akla getirir. Şehirde kitap okuyan ve mektepte vakit geçiren insanın adı da "alim"dir. Ancak okumuş insanlar Anadolu irfanına yabancı kaldıkları için, onlar Türk insanıyla pek bir ilişki kuramazlar (Aydın-halk çatışması). Sabahattin Ali bu noktada da Anadolu insanının tarafında görülür.

Yukarıda da değindiğimiz gibi, realizm için "nesnellik" kavramını uygun görürsek, "romantizm" için de "öznellik" tabirini kullanabiliriz. Sabahattin Ali, öznellikten nesnelliği, nesnellikten de öznelliği üretebilen bir yazardır. O, hem roman ve hikâyelerinde hem de şiirlerinde bu geçişkenliğe fırsat veren bir söyleme sahiptir. Bu da şu anlama gelir: Sabahattin Ali "insan"dan topluma gidebildiği gibi, toplumdan da insana gelebilmektedir. Yazar bu başarısını ise ustaca gerçekleştirdiği "realizm-romantizm sentezi"ne borçludur.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yay. İstanbul 2016.

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, Haz. Hikmet Altınkaynak, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2017.

Sabahattin Ali/Anılar İncelemeler Eleştiriler, Haz. Filiz Ali, Atilla Özkırımlı, Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Uslu Mehmet Fatih, "Romansa Sığmasa da Romans: *Kürk Mantolu Madonna*", *Kitap-lık*, Şubat 2007, Sayı: 102.

Işın Ekrem, "Bir Memleket Edebiyatçısı: Sabahattin Ali", *Notos-Öykü*, Nisan-Mayıs 2013, Sayı: 39.

1 Bu konuda bak. Şaban Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

Ayşe Demir*

SABAHATTİN ALİ'NİN ÖYKÜLERİNDE İDEOLOJİK TUTUM PROBLEMİ VE ANLATICI İLE ANLATILAN ARASINDAKİ MESAFE

Giriş

Günümüzde gerek günlük hayatta kullandığımız gerekse düşünce tarihinin temel kavramlarından biri olarak varlık gösteren 'ideoloji' yaklaşık iki yüz elli yıllık bir geçmişe sahiptir. Ancak bu nispeten uzun sayılabilecek geçmiş, kelimeye herkesin üzerinde birleşebileceği yaygın anlam kazandırmaz. Tam tersine kelime kavramlaşırken giderek daha fazla durumu ifade etmeye başlar. İdeoloji kavramı, ortaya çıkış sürecindeki asıl anlamını[1] çok kısa sayılabilecek bir zaman diliminde kaybeder. Sonrasında ise belki de birbirine zıt denebilecek pek çok anlama karşılık gelecek şekilde kullanılır. Anlam alanlarındaki bu genişleme kavramın içeriğine yansır ve zamanla terimin gerçekte ne anlatmak istediği bulanıklaşır. Günümüzde de ideolojiyi, sözlük anlamlarını bir tarafa bırakacak olursak kesin hatlarla tanımlayacak kavramsal bir sınırdan söz edilemez. Nitekim alanın önemli kuramcılarından Terry Eagleton ideoloji tanımlarını on altı başlık altında kümelendirir. Başka katkılarla da çoğaltılabilecek bu deneme, ideolojinin iki temel sorununu da açık eder. Bunlardan ilki sözünü ettiğimiz tanımlama meselesi diğeri ise kavramın yüklendiği olumsuz anlamlardır. Tanımların içerisinde geçen, "bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler" ve "sistematik şekilde çarpıtılan iletişim" vb. (Eagleton, 2015: 18) ifadeler, kavramın süreç içerisinde kazandığı olumsuz anlamları yansıtan ve yine çoğaltılabilecek örneklerdir. Kelimenin on altı karşılığının yarısı ya doğrudan ya da dolaylı olarak bu olumsuz yaklaşımı işaret eder.

Mesafeli ya da karşıt tutumlar sadece kavramın kendi yapısıyla sınırlı kalmaz. İdeoloji, bir eleştiri unsuru olarak "ideolojik" kavramını da doğurur ve asıl yadsıma, tavır alış bu doğuştan sonra hız kazanır. Kelime, neredeyse her alanda iyi olanla kurulan karşıtlıkların, 'kötü, başarısız, yetersiz, güdüm-

* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

lü' tarafında kendiliğinden belirmeye başlar. Edebiyat ve ideoloji de estetik ve fikir, birey-toplum gibi örneklerde olduğu gibi zıt uçlarda durur. Edebî olanın ideolojik ya da ideolojik olanın edebî olamayacağı yargıları, nihayetinde ideolojinin edebiyat sanatının dışında tutulması gerektiği kabulünün aynı kapıya çıkan yansımalarıdır. Bu kabul, sanatçıyı, eleştirmeni ve okuru içine alan edebî çevrelerde o kadar yaygındır ki ideolojinin, bir dünya görüşü olarak sanatta yer alması gerektiğini düşünenler bile, bir eseri değerlendirirken zaman zaman kendilerini, 'ideolojik ama başarılı', 'toplumsal kaygıları estetik bir dille ifade etmiş' gibi cümleler kurarken bulabilirler.

İdeolojinin tanımı noktasında tartışılan bir diğer mesele ise, onun kapsamıdır. Bu terim tüm dünya görüşlerini mi yansıtmaktadır yoksa sadece hakimiyet sahibi bir sınıfa ya da iktidara ait dünya görüşünü mü işaret etmektedir? Terim üzerinde tartışanların vardıkları iki temel tekliften biri ideolojinin belirli bir sisteme sahip olan tüm dünya görüşlerini ifade etmesi gereğidir. Ancak bunun anlam sınırlarını genişleteceği ve tanımlama noktasında içinde çıkılmaz bir karmaşaya yol açacağı da ciddi bir endişe olarak dile getirilir. Bu bakımdan ikinci teklif "iktidar" ifadesinin belirleyiciliğini bir ayrım olarak kullanılmasıdır. Buna göre ideolojiyi, dünya görüşlerinden ayıran en önemli husus onun iktidarın ya da hâkim sınıfın dili olmasıdır. Yine buradan hareketle iktidarın olanaklarına sahip olmayan ancak bu mücadeleyi veren sistematik her türlü dünya görüşü "muhalif söylem" adı altında değerlendirilir.[2]

Tüm bu çözümsüzlüğün yanı sıra;

> (...) ideolojiyi, ya cisimsiz fikirler olarak ya da sırf belirli davranış kalıplarıyla ilgili bir mesele olarak görme dışında üçüncü bir yol daha vardır: Bu da ideolojinin söylemsel veya göstergesel bir fenomen olarak görülmesidir. Bu yaklaşım eşzamanlı olarak hem ideolojinin maddiliğini vurgular (çünkü göstergeler maddi şeylerdir) hem de özü gereği *anlam*larla ilişkili olduğu yorumunu korur. (Eagleton, 2015: 255).

İdeolojinin söylem sahasına taşınması hem onun üretilme hem de sunulma ve 'yerleşme' sürecini de içerisine alan bir çerçeve oluşturur. Böylelikle hem fikir hem de onun yansıtılma biçimi aynı anda ifade edilmiş olmaktadır. Nitekim ideoloji "(...) bir 'dil' meselesinden çok bir 'söylem' meselesidir; anlamlandırma meselesi değil, somut söylemsel etkiler yaratma meselesidir." (Eagleton, 2015: 291). Yaratılan bu etki alanı ise, pek çok iletişim kanalıyla alıcısına ulaşır. Bunların içerisinde edebiyatın, söyleme dair olanaklarıyla, söz konusu iletimde önemli bir rolü olmuştur.

İdeolojik yahut muhalif söylemlerin edebiyatla ilişkisi dünya

edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da pek çok açıdan ele alınmış, sanatın fikirle olan münasebetinde temel tartışmaların zeminini oluşturmuştur. Hem kuramsal anlamda hem de sanatçı düzleminde gelişen bu meselenin tartışmalı isimlerinden biri de Sabahattin Ali'dir. Yazar hakkındaki genel kanı, sahip olduğu sosyalist/Marksist ideolojiye gerek yaşamında gerekse eserlerinde tam manasıyla bağlı olduğudur. Bu yargıya göre romanları ve özellikle de öyküleri sosyalist söylem odaklı bir içerikle kurulmuştur. Ancak yazar üzerine yapılan daha kapsamlı araştırmalar, eserlerinin toplumsal gerçekçi bir çizgi taşımakla birlikte ideolojik kaygıları olabildiğince kurmacadan uzakta tuttuğu yönündedir.[3] Ancak bu durum, özellikle bazı öykülerinde toplumcu gerçekçiliğin ve arkasındaki düşüncenin izlerini taşıyan çatışmalar kurmadığı anlamına da gelmez. Eserlerindeki sosyal eleştirinin kapsamı ve hedefi, ideoloji görünümü sunan muhalif bir söylemin yansımasıdır.

Sabahattin Ali, "Kağnı", "Arabalar Beş Kuruşa", "Bahtiyar Köpek" vb. öykülerinde, kurguyu ezen-ezilen, köylü-ağa, zengin-fakir gibi karşıtlıklarla ya da bunların etrafındaki kavramlarla tesis eder. Öykü türünün niteliğine uygun olarak günlük hayattan alınmış izlenimi uyandıran olay örgülerinin hemen hepsinde bireysel ya da toplumsal olarak yaşanan aksaklıklar vardır. Bunu ise birey-birey, birey-toplum denkleminde yansıtır. Sabahattin Ali'nin öykülerinde, toplumcu gerçekçi yazarların daha da genel bir ifadeyle edebiyatın toplumsal işlevini dikkate alan yazarların eserlerindeki mesaj verme kaygısına ilk bakışta rastlanmaz. Sabahattin Ali bu bakımdan öykülerinin önemli kısmında sözü şahsi yorum ya da çıkarım yapmayan bir anlatıcıya teslim eder.

Anlatıcının yanında durduğu tarafı görünür kılmaktan kaçınan bu tutum, okuru, öyküdeki kişiler arasında taraf tutmaktan ya da yazarın söylemine dair mesajlar çıkarmaktan alıkoymaz. Yazarın, mümkün olduğunca kaçınır göründüğü hâlde yine de öykünün sahip olduğu yönlendiricilikte birkaç hususun etkisi vardır. Bunlardan ilki, yazarın olayı ve kişileri anlatırken kullandığı kelime kadrosudur. Öykülerdeki iyi ve kötü arasındaki farkı vurgulamak ve mağdur, haksızlığa uğrayan tarafı açık etmek, öncelikle yazarın onları tanımlamak için seçtiği kelimelerle mümkün olacaktır. Bir diğer araç ise 'anlatı mesafesi' olarak kavramlaştırılan tutumdur. Bununla kastedilen anlatıcının bazı öykü kişilerini anlatırken, haklarında uyandırmak istediği algıya göre, fiziksel ve ruhsal olarak onları daha mesafesiz resmetmesidir. Modern ve gerçekçi kurmacanın temel şartlarından biri, yazarın yarattığı her bir kahramana karşı aynı mesafede durması gerekliliğidir. Yazar, kişileri arasında seçim yapmaz, sadece onları tarafsız bir dille ve duruşla anlatarak yorumu ve seçimi okura bırakır. Kurguladığı çatışmaların iyi ve kötü tarafı kendiliğinden çıkmalı, yazar yargılayıcı ya da cezalandırıcı bir tavır içerisinde olmamalıdır. Ancak yazarların söylemlerinin belirgin olduğu, bir mesaj verme

kaygısı içinde bulundukları eserlerde bu mesafenin farklı derecelerde azaldığı görülür. Yazarın yanında veya uzağında durduğu anlatı kişileri anlatıcının tutumu aracılığıyla belirginleşir. Söylemin dolaylı araçlarından biri olarak da anlatı mesafesini dikkate almak gerekir.

"Kağnı" öyküsü, yazarın kahramanlarına karşı mesafesini en belirginleştirdiği yapıtlarından biridir. Köyde geçen ve bir cinayete dayanan öyküde zayıf ile güçlü arasında bir tezat kurulur. Mevlüt Ağa'nın oğlu Sarı Mehmet'i öldürmüş, muhtar başta olmak üzere köylüler ağanın tarafını tutmuş, olayı örtbas etmek için Mehmet'in ihtiyar annesi ikna edilmeye çalışılmıştır. Kadın da hem ağadan hem de mahkemelerde sürünmek ve bir sonuç alamamak korkusundan sinmiştir. Bu öyküde söylem açısından asıl amaç okurda mağdura, yani Mehmet'in annesine karşı acıma, Mevlüt Ağa ve onun destekçilerine, bir taraftan da devleti temsil eden, bununla birlikte yine mağduru ezen çarkın bir parçası olan memurlara karşı bir öfke oluşturmaktır. Yazar bunu açıkça ortaya koymadan gerçekleştirmek için bir taraftan kadınla ilgili acıma ve yakınlık oluşturacak sözcük dağarcığını kullanır. Diğer taraftan da öykü kişileri arasında sadece onun dış görünüşünü ve ruh halini ayrıntılı anlatarak onunla yakınlık kurar. Kendini savunamayan bu kahramanın garibanlığını, korkusunu ve fakirliğini anlatan sıfatlara başvuruken iç dünyasında duyduğu kaygıları ve acıyı da anlatır. Öykünün diğer kahramanlarına ayrılan hacim ise adlarından, konumlarından ve kısıtlı eylemlerinden ibarettir.

Yazarın "Portakal" öyküsü de bir karşıtlığa dayanmaktadır. Karşıtlığın bir cephesini tayfa İsmail ve temsil ettiği hayat tarzı oluşturur. Diğer tarafta ise İsmail'in tayfa olduğu geminin kaptanı başta olmak üzere üç üst düzey mürettebatı ve onlarla iş birliği hâlindeki iki tüccar vardır. Portakal taşıyan gemi aynı zamanda bir dolandırıcılığın da aracıdır. Kötü hava bahane edilerek yüklenen kasalar denize atılmış gibi gösterilir. Bu aldatmaca sonunda malını kaybeden tüccar sigortadan parasını alacak, aslında atılmamış portakal kasaları da yine başka bir tüccara satılacaktır. Öyküde bu durumu doğrudan eleştiren, mesajın merkezine taşıyan herhangi bir cümleye rastlanmaz. Doğrudan ifadeler değil, anlatıcının anlatım mesafesi bu işlevi görür. Tayfa İsmail ve yeni doğan oğluna duyduğu sevgi öyküye taşınırken diğer kişilerin iç dünyaları ya da onlara sempati uyandıracak detaylar metinde yer almaz. İsmail'in dolandırıcılıkla ilgisinin hiç bulunmayışı, hatta bunun farkında olmayışı aldatılan toplumun bir temsilcisi olması için kurgulanır.

"Kafakâğıdı" öyküsünde ise, bürokrasinin mantık dışı ve hantal işleyişiyle ağanın haksızlığı ihtiyar kahramanın karşı karşıya kaldığı güçlüklerdir. Ağa, ihtiyar köylünün toprağına el koyar, iş mahkemeye taşındıktan sonra yalancı şahitlerle bu haksızlığı yasallaştırır. Mahkeme ise işi sürüncemede bırakarak ve derin bir inceleme yapmayarak ağanın haksızlığını dolaylı

olarak destekler. İhtiyar köylünün ise bununla mücadele edecek fiziksel ve maddi gücü yoktur, çocuklarını farklı şekillerde kaybetmiştir. Tek oğlu ise onun yardımına muhtaçtır. Üstelik bu mahkeme sürerken nüfus cüzdanı yüzünden çıkan bir meseleden ötürü hapse kadar sürüklenmiştir. Artarak devam eden mağdurluğu ve yaşlılığı yazarın onu çizerken kullandığı kelime kadrosuyla pekiştirilir. Yazarın asıl amacı güçlünün karşısında ezilen ve haksızlıklar neticesinde buraya düşen kahramana okurun acıması, böylelikle onun aleyhinde kurulan sisteme tavır almasının sağlanmasıdır. Kelime kadrosunun yanında kullanılan bir diğer vasıta anlatı mesafesidir. İhtiyar adamın karşısındaki çatışma unsurları öyküde sadece ad olarak yer alırlar. Öykünün anlatıcısı ise ihtiyar adamı önce dış görünüşünden başlayarak neredeyse tüm hayat hikayesiyle kurguya taşır. Okur da öyküyü sadece onun açısından dinler. Her ne kadar mağdur ve kurban da olsa kendini anlatma imkânını bulur. Bu tutum yazarın hangi kahramanın yanında hangisinin karşısında yer aldığını belirlemek için açık bir işarettir. Benzer bir kompozisyon "Arabalar Beş Kuruşa" öyküsünde de mevcuttur. Küçük ve yoksul bir çocuk annesiyle birlikte okul çıkışında oyuncak araba satmaktadır. Satarken kendi yoksun olduğu hayata imrenerek bakar. Kendisiyle aynı sınıfta okuyan ve yoksun olduğu hayatı yaşayan sınıf arkadaşıyla karşılaşır. Bu tatlı sohbet sembolik bir ifade de taşır. Sınıfsal farklardan doğan ayrımlar yetişkinlerin dünyasında kalmıştır. Çocukların dünyasında birbirleriyle ilişki kurmalarını engelleyen sınırlar yoktur. Yazarın ideal bir dünyayı çocukların yaşamında kısa bir kesitte de verme çabası anlamlıdır. Ettikleri sohbet arkadaşının annesinin müdahalesiyle kesilir. Anne sınıfsal ayrımın bir savunucusudur, hem kendi çocuğuna hem de yoksul arkadaşına aralarındaki farklılığı şiddetle hatırlatır. Yazar burada anlatım vasıtasıyla, zengin anne dışındaki kahramanları 'iyi' olanlar vasfıyla konumlandırma gayretindedir. Bunu yaparken yine öncelikle kelime kadrosuna başvurur ve okurun üzerinde çocuğa ve annesine karşı bir sempati oluşturur. Öykünün düzenlenişine bakıldığında ise fakir çocuğun ve kısmen de annesinin ruhsal dünyalarının, heveslerinin büyük ölçüde anlatılırken zengin kadının buna nazaran çok daha az yer kapladığı açıkça görülür. Kahramanlara verilen yer bakımından oluşan bu dengesizlik kaynağını aynı mesafe isteğinden alır. Yazar, öykünün etkisini belirlerken anlatım mesafesiyle de yönlendirici davranır.

Bir çocuk üzerinden kurgulanan "Apartman" öyküsünde yazarın yine ezilen ve yoksul tarafa karşı merhamet, karşıt olana ise öfke duyulmasını amaçladığı açıktır. Öyküde hiçbir kahramanın adı verilmez. Kahramanların hepsi temsil değerlerine göre yansıtılır: Hamal çocuk, çocuğun babası inşaat işçisi, apartman sahibi, uşak ve ustabaşı. Tüm bu öykü kişileri söylem açısından bir karşıtlık oluşturur ve kendilerine yüklenen değerleri sonuna kadar

temsil ederler. İnşaat işçisi baba, uşak tarafından oğluna yüklenen ağır küfeyi, küfeyi taşıyamayıp azarlanan ve parası verilmeyen oğlunu acı ve kayıtsızlık içinde seyreder. Olayların yaşandığı apartmanın karşısında çatıda, yeni yapılan bir inşaatta çalışmaktadır. İşvereni, oğluna hakkını vermeyen apartman sahibidir aynı zamanda. Babalık sevgisiyle işini kaybetme tehlikesi arasında bocalar, öykü boyunca haksızlığa sesini çıkaramaz ve nihayetinde dengesini kaybederek çatıdan aşağı düşer. Hiç konuşmamasına rağmen öykü onun durduğu yerden ve bakış açısıyla anlatılır. Anlatıcının neredeyse tüm öyküde yaşananlara onun gözleriyle bakması, yazarın bu kahramanla mesafesini en asgariye indirdiğini gösterir. Apartman sahibi neredeyse hiç görünmez, öykü sonunda ise büyük göbeği ve kırmızı kafasıyla, düşen işçiye tiksintiyle bakar. Anlatıcı, inşaat işçisinin aynı zamanda "babalık" duygularını da onun iç dünyasına yönelerek anlatır, sessizliğinde onun ve oğlunun sesi olmayı tercih eder.

"Kazlar" öyküsünde de gerek imkânsızlıkları gerekse çaresizlikleriyle resmedilen Dudu, kocası Seyit ve küçük oğulları Hüsnü'den oluşan bir aile vardır. Seyit cinayetten mahkûmdur, vereme yakalanmıştır ve güçlü olmadığı için de hapishanede kötü şartlar altında yaşamaktadır. Karısından, yerinin değiştirilmesi için rüşvet vermek üzere iki kaz ve yumurta ister. Dudu'nun sadece bir kazı vardır ve onun yumurtalarıyla geçinmektedir. Bir taraftan da köylü, kocasına yardım etmemesi için ona baskı yapmaktadır. Zaten Seyit'in ağabeyi de bu yardımlar yüzünden öldürülmüştür. Dudu kazları çalar ancak o yetişemeden Seyit ölür. Anlatıcının odağında ise, Dudu üzerinde cinsel arzuları olan öğretmen, Seyit'i verem olmasına rağmen hastaneden kovan yetkililer, ona hapishanede eziyet eden arkalı mahkûmlar, Seyit'in öldüğünü bildiği hâlde kazları alan gardiyan değil bu aile vardır.

Yazarın öykülerindeki anlatıcıların öykü kişileriyle olan ilişkilerinin çözümlenmesinde Gerard Genette'ye ait olan 'odaklanma' (focalization) kavramı[4] yararlıdır. Ancak Genette bu kavramı, bakış açısı teriminin karşılığı olarak, büyük ölçüde teknik işlevini kastederek kullanır. Yine de mesafe, yakınlık-uzaklık kavramlarıyla da bağlantısı nedeniyle terimin Sabahattin Ali'de de yakın şekilde karşılık bulduğunu söyleyebiliriz. Nitekim öykülerde anlatıcının bakışı ve genel manada bakma eylemi odaklanmaya dönüşür, hem gerçek hem de mecazi anlamı kapsayacak bir işlerlik kazanır. Yazar, gerçek dünyanın kurbanlarını ve mağdurlarını kendi kurmacasında asıl odak yapar ve böylece bu kişilere karşı mesafesiz bir tavır açığa çıkar. Anlatıcının, kurmacanın tüm kişilerine karşı kimine yakın kimine uzak duruşu, mesafesi ya da mesafesizliği, üstelik yakın durduğu kişilerin toplumsal konumları bir arada değerlendirildiğinde yazarın ideolojisinin ne ölçüde eserine yansıdığı da tartışma konusu hâline gelir. Bu kişilerin tümünün ezilen, fakir, köylü kategorisinde yer alması Sabahattin Ali'nin ideolojik tutumunun belirgin olmasında

bir dayanak noktası sayılabilir. Bu dayanağı sağlamlaştıracak derecede, karşıt kutbun, yani ezen, zengin ve şehirli olanın tipik sayılacak özellikleriyle anlatıya girmesi de dikkat çekicidir. Ancak diğer taraftan yazarın tüm öykü külliyatı içerisinde niceliksel olarak bu tür öykülerin azlığı Sabahattin Ali'nin genel manada ideolojik değil edebî ve estetik kaygılara ağırlık verdiğinin bir ifadesi sayılmaktadır. Sonuçta, yazarın tutumu noktasında, bir kısmı yazar henüz yaşarken başlayan tartışmalar günümüzde de güncelliğini korumaktadır.

KAYNAKÇA

Eagleton Terry, *İdeoloji* (çev. Muttalip Özcan), Ayrıntı, İstanbul 2015.

Genette Gērard, *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, New York 1982.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, Kesit, İstanbul 2016.

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Kağnı, Ses, Esirler*, Yapı Kredi, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi, İstanbul 2017.

Thompson John B., *İdeoloji ve Modern Kültür*. (çev. İdil Çetin), Dipnot, İstanbul 2013.

1 Kelime, Destutt de Tracy tarafından 1796 tarihinde ilk ortaya atıldığında "düşünce bilimi" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır.

2 Kavramla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. J. Thompson, İdeoloji ve Kültür, Dipnot Yayınları.

3 bkz. Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları.

4 bkz. Gerard Genette, *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, 1982 ve terimin sinematografik anlatıya uygulanışı üzerine yapılan bir diğer çalışma için bkz. Mustafa Sözen, "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler", *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 8, 2008.

Bedia Koçakoğlu*

GERÇEK İLE KURGU ARASI BİR OYUN ALANI: SABAHATTİN ALİ'DE ÜSTKURMACA

"Ama unutma, taş duvarlar arasındaki karanlığımın
senden başka penceresi yok."
Sabahattin Ali

Bu makalenin yazımı sırasında
kaybettiğim anneciğimin aziz hatırasına...

1. Kurgunun Gerçeği: Üstkurmaca

Modernistlerin bir kusur, postmodernistlerin ise metne dâhil olmalarını sağlayan bir teknik olarak nitelendirdikleri üstkurmaca, okuyucunun yazma eylemine katılmasını sağlayan bir yöntemdir. Terimsel olarak baktığımızda "Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan 'kurmaca içinde kurmaca'" (Aytaç, 2003: 373)'dır. Bir başka deyişle yazarın, " 'yazma eylemi'ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, 'nasıl yazdığını anlatması' ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme, edebiyat biliminde üstkurmaca olarak adlandırılmaktadır." (Yalçın-Çelik, 2005: 46).

Günümüzde örnekleri verilmeye devam eden yansıtmacı roman, çevreye âdeta bir ayna tutarak etrafı olduğu gibi yansıtır ve bu tarz romanların temelinde gerçeklik olgusu yatmaktadır. Modern roman gerçekliği ve içsel çatışmayı, bilinç akışı, geriye dönüş gibi çeşitli tekniklerle zenginleştirir. Bunların yanında bir deformasyon aracı olarak değerlendirdikleri üstkurmacayı da kullanan modernistlerin amaçları yine reel olanı aktarmaktır.

Postmodernistler ise gerçeğe sadece bir oyun gözüyle bakmaktadır. Onlar için nesnel dünya bir simülasyondan ibarettir. Ecevit, postmodernistlerin bu gerçeklik anlayışlarına şöyle bir yorum getirmiştir:

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı.

> James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni gerçekliği, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. (Ecevit, 2006: 29).

Edebiyatın konusu üzerine, bu değişen ve evrilen gerçeklik "ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyaları"dır. Belki de Beckett'in dediği gibi 'anlatılacak bir şeyin kalmadığı' bir dünyada edebiyat, kendini anlatmak zorunda kalmıştır." (Ecevit, 2006: 99). Bu açıdan postmodernler için üstkurmaca anlatının kendisine yöneliktir. Yani "yazmak ya da hikâye anlatmak hikâyenin kendisinden daha önemlidir." (Moran, 1998: 98). Bu şekilde oluşturulan kurgusallık özellikle okurun, anlatının temel yapılarını ve bunun işleyişini anlamlandırmasını sağlayacaktır. Nihayetinde insan zihninde beliren düşünce şu olacaktır: Modern dünya bir insan kurgusudur.

Bu şekilde ifade ettiğimiz üstkurmacaya, sadece modern ve postmodern zamanların tekniği olarak bakmak çok doğru gözükmemektedir. Kavram yeni olsa da uygulama alanı bir hayli geriye gitmektedir. Hatta denilebilir ki roman kadar eski olan teknik türün vdoğasında var olan bir eğilim gibi durmaktadır. Cervantes'ten Chaucer'e Shakespeare'in oyun içindeki oyunlarına kadar pek çok metinde üstkurmacayı bulmak mümkündür.

Bu noktadan hareketle baktığımızda postmodern yazarın amacının, kurmacanın içinde kalarak sanal bir dünya kurmak olduğunu söyleyebiliriz. Ve bu yolla postmodernizm üstkurmacaya yeni bir soluk getirir. Kendi oyun sahasını genişletecek olan oyunsuluğu. Bu nedenle de üstkurmaca ögesini üç farklı şekilde kullanarak oyun atmosferini sağlamaya çalışır. Bunlar şöyle belirlenebilir:

1.1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme

Okuru eğitme ve bilgilendirme amaçlarını taşıyan yansıtmacı roman, metne müdahale ederek bu gayesini gerçekleştirir. Bu da sanatçıya bir "yazar-anlatıcı" kimliği kazandırır. Modern dönem romanlarında bir kusur olarak görülen bu durum, "otobiyografik anlatım", "iç konuşma", "bilinç akışı" gibi tekniklerle ortadan kaldırılmıştır.

Postmodern anlatılarda ise yazarın yeniden etkin bir konuma büründürülmesi söz konusudur. Böylece metnin merkezinde yazar yer almaya başlamıştır. Ve bu haliyle o, "okuduğumuz metnin yaratıcısı olarak 'gerçek' kimliğine tutunma gayretindedir. Ancak metne girdiğinde kendi gerçekliği de sorgulanabilir hale gelir. Yazar kendisinin metnin dilini yaratması gibi, metnin dilinin de kendisini yarattığını fark eder. Paradoksal olarak yazar

metnin dışındaki varlığını kabul ettirdiği noktada metnin içinde konumlandırılır. Birçok üstkurmaca metni bu paradoksun farkındadır ve bunu kullanır." (Karabostan, 2006: 23).

Yazarın metne dâhil oluşu okura hitapta bulunma, onunla çeşitli bölümlerde sohbete girişme ya da onu zaman zaman uyarma şeklinde görülmektedir. Yazar, eseri yaratıcı konumdadır ve olayların akışına ancak o yön verebilir. Bu nedenle sık sık akışı kesip müdahale hakkına sahiptir. Bu durum yazarın da eserin figürlerinden biri olma çabasını ortaya koyar. Yani, postmodern metinlerde anlatıcı/yazar, kurmacanın etkin bir figürü haline dönüşerek âdeta yazı ile hayatı iç içe geçirir. Bu da zaman algısının tam bir karmaşaya dönüşmesine ve gerçek olanın soyutlaşmasına sebep olur.

Bununla beraber anlatıcı, yazma edimini kendi kurmaca dünyasında sınırlı tutmaz. Okurla iletişim kurarak imkânlarını genişletir. Zaman zaman okura hitap etmesi onu kurmacanın içine çekerek oyuna dâhil etmek içindir.

1.2. Metnin Yazılış Sürecini Onun Konusu Haline Getirme

Postmodern anlatılarda iki ayrı kurmaca oluşturulur. Buna yazarın eserini yazma serüvenini anlatının konusu haline getirmesi de denebilir. Yansıtmacı ve modern romanların aksine anlatılarda yazar kendini etkin hale getirdikten sonra okuru metnin yazılış sürecine dâhil eder. Anlatının yazılış sürecini konu haline getirmesi kurmaca içinde bir iç kurmacanın verilmesi olarak nitelendirilebilir. Böyle bir eserde de gerçek ile sanal iç içe geçer ve okurun gerçeklik algısı kökten sarsılır (Koçakoğlu, 2012: 108).

Türk edebiyatında bu tekniğe ilk kez Ahmet Mithat'ın Müşahedat adlı eserinde rastlanır. "Türk romanında erken atılmış bir adım" (Aktaş, 1988: 25-31) olarak görülen bu eser postmodernizmin henüz sahaya çıkmadığı bir döneme ait olduğundan yazarın bu girişimini yenilikçi çaba olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Bir biçimde okuru yine aktif hale getirerek yazma eyleminin nasıl yapıldığının anlatıldığı bu teknikte yazma eylemi okurla paylaşılır. Bu durumda metne yaklaşan kişi karşısındakilerin gerçekliğinden şüphe duyacaktır. O halde modernler için gerçekliğe tutunmayı ihmal etmemeye çalışarak kullanılan yöntem, postmodernler için tam olarak gerçekliği kurguya çevirme aracıdır, denilebilir.

1.3. Yazma Eyleminin Bir Oyun Oluşuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları

Gerçek ve kurmacanın iç içe verildiği postmodern anlatılarda yazar, bu iki unsurun aynı kanalda ilerleyebilmeleri için genellikle fantastiği kullanır. Bu yolla hem kurmacanın büyülü dünyasını gözler önüne sererken hem de gerçekliğin ayaklarını yere bastıran düzlemine yer vermiş olur. "Postmodern

edebiyat; oyunu, modern olanın ürettiği ve gerçek olarak ortaya koyduğu değerler karşısında sığınabileceği tek alan olarak kabul eder. Bu nedenle de postmodern yazar, modernin oluşturduğu gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak için oyundan yararlanır." (Baş, 2011: 390).

Bunun yanında yazar, kurgusallığı ortaya çıkarmak için bazı söz oyunlarına ve anmalara yer verir. Yani anlatıcı, okur tam da her şeyin gerçek olduğunu düşünmeye başladığı sırada birden araya absürt bir bölüm sokarak okurun gerçeklik algısını paramparça eder. Ya da bunu kendisi bizzat araya girerek yapar.

İşte özellikle 1980'lerde yaygın olarak kullanılan bu yönteme "Metafiction" (kurgu ötesi) denir.

> Metafiction, gerçekliğe dayalı roman geleneğine ve romanda modernist akıma karşı bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Buna göre roman sanatı ne empirik dış dünyanın bir kopyası olabilir ne de bilinç akımını yansıtabilir. Bir kurgu olan roman ancak kendi sürecini ve dilini yansıtır. Eğer gerçek dünyaya değiniyorsa bunu parodik bir biçimde sunabilir. Diğer bir deyişle, gerçek dünya yansıtılamaz, zira gerçek ve dil arasındaki ilişki sanıldığı gibi sorunsuz değildir. Bu denli hızlı bir değişim içinde olan dünyayı nasıl bir kalemde yakalayıp aynen yazıya geçirebiliriz? Gerçeklik yazıyla hapsedilebilir mi? Bu olanaksızdır. Artık dilin değişken yapısını kullanıp geleneklere meydan okumalıyız. (...) Metafiction romanda romanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki bağ koparılır. Zira romanı oluşturan dil ve göstergeler tam anlamıyla gerçek nesneleri yansıtamaz. Roman da gerçekliği yansıtma izlenimini yıkmış olur. Gerçek ve kurgu birbirine zıt iki kavram olduğu için gerçeği yansıtma özentisi dünyayı yansıtma ilkesine meydan okuyan, tüm anlatım sistemlerini sorunlaştıran bir yazım sanatı geliştirmiştir. Gerçek ve kurgu arasında varsayılan anlam benzerliğini bulandırıp tüm anlatım sistemlerini kendi içlerinde sorun olarak gösteren postmodern roman okurdan etkin olarak yazım sürecine katkıda bulunmasını ve romanı kurgusal bir söylem olarak görmesini beklemektedir. (Oppermann, 1992: 248).

Sonuç itibarıyla anlatı yazarı içine düştüğü bu sanal oyuna, okurun da dâhil olmasını sağlamak için zaman zaman söz oyunlarına dayalı anmalara başvurur. Bu da üstkurmacanın başka bir şeklidir.

2. Sabahattin Ali'de Oyun Alanı

Aristo'ya göre insan ruhunun onlarla evet hayır derken doğruya ulaştığı şeylerin sayısı beştir: "Sanat, bilim, aklı başındalık, bilgelik ve us" (Aristoteles, 1998: 116). Bu anlamda sanatı doğruya ulaşma araçlarının ilk sırasına alan

Aristo'ya hak veren isimlerden biri de Sabahattin Ali olmalıdır. Zira sanatı, içinde yaşanılan hayatın bilinçli ya da bilinçsiz bir ifadesi gibi gören yazar için edebiyat maksatsız olamaz. "Sanatın bir tek ve sarih maksadı vardır; insanları daha iyiye, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak" (Korkmaz, 2016: 63).

Doğruya ulaşmada bir araç vazifesi görecek olan sanatın gerçekle de mutlaka bağı bulunmalıdır ki toplumun sorunlarına direkt temas edebilsin. Bu açıdan Sabahattin Ali'nin metinlerini toplumdan ve sosyal olaylardan bağımsız kabul etmek doğru olmayacaktır. Realist bir tavırla kalem oynatan yazarın metin içerisinde sık sık kurgu alanları yaratması bu açıdan oldukça dikkate değer durmaktadır. Gerçek ile oyun arasında bir salınım oluşturan üstkurmacayı kullanan sanatçının bu tercihi, bazen bile isteye uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkarken bazen de mesaj verme arzusunun tezahürü gibi görünmektedir.

Etraftaki bütün biçimleri kâğıda aktarma kaygısındaki klasik yansıtmacı romanın devamında iç gerçekliğe ayna olan modern roman durmaktadır. Postmodernistler ise gerçeğe sadece bir oyun gözüyle bakar. Onlar bir benzetimden oluşan dünyada anlatacak yegâne şey olarak edebiyatın kendini görürler. İşte bu noktada modern bir teknik olan üstkurmaca iki biçimde karşımıza çıkar. Bu tekniği kullanan modernistlerin gayesi gerçekliği zedelemeden metni deforme etmek ve anlatımı genişletmektir. Ancak postmodernler için üstkurmaca anlatının kendisine yöneliktir. Reel olanı dağıtmak, okuru içine düştüğü sanal gerçeklikten çıkarıp oyunsuluğun alanına bırakmak öncelikli gayedir. Bu açıdan modernistler üstkurmacanın yukarıda da açıklanan ilk iki biçimini kullanırken postmodernistler öncelikli olarak "Yazma Eyleminin Bir Oyun Oluşuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları"nı tercih ederler. Buna göre üç biçimde karşımıza çıkan teknik Sabahattin Ali metinlerinde kendine sıklıkla realist yer yer de daha geniş bir imkân kazanır. Yani üstkurmaca tekniği sanatçının eserlerinde anlatıcıyı etkin figür haline getirme ve yazma sürecini yazının konusu yapma şeklinde karşımıza çıkar.

2.1. Ben "Sabahattin Ali"

Sabahattin Ali realist bir yazar olarak çizdiği roman ya da öykü kahramanlarına sıklıkla kendinden bir şeyler katar. Modernist bir bakışla eserlerinde zaman zaman yazar-anlatıcı ya da kahraman bağlamında metne dâhil olan sanatçı, zaman zaman da okura hitap etmek suretiyle üstkurmacayı kullanır. "Ben zaten nedense yazılarımda doğrudan doğruya veya bilvasıta hep kendimden bahsediyorum. Galiba kendimi çok beğendiğimden. Bundan müşteki değilim; çünkü benim fikrimce 'deha' bir nevi megalomandır ve dâhilerin en gülünç olanları mütevazı olanlardır." (Ali, 1991: 93) diyen Sabahattin Ali,

bilinçli bir yaklaşımla kurguyu kendi üzerinden şekillendirir.

Kurguladığı metinlerde doğrudan doğruya kendini anlatan yazar bazen de birkaç yönünü temsil eden kişilikler çizer. Bu kendini anlatış daha çok ben-anlatıcı biçimindedir. Ancak yazarın hayatına dair ipuçlarından kahraman üzerinde de sanatçı tespit edilebilir. Üstkurmacanın imkânları açısından bakıldığında sanatçının kendini metne net bir biçimde dâhil etmesi ve okurla diyaloga varan ifadeleri dikkate alınmalıdır.

Öncelikli olarak yazarın kendini metne dâhil etmesinin biçimlerine baktığımızda karşımıza hayatın tüm açmazlarını yazarıyla birlikte yaşayan Ömer karakteri çıkar. *İçimizdeki Şeytan*'ın bu çaresiz kahramanı, adeta içindeki sanat şeytanı ile siyaset şeytanı arasında çırpınır durur. Dönemin karanlık ve müthiş baskısı altında neredeyse cinnetin eşiğine gelecek olan Sabahattin Ali'nin kendini gerçeklediği önemli kişilerden biridir Ömer. Romanda Hüseyin Nihal Atsız ve Peyami Safa gibi isimlerin de farklı adlar ve gerçek kimlikleriyle yer bulmaları Ali'nin siyasetle olan hesabını edebiyatla görme çabası şeklinde okunabilir.

Karanlık siyasetin toplumun önde gelen aydınlarını nasıl kutuplaştırdığının romanını yazmaya çalışan sanatçının burada üzerinde durduğu temel husus, farklılıklara rağmen aynı olan trajedilerdir. Romana kendine dair bir betimlemeyle başlayan yazar, Sabahattin Ali'yi fiziksel anlamda tüm gerçekliğiyle metne dâhil eder:

> Deniz tarafında bulunanı şişmanca, açık kumral saçlı, beyaz yüzlü bir delikanlı idi. Bağa bir gözlüğün altında daima yarı kapalı gibi duran ve eşya üzerinde ağır ağır dolaşan kahverengi miyop gözlerini vakit vakit arkadaşına ve solda, güneşin ziyası altında uzanan denize çeviriyordu. Düz ve biraz uzunca saçları, arkaya atılmış olan şapkasının altından dökülerek sağ kaşını ve gözkapağının bir kısmını örtüyordu. Çok çabuk konuşuyor ve söz söylerken dudakları hafifçe büzülerek ağzı güzel bir şekil alıyordu. (Ali, 2017b: 13)*.

Kararsız, bedbin, ne istediğini bilemeyen, hayatta belki de yapılması gereken en iyi şeyin hiçbir şey yapmamak olduğunu düşünen, bunalımlı, sıkıntılarının arasında yol bulmaya çalışan bu karakterin düzenli bir eğitimi de yoktur. Hayattaki en akıllıların bile evvelkilerin depo ettiği bilgileri ve tecrübeleri kullandığı ortadadır. Bu sebeple "yaratmak istediğimiz şey de bu mevcut malları şeklini değiştirerek piyasaya sürmekten ibaret" (İŞ, s. 14)tir.

Roman boyunca sanat hayatına dair sıklıkla göndermeler bulduğumuz

* Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece İŞ kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Ömer, Sabahattin Ali'nin dönem yazarlarıyla ilişkilerini de örneklemesi adına gerçeklik arz eder. Romanın ilerleyen sayfalarında Peyami Safa olarak karşımıza çıkan İsmet Şerif'in *Yara* adlı eserine tenkitlerde bulunacaktır Ömer. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na atfen yapılan bu eleştirilerde Sabahattin Ali, *Yara*'nın bir adamı edip yapmaya yetmeyeceği, tekniğinin bozuk olduğu, kısalığı gibi hususlar üzerinde durur. Hatta diyecektir ki, "Şu halimle ben İsmet Şerif'in çektiğini çeksem, böyle bir fasıllık bir roman kıvırırım." (İŞ, s. 197).

Kuyucaklı Yusuf'un az konuşan, sakin, ölçülü, mert ve cesur halleri Sabahattin Ali'nin, heyecanlı, hareketli, yerinde duramayan tavrının aksine özellikle kurgulanmış gibidir. Bunun aksine Salahattin Bey'in hayatı ve yaşama karşı almış olduğu tavır sanatçının kendine benzer. Gençliğin ve hayatın tadını çıkardıktan sonra evlenme kararı alan bu kahraman, eşi ile olan iletişimi, dünyaya gelen kız çocuğu, yaşamı boş vermiş, hemen her şeyi alaysayan yaklaşımıyla yazarın kendinden ipuçları olarak metinde durmaktadır (Ali, 2014: 12, 14, 20, 44, 67).*

Sanatçının romanlarının yanı sıra öykülerinde de sıklıkla yazar-anlatıcı olarak kendini metne dâhil ettiği görülür. "Çilli" öyküsünde dikkati çeken öğretmen Sabahattin Ali'nin kendisidir. Aydın'da Almanca öğretmenliği yaptığı yıllardan kalma bir anısını kurgulayan yazarın öğrencisi Nigâr üzerinden oluşturduğu hikâye realist bir yaklaşımın sonucudur (Ali, 2017e: 66).**

Bununla beraber Ankara'da işsiz kaldığı günlerde yaşadığı dayısı Rıfat Ali Ertüzün'ün evindeki günlerinden kotardığı "Dekolman" öyküsü (SK, s. 70); İzmir'den Ankara'ya dönerken uğradığı Efes Harabelerini anlattığı "Çirkince" (SK, s. 93) hikâyesindeki yazar-anlatıcı Sabahattin Ali'nin kendisidir. Metne üstkurmaca bağlamında birebir kendini bir kahraman olarak dâhil eden yazar, bu yaklaşımını diğer metinlerinde de sürdürür.

Özellikle hapishane yıllarını öyküleştiren yazarın Konya Cezaevi'nden kalan anılarından biri "Bir Şaka"ya konu olacaktır. "Konya Hapishanesi'ne ilk girdiğim gün Cavit Bey'le tanıştım. Beni ihtilattan men ederek başgardiyanın yattığı odaya kapamışlardı. Gece olunca nöbetçi gardiyan kapımı açarak beni yukarıya, 'yüze gelen mahpuslar' koğuşuna götürdü." (Ali, 2017c: 33)*** diye anlattığı kendisinden başkası değildir. Yine Sinop Cezaevi'nde kaldığı günlerin hatıraları "Duvar"da (KSE, s. 40); hapishanede revire gittiği günlerden birinin anısını "Çaydanlık" (Ali, 2017f: 25)****'ta yaşatmıştır.

---

* Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KY kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

** Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece SK kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

*** Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KSE kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

**** Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece YD kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

> Evin kapısını her akşamki gibi anahtarla açmak, sonra kapamak, karanlık koridorda yavaşça ilerlemek, merdiven basamaklarını ayaklarımın ucuyla aramak, -ki onları saymış ve ezberlemiştim ve dönemeç yerlerinin kaçıncı ayaktan sonra geldiğini gayet iyi bilirdim-nihayet odama girmek... Bütün bunlar beni deli eder. Bir kere de başka şeyler yapabilmek için mesela balkona tırmanmak, pencerenin camlarını kırarak içeri girmek ihtirasını duyarım. Odamda beni kitaplarım bekler. Bu yegâne tesellidir. (Ali, 2017a: 65)*

diyerek uzun uzun tarif ettiği delikanlı Sabahattin Ali'nin ta kendisidir.

Sanatçının metne kendini yazar-anlatıcı olarak birebir dâhil etmesi üstkurmacanın imkânlarından biri olarak Sabahattin Ali'de karşımıza çıkarken bir diğer yöntem de yazarın varlığını okura hissettirmesidir. Bu sebeple zaman zaman okurla sohbet ediyormuş havasında seslenmeler dikkati çeker. Bu durum aynı zamanda metnin kurgusallığını da sağlamaktadır.

Bu konuda verilebilecek örneklerden biri yazarın "Değirmen" adlı öyküsüdür. Metnine "Hiç sen bir su değirmeninin içini dolaştın mı adaşım?" (Ali, 2017d: 13)** diye başlayan Sabahattin Ali, "Ya o seslere ne dersin adaşım", "Ben çok eskiden böyle bir değirmen görmüştüm adaşım, ama bir daha görmek istemem.", "Peki ama, bu sevmek midir be adaşım, bir kadını öpmek, onu istemek sevmek midir?", "Sen sevgiline ne verebilirsin sanki? Kalbini mi?", "Sözü kısa keselim adaşım, bizim mağrur ve insafsız Atmacamız, değirmencinin bu sakat kızına vuruldu.", "İşler gittikçe sarpa sarmıştı adaşım", "Adaşım, ben o gece dinlediğim şeyleri öldükten sonra bile unutamam." (K, s. 13, 14, 15, 19, 22, 24) gibi yer yer kullandığı ifadeler okurla olan sohbetini ve onu direkt muhatap aldığını göstermesi adına önem arz etmektedir.

"Kanal" öyküsünde Çumra Ovası'nı tarif eden yazarın "Siz buna, ovanın kırmızı toprağının rengidir diyeceksiniz; ben, Dedemköylü Mehmet'le kardeşinin kanlarının rengidir diyeceğim." (K, s. 50) cümleleri okurun dünyasındaki tasvir algısıyla kendisininkini yan yana getirmesi olarak okunabilir. Yazma sürecinin içinde muhataplarının düşüncelerini de metne alan sanatçının bu yaklaşımı üstkurmaca örneği olarak görülmelidir.

Bu sohbet havasının zaman zaman çeşitli hatırlatmalarla tekrar ortaya çıktığı gözlenir. "Ama yukarda da söylediğim gibi, benim hapishanede gördüğüm mahcup oğlanla bu azılı serseriyi birleştirmek zordu." (SK, s. 30), "Genç ateşçi söylediğimiz gibi, demir merdivenleri koşarak indi." (D, s. 76), "Anlattığımız vakalardan beri iki hafta geçmiş", "Yusuf ve Muazzez gibi iki insanın uzun zaman bu teessürlerden kendilerini kurtaramamaları beklenirdi,

* Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece D kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

** Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece K kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

fakat, evvelce de söylediğimiz gibi, hadiseler birbirini çok çabuk kovaladı", "Bundan sonra anlatacağımız şeyler, iki dakikadan daha az bir zaman içinde oldu." (KY, s. 84, 164, 207).

Sanatçının burada ortaya koyduğu yaklaşım aslında metnin fiktif yapısına da gönderme yapması adına önemlidir. Zira realist bir tutumla metinlerini kurgulayan Sabahattin Ali'nin kurgunun gerçekliğini zedeleyecek olan bu tavrı üstkurmacayı modern çizgiyle birlikte bazen de postmodern bir tavırla kullandığı anlamına gelecektir. Bu tercihin bilinçli yapılmadığı düşüncesinde olmakla birlikte yazarın konunun gerçekliğini üslupla yumuşattığı söylenebilir.

Şu halde yazarın metne dâhil oluşu okura hitapta bulunma, onunla çeşitli bölümlerde sohbete girişme ya da zaman zaman akışa müdahale şeklinde görülmektedir. Aslına bakılırsa romanda bir kusur gibi görülen bu yöntem postmodern anlatıda kasıtlı uygulanan bir tekniğe dönüşmüştür. Sabahattin Ali'de gözlenen bu teknik postmodern olma çabasından öte yazarın eserin figürlerinden biri gibi kendini konumlandırma ve okurla diyaloga girecek kadar samimane bir üslup kurma çabası şeklinde ele alınmalıdır. Zamanın kaotikleşmesine çok da sebep olmayan Sabahattin Ali üstkurmacası, bu açıdan yazmanın ve yaşamanın iç içe geçirilmesi gibi değerlendirilebilir.

2.2. Hikâyenin Hikâyesini Anlatmak

Modern ya da postmodern metinlerin her ikisinde de görülen "romanın romanı" da denilen bu teknik Sabahattin Ali'de yer yer karşımıza çıkmaktadır. Yazarın eserini yazma serüvenini anlatının konusu haline getirmesi olarak tanımlanabilecek olan bu teknik romanlarda hep kullanılagelmiştir. Postmodernistler için gerçek ile sanalın iç içe geçerek okurun reel algısını kökten sarsmak şeklinde algılanabilecek yaklaşım modernistler içinse bir anlatma tekniğidir.

Sabahattin Ali metinlerinden özellikle *Kürk Mantolu Madonna*'da dikkati çeken bu üstkurmaca, bulunan bir hatıra defteri üzerinden yürür. Ankara'da memur olarak çalışan silik bir tip olan Raif Efendi'nin ölümü üzerine müşahit anlatıcının bulduğu anı defteri sayesinde Raif Efendi ve sevgilisi Maria Puder'in dokunaklı öyküsünü öğreniriz. Ancak sanatçı, bu defterdekileri metnin içinde geriye dönüşlerle değil direkt yazının yazısını anlatır şekilde kurgulamıştır. Metinde bize olayları aktaran yazar-anlatıcı karşısındaki muhatabına hikâyeyi anlatacağına dair sık sık göndermelerde bulunur: "Sonradan hiç de böyle olmadığını gördüm; fakat bunlardan daha ileride bahsedeceğim." (Ali, 2007: 19)*. "Bunun sebebini pek çabuk, pek hazin bir şekilde öğrendim. Fakat her şeyi sırasıyla anlatacağım." (KMM, s. 34). "Bir gün, hala aklımdadır,"

* Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KMM kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

(KMM, s. 39) cümleleriyle bize öyküyü anlatan yazarın da bir çeşit kurgulama oyunu içinde olduğu, yazılanı yazdığı hissini verdiği ortadadır.

Bu ilk anlatı oyununun ardından Raif Efendi'nin ikinci katmanı oluşturan hatıra defteri sahneye çıkar. Burada da sık sık muhatabına seslenen yazar, Raif Efendi'nin anıları üzerinden okuru boş bırakmaz. "Bu yirmi beş gün zarfında ne yaptığımı şimdi pek hatırlamıyorum." (KMM, s. 129)., "Fakat şimdi bunu bırakalım ve her şeyi sırasıyla anlatalım." (KMM, s. 144)., "Yalnız dün... Fakat daha buraya gelmedik." (KMM, s. 145)., "Bu satırları yazdığım sırada aradan yirmi dört saatten biraz fazla bir zaman geçmiş bulunuyor." (KMM, s. 156). Bu cümlelerde Raif Efendi üzerinden yürüyen ikinci katmandaki metnin yazılmışlığı ve kurgusallığı net bir biçimde ortaya konulur.

Romanı tekrar merkez eksene döndüren ve hikâyenin hikâyesini hâle taşıyan cümleler ise son sayfada yerini alacaktır: "Hep yazmak istiyorum. Ama ne lüzumu var? Bu kadar yazdım da ne oldu? Bizim kıza yarın başka bir defter almalı ve bunu kaldırıp saklamalı. Her şeyi her şeyi bilhassa ruhumu hiç bulunmayacak yerlere saklamalı..." (KMM, s. 160). Raif Efendi'nin defterinin burada bittiğini haber veren yazar-anlatıcı aslında bu defteri bulma ve okuma macerasını bize anlattığını belirterek kendi içinde metnin üstkurmacasını bir kez daha sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında *Kürk Mantolu Madonna* teknik bağlamda dikkate değer bir eserdir, denilebilir.

Sabahattin Ali'nin öykülerinde de yazma sürecinin anlatıldığı gözlenir. Az sonra aktaracağı hikâyenin girişinin ayrıca yapılması, okuru bir kurgunun içinde yol aldığına inandıracak türdendir. Bu noktada sanatçının tekniği "çerçeve öykü" olarak da nitelendirilebilir. Ancak "çerçeve hikâye" özellikle masallar ve masalsı anlatılar söz konusu olduğunda dikkati çeken bir kurgu tarzıdır. Bu yolla birbirinden bağımsız çok sayıda hikâye veya masal arasında dalga biçimli bir bağ kurulmaktadır. Bunlarda olaylar, merkezden çevreye doğru genişleyen bir dalga hareketi biçimindedir. Ve merkezde yer alan ana olaya bağlı olarak uzayıp giden yan olaylar, hikâyeler bulunmaktadır (Çetin 2005: 197). Bu teknik sayesinde anlatıcı, birden fazla öyküyü ardı ardına anlatıp bir sonraki hikâye için de okurda merak hissi uyandırabilir.

Bu noktada Sabahattin Ali'de karşılaştığımız husus öncelikle, ana olayın eksenini kurma gereği duymadan karşısına muhatap olarak okuru almasıdır. Ardından ona "Dinle adaşım, sana bir Çingene'nin aşkını anlatayım..." (K, s. 15)., "Bunların her biri ayrı ayrı hikâyelere mevzu olabilirler; ben şimdilik yalnız bir candarma, bir at ve bir mavzeri niçin Halil Efe'den sorduklarını anlatacağım." (K, s. 56)., "Bizim burada anlatacağımız vaka bu nevidendir; fakat şimdiye kadar hiçbir gazetede çıkmamıştır." (K, s. 82) gibi cümlelerle meseleyi anlatacağını bildirmesidir. Metnin akışını keserek okura hitap eden bu yaklaşım, bazen hikâye bitince yine muhatabına "İşte adaşım, sana seven

bir Çingene'nin hikâyesi" (K, s. 26) dedirterek kapanışı da yapacaktır.

Yine buna benzer biçimde bu defa okura "iki gözüm" diye seslenen sanatçı "Hakkımızı Yedirmeyiz!" öyküsüne namuslu adam kalmadığını kanıtlayacağını, bununla ilgili bir hikâye ile kendine hak verileceğini iddia ederek başlar (SK, s. 77).

Bu üstkurmaca imkânını bazı metinlerinde daha da genişleten yazar, kendini bir sanatçı olarak sorgulayacak, kendi eleştirisini de yaparak metnine başlayacaktır. "Bahtiyar Köpek" adlı öyküsüne "Niçin hep acı şeyler yazayım?" diyerek giriş yapan Sabahattin Ali dostlarının bu tarz metinlerden sıkıldığını "Bu memlekette yüzü gülen, bahtiyar insan yok mu?" diye sorduklarını bu nedenle de bu öyküsünde onların isteğine uyup "bu sefer, açlıktan, ıstıraptan, nefretten değil... rahattan, tokluktan, sevgiden bahsedeceği" (SK, s. 59)ni duyurur. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi vazifesini gerçekleştiren yazar, kurguladığı öyküyü bitirdiğini de okuruna aktaracaktır: "Ben karanlık şeylerden bahsetmek için dünyaya gelmemişim. İçim tatlı, sıcak, neşeli şeyler anlatmak isteğiyle yanıyor. Hele cümle âlem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıyım?" (SK, s. 62). Biraz da ironik bir biçimde iyi şeylerden bahsettiğini anlatarak metni bitiren yazar, yazma eylemini âdeta bir oyuna dönüştürmüş gibidir.

Sabahattin Ali'nin hapishane günlerinden kalan anıları ve bunlara bağlı olarak anlattığı hikâyeleri çoktur. Ancak sanatçı bu hikâyeleri yeni baştan kendi gerçekliği içinde kurgulamak yerine başkalarından dinlediğini belirterek aktarmayı tercih eder. "Duvar" da bunlardan biridir. "Kır saçlı bir mahpus bana hapishaneye ilk geldiği senelere ait bir vaka anlattı. Belki bunu ona sıkılmadan anlattıran içeriden ziyade dışarıya ait olmasıydı. Bu, yarı kalmış bir firar hikâyesiydi." (KSE, 41) diyerek mahkûmun hikâyesini anlatacak olan yazar öncelikle hapishanenin duvarlarını anlatacağını belirtir ve uzun bir tasvire girişir. Burada adeta kurgunun çatısını okurla paylaşan yazar, metnin nasıl ilerleyeceğini de aktarır.

"Bir Şaka"da ortaya koyduğu yaklaşım ise biriyle sohbet ediyormuş ve hatırladıkça anlatıyormuş havası taşır. Öncelikle yazar, Konya Cezaevi'nden Cavit Bey'in hikâyesini anlatır. Tam, metin bitti derken araya girerek "Bu hikâye burada biter. Fakat ben, bununla münasebeti olan başka bir vakayı da şuracığa koymaktan kendimi alamıyorum." (KSE, s. 38) ifadesiyle kendine dair başka bir olayı anlatmaya başlar.

Sanatçının bu noktada uyguladığı farklı örneklerden biri de "Viyolonsel" öyküsüdür. Afrika'daki yolculukları sırasında bir seyyah grubu ormanda bir adamın viyolonsel çaldığını görüp hikâyesini dinlemek ister. Ancak bu tuhaf adam sadece bir vapur kazasıyla Afrika'ya düştüğünü, karısının burada öldüğünü söyler. Her bir seyyah farklı bir not düşerek bu olayı unutur ve

yoluna gider. Bu noktada hikâye bitmişken yazar yine devreye girer ve "İşte o adamın hikâyesi" (D, s. 44) diyerek gerçek olayları anlatmaya başlar. Metnin sonunda ana konuya tekrar bağlanmayan, iki ayrı öykü görünümü veren eser, yazarın kurgu ile gerçek arası dünyasının farklı örneklerinden biridir.

Şu halde Sabahattin Ali'nin roman ve öykülerinde kullandığı olayları anlatma geleneği karşımıza üstkurmacanın imkânları olarak çıkmaktadır. Hikâyenin hikâyesini veren, zaman zaman da bunu yaparken metnin kurgu olduğuna işaret eden sanatçı, anlatmayı nasıl yaptığını belirterek üstkurmaca tekniğinden faydalanmıştır, denilebilir.

Sonuç

Üstkurmaca modernistler için bir teknik hata gibi algılanırken postmodernistler bunu metne dâhil olma süreci şeklinde değerlendirirler. Temelde eserin kurgu sürecinin örtülü ya da açık biçimde bozulup "kurmaca içinde kurmaca"yı işaret eden yöntem yansıtmacı roman için gerçekliği aktarma aracı olarak kullanılır.

Gerçeğe bir oyun gözüyle bakan postmodernistler için ise anlatılması gereken temel mesele aslında edebiyatın ta kendisidir. Bu sebeple üstkurmaca tekniği onların dünyasında reel olanı dağıtmayı, okuru oyunsuluğun içine çekmeyi ifade eder.

Bu açıdan modernistler üstkurmacanın daha çok "anlatıcıyı etkin figür haline getirme" ve "metnin yazılış sürecini onun konusu haline getirme" yöntemlerini kullanırken postmodernistler öncelikli olarak "yazma eyleminin bir oyun oluşuna dayalı anmalar ve söz oyunları"nı tercih ederler.

Türk edebiyatının toplumcu-gerçekçi çizgide dikkati çeken önemli yazarlarından olan Sabahattin Ali metinlerinde üstkurmaca kendine sıklıkla realist yer yer de daha esnek bir formda yer bulur. Gerçek olaylardan yola çıkarak metinlerini kurgulayan yazar, eserlerine bir kahraman olarak girer ve yazma sürecini okurla paylaşarak aktarır.

Sabahattin Ali'nin anlatıcı-yazar olmanın ötesinde kendini metne dâhil etme biçimleri farklılık arz etmektedir. Bazı eserlerinde kahraman olarak birebir kendini anlatan sanatçı yaşadığı olayları aktararak metinde kendine yer açar. Bazılarında ise yazar varlığını okura hissettirir. Aynı zamanda metnin kurgusallığına da işaret eden bu yöntem, sanatçının okurla sohbet ediyor havası takınmasını sağlar. Roman ve öykülerinde karşımıza çıkan bu teknikle yazar, iki biçimde üstkurmacayı kullanır.

Öncelikle gerçeklikten sapmadan kendi hayatı üzerinden birebir kahraman olarak esere dâhil olur. Ancak bu noktada, realist çizgideki sanatçının takındığı ikinci tavır anlatılanların kurgusallığını imler. Bu da okurun gözünde gerçekliği zedeler. Bu açıdan Sabahattin Ali'nin üstkurmacası bir

yandan gerçeği görünür kılmak için kullanılırken bir yandan da yazma eyleminin kurgusallığını ön plana çıkarır.

Sanatçının eserlerinde dikkati çeken ikinci üstkurmaca yöntemi de romanın romanı diye de tarif edilen biçimdir. Yazar özellikle *Kürk Mantolu Madonna* eserinde anlatının içine kurguladığı iki art alanla dikkati çeker. Burada olayları aktaran müşâhidin hikâyesinin bir kurmaca olduğu vurgulanırken, Raif Efendi'nin anı defteri üzerinden yer verilen öykü de bir anlatıdır. Şu halde iki katmanlı metindeki olayların anlatılma macerası da metnin içinde yer bulur. Bu da hikâyenin hikâyesi olma bağlamında bir üstkurmaca örneğidir. Bununla birlikte anlatının kurgusallığını zaman zaman okurla konuşarak onlara bir hikâye anlatacağını söyleyerek sağlayan Sabahattin Ali, bu açıdan da metnin gerçekliğini tahrip eder.

Sonuç olarak Sabahattin Ali metinlerinde kimi zaman gerçeğe zemin oluşturmak için kullanılan üstkurmaca kimi zaman ise reel algısını tahrip etmeye yaramaktadır. Özellikle anlatının yapıldığını işaret eden vurgular ve cümleler, yazarın modern çizgiyi genişletme adına aradığı imkânlar olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, (Çeviren: Saffet Babür), Ayraç Yayınları, Ankara 1998.

Aktaş Şerif, "Türk Romanında Erken Atılmış Bir Adım: Müşâhedât", *Türk Dili*, S. 433, Ocak 1988.

Aytaç Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul 2003.

Baş Selma, "Oyun-Kurmaca İlişkisi Bağlamında Le Romanı" *Turkish Studies*, S. 6/4 2011.

Çetin Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yayınları, Ankara 2005.

Ecevit Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Karabostan Ayşen, *Graham Swift'in Waterland, David Lodge'un Small World ve Martin Amis'in London Fields Adlı Romanlarında* Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006.

Koçakoğlu Bedia, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Hece Yayınları, Ankara 2012.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

Oppermann,Serpil,"PostmodernRomandaDeğişenAnlatımBiçemi ve'Gerçeklik'/'Yazı' İkilemi", *Littera Edebiyat Yazıları*, C. 3, Karşı Yayınları, Ankara 1992.

Ali Sabahattin, *İki Gözüm Ayşe* (Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları), (haz. Ayşe Sıtkı İlhan-Doğan Akın), Bilgi Yayınevi, İstanbul 1991.

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, İstanbul 2007.

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, YKY, İstanbul 2014.
Ali Sabahattin, *Değirmen*, YKY, İstanbul 2017a.
Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, YKY, İstanbul 2017b.
Ali Sabahattin, *Kağnı, Ses, Esirler*, YKY, İstanbul 2017c.
Ali Sabahattin, *Kamyon*, YKY, İstanbul 2017d.
Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, YKY, İstanbul 2017e.
Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, YKY, İstanbul 2017f.
Yalçın-Çelik, S. Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

Nihal Çalışkan*

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYELERİNDE SÖZCÜK KULLANIMI ÜZERİNE DERLEM TEMELLİ BİR İNCELEME

Bu çalışmada derlem dilbilimi alanında kullanılan bazı teknik ve araçlar yardımıyla Sabahattin Ali hikâyeleri üzerine söz varlığı odaklı bir inceleme yapılacaktır. 1980'lerden itibaren bilgisayar bilimlerinde gerek donanım gerekse yazılım alanında kaydedilen gelişmeler derlem adını verdiğimiz dijital olarak işlenebilir metin havuzlarının oluşturulmasını ve bunlar üzerinde sözcük sıklığı, eşdizimlilik, örüntü başta olmak üzere pek çok dilbilimsel inceleme yapmayı mümkün hâle getirmiştir. Bu doğrultuda başta sözcük bilimi olmak üzere dilbiliminin pek çok dalında derleme dayalı araştırmalar ağırlık kazanmıştır. Bugün bu türden araştırmaların beşerî ve sosyal bilimlerin birçok alanında kullanıldığı görülmektedir. Özellikle edebiyat sahasında stilistik incelemelere temel olmak üzere derlemlerden yararlanılması dikkat çekici keşiflere kapı aralamaktadır. Bunun başlıca sebebi sayısal verilerin âdeta kazı yapılması gereken alanı gösteren bir dedektör gibi daha önce fark edilmeyen bir hususa işaret etmedeki rolü olsa gerektir. Böylece araştırmacı verinin peşinden gittiğinde daha önce fark etmediği noktaları kavrama şansı bulmaktadır. Ayrıca sayısal veriler, okuma sürecinde sezgi düzeyinde kalmış birtakım noktaların da somutlaştırılarak birer tespite dönüşmesini sağlamaktadır.

Kapsam ve amaç itibarıyla bu yazıda Sabahattin Ali hikâyelerinin söz varlığı üzerinde ayrıntılı biçimde durmak mümkün olmayacaktır. Toplam sözcük sayısı, farklı sözcük sayısı ve bunların birbirine oranı ile ilgili genel tespitlerden sonra yazarın en sık kullandığı sözcükler üzerinde kısaca durulacaktır. Çalışmanın en ilgi çekici bölümü anahtar sözcüklerle ilgili olanıdır. Burada yazılım desteğiyle Sabahattin Ali'nin 1930'lu yıllarda yazdığı hikâyeler ile 1940'lara ait hikâyeleri iki farklı derlem biçiminde ele alınarak anahtar sözcüklerin ışığında değerlendirilecektir.

* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yöntem

Çalışma derlem temelli olarak yapılacaktır. Bunun için Sabahattin Ali'nin bütün hikâyeleri bilgisayar ortamına aktarılmış, içinde yer aldıkları kitap başlığı esas alınarak beş farklı dosya biçiminde UTF-8 koduyla düz metin olarak kaydedilmiştir. Çalışmada Yapı Kredi Yayınlarının *Sabahattin Ali/Bütün Öyküleri-I* (Değirmen, Kağnı, Ses), *Bütün Öyküleri-II* (Sırça Köşk, Yeni Dünya) baskıları esas alınmıştır. "Esirler" başlıklı metin kitapta yer almasına rağmen hikâye türünde olmadığı için inceleme dışı tutulmuştur. Bu şekilde oluşturulan Sabahattin Ali Hikâyeleri Derlemi, ücretsiz bir yazılım olan AntConc'un 3.2.4 versiyonu kullanılarak incelenmiştir (Anthony, 2014).[1]

Sözcük Çeşitliliği: Sözcükbiçim/Sözcükbirim Oranı (SSO)

Söz varlığı üzerine yapılacak çözümlemelerden ilki sözcükbiçim/sözcükbirim (type/token) oranını (SSO) belirlemektir. Bu bize yazarın kullandığı her bir farklı sözcüğün toplam sözcük sayısına oranını verir. Buradan hareketle söz varlığı çeşitliliği hakkında bir hüküm vermek mümkün olacaktır. AntConc'un sözcük listesi (word list) seçeneğini kullanarak yaptığımız aramada Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde kullandığı toplam sözcük sayısının 124.129, farklı sözcük sayısının ise 28.164[2] olduğu görülmüştür. Bu sayılar temelinde sözcükbiçim/sözcükbirim oranı ise % 22,68'dir. Bunun hikâye kitaplarına dağılımı ise şu şekildedir:

Tablo 1: Hikâyelere Göre Sözcükbiçim/Sözcükbirim Oranı

Hikâyeler	Toplam Sözcük	Farklı Sözcük	Oran
Değirmen	27124	10076	37,14
Kağnı	25488	9068	35,57
Ses	9889	4254	43,01
Sırça Köşk	1400	860	61,42
Yeni Dünya	60228	17457	28,98

Bu tablodan da anlaşılacağı üzere SSO ile metin uzunluğu arasında ters orantı vardır. Metin ne kadar kısaysa SSO o kadar yüksektir, bir başka deyişle metinde sözcük çeşitliliği o kadar fazladır. Bu dilbilimsel açıdan şaşılacak bir durum değildir. Zira metin uzadıkça belli birimlerin tekrar edilme olasılığı artmakta, ilk defa kullanılan sözcük sayısı da azalma eğilimi göstermektedir. Peki bu oranları nasıl yorumlamak gerekir? Her şeyden önce bir eserin edebî değerini belirleyen unsur yalnızca ne kadar farklı sözcükle

oluşturulduğu değildir. Bu yüzden yukarıda özellikle "zenginlik" kavramını kullanmaktan kaçınarak "çeşitlilik" demeyi tercih ettik. Örneğin İngiliz edebiyatında tartışılmaz bir yeri olan Shakespeare'in *Kral Lear*'ında toplam sözcük sayısı 25.580, farklı sözcük sayısı 4.122, SSO ise % 16,11'dir (Consiglio, 194). Sabahattin Ali'nin aynı hacimdeki Kağnı hikâyesinde ise SSO % 35,57'dir. Tabii bir karşılaştırma yaparken elimizdekilerin karşılaştırılabilir olması da önemlidir. Zengin çekim morfolojisi sebebiyle Türkçede bir sözcüğün çok sayıda sözcükbiçimi olabilmektedir. Gitmek fiilinin İngilizcede "go, going, goes, went, gone" şeklinde beş biçimi varken Türkçede yalnızca bilinen geçmiş zaman çekiminde altı biçim ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden çeşitlilik konusunda en sağlıklı değerlendirmeler Sabahattin Ali'nin çağdaşı olan yazarların eserleriyle yapılacak bir karşılaştırmayla ortaya konabilir. Bu karşılaştırmada metin türü ve metin uzunluğu gibi değişkenler de göz önünde bulundurulmadır. Ancak elimizde böyle bir veri tabanı yoktur. Bu durumda Türkçenin ilk yazılı derlemi olma özelliği taşıyan ve hâlihazırda metin dosyalarına ulaşılabilen tek derlem olan ODTÜ Türkçe Derlem (OTD)'in (Say vd. 2002) kurgusal metinleriyle bir karşılaştırmaya gidilebilir. Bu da bize 30-40'lı yıllar ile 90'lı yılların metinleri arasında bir karşılaştırma yapma imkânı verir. OTD'nin kurgusal metinlerinde toplam sözcük sayısı 26.369, farklı sözcük sayısı ise 10.396'dır. Bu sayılar doğrultusunda SSO % 39,42'dir. Sabahattin Ali'nin bu hacme en yakın hikâye kitabı *Değirmen* ve *Kağnı*'da ise bu oran sırasıyla % 37,14 ve % 35,57'dir. OTD'deki metinlerin farklı yazarlara ait olduğu, her yazarın kendine özgü dil kullanımının çeşitliliği artıracağı düşünüldüğünde Sabahattin Ali'nin sözcük çeşitliliği bakımından geri kalmadığını söylemek mümkündür.

En Sık Kullanılan Sözcükler

Söz varlığından hareketle yapılacak edebî/stilistik incelemelerin pek çok boyutu bulunmakla birlikte biz bu başlıkta önce yazarın genel söz varlığı üzerinde birtakım tespitler yaptıktan sonra hikâyelerindeki anahtar kelimeler üzerinde nispeten ayrıntılı biçimde durmaya gayret edeceğiz. AntConc programının sözcük listesi işlevini kullanarak yaptığımız sorguda Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde kullanmış olduğu toplam sözcük sayısı 124.129, farklı sözcük sayısı ise 28.164 olarak tespit edilmiştir. Sözcük listesi sıklık temelinde incelendiğinde Türkçe için hazırlanmış mevcut listelerde (Pierce 1963, Göz 2003[3], Aksan vd. 2012) gözlemlediğimiz belli başlı özelliklerin burada da mevcut olduğu görülmektedir. Aşağıdaki tabloda bir fikir vermesi bakımından Türkçe Ulusal Derlem (TUD) ile hikâyelerdeki ilk 20 sözcük sıralanmıştır:

Tablo 2: Sabahattin Ali Hikâyelerinde ve TUD'da En Sık Kullanılan 20 Sözcük

Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri			Türkçe Ulusal Derlemi		
Sözcük	**S. Türü**	**Sıklık**	**Sözcük**	**S. Türü[4]**	**Sıklık**
bir	tanımlık, sıfat, sayı s.	4.659	bir	tanımlık, sıfat, sayı s.	1.209.785
ve	bağlaç	2.290	ve	bağlaç	1.004.455
bu	zamir, tanımlık	1.646	bu	zamir, tanımlık	625.335
gibi	edat	950	da	bağlaç	361.061
de	bağlaç	797	de	bağlaç	352.249
sonra	belirteç, tanımlık, bağlaç, edat	791	için	edat	253.572
o	zamir, tanımlık	764	çok	belirteç, tanımlık, edat	196.477
kadar	edat	745	olarak	eylem	189.919
da	bağlaç	696	gibi	edat	185.707
ne	zamir, belirteç, bağlaç,sıfat	687	daha	belirteç	183.675
için	edat	660	ile	bağlaç	176.164
daha	belirteç	567	o	zamir, tanımlık	169.578
fakat	bağlaç	526	ne	zamir, belirteç, bağlaç, sıfat	151.348
diye	zamir	456	her	tanımlık	136.938
dedi	zamir	440	sonra	belirteç, tanımlık, bağlaç, edat	132.413
ben	eylem	429	olan	eylem	130.241
her	tanımlık	366	ama	bağlaç	128.015
ki	bağlaç	363	en	belirteç	123.892
bile	edat	361	kadar	edat	120.941
ki	edat	360	ki	bağlaç	96.402

Her iki listede de dil biliminde işlev sözcükleri olarak nitelendirdiğimiz tanımlık, edat, bağlaç, zamir ve belli türdeki belirteçlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Zaten 20 sözcükten 14'ü ortaktır. Zamanla kullanım sıklığı bakımından yer değiştirmiş ve bu yönüyle daha çok tarihî dil incelemeleri bakımından önemli olabilecek "fakat-ama" denkliğini bir kenara koyarsak hikâyelerdeki "diye, dedi, ben, bile, iki" sözcüklerinin TUD'da ilk 20'de yer almadığını söylememiz gerekir. Ancak bu sözcüklerin tamamı ilk 20'de bulunmamakla birlikte yine TUD'un sıklık listesinde de üst sıralarda yer almıştır. Örneğin iki sözcüğü 83.630 kullanım sıklığıyla TUD'da 23. sırada; ben 24 (sıklık 83.565), diye 28, (sıklık 75.667), bile 44 (sıklık 54.411), dedi ise 48. (sıklık 51.332) sıradadır. Bu sözcüklerin anlatma esasına dayalı bir metin türü olan hikâyelerde listenin üst sıralarında yer alması ise doğal olduğu kadar kaçınılmazdır da. Zira "diye, dedi" sözcükleri konuşma cümleleriyle, "ben" zamiri ise anlatıcı ile bağlantılıdır. İlk 20'den sonra en sık kullanılan 30 sözcük ise şöyledir: şey, zaman, biraz, birkaç, hiç, çok, bana, gün, ile, olan, ama, vardı, beni, onun, bütün, doğru, beş, başka, değil, onu, on, en, pek, genç, yalnız, tekrar, mi, uzun, küçük, böyle. Bu sözcükler de yukarıdaki tablodan çok farklı değildir. Yine işlev sözcükleri diyebileceğimiz zamirler; miktar, derecelendirme, sayı ve işaret kelimeleri; temel bir cümle yapısı olan "var-yok" ve "değil" cümlelerine temel teşkil eden "vardı, değil" biçimleri; ayrı yazıldığı için sözcük muamelesi gören "mI" soru eki; "uzun, küçük" gibi genel anlamlı sıfatlar ile "zaman, kadın" gibi genel adlar; "doğru, yalnız" gibi çok görevli sözcükler ilk sıralarda yer bulmuştur. Peki bunlardan hangileri yazarın üslubu, dili hakkında belirleyicidir. Derlem dilbilimi bu konuda bize sadece sıklık verilerinden hareket etmenin yanıltıcı olabileceğini söylemektedir. Zaten en sık kullanılan sözcükler aslında hemen hemen bütün metin türlerinde yüksek sıklığa sahiptir. Bu noktada derlem dilbilimine dayalı edebî/stilistik incelemelerde anahtar sözcük analizi öne çıkmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Anahtar sözcük analizi, en basit şekliyle bir derlemde yer alan sözcüklerin sıklığını referans bir derlemdeki sözcük sıklığıyla karşılaştırmak suretiyle temel derlemdeki sözcüklerin önem derecesini belirleme işlemidir. Tabii burada ilk akla gelen soru referans derlemin ne tür özellikler taşıması gerektiğidir. İlgili literatürde en çok üzerinde durulan konu derlemlerin büyüklüğü meselesidir. Berber-Sardinha (2000), referans derlemin ana derlemden daha büyük olması gerektiğini savunurken McEnery vd. (2006), Scott (2009) derlem büyüklüğünün anahtar sözcüklerin niteliğini büyük ölçüde değiştirmediğini ifade etmişlerdir. Ancak Goh (2011), bu çalışmaların deneysel tasarım açısından eksik bulduğu yönlerini de dikkate alarak yaptığı çalışmasında tür

ve artzamanlılık kriterlerinin derlem büyüklüğünden daha önemli olduğu sonucuna varmıştır. Gerçekten de "diye, dedi, ben" gibi sözcüklerin tür ile ilişkisi çok açıktır. Yine "fakat-ama" arasında görülen sıklık yer değiştirmesi ile "olan, olarak" gibi sözcüklerde görülen artzamanlı işlev çeşitliliğinin bize Sabahattin Ali hikâyelerinden çok Türkçenin tarihî gelişimiyle ilgili bilgi vereceği açıktır. Bu yüzden farklı zaman dilimlerine veya farklı metin türlerine ait veri setleri karşılaştırılırken bu hususlar göz önünde bulundurulmalıdır. Çalışmanın bu bölümünde bu hususlar da dikkate alınarak Sabahattin Ali'nin 1930'lu yıllarda birer yıl arayla yayımlanan *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936) ve *Ses* (1937) kitaplarındaki hikâyeler ile 1940'ların ürünü olan *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) hikâyeleri arasında bir karşılaştırmaya gidilecektir. Böylece yazarın kısa da olsa belli bir zaman farkıyla yazdığı hikâyelerinde dil, üslup, konu, teknik bakımlarından ipucu değeri taşıyacak bazı anahtar kelimelerin izi sürülecektir. Bu karşılaştırma, derlem stilistiği açısından son derece sağlam bir zemine oturmaktadır. Zira karşılaştırılan metinler tür bakımından ortaktır. İlk üç kitaptaki metin sayısı 34, son iki kitapta ise 31'dir. Birinci grupta 62.127, ikinci grupta 62.002 sözcük vardır. Yani iki gruptaki metinlerin hacmi neredeyse aynıdır. Bu açıdan tür ve metin uzunluğu gibi değişkenlerin sonuçları çarpıtması mümkün değildir. Anahtar sözcük analizinde önem taşıyan bir diğer değişken olan artzamanlılık ise zaten araştırma sorusunun bir parçasıdır.

AntConc'un anahtar sözcük analizi işlevini kullanarak elde ettiğimiz listede ilk üç hikâyede eşik düzeyi olan 6,63[5] ve üzerindeki sözcük sayısı 265'tir. Buna ilişkin liste EK-1'de verilmiştir. Söz konusu anahtar sözcükleri daha iyi anlayabilmek için bunları gruplandırmakta fayda vardır. Aşağıdaki tabloda öneri niteliğinde bir tasnife gidilmiştir:

Tablo 3: İlk Üç Hikâyedeki **Anahtar Sözcüklerin Tasnifi**

İşlev Sözcükleri	**Bağlaçlar**	ve, fakat, veya, lakin, çünkü
	Edatlar	kadar, uğruna
	Cümle kurucular-	vardı, idi, neydi, değildi, mümkün, lazımwdır, muhakkaktı, değildir, şeydir
	Soru kelimeleri/eki	niçin, musun, misin
	İşaret/Yön/Şahıs/ Belirsizlik Kelimeleri	onu, bu, seni, bunu, şeyleri, ona, herkes, o, bir, etrafımda, kendimi, senden, birbirimizi, beni, bana, kendisine, şeylere, hiçbir, ben, kendisini, burada, şeyi, içeriye, onun
Ünlemler	ey, hah, oh, hay	
Adlar	zaman, viyolonsel, aşk, ay, kandilin, gramofon, kuvvet, farkında, hayata, müzik, hayret, fikir, delik, değirmenin, hayatın, adalet, alev, elimle, fırtına, göğsünden, hayatının, muhakeme, müdafaa, omuzuma, perde, sahibinin, kollarını, ağaçlar, gözleri, grup, hakikat, lafları, piyano, sonbahar, vaka, sözler, âşık, zamana, deliğe, ehemmiyet, güzellik, aklımız, dalgaların, duvarlara, düşünce, fikri, hükümetin, ihtiyacı, işaretler, kandilleri, kandillerin, karakola, kararı, kağnı, kelepçeyi, manası, mavzeri, muhit, sinema, zekânın, ışığının, şahit, şarkısı, takip, kalbini	
Kişi Ad ve Unvanları	candarma, şair, bekir, adaşım, cavit, candarmalar, sevgilim, kamil, mehmetin, hayri, mühendis, nurullah, erkek, dudu, reis, dedemköylü, idris, kaymakamın, mehmet, viktor, atmaca, arap, ateşçi, beria, candarmaların, candarmanın, çoban, arkadaşının, güzin, viktoru, erkeğin, kaymakam, efe, şükufe, ali, alinin, gazinocu, hayrinin, satıcı, çingene, şairin, şükufeyi, müdür, atmacanın, azime, değirmencinin, dostum, fazıl, kumandanının, köylülerden, muhsine, müddeiumumi, sahir, zabit, çallı	
Mekân Adları	konya, konyaya, hapishaneye, mektep, beyşehir, hapishanesine, konyadan, mektepten, tarlasına	
Sıfatlar	genç, ufak, siyah, basit, uzak, ebedi, zeki, kuvvetli, güzel, alakadar, deminki, komik, eski, muayyen, ciltli, mağrur, muazzam, renkli	

Belirteçler	yalnız, yavaş, mütemadiyen, gene, zağar, en, yavaşça, evvela, ihtimal, şiddetle, esnada, hiç, gayet, şimdiye, muhakkak, fevkalade, birdenbire, aralıklarla, bilhassa, alelade, kolayca, kuvvetle
Fiil ve Fiilimsiler	benzeyen, koşarak, düşünmek, geldiğini, söylüyordu, bulamadım, sönen, söylemek, yaptığı, başladım, alarak, ağlamaktan, değişen, katıla (katıla), sarsan, sordular, verirdi, geliyordu, bakmaya, yapılmış, istedi, oluyordu, dolaştı, isteyerek, anlamış, bilmeyen, dikilen, gömüldü, gönderdiği, istemişti, kaldırınca, kıvrılan, okuyordum, sevmek, sıkıyor, uçan, verdikten, verin, vuruldu, yakaladım, yapmıştı, yapıyorlardı, zannediyordu, öldürmek, yürümeye, indi

Son iki hikâyeye ilişkin anahtar sözcük sayısı ise 345'tir. Bunların listesi de EK-2'de verilmiştir. Aşağıdaki tabloda da yine anahtar sözcüklerle ilgili bir tasnif yapılmıştır:

Tablo 4: Son İki Hikâyedeki Anahtar Sözcüklerin Tasnifi

İşlev Sözcükleri	**Bağlaçlar**	ama, neyse, da, ile, de, hele, meğer
	Edatlar	göre
	Cümle kurucular	diye, var, yok, tamam, varmış, nasılsın
	Soru kelimeleri/eki	mu
	İşaret/Yön/Şahıs/ Belirsizlik Kelimeleri	ortada, arkasındaki, burda, kimi, birinin, birini, karşıdaki, kimsecikler, sağına, soluna, önde, şunun, yerinden
	Sayı/Ölçü Kelimeleri	yüz, beş, bin, kırk, üç, on, ikinci, elli, okka, yetmiş, üçü
Ünlemler	ulan, haydi, aman, efendim, eh	
Adlar	ameliyat, burnunu, aralık, koyunların, ayran, işi, hastalığın, incir, röntgen, yıl, gök, arabada, dekolman, gözlüklerinin, sulfata, süt, tıp, yatağına, portakal, sözüne, sıtma, yatak, düğün, ameliyatı, arabayı, bal, böbrekte, cankurtaran, derdim, kanını, koyunlar, dünya, yüzüme, muamele, anacığım, başlarına, böbrek, işkence, karını, kaşıkları, maşrapayı, resmini, sıtması, zanaata, derdi, sırtını, çam, merak, aklını, alın, ameliyatında, arabaların, avarya, aylar, ağabey, borç, derdine, doktorların, güğümü, hakkını, halkı, karının, kemikleri, devlerin, kumanda, kurban, kurbanın, kömür, kıymetini, manzaranın, müdahale, oyuna, perhiz, sahipleri, sancılar, tarif, teşrif, treni, tıraş, yiğitin, kayadan, yurdunun, çamların, çantamı, çaydanlığı, çuvalı, ana, çeşme, yüzümü	

Kişi Ad ve Unvanları	doktor, avni, hasan, osman, hacer, profesör, yusuf, ibrahim, emine, doktorun, esma, yakup, hüseyin, kemal, tevfik, hasanın, kerim, satılmış, melek, avninin, süvari, asiyenin, asiyeyi, ressam, yörük, eminenin, muavin, hoca, akbulut, hademe, osmanın, recep, yusufun, berber, hasta, doktorlar, hacı, melike, dervişin, doktora, rifat, vali, derviş, asiye, esrarkeş (bakkal), hasanı, hasanım, hemşire, şehirli, kaptan, herif, beybaba, madam, karı, efendiler, aravurgun, asistan, denizer, elebaşı, jandarmalar, kâtip, kemale, memurlar, necati, operatör, profesörün, doktoru, çarkçıbaşı
Mekân Adları	sırça, köşkün, köşk, yolun, gemi, hastanenin, doğumevine, istasyon, köşke, niğdeye, evden, kayseri, köşkü, rıhtımda, süvarinin, yolları, yolumuza, yolunu, dağın, çirkinceye, çirkince, geminin, eve, trenin, bahçesi, bostan, büvetin, güverte, hasanboğuldu, hendeğe, istasyonda, kamarasına, kazdağının, koridorun, köprüköye, nahiye, obaya, selçuk, gemiye
Sıfatlar	koca, pırıl (pırıl), helal, koskocaman, sakallı, ihtiyar, irice, keyifli, koskoca, sıska, kara, kopuk, mahcup, parmaklıklı, yürekli, iri
Belirteçler	önce, iyice, yeniden, hayli, (pırıl), yüne, ardından, haftada, boyuna, teker (teker), sadece, saatte, avaz (avaz), sırada, henüz, elbette, horul (horul), tir (tir), zangır (zangır), (bu) arada (bir), sesle, birlikte, deminden, sabahları, üstünkörü
Fiil ve Fiilimsiler	demiş, bakmış, bulup, al, yürümüş, deyip, olsun, alıp, alırım, güler, kesip, savura (savura), der, diyerek, kalmamış, baktıkça, beklemek, getirir, hatırladım, gidelim, görmeden, alayım, ayrılan, bulunur, kaybolmuş, oynuyordu, sallaya (sallaya), sokulup, uğrayan, yaşar, çevirmiş, çömelip, oturup, buyurun, olacak, fırlayıp, çek, bağırır, buyur, bırakmadı, dağılmış, dediğin, etmesini, ettik, fırlayarak, gelmişler, getirip, kapadım, kararmış, koyup, okuyup, sildi, sormuş, sıvasa, titremeye, toplandı, yorulmuş, yürüyordum, başlamış

Tablo-3, ilk üç kitaptaki kullanım sıklığı son iki kitaba göre daha yüksek olan ya da ilk üç kitapta yer alıp da son iki kitapta yer almayan sözcükleri içermektedir. Aynı durum Tablo-4'teki sözcükler için de geçerlidir. Bu iki tabloya ilişkin değerlendirmeleri şöyle sıralamak mümkündür:

- Dilde sadeleşme eğilimi

Tabloda ilk dikkati çeken husus, çok dramatik bir farklılık olmamakla birlikte eski sözcüklerin ağırlığını giderek yitirdiğidir. Söz gelimi, ilk grupta "fakat, lakin" gibi bağlaçlar anahtar durumdayken ikinci grupta bunların yerini günlük dile daha yakın "ama" kullanımı almıştır. Bu eğilimi cümle kurucularında "muhakkak (13)", adlarda "muhakeme (0), müdafaa (0), hakikat (0), ehemmiyet

(1), muhit (0)", sıfatlarda "ebedi (0), alakadar (2), muayyen (1), mağrur (0), muazzam (0)", belirteçlerde "mütemadiyen (0), evvela (10), (bir) (2). ihtimal, fevkalade (1), bilhassa (3), alelade (0)" sözcüklerinde de görmek mümkündür. Ayraç içindeki sayılar bu sözcüklerin ikinci gruptaki kullanım sıklığını göstermektedir. Tabii burada, yazar söz konusu kelimelerin Türkçe karşılıklarını tercih etmiştir, gibi bir iddiada bulunmuyoruz. Zaten yaptığımız arama sonucunda ikinci grupta yalnızca "hakikat" karşılığı "gerçek", "alakadar" karşılığı "ilgili", "mağrur" karşılığı "gururlu" sözcüklerinin çok az sıklıkla kullanıldığını tespit edebildik. Buna karşılık ilk grupta "gerçek, mağrur" sözcükleri geçmemekte; "ilgili" ise 1937 tarihli kitapta 1 kez kullanılmaktadır. Bu aşamada eldeki verileri daha detaylı incelemelere temel teşkil etmek üzere bir hareket noktası biçiminde düşünmek daha doğru olacaktır.

- Ek-fiilin kullanımı

Birinci grupta ek-fiilin geçmiş zaman çekimine ait "idi" birimi anahtar sözcük durumundadır. İlk bakışta bu durumun ek-fiilin yazımıyla ilgili bir husus olduğu, ve yazarın üslubundan ziyade genel dildeki bir eğilimi yansıttığı düşünülebilir. Söz konusu kullanımın iki gruptaki görünümünü sayılarla ortaya koymak fikir açıcı olabilir. Birinci grupta anahtar durumdaki "idi"nin kullanım sıklığı 73'tür, buna karşılık ikinci grupta 31'dir. İkinci grupta bitişik yazılan ek-fiilin kullanım sıklığı ise şöyledir: "-ydi 98, -ydı 49, -ydu 20, -ydü 2". Ancak birinci grupta ilginç şekilde bitişik yazımlar daha sıktır: "ydi 119, -ydı 69, -ydu 31, -ydü 3". Bir başka deyişle yazar ilk dönem hikâyelerinde daha çok ek-fiil, yani daha çok isim cümlesi kullanmıştır. Bu da ek-fiilin yazımında değil, yazarın üslubunda bir değişikliğe işaret eder. Bilindiği üzere ek-fiil adları ve ad cinsinden sözcükleri yüklem yapar. Böyle cümlelerde tanım, tayin, tespit işlevi ön plana çıkar. Bu cümleler anlatma esasına dayalı metinlerden ziyade düşünce yazılarına özgüdür (Kilci, 2003). Sabahattin Ali'nin üslubu açısından bu durumun anlatımda bir zaafa yol açıp açmadığı veya ne tür bir stilistik işlev gördüğü hususu daha ayrıntılı biçimde incelenmelidir.

- De- fiilinin kullanımı

Tahkiyeli metinlerde "de-" fiili çeşitli çekimli biçimleriyle oldukça sık kullanılır. Burada incelenen metinler aynı yazara ait aynı türdeki metinler olduğu için "de-" fiilinin kullanımı bakımından bir farklılık oluşabileceği öngörülmemişti. Ancak söz konusu fiilin "demiş, deyip, der, diyerek" biçimleri ikinci grup için anahtar konumdadır. Buna karşılık birinci grupta aynı semantik alandan "söylüyordu" fiili tercih edilmiştir. Sıklığı 15 olan fiilin yalnızca 5 yerde bir başkasının cümlesini aktarmak üzere kullanıldığı görülmektedir. Diğer cümleler "doğru söylemek, şarkı söylemek" gibi

kullanımları örneklemektedir. Oysa ikinci gruptaki kullanımlar "de-" fiilinin özelliği gereği konuşma cümlelerinin doğrudan aktarımına yöneliktir. Bu da yazarın anlatım tekniğinde bir farklılığa işaret etmektedir. 1940'lı yılların hikâyelerinde kişiler, kendi konuşmalarıyla yer almaktadır. Bu konuşma cümleleri kişilerin olaylar karşısındaki tutumlarını, özelliklerini, eylemlerin yapılış biçimlerini doğrudan gösterme açısından önemlidir. Oysa 1930'larda daha çok yazarın gözlemlerine dayalı betimlemeler ağırlıktadır.

- Adların kullanımı

Anahtar sözcükler, özellikle yazarın ele aldığı temalar, meseleler açısından da fikir vericidir. Bu noktada en önemli rolü de ad cinsinden sözcükler üstlenir. Çalışmada adlarla ilgili üç ayrı gruplama yapılmıştır. Bunlardan tema konusunda ipucu niteliği taşıyanlar "adlar" başlığı altında yer almaktadır. Bu başlıkta "aşk, âşık" sözcükleri dikkat çekmektedir. Bağlam içi kullanımları incelendiğinde fiziksel yakınlaşmaya işaret eden "göğsünden, omuzuma", doğrudan romantizmi çağrıştıran "ay, ışığının, dalgaların, sözler, hayata, hayatının, kalbini" gibi anahtar sözcüklerin de aşk temasını desteklemek üzere kullanıldığı görülmektedir. "Viyolonsel, müzik, piyano, güzellik, sonbahar şarkısı, perde" gibi müzikal unsurlar da tamamlayıcı estetik unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Gerçekten de ilk hikâyelerinde aşk kavramı üzerinde duran yazar, zamanla daha toplumsal meselelere yönelmiştir. İlk hikâyelerinde bu yönelimin izlerini "adalet, muhakeme, müdafaa, hükümetin, karakola, kağnı, kelepçeyi, mavzeri" anahtar sözcüklerinde görmek mümkündür. Ancak ikinci grupta bu bir yönelim olmaktan çıkmış, hâkim unsur hâline gelmiştir. Buradaki anahtar sözcüklerin neredeyse tamamı acıklı bir hikâyeye dönüşen toplumsal meselelerle ilgilidir. Örneğin "ameliyat, hastalığın, röntgen, dekolman, tıp, sıtma, ameliyatı, böbrekte, cankurtaran, derdim, kanını, böbrek, işkence, sıtması, derdi, ameliyatında, doktorların, kemikleri, kurban, kurbanın, perhiz, sancılar" gibi sözcükler hasta-doktor-hastane bağlamında yaşanan talihsiz olaylarla ilgilidir. "Koyunların, ayran, koyunlar, maşrapayı, güğümü" köy ve yoksulluk bağlamında yaşanan trajedilere işaret etmektedir. Bütün anahtar sözcükler "kurban, işkence" örneğinde olduğu gibi açık biçimde olumsuz bir anlam içermese veya "böbrek, ayran" gibi doğrudan ilgili olduğu hikâyeyi çağrıştırmasa da bu gruptaki sözcüklerin neredeyse tamamı istenmeyen durumlara işaret etmektedir. Örneğin "muamele" sözcüğü ilk bakışta olumlu ya da olumsuz anlamlı şeklinde değerlendirilemez. Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*'ünde muamele, "davranış, yöntem, işlem" biçiminde tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Oysa hikâye bağlamını incelediğimizde sözcüğün "tuhaf muamele, muamele edişleri barometre gibi, Sağlık olsun... Muamele tamam mı?, fena

muamele, layık olmadığı şekilde muamele, şahsa göre muamele, hastalarına muamele edişinde bile -Sizin de elinize fırsat geçse ötekiler gibi namussuz olursunuz" biçiminde kullanıldığı görülmektedir. 10 kullanımdan yalnızca ikisi "nazik muamele, zarif muamele" biçimindedir. Diğer sözcükler de bu bakış açısıyla incelendiğinde durum pek farklı olmayacaktır. Yani ilk bakışta doğrudan belli bir metin ile ilişkilendirilemeyen anahtar kelimeler bile kullanıldığı bağlamlar incelendiğinde Sabahattin Ali'nin hikâyelerine hâkim olan acı, üzüntü, çaresizlik, kahır gibi duygularla ilgili ayrıntıları ortaya koyacaktır.

- Kişi ad ve unvanları ile mekân adlarının kullanımı

Kişi ad ve unvanlarıyla ilgili olarak birinci gruptaki hikâyelerde 55, ikinci grupta ise 69 anahtar sözcük yer almaktadır. Bunları biraz daha ayrıntılı ele aldığımızda şöyle bir tablo ile karşılaşmaktayız:

Tablo 5: Kişi Ad ve Unvanlarıyla İlgili Tasnif

Adların Özelliği	I. Grup	II. Grup
Kişi adları	bekir, cavit, kamil, mehmetin, hayri, nurullah, dudu, idris, mehmet, viktor, atmaca, beria, güzin, viktoru, şükufe, ali, alinin, hayrinin, şükufeyi, atmacanın, azime, fazıl, muhsine	avni, hasan, osman, hacer, yusuf, ibrahim, emine, esma, yakup, hüseyin, kemal, tevfik, hasanın, kerim, satılmış, melek, avninin, asiyenin, asiyeyi, eminenin, osmanın, recep, yusufun, melike, rifat, asiye, hasanı, hasanım, kemale, necati,
Soyadları	-	akbulut, aravurgun, denizer
Meslek adları	candarma, şair, candarmalar, mühendis, kaymakamın, ateşçi, candarmaların, candarmanın, çoban, kaymakam, gazinocu, satıcı, şairin, müdür, değirmencinin, kumandanının, müddeiumumi, sahir, zabit	doktor, profesör, doktorun, süvari, ressam, muavin, hoca, hademe, berber, hasta, doktorlar, doktora, vali, hemşire, kaptan, asistan, elebaşı, jandarmalar, katip, memurlar, operatör, profesörün, doktoru, çarkçıbaşı
Mensubiyet adları	dedemköylü, arap, çingene, köylülerden, çallı	yörük, şehirli
İlişki adları	adaşım, sevgilim, arkadaşının, dostum	-
Unvanlar	reis, efe	hacı, dervişin, derviş, esrarkeş (bakkal), herif, beybaba, madam, karı, efendiler,
Cinsiyet adları	erkek, erkeğin	-

Bu tablodan hareketle ikinci grupta kişi adı kullanımının arttığını, birinci gruba göre soyadı kullanımının ağırlık kazandığı söylemek mümkündür. Bu durum, daha gerçekçi bir anlatıma geçiş yönünde bir işaret olarak değerlendirilebilir. Karakterlerin adlarıyla ve hatta soyadlarıyla metinde yer almaları onları gerçek hayatta karşılaşılması daha muhtemel kişiler durumuna getirmiştir. Buna karşılık ilk gruptaki hikâyelerin bir kısmında gerçekçilikten uzak bir anlatım tarzı hâkimdir. Bu eğilim tabloda yer alan "erkek, erkeğin" anahtar sözcükleriyle de desteklenmektedir. Çünkü özellikle Değirmen ve Kağnı kitaplarında erkek sözcüğü cinsiyeti gösteren bir ayrıntı olmaktan çok âdeta bir zamir gibi doğrudan erkek hikâye kişisini karşılamak üzere kullanılmıştır. Hikâyelerde yer alan "kadın, erkek ve çocuk; önünde erkek çocuklarla su fışkırtmaca oynayan, bir erkek kırlangıç, iki erkek kardeşle, erkek tarafından,

erkek arkadaşa, karşımdaki mahluk bir erkek değildi, başka bir erkek bulsun, yanında bir erkek görsem, bir erkek sesi" gibi bağlamlarda sözcük, alışılageldiği üzere cinsiyet işaretleyicisidir. Ancak aşağıdaki cümlelerde adı sanı belli olmayan, hayalî, hatta fantastik hikâye kişileri için kullanılmaktadır:

Erkek, ki o zamana kadar gözlerinde sonsuz... (*Değirmen* Kitabı)
Birdenbire erkek, genç kızı -gittikçe artan dermansızlığına... (*Değirmen* Kitabı)
Fakat biraz sonra erkek bir iki dal ileri geldi. (*Değirmen* Kitabı)
Erkek okkalı sözlerine cevap olmayan bu lafı... (*Değirmen* Kitabı)
Erkek cevap verdi... (*Değirmen* Kitabı)
Erkek bu bakışı göremedi.
Erkek ağzını açtı...
Erkek: -Mademki beraberiz- dedi, ve...
Erkek başını kaldırınca her şeyden evvel karşısında... (*Ses* Kitabı)
Erkek, şimdi ay ışığının tamamıyla aydınlattığı bu... (*Ses* Kitabı)
... alakası hemen sönen erkek, ters bir omuz silkmesiyle... (*Ses* Kitabı)
Erkek boğuk bir sesle: -Hadi git be! (*Ses* Kitabı)
Erkek kaşlarını kaldırdı. (*Ses* Kitabı)
Erkek parmaklarıyla üç diye gösterdi. (*Ses* Kitabı)
Erkek, sebebini anlayamadığı bir gevşekliğe düştüğünü... (*Ses* Kitabı)

Tabloya baktığımızda dikkat çeken bir diğer husus da yazarın konu yelpazesini şehirli kitleyi de içerecek şekilde genişlettiğidir. Bunu "doktor, profesör, ressam, hoca, hademe, berber, vali, hemşire, asistan, katip, memur" gibi anahtar sözcüklerde gözlemlemek mümkündür. Zaten mensubiyet adlarında da birinci grupta "köylülerden", ikincisinde "şehirli" sözcüğü açıkça yer almıştır. Belki birinci grupta ilişki adları diye tasnif ettiğimiz "adaşım, sevgilim, arkadaşının, dostum" gibi sözcüklerin varlığı da köy-kasaba gibi yerleşimlerde insan ilişkilerinin daha önemli olmasıyla ilgilidir. Zaman içerisinde hikâye kişilerinde de bir çeşitlenme olduğunu birinci gruptaki "reis, efe" sözcüklerine karşılık ikinci grupta yer alan "hacı, derviş, esrarkeş, herif, beybaba, madam, karı, efendiler" gibi sözcüklerden de çıkarmak mümkündür. Aslında mekân adları, bu çeşitlilik konusunda çok net bir tablo ortaya koymaktadır. İlk gruptaki "konya, beyşehir, hapishane, mektep"e karşılık ikinci grupta yer alan "köşk, ev, yol, gemi, rıhtım, kamara, hastane, doğumevi, koridor, istasyon, niğde, kayseri, çirkince, selçuk, köprükoy, kazdağı, nahiye, oba, dağ" sözcükleri bunun bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada sınırlı bir çerçevede Sabahattin Ali'nin hikâyeleri üzerine söz varlığı açısından derlem temelli bazı tespitlerde bulunmaya çalışılmıştır. Ancak yukarıda da ifade edildiği üzere örneğin sözcük çeşitliliği gibi bir alanda sağlam hükümler verebilmek için yazarın çağdaşı hikâye yazarlarıyla karşılaştırılması bir zorunluluktur. Yine anahtar sözcükler, dönemin diğer hikâye metinleri referans alınarak tespit edildiğinde yazarı edebiyat tarihimizde daha sağlıklı bir şekilde konumlandırmak mümkün olacaktır. Bunun için edebiyat sahasında hazırlanacak derlemlere ihtiyaç olduğu açıktır.

KAYNAKÇA

Aksan Yeşim, Aksan Mustafa, Mersinli Ümit, Demirhan Umut Ufuk, Yılmazer Hakan, *Türkçe Ulusal Derlemi Tanıtım Sürümü Sözcük Sıklığı Listeleri*, Teknik Rapor, Mersin Üniversitesi 2012.

Anthony Laurence, AntConc (Version 3.4.2) [Computer Software], Tokyo, Japan, Waseda University, Available from http://www.laurenceanthony.net/, 2014.

Berber-Sardinha Tony, "Comparing corpora with WordSmith Tools: How large must the reference corpus be?", Proceedings of the Workshop on Comparing Corpora 9, PALA, Hong Kong 2000.

Consiglio Maria Cristina, "e-Lears: a Corpus Approach to Shakespeare and Tate", (Edt.) Greg Watson, *The State of Stylistics*, Netherlands 2008.

Çöltekin Çağrı, "A Freely Available Morphological Analyzer for Turkish", Proceedings of the 7th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC2010), Valletta, Malta 2010.

Goh Gwang-Yoan, "Choosing a Reference Corpus for Keyword Calculation", Linguistic Research, S. 28 (1), s. 239-256, 2011.

Göksel Aslı, Kerslake Celia, *Turkish; A Comprehensive Grammar*. London: Routledge 2005.

Göz İlyas, *Yazılı Türkçenin Kelime Sıklığı Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara 2003.

Kilci Nihal, *Cemil Meriç'in Bu Ülke Adlı Eserinde Cümle Üslubu*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi., Ankara 2003.

McEnery Tony, Xiao Richard, and Tono Yukio, *Corpus-based Language Studies: An Advanced Resource Book*, London: Routledge, 2006.

Pierce Joe E., "A Statistical Study of Grammar and Lexicon in Turkish and Sahaptin (Klikitat)", International Journal of American Linguistics, S. 29, 1963.

Say Bilge, Zeyrek Deniz, Oflazer Kemal, Özge Umut, "Development of a Corpus and a TreeBank for Present-day Written Turkish", (Edt.) İmer, K. ve

Doğan, G., Proceedings of the Eleventh International Conference of Turkish Linguistics, s. 183- 192, Eastern Mediterranean University 2002.

Scott Mike, "In search of a bad reference corpus", (Edt.) D. Archer, *What's in Word-list? Investigating Word Frequency and Keyword Extraction*, Oxford: Ashgate, 2009.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0340cc9427b1.43761496

EK-1: İlk Üç Hikâyedeki Anahtar Sözcükler

Sıra/Sıklık/Anahtarlık/Sözcük				Sıra/Sıklık/Anahtarlık/Sözcük			
1	1557	292.356	ve	134	152	8.424	beni
2	48	57.540	candarma	135	79	8.381	gözleri
3	148	49.411	yalnız	136	84	8.274	birdenbire
4	32	43.936	şair	137	40	8.266	çünkü
5	158	39.841	onu	138	6	8.238	alinin
6	43	37.277	niçin	139	6	8.238	aralıklarla
7	951	36.634	bu	140	6	8.238	ağlamaktan
8	139	32.207	genç	141	6	8.238	beyşehir
9	329	31.744	fakat	142	6	8.238	deminki
10	226	30.890	zaman	143	6	8.238	değişen
11	22	30.206	bekir	144	6	8.238	gazinocu
12	20	27.460	adaşım	145	6	8.238	grup
13	20	27.460	cavit	146	6	8.238	hakikat
14	19	26.087	candarmalar	147	6	8.238	hay
15	19	26.087	sevgilim	148	6	8.238	hayrinin
16	17	23.341	kamil	149	6	8.238	katıla
17	52	22.780	ufak	150	6	8.238	kitabı
18	16	21.968	mehmetin	151	6	8.238	komik
19	64	20.860	siyah	152	6	8.238	lafları
20	15	20.595	hayri	153	6	8.238	lazımdır
21	15	20.595	mühendis	154	6	8.238	piyano
22	47	20.008	benzeyen	155	6	8.238	sarsan
23	78	19.231	yavaş	156	6	8.238	satıcı
24	14	19.222	mütemadiyen	157	6	8.238	sonbahar
25	14	19.222	nurullah	158	6	8.238	sordular
26	14	19.222	viyolonsel	159	6	8.238	vaka
27	38	18.864	erkek	160	6	8.238	verirdi
28	164	18.310	vardı	161	6	8.238	çeride
29	18	18.278	koşarak	162	6	8.238	çingene
30	45	18.258	veya	163	6	8.238	şairin
31	41	18.027	gene	164	6	8.238	şükufeyi
32	13	17.849	düşünmek	165	164	8.009	bana
33	13	17.849	zağar	166	62	7.917	eski
34	48	17.741	seni	167	27	7.887	geliyordu

35	134	17.441	en
36	17	17.016	aşk
37	73	16.900	idi
38	12	16.476	dudu
39	12	16.476	kandilin
40	19	15.678	reis
41	11	15.103	dedemköylü
42	11	15.103	dris
43	11	15.103	kaymakamın
44	11	15.103	konya
45	11	15.103	mehmet
46	11	15.103	viktor
47	86	14.856	bunu
48	50	14.028	ay
49	10	13.730	atmaca
50	36	13.677	yavaşça
51	34	13.514	evvela
52	17	13.353	ihtimal
53	14	13.274	ey
54	28	13.213	şeyleri
55	99	12.839	ona
56	21	12.448	şiddetle
57	9	12.357	arap
58	9	12.357	ateşçi
59	9	12.357	beria
60	9	12.357	candarmaların
61	9	12.357	candarmanın
62	9	12.357	esnada
63	9	12.357	gramofon
64	9	12.357	hah
65	25	12.261	çoban
66	36	12.240	herkes
67	13	12.044	arkadaşının
68	13	12.044	kuvvet
69	422	11.907	kadar
70	432	11.826	o
168	55	7.838	kendisine
169	12	7.792	bakmaya
170	12	7.792	sözler
171	12	7.792	yapılmış
172	12	7.792	şeylere
173	18	7.627	aşık
174	18	7.627	istedi
175	18	7.627	oluyordu
176	99	7.594	hiçbir
177	14	7.577	bilhassa
178	16	7.551	dolaştı
179	16	7.551	zamana
180	244	7.372	ben
181	9	7.255	deliğe
182	9	7.255	ehemmiyet
183	9	7.255	güzellik
184	9	7.255	isteyerek
185	9	7.255	muayyen
186	9	7.255	müdür
187	55	7.133	kendisini
188	67	7.116	burada
189	35	7.001	şeyi
190	5	6.865	aklımız
191	5	6.865	alelade
192	5	6.865	anlamış
193	5	6.865	atmacanın
194	5	6.865	azime
195	5	6.865	bilmeyen
196	5	6.865	ciltli
197	5	6.865	dalgaların
198	5	6.865	değirmencinin
199	5	6.865	dikilen
200	5	6.865	dostum
201	5	6.865	duvarlara
202	5	6.865	düşünce
203	5	6.865	fazıl

71	18	11.688	basit
72	18	11.688	geldiğini
73	26	11.390	uzak
74	22	11.329	farkında
75	15	11.079	söylüyordu
76	8	10.984	bulamadım
77	8	10.984	ebedi
78	8	10.984	güzin
79	8	10.984	hayata
80	8	10.984	konyaya
81	8	10.984	müzik
82	8	10.984	neydi
83	8	10.984	oh
84	8	10.984	sönen
85	8	10.984	viktoru
86	8	10.984	zeki
87	12	10.825	erkeğin
88	12	10.825	kaymakam
89	12	10.825	lakin
90	2456	10.577	bir
91	25	10.502	musun
92	19	10.432	misin
93	23	10.408	hayret
94	23	10.408	kuvvetli
95	21	10.375	söylemek
96	55	10.233	değildi
97	14	9.965	fikir
98	170	9.960	hiç
99	11	9.619	delik
100	11	9.619	değirmenin
101	11	9.619	hayatın
102	7	9.611	adalet
103	7	9.611	alev
104	7	9.611	efe
105	7	9.611	elimle
106	7	9.611	etrafımda
107	7	9.611	fırtına
108	7	9.611	göğsünden
109	7	9.611	hapishaneye
204	5	6.865	fikri
205	5	6.865	gömüldü
206	5	6.865	gönderdiği
207	56.865	hapishanesine	
208	5	6.865	ihtimal
209	5	6.865	hükümetin
210	5	6.865	ihtiyacı
211	5	6.865	istemişti
212	5	6.865	içeriye
213	5	6.865	işaretler
214	5	6.865	kaldırınca
215	5	6.865	kandilleri
216	5	6.865	kandillerin
217	5	6.865	karakola
218	5	6.865	kararı
219	5	6.865	kağnı
220	5	6.865	kelepçeyi
221	5	6.865	kolayca
222	5	6.865	konyadan
223	5	6.865	kumandanının
224	5	6.865	kuvvetle
225	5	6.865	köylülerden
226	5	6.865	kıvrılan
227	5	6.865	manası
228	5	6.865	mavzeri
229	5	6.865	mağrur
230	5	6.865	mektepten
231	5	6.865	muazzam
232	5	6.865	muhakkaktı
233	5	6.865	muhit
234	5	6.865	muhsine
235	5	6.865	müddeiumumi
236	5	6.865	okuyordum
237	5	6.865	sahir
238	5	6.865	sevmek
239	5	6.865	sinema
240	5	6.865	sıkıyor
241	5	6.865	tarlasına

110	7	9.611	hayatının
111	7	9.611	muhakeme
112	7	9.611	müdafaa
113	7	9.611	omuzuma
114	7	9.611	perde
115	7	9.611	sahibinin
116	7	9.611	şükufe
117	16	9.593	gayet
118	16	9.593	yaptığı
119	18	9.450	ali
120	69	9.390	güzel
121	25	8.968	başladım
122	30	8.899	alarak
123	13	8.868	alakadar
124	13	8.868	kollarını
125	13	8.868	mektep
126	23	8.780	şimdiye
127	33	8.728	muhakkak
128	28	8.639	kendimi
129	21	8.627	mümkün
130	21	8.627	senden
131	10	8.428	ağaçlar
132	10	8.428	birbirimizi
133	10	8.428	fevkalade
243	5	6.865	uğruna
244	5	6.865	verdikten
245	5	6.865	verin
246	5	6.865	vuruldu
247	5	6.865	yakaladım
248	5	6.865	yapmıştı
249	5	6.865	yapıyorlardı
250	5	6.865	zabit
251	5	6.865	zannediyordu
252	5	6.865	zekanın
253	5	6.865	çallı
254	5	6.865	öldürmek
255	5	6.865	ışığının
256	5	6.865	şahit
257	5	6.865	şarkısı
258	147	6.840	onun
259	17	6.757	değildir
260	17	6.757	takip
261	17	6.757	yürümeye
262	11	6.740	indi
263	11	6.740	kalbini
264	11	6.740	renkli
265	11	6.740	şeydir

EK-2: Son İki Hikâyedeki Anahtar Sözcükler.

Sıra/Sıklık/Anahtarlık/Sözcük				Sıra/Sıklık/Anahtarlık/Sözcük			
1	77	76.979	doktor	174	6	8.398	ayrılan
2	51	71.384	sırça	175	6	8.398	başlarına
3	195	71.180	ama	176	6	8.398	beybaba
4	48	67.185	avni	177	6	8.398	bulunur
5	48	67.185	hasan	178	6	8.398	böbrek
6	40	55.987	osman	179	6	8.398	elbette
7	39	54.588	hacer	180	6	8.398	evden
8	49	54.455	demiş	181	6	8.398	horul
9	30	41.991	profesör	182	6	8.398	irice
10	27	37.791	yusuf	183	6	8.398	işkence
11	26	36.392	ibrahim	184	6	8.398	karını
12	41	35.883	önce	185	6	8.398	kaybolmuş
13	289	34.690	diye	186	6	8.398	kayseri
14	124	34.627	var	187	6	8.398	kaşıkları
15	42	33.796	emine	188	6	8.398	keyifli
16	74	33.728	yüz	189	6	8.398	koskoca
17	22	30.793	doktorun	190	6	8.398	köşkü
18	22	30.793	esma	191	6	8.398	madam
19	20	27.994	yakup	192	6	8.398	maşrapayı
20	31	27.216	hüseyin	193	6	8.398	oynuyordu
21	19	26.594	kemal	194	6	8.398	resmini
22	19	26.594	tevfik	195	6	8.398	rıhtımda
23	18	25.194	köşkün	196	6	8.398	sallaya
24	161	24.893	beş	197	6	8.398	sokulup
25	26	24.728	koca	198	6	8.398	süvarinin
26	24	22.237	bin	199	6	8.398	sıtması
27	26	21.220	iyice	200	6	8.398	tir
28	15	20.995	hasanın	201	6	8.398	uğrayan
29	15	20.995	kerim	202	6	8.398	yaşar
30	15	20.995	satılmış	203	6	8.398	yolları
31	28	20.570	kırk	204	6	8.398	yolumuza
32	19	20.026	melek	205	6	8.398	zanaata
33	19	20.026	ulan	206	6	8.398	zangır
34	14	19.596	avninin	207	6	8.398	zarif
35	14	19.596	köşk	208	6	8.398	çevirmiş

36	27	19.442	yeniden	209	6	8.398	çirkinceye
37	111	19.198	üç	210	6	8.398	çömelip
38	13	18.196	asiyenin	211	22	8.349	karı
39	13	18.196	asiyeyi	212	12	8.059	derdi
40	13	18.196	ressam	213	12	8.059	sırtını
41	13	18.196	yörük	214	25	8.050	efendim
42	17	17.443	ameliyat	215	18	7.974	birini
43	17	17.443	hayli	216	28	7.893	oturup
44	106	17.125	yok	217	14	7.871	arada
45	12	16.796	bakmış	218	14	7.871	buyurun
46	12	16.796	burnunu	219	14	7.871	eh
80	9	12.597	hastalığın	253	5	6.998	dediğin
81	9	12.597	helal	254	5	6.998	deminden
82	9	12.597	incir	255	5	6.998	denizer
83	9	12.597	melike	256	5	6.998	derdine
84	9	12.597	röntgen	257	5	6.998	doktorların
85	9	12.597	yıl	258	5	6.998	elebaşı
86	9	12.597	çirkince	259	5	6.998	etmesini
87	131	12.581	on	260	5	6.998	ettik
88	32	12.414	yolun	261	5	6.998	fırlayarak
89	13	12.364	gök	262	5	6.998	gelmişler
90	13	12.364	tamam	263	5	6.998	getirip
91	50	11.558	olsun	264	5	6.998	güverte
92	390	11.315	da	265	5	6.998	güğümü
93	42	11.272	alıp	266	5	6.998	hakkını
94	8	11.197	alırım	267	5	6.998	halkı
95	8	11.197	arabada	268	5	6.998	hasanboğuldu
96	8	11.197	dekolman	269	5	6.998	hendeğe
97	8	11.197	dervişin	270	5	6.998	istasyonda
98	8	11.197	doktora	271	5	6.998	jandarmalar
99	8	11.197	gömlekli	272	5	6.998	kamarasına
100	8	11.197	gözlüklerinin	273	5	6.998	kapadım
101	8	11.197	güler	274	5	6.998	kararmış
102	8	11.197	kesip	275	5	6.998	karının
103	8	11.197	rifat	276	5	6.998	karşıdaki
104	8	11.197	savura	277	5	6.998	katip
105	8	11.197	sulfata	278	5	6.998	kayadan
106	8	11.197	süt	279	5	6.998	kazdağının

107	8	11.197	tıp	280	5	6.998	kemale
108	8	11.197	vali	281	5	6.998	kemikleri
109	8	11.197	yatağına	282	5	6.998	kimsecikler
110	8	11.197	yiğit	283	5	6.998	kopuk
111	12	11.118	boyuna	284	5	6.998	koridorun
112	12	11.118	burda	285	5	6.998	koyup
113	12	11.118	derviş	286	5	6.998	kumanda
114	12	11.118	portakal	287	5	6.998	kurban
115	12	11.118	sözüne	288	5	6.998	kurbanın
116	12	11.118	sıtma	289	5	6.998	kömür
117	17	11.005	kimi	290	5	6.998	köprüköyün
118	164	10.998	ile	291	5	6.998	kıymetini
119	25	10.983	diyerek	292	5	6.998	mahcup
120	23	10.861	birinin	293	5	6.998	manzaranın
121	442	10.712	de	294	5	6.998	memurlar
122	14	10.285	teker	295	5	6.998	meğer
123	16	9.940	der	296	5	6.998	müdahale
124	16	9.940	süvari	297	5	6.998	nahiye
125	16	9.940	yatak	298	5	6.998	nasılsın
126	22	9.935	sadece	299	5	6.998	necati
127	11	9.885	düğün	300	5	6.998	obaya
128	11	9.885	kalmamış	301	5	6.998	okka
129	11	9.885	saatte	302	5	6.998	okuyup
130	18	9.824	avaz	303	5	6.998	operatör
131	7	9.798	ameliyatı	304	5	6.998	oyuna
132	7	9.798	arabayı	305	5	6.998	parmaklıklı
133	7	9.798	asiye	306	5	6.998	perhiz
134	7	9.798	baktıkça	307	5	6.998	profesörün
135	7	9.798	bal	308	5	6.998	sabahları
136	7	9.798	beklemek	309	5	6.998	sahipleri
137	7	9.798	böbrekte	310	5	6.998	sancılar
138	7	9.798	cankurtaran	311	5	6.998	sağına
139	7	9.798	derdim	312	5	6.998	selçuk
140	7	9.798	devlerin	313	5	6.998	sildi
141	7	9.798	doğumevine	314	5	6.998	soluna
142	7	9.798	esrarkeş	315	5	6.998	sormuş
143	7	9.798	getirir	316	5	6.998	sıvasa
144	7	9.798	hasarı	317	5	6.998	tarif
145	7	9.798	hasarım	318	5	6.998	teşrif

146	7	9.798	hatırladım	319	5	6.998	titremeye
147	7	9.798	hemşire	320	5	6.998	toplandı
148	7	9.798	istasyon	321	5	6.998	treni
149	7	9.798	kanını	322	5	6.998	tıraş
150	7	9.798	koskocaman	323	5	6.998	yetmiş
151	7	9.798	koyunlar	324	5	6.998	yiğitin
152	7	9.798	köşke	325	5	6.998	yorulmuş
153	7	9.798	niğdeye	326	5	6.998	yurdunun
154	7	9.798	şehirli	327	5	6.998	yürekli
155	35	9.580	aman	328	5	6.998	yürüyordum
156	51	9.427	sırada	329	5	6.998	çamların
157	25	9.421	kaptan	330	5	6.998	çantamı
158	45	9.254	mu	331	5	6.998	çarkçıbaşı
159	13	9.162	kinci	332	5	6.998	çaydanlığı
160	28	9.120	dünya	333	5	6.998	çeşme
161	28	9.120	elli	334	5	6.998	çuvalı
162	19	8.895	gidelim	335	5	6.998	önde
163	19	8.895	henüz	336	5	6.998	üstünkörü
164	19	8.895	varmış	337	5	6.998	üçü
165	15	8.894	geminin	338	5	6.998	şunun
166	15	8.894	herif	339	11	6.980	ana
167	17	8.836	sakallı	340	11	6.980	başlamış
168	37	8.836	yüzüme	341	11	6.980	doktoru
169	10	8.668	görmeden	342	11	6.980	gemiye
170	10	8.668	muamele	343	15	6.930	yüzümü
171	38	8.508	ihtiyar	344	34	6.870	yerinden
172	6	8.398	alayım	345	28	6.798	iri
173	6	8.398	anacığım				

1 AntConc'un kullanımıyla ilgili Türkçe açıklamalar için bk. Çalışkan 2014. İngilizce kullanım kılavuzu için bk. http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/resources/help_AntConc321_english.pdf. Özellikle anahtar sözcük analizine ilişkin İngilizce tanıtım videoları için bk. https://www.youtube.com/watch?v=JvasTvQY7kU

2 28.164 sözcük, oldukça yüksek bir sayıdır. Ancak burada herhangi bir sözcüğün çekimli biçimlerinin de ayrı ayrı listelendiğini belirtmekte fayda vardır. Bu çekimli biçimlerin bağlı oldukları sözlükbirim esasında değerlendirilmesi için malzemenin biçimbirimsel olarak ayrıştırılması gerekmektedir.

3 Göz'ün sözcük listesi çekimli biçimlerin sözlükbirim esasında bir araya getirilmiş olmasıyla diğerlerinden ayrılmaktadır.

4 Sözcük türleri Çöltekin'in (2010) biçimbirim çözümleyicisi TRmorph esas alınarak belirlenmiştir. Çöltekin'in geliştirdiği biçimbirimsel ayrıştırıcı, büyük ölçüde Göksel ve Kerslake'e (2005) dayanmaktadır. Ancak Çöltekin kimi durumlarda burada da yer almayan bazı eklemelerde bulunduğunu belirtmektedir. Listede bazı sözcüklerin karşısında birden fazla sözcük türü bulunmaktadır. Bunun nedeni Türkçe Ulusal Derlemi Sıklık Listeleri oluşturulurken eş yazım ve çok anlamlılık gibi belirsizliklerin korunması, derlem üzerinde sözcük türü etiketlemesi yapılmamış olmasıdır.

5 Eşik düzeyi için bk. http://www.thegrammarlab.com/?nor-portfolio=antconc-walk-through

Banu Altınova

SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANLARI HAKKINDAKİ ELEŞTİRİ YAZILARI (1960-1980)

1907-1948 yılları arasında yaşayan Sabahattin Ali, bu kısa hayatına şiir, roman, hikâye türünde birçok edebî eser sığdırmıştır. Nüket Esen'in de ifade ettiği gibi "belirli bir ideoloji"yi yansıttıkları gerekçesi ile yazarın eserleri ile uzun yıllar ilgilenilmemiştir. (Esen, 2013: 239). Edebî eserin değerinin belirlenmesi açısından eleştirinin önemi yadsınamaz. Biz de bu yazımızda gerek roman eleştirisinin dinamik bir dönemi gerekse siyasi ve toplumsal çalkantıların yaşandığı dönem olması itibariyle 1960-1980 arası yayımlanmış edebiyat dergilerinde Sabahattin Ali'nin romanları hakkındaki eleştiri yazılarına yer vereceğiz.

Sabahattin Ali'nin ilk romanı *Kuyucaklı Yusuf* 1937 yılında yayımlanır. Yazar bu romanını, hayatında önemli bir yere sahip olan Aydın'da yazmıştır. Üç ay hapis kaldığı sürede Anadolu insanını yakından tanıma fırsatı bulan yazar, *Kuyucaklı Yusuf*'u da burada tanımıştır. (Sönmez, 2013: 26). 1960-1980 yılları arasında *Kuyucaklı Yusuf* romanıyla ilgili yayımlanan yazılardan ilki Safa Akünal'ın *Yelken* dergisindeki yazısıdır. (Akünal, 1965: 15-18). Romanın canlı ve bize göre olduğunu ifade eden eleştirmene göre yazar, romanda ayrıntıdan kaçmıştır. İlk toplumcu yazarlardan olan Sabahattin Ali, bu romanında sade, yalın ve dolaylı olmayan bir anlatım kullanmıştır. "Rastlantı" yazarın diğer eserlerine göre yok denecek kadar azdır. Bu unsur da romanın gücünü hazırlayan unsurlardandır. Yazarın roman kahramanlarından Yusuf'u, Salahattin Bey'i ve Şahinde'yi sürekli kontrol altında bulundurduğunu söyleyen eleştirmen, Yusuf ve Salahattin'in yazarın yaşattığı ve yaşamasını istediği temel kişiler olduğu düşüncesindedir. Bu durumu yazarın özel yaşantısıyla ilişkilendiren eleştirmene göre; yazar, isim ve meziyetler yönüyle babasına benzeyen Kaymakam Salahattin Bey'i korumakta ve onun yaşamasını arzu etmektedir. Kendisi gibi bir köy çocuğu olması ve inandığı gerçekler uğruna mücadele etmekten vazgeçmemesi yönüyle de Yusuf'u korur. Safa Akünal'a göre Sabahattin Ali bu romanıyla yarım yüz yıl önceki Kuyucak ve Edremit'in yaşantısını vererek bu günkü Doğu, Güneydoğu ve Orta Anadolu'daki köy ve kentlerin faciasını bir kez daha gözler önüne sermiştir. *Kuyucaklı Yusuf*'la

ilgili diğer yazı *Yeni Adımlar* dergisinde İrfan Yalçın tarafından yayımlanır. Eleştirmen romanı; toplumsal ve ekonomik şartları göz önünde bulundurarak değerlendirir. Yazarın, romanın ölçüleri içinde rahat hareket edebilmek için aritmetik bir ölçü kurduğunu söyler. Yalçın, Safa Akünal'ın bu romanda rastlantının diğerlerine göre çok az olduğu fikrinin zıddına; romanın örgüsünün "üç rastlantı" olaya bağlandığını ifade eder. Üç olayın birbirine bağlı olmasına rağmen olayların oluşum süreçlerinin ve mantıksal gelişimlerinin olmaması, romanın gerçeklik duygusundan kopmasına neden olmuştur.

Yalçın'ın romana dair diğer bir eleştirisi de Sabahattin Ali'nin Türk köylüsünün iyi ve güzel taraflarını göstermek istemesine rağmen bu konuda başarılı olamamasıdır. Ona göre roman, hem teknik hem de içerik yönüyle günümüz Türk romanından oldukça geri bir noktadadır. (Yalçın, 1973: 35-40). İ. Güven Kaya ise *Varlık* dergisinde "Sabahattin Ali'nin Romanları" adlı bir yazı dizisi kaleme alır. Kaya, bu yazılarının ilkinde *Kuyucaklı Yusuf*'la ilgili şu tespitlerde bulunur: Sabahattin Ali, Anadolu toplumunun 1903-1914 yılları arasındaki yaşamından bir kesit sunduğu *Kuyucaklı Yusuf*'ta Anadolu'nun küçük kent burjuvazisinin oyunlarının yozlaşıp işe yaramaz olduğunu vurgulamıştır. Eleştirmene göre yazarın bu romandaki en büyük başarısı, Osmanlı İmparatorluğunun Anadolu kasabalarına uzanmış olan yozlaşmış burjuvazisinin Mütareke yıllarına kadar ulaşmasını temsil eden kişiler olan Hilmi Bey'le oğlu Şakir'i Türk edebiyatına kazandırmış olmasıdır. (Kaya, 1978: 15-16). *Kuyucaklı Yusuf*'la ilgili eleştiri yazılarında romandaki olayların rastlantıya bağlanıp bağlanmayacağıyla ilgili iki farklı görüş yer almaktadır. Safa Akünal, yazarın bu romanda rastlantıya yok denecek kadar az yer verdiğini söylerken; İrfan Yalçın, romanın örgüsünün rastlantı olaylara bağlandığını ifade eder.

Sabahattin Ali ve eserleri konusunda doktora çalışması yapan Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin bu romanda ayrıntıları yetkin olarak kullandığını her şeyi hesaplayarak romana soktuğunu belirtir. Roman değerlendirilirken göz önünde bulundurulması gereken önemli bir özellik de yazarın *Kuyucaklı Yusuf*'u üç cilt olarak tasarlamasına rağmen sadece birinci cildini tamamlayıp bastırabilmesidir. (Korkmaz, 1991: 228-230). Bu durumun eleştirmenlerimiz tarafından dikkate alınmadığını görmekteyiz.

Sabahattin Ali'nin ikinci romanı olan *İçimizdeki Şeytan* 1940 yılında yayımlanır. Romanla ilgili ilk eleştiri, Mehmet Ergün'ün *Yeni Dergi*'de yayımlanan yazısıdır. Romanı hem içerik hem teknik yönüyle inceleyen Mehmet Ergün, *İçimizdeki Şeytan*'ın Türk romanının tarihsel gelişimi içerisinde önemli yeri olmasına rağmen *Kuyucaklı Yusuf*'un yanında silik kaldığı düşüncesindedir. Eleştirmen, romanı toplumsal sorunları ele alması bakımından başarılı bulurken teknik açıdan zayıf bulur. Ona göre yazar, yersiz açıklamalarda buluna-

rak kişilerin duygu ve düşüncelerini doğrudan vermiş, zamanı kullanmakta yetersiz kalmıştır. Ayrıca, olayların gelişiminde tesadüfler ağır basmaktadır. Bu eleştirilere rağmen romanın Türk romanı için cüretli bir atılım olduğunu da vurgular. (Ergün, 1973: 26-36). "Sabahattin Ali'nin Romanları" adlı yazısının ikincisinde *İçimizdeki Şeytan*'ı değerlendiren İ. Güven Kaya, bu romanın yazarın teknik bakımdan en başarılı romanı olduğunu ifade eder. Kaya'ya göre yazar, İkinci Dünya Savaşı yılları ve savaş öncesinde Türkiye'deki çeşitli sorunlara ve çelişkilere Sartrecı bir tutumla yaklaşmış, bu yönüyle hem çağının romancılarına birçok şey kazandırmış hem de kendinden sonraki kuşaklara önemli ipuçları vermiştir. Sabahattin Ali, romanın çatısını Ömer-Macide-Bedri üzerine kurarak çeşitli sınıflardaki aydınların kişiliklerini ve çelişkilerini varoluşçu bir yaklaşımla yansıtmıştır. (Kaya, 1979: 11-12). Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı romanıyla ilgili iki eleştiri yazısından birinde roman, teknik bakımdan zayıf bulunurken diğerinde başarılı kabul edilir. Bu konudaki çalışmasında Ramazan Korkmaz, bu romanın yazarın teknik yönden en zayıf romanı olduğunu belirtir. Çünkü romandaki olay birimleri uygun ve mantıklı sebeplere bağlanamamış, bütün önemli olaylar "tesadüf eseri" görünümü kazanmıştır. (Korkmaz, 1991: 230-231).

Sabahattin Ali'nin bir diğer romanı olan *Kürk Mantolu Madonna*, 1943 yılında yayımlanır. Romana dair ilk eleştiri, romanı içerik ve teknik yönüyle değerlendiren Asım Bezirci'ye aittir. Bezirci'ye göre roman, hem perspektifi hem de yapısı açısından romandan daha çok uzun bir hikâye sayılmalıdır. Ona göre romanın, bazı küçük dengesizlikler dışında sağlam ve tutarlı bir örgüsü vardır. (Bezirci, 1973: 36-42). İ. Güven Kaya'ya göre bu roman, Sabahattin Ali'nin diğer iki romanında ayrıntılarına inmediği bürokrasi olgusunu vermektedir. Romanın başkişisi Raif Efendi'den hareketle romanı inceleyen eleştirmen, Mütareke sonrasındaki Almanya'yla ilgili genel çizgilerin yeterince verilmediği kanaatindedir. (Kaya, 1979: 15-16).

Bu dönemde tek roman hakkındaki makalelerin yanı sıra romanların genel değerlendirmesini yapan yazılar da bulunmaktadır ki bunlardan biri de Sakıp Coşkun'un Sabahattin Ali'nin üç romanını değerlendirdiği yazısıdır. Coşkun'a göre *Kuyucaklı Yusuf* edebiyatımızın odak noktası olabilmiş ender eserlerinden biridir. Bu roman, "sanatta devrimci tavır" söz konusu olduğunda ilk adı geçmesi gereken ve henüz aşılamamış bir örnektir çünkü; "... ortaya konan hem dört günlük bir romandır, hem de bilimsel bir dünya görüşünün ürünüdür. O güne değin Türk romanında örneğine rastlanmayan bir bütünleştirme, önemli bir yenilik..." (Coşkun, 1974: 20). Bunun yanı sıra roman; teknik plandaki kurgu sunun sağlamlığı, ayrıntıların ustaca verilmesi, muhtevada maddi hayatın toplumsal olgunluğu belirleyen bir unsur olduğunun gözden kaçırılmaması gibi yönleriyle de önemlidir. Sakıp Coşkun, *İçimizdeki*

Şeytan'ın ise erdemleri ve zaafları eşit bir roman olduğunu söyler. Zaaflarının sebebi olarak da roman kurgusunu aksatan teknik hataların yanı sıra yazıldığı dönemin siyasal hayata getirdiği kısıtlamaları gösterir. Yayımlandığı zaman siyasal alanda ses getirmiş olan *İçimizdeki Şeytan*, "yüksek ülkü" sahibi çürümüş insanların sergilenmesinin yanı sıra sorumsuz ve kitleden kopmuş aydınların da amansız eleştirisidir. Roman, tekniği açısından zaman içinde çok şey kaybetmesine rağmen bu yönüyle de ilgi çekici bir eser olarak kalacaktır. Eleştirmen, romanla büyük hikâye arasında bir yerde bulunan eser olarak tanımladığı *Kürk Mantolu Madonna*'nın en önemli aksaklığını ise yazarın, romandaki çözümü bir rastlantıya bağlaması olduğu düşüncesindedir.

Sabahattin Ali'nin roman ve hikâyeleri hakkında genel değerlendirmeler yapan Konur Ertop, Sabahattin Ali'nin bizde gerçekçi hikâye ve romanın başarılı ve etkili olan ilk büyük temsilcisi olduğunu söyler. Eserlerinde Türk toplumunu iyi bir gözlemle ve sağlam bir dünya görüşü içinde canlandıran yazarın, hem köy kaynaklı anlatı dalını hem de kentteki sınıf ayrılıkları gerçeğini vurgulayan hikâye ve romanı beslediğini ifade eder. (Ertop, 1977: 7-9).

Sabahattin Ali, yaşadığı dönemde de sonrasında da uzun süre özel hayatıyla, yaşamak zorunda kaldığı sıkıntılarla anılmış; özellikle ideolojik boyutu ön plana çıkarıldığı için eserleri gereken ilgiyi görmemiştir. 1960-1980 yılları arasında her üç romanı hakkında da gerek tek romanı ele alan yazılar gerekse romanlarının toplu değerlendirmelerinde, yeterince ilginin olmadığını görmekteyiz. Günümüzde sadece *Kürk Mantolu Madonna* hakkında çıkan yazıların bile ne kadar çok olduğu, Sabahattin Ali ve eserleri ile ilgili bilimsel çalışmaların, dergilerin özel sayılarının çokluğu göz önünde bulundurulduğunda o dönemde bu eleştirilerin ne kadar yetersiz kaldığı fark edilecektir. Keza romanlar hakkındaki eleştiriler de daha çok romanın kurgusu, teknik özellikleri üzerindedir. Bazı yazılarda ise aynı romanın olay örgüsü, tekniği hakkında iki eleştirmenin birbirinin tam zıddı şeyler söylediğini, romanı nesnel olarak değerlendiremediklerini görmekteyiz.

KAYNAKÇA

Akünal Safa, "Kuyucaklı Yusuf Üzerine Birkaç Söz", *Yelken*, S. 105, Kasım 1965.

Bezirci Asım, "Kürk Mantolu Madonna", *Soyut*, S. 60, Temmuz 1973.

Coşkun Sakıp, "Sabahattin Ali'nin Romanları", *Yarına Doğru*, S. 6, Nisan 1974.

Ergün Mehmet, "İçimizdeki Şeytan", *Yeni Dergi*, Yıl. 9, S.103, Nisan 1973.

Ertop Konur, "Sabahattin Ali: Toplumcu Gerçekçi Hikâye ve Romanın Gelişimine Katkıda Bulunan Usta Yazar", *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 225, 1 Nisan 1977.

Esen Nüket, "Sabahattin Ali'nin Kadın Karakterleri", *Sabahattin Ali*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013.

HECE

Kaya İ. Güven, "Sabahattin Ali'nin Romanları", *Varlık*, S. 855, Aralık 1978.
Kaya İ. Güven, "Sabahattin Ali'nin Üç Romanı II", *Varlık*, S. 856, Ocak 1979.
Kaya İ. Güven, "Sabahattin Ali'nin Üç Romanı III, *Varlık*, S. 857, Şubat 1979.
Korkmaz Ramazan, "Sabahattin Ali •İnsan ve Eser"- (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991.
Sönmez Sevengül, "Kısa Bir Yaşamın Gündökümü:", *Sabahattin Ali*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013.
Yalçın İrfan, "Kuyucaklı Yusuf", *Yeni Adımlar*, S. 6, Haziran 1973.

İbrahim Demirci

SABAHATTİN ALİ'NİN TÜRKÇESİ

Sevengül Sönmez'in yayına hazırladığı *Sabahattin Ali Bütün Eserleri/ Eleştirel Basım*'da (2013) metinlerin sonunda "Farklılıklar Listesi" verilmiştir. Bu listeler, yazarın metinlerinde yaptığı eklemeleri, çıkarmaları, ifade değişikliklerini göstermesi bakımından önemlidir.

Romanlarından *Kuyucaklı Yusuf*'ta 324, *İçimizdeki Şeytan*'da 223, *Kürk Mantolu Madonna*'da 92 farklılık tespit edilmiştir. Farklılıkların çoğu sadeleştirme ve kelime azaltma şeklindedir. Ekleme yapma ihtiyacı pek az hissedilmiştir.

Hikâyelerinin sayısı 64'tür. Bunlardan 23'ünde "farklılık" görülmemektedir. Bunun sebebi, bu metinlerin el yazılı ilk biçimlerinin bulunmaması olabileceği gibi, kitaba alınmadan önce herhangi bir yayın organında yayımlanmaması da olabilir. Üçüncü ve daha zayıf olasılık ise yazarın bu metinlerde herhangi bir değişiklik yapmamış olmasıdır.

Yazarın *Yeni Dünya*'ya "Bir Konferans" başlığıyla ve hikâye olarak koyduğu metnin (s. 1150-1153) *Yurt ve Dünya* dergisinde "İyi Anlaşılan Konferans" başlığıyla yayımlanan daha kısa hâli, *Marko Paşa Yazıları ve Ötekiler* (s. 1475-1477) içine konulmayarak iki metnin "farklılıklar listesi" verilebilirdi.

Farklılıkları listelenen 41 metnin 22'sinde T (tefrika), 15'inde EHM (Eski harfli metin), 4'ünde LHM (Latin harfli metin) esas alınmıştır. Bu duruma bakarak Sabahattin Ali'nin eski yazıyı yeni yazıya tercih ettiğini, ilk okuma yazmayı öğrendiği harflerle yazma alışkanlığına bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Bu alışkanlık ve bağlılığın özel mektuplarında da devam ettiği görülüyor. Eşi Aliye'ye mektuplarını eski harflerle, kızı Filiz'e mektuplarını yeni harflerle kaleme almıştır. Bununla birlikte Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*'da "yazı devrimi"ni olumlayan bir cümle kurmuştur: "(Galip amca) Yemeği yer yemez eline gazeteyi alır, kendisini kısa zamanda ümmilikten okuryazarlığa çıkaran iri Latin harflerini büyük bir sabırla hecelemeye başlardı." (s. 277) Fakat ilgili yasada geçen "Yeni Türk" tabirine iltifat etmemesi, "Latin harfleri" demeyi tercih etmesi dikkate değer bir durumdur.

"Maksim" nasıl "mukassim" oldu?

Kuyucaklı Yusuf romanının İkinci Kısım, 12. Bölümünde karşımıza şu cümle de çıkar:

"Köşe başlarında hep o ıslak ve yosunlu su mukassimleri vardı." (s. 133)

Sözlüklere göre, "mukassim" bir mantık terimidir, suyun taksim edildiği yer ise "maksim" yahut "maksem"dir. Sabahattin Ali'nin bu terimleri tanımadığını veya birbirine karıştırdığını sanmıyorum. Bu işin sorumlusu, bana öyle geliyor ki, yazarın eski harflerle matbaaya teslim ettiği metni yanlış okumuş ve yanlış yazmış olan mürettiptir.

241 numaralı farklılıkta karşımıza çıkan ve "Havran"ın gazete tefrikasında "Horan" yazılmış olduğunu gösteren tespit de dizgicinin bilgisizliğini işaret eder.

İçimizdeki Şeytan'da Hüsamettin Efendi'nin kendisini hırsızlığa zorlayan Ömer'e "Merhameten değil ihtiyaten sus..." demiş olduğunu ve fakat dikkatsiz dizgicilerin bu cümleyi "Merhametten değil ihtiyaten sus..." (s. 448) şeklinde yanlış yazdıklarını düşünüyorum.

Bu kitapta "mukaddime" yerine "mukaddeme" (s. 375), "kanaatler" yerine "kanaatlar" (s. 463) yazılmış olmasını da dizgicilere bağlayabiliriz.

Kürk Mantolu Madonna'nın eşsiz kahramanı Raif Efendi için anlatıcı, "çok alıngan, gayet ince görüşlü ve dikkatliydi." dediği hâlde dikkatsiz mürettiplerin "çok alıngan, gayet ince görünüşlü ve dikkatliydi." (s. 570) diyerek sözün akışını bozduklarını sanıyorum.

Ayrıca "yarım kalmış konuşma"nın "yarı kalmış konuşma" (s. 685), "Kafamda ona bir hayat seyri icad edip"in "Kafamda ona bir hayat seyri icap edip" (s. 705) olması da mürettiplerin eseri olabilir.

"Bir Şaka" adlı hikâyede geçen "Münker Nekir"in "Münkir, Nekir" (s. 913) oluşunun sorumlusu Sabahattin Ali midir, sorgu meleklerini tanımayan mürettip midir?

"Fikir Arkadaşı" hikâyesinde yazarın eski harfli metninde "Seninle ahbaplığımız o kadar eski değil ama, nedense pek sevdim." cümlesinin yükleminin kitaba "sevindim" şeklinde yanlış geçtiği görülüyor (s. 950).

"Uyku" hikâyesinde yazarın "kireçli topraklar"ını mürettibin "gireceği topraklar" şeklinde yanlış okuyup dizdiği anlaşılıyor (s. 1132)

"Koyun Masalı"nda, "koyunlar, kanlı gözlü herif her göründükte korkudan titreşirler" (s. 1341) cümlesinde "göründükte" kelimesinin yazar tarafından böyle yazılıp yazılmadığı EHM üzerinden kontrol edilse fena olmaz. Sabahattin Ali'nin bu kelimeyi "göründüğünde" şeklinde yazmış olacağını düşünüyorum.

Sabahattin Ali, "logaritmalık" yerine "lûgaritmalık" (s. 1427) yazmış olabilir mi? Sanmam!

"Nihayet içlerinden orta yaşlı biri genç nahiye müdürünün ve başlıca muallimin yanına sokuldu." (s. 1477) Sabahattin Ali, "yaşlıca muallim"in "başlıca muallim"e çevrileceğini tahmin etseydi, yazısını eski Türk harfleri yerine yeni Türk harfleriyle yazar mıydı?

Sabahattin Ali'nin şiirleri de yazık ki dizgi-baskı yanlışlarından bütünüyle kurtarılmış değildir. "Gurbet Hapishanesi"nde "Demir kapılar kitlenir" dizesi ölçüyü bozma pahasına "kilitlenir" şeklinde yazılabilmektedir (s. 1617). "Hey" adlı şiirin "Senin dalına kondum hey!" dizesinin kitapta öyle basıldı diye "Senin dalın kondum hey!" şeklinde yanlış yazılmasına gerek var mıdır?

"İlk Beyaz Saç"ın *Çağlayan*'da yayımlanan şeklinin görülmemesi yahut görmezden gelinmesi hoş değildir. Orada ikinci dörtlük şöyle: "Şimdi sana hoş gelen/Bu gümüş gibi aklar/Hiç durup dinlenmeden / Bir gün çoğalacaklar." Dördüncü dörtlüğün üçüncü dizesi *Çağlayan*'da "Niye boş yere üzül" şeklindedir. Son dörtlük de farklı ve şöyle: "Elbet ihtiyarlayıp / Birer hiç olacağız / Biz bir günde parlayıp / Bir günde solacağız."

"Babam İçin"de "Ne acıklıymış ölüm" yazılmış olsaydı yedili hece ölçüsü bozulmamış olurdu (s. 1665)

"Nefes"in son dizesi "Ulviyet nuruyla bizleri besle" (s. 1673) olmalı.

"Hayat –Kalender–"in ilk dörtlüğünün son dizesi "Yularımızı tutan mukadderin elidir." (s. 1674) şeklinde yazılarak eksik hece tamamlanmış olur. Ayrıca bu dizenin "Yularımızı tutan Mukaddir'in elidir." şeklinde yazılmış olması da düşünülebilir.

"Aşk Başlangıcı" şiirinin son üçlüğü: "Yalnız sizin gönlünüz/Ağlayan gece gündüz / Bir zavallı var desin." olacak; "demesin" denince aşk da olmaz başlangıcı da! (s. 1681)

Ayşe Sıtkı İlhan ile Doğan Akın'ın yayına hazırladıkları, ilk baskısı 1991'de Ataol Yayıncılık, "Genişletilmiş İkinci Baskı"sı Bilgi Yayınevince 1997 yılında yapılan *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, Sabahattin Ali çalışacakların göz ardı etmemesi gereken bir kaynaktır. Atilla Özkırımlı ile Filiz Ali'nin hazırladıkları *Sabahattin Ali* kitabına adı yine yanlış okuma sonucu "Ayşe Hakkı" şeklinde geçen Ayşe Sıtkı, Sabahattin Ali'nin evlenme teklif edecek kadar değer verdiği, görüşlerini önemsediği, tarih öğretmeni dostudur. Sabahattin Ali'nin ona yazdığı ve bize ulaşan 67 mektubun dili, edebiyat ürünlerine oranla hayli ağdalı, resmî ve kitâbîdir. 6/7.11.1931 tarihli ilk mektuptan birkaç ibare: "bütün zanların hilafına olarak", "şedit ihtibaslar", "Vukuatın beni bu kadar seri, bariz, aynı zamanda benim için mucibi telehhüf bir tarzda tasdik edişi", "alenen izhari vesvese etti" (s. 33) Görüldüğü gibi tamlamaların kuralına uygun yazılmaması okumayı ve anlamayı zorlaştırıyor.

Mektupları yeni yazıya aktaran Ayşe Sıtkı, bu işi nasıl titizlikle yaptığını (s. 28) belirtmiş olmakla birlikte, yazık ki, dalgınlık yahut bağlam kaybı yüzünden hatalı okuma ve anlamlandırmalar da yapabilmiştir.

"kermi (*verimlilik*)" (s. 35) "germî" (sıcaklık, şiddet); "kemali kermi ile (*çokça*) (s. 118) "kemâl-i germî ile (hararetle)" olmalıydı.

"Enver'e derhal bir mektup yazdım ve donattım." (s. 43) İkinci yüklem

"dün attım" okunmalıydı.

"bu dans havasının nameleri" (s. 112) "nağmeleri" olmalıydı.

"Kadınların beni kendilerine yakın bulmalarının sebebini izah edişine iştirak edemeyeceğim, buna tevazzuum manidir. Yalnız tevazuum değil, hakikatperestliğim de mani..." (s. 122)

Bu cümlede "tevazzu" (konumlanış) yahut tevazu (alçak gönüllülük) mu söz konusudur, yoksa "taazzuv" (uzviyet, organizma) mı?

"Beşeriyeti saadete götürecek olan yolun tesfiye-i turabiyesini (toprağı tesfiyesini) yapıyordum, hepsini sel aldı." (s. 155)

Doğrusu "tesviye: düzgünleştirme" olsa gerek.

"31.12.33-Ankara" çıkışlı mektubunun ilk cümlesi: "Çok alametler belirdi gelmedi" derler ya sende de alametler beliriyor ve gelmesi de yakın..." (s. 171)

Tırnak içine alınan ve yayıncıların koyu yazdıkları cümle, Süleyman Çelebi'nin "Mevlid" olarak tanınan *Vesiletü'n-Necat*'ından bir mısradır. Son kelime "gelmedin"dir ve "gelmeden önce" anlamındadır. Sabahattin Ali'nin bunu bildiği ve kelimeyi doğru yazdığı "sende de alametler beliriyor ve gelmesi de yakın" ifadesinden anlaşılmaktadır. Buna rağmen "gelmedin" kelimesi "gelmedi" şeklinde yanlış okunmuş ve yazılmıştır.

Sabahattin Ali, Dostoyevski'nin ünlü romanı *Budala*'dan söz ediyor: "Almanya'da iken okumuştum. Beni hemen hemen, bu kitap kadar saran, tesiri altında bırakan kitap yoktur. O zaman ben Prens Mışkin ile aramda müşahedetler (*benzerlikler*) bulmuştum. Sonra biraz düşününce aşağı yukarı birçok insanların bu müşahadeti bulacaklarını, yani biraz düşünen, hakiki insanlıktan biraz nasibi olan her adamda muhakkak Prens'ten bir parça bulunacağını anladım,..." (s. 236) "Müşabehet" kelimesinin hem yanlış hem tutarsız yazıldığı görülüyor.

"Hasan Âli'ye müteessir olma imkânları vardır." (s. 248). Sözün akışından anladığımıza göre bu cümlede "müteessir" olmak değil "müessir" olmak söz konusudur.

Sevengül Sönmez'in yayına hazırladığı *Canım Aliye, Ruhum Filiz* adıyla kitaplaştırılan mektupların 2013 yılında yapılan ilk baskısında da epeyce okuma yanlışı vardı. Sonraki baskılarda bunların düzeltildiği anlaşılıyor. Ancak kitabın 12. baskısının 25. sayfasında "türlü kitap" "tozlu kitap" şeklinde düzeltilmeyi bekliyor.

Farklılıklar ve gerekçeleri hakkında

Sabahattin Ali, ilk hikâye kitabının hazırlanışından dostu Ayşe Sıtkı'ya 7.VI.34 tarihli mektubunda şu cümlelerle söz eder: "Boş zamanlarımda hikâyeleri temize çekip tâbie (*basana*) göndermeye çalışıyorum. On dört hikâyeden daha beş tane gönderebildim. Lisanı biraz sadeleştirmeye karar verdiğim için

bu temize çekmek işi biraz uzun, yorucu ve üzücü oluyor." (s. 210)

23 Haziran tarihli mektupta da on dört hikâyelik kitaptan söz edilir. Yayıncının bütün metinler eline ulaşmadan baskıya başlamayacağı belirtilir. (s. 213).

Sabahattin Ali, 29 Temmuz 1934 tarihli mektubunda kitabından şöyle söz eder: "Benim hikâyeler galiba basılmaya başlandı. Çünkü ben hepsini bir hafta evvel temize çekip lisanı da biraz daha sadeleştirerek gönderdim. Bu kitabı hiç yüzüm kızarmadan ortaya atabilirim. Sen de muhakkak beğeneceksin." (s. 221)

13 Şubat 1935 tarihli mektupta kitapla ilgili yeni bilgiler vardır:

> Ben bugünlerde çıkmak üzere olan kitabımla çok meşgulüm. İki günde bir forma tashihleri geliyor. Yarım günümü alıyor. Bazı hikâyeleri tâbi (*basan*) tehlikeli buluyor, bunun üzerinde bir mektup münakaşası başlıyor ve ben nihayet boyun eğmeye, bazı yerleri değiştirmeye mecbur kalıyorum. Kitapta on altı hikâye var. Üç kısma ayrılmış. Birinci kısımda yalnız romantik hikâyeler, ikincide daha hayata yakın, doğrudan doğruya hayattan alınmış yazılar, memleket hikâyeleri, üçüncü kısımda yedi sekiz sene evvel eski hikâyeler var. Bence en ehemmiyetli ve kıymetli taraf ikinci kısımdır, maalesef en çok tırpana uğrayan da bu yazılar oldu. (s. 264)

Sözü edilen kitap *Değirmen*'dir. Başlangıçta on dört hikâyeden oluşması düşünülmüş, sonra bu sayı on altıya çıkarılmıştır. Yazar eserinde sadece dili sadeleştirmekle kalmamış, suçlanma ihtimallerine karşı da tedbirler almıştır.

Sabahattin Ali, *Değirmen*'in başına kısa bir önsöz koymuş, orada "yazmış olmaktan utanacağım kadar kötü" dediği metinleri de eserine koyduğunu belirtmiş, bu durumu "bir kere okuyucu önüne sermiş olduğum tarafları-mı sonradan örtbas etmeye hakkım olmadığı kanaatindeyim" gerekçesiyle açıklamıştır. Önsöz'ün son cümlesi şudur: "İyiyi kötüden ayırmak külfetini okuyucuya bıraktığım için özür dilerim." (s. 721).

Sabahattin Ali, Değirmen'in bazı hikâyelerinde görülen romantizmi bağışlatabilmek için bu özür cümlelerini kurmuş olmalı. "Çimenler üzerinde uçuşan beyaz kâğıtlar, ki bunlar elindeki şaheserin müsveddeleriydi, yüzüne sisten yaratılmış küçük kuşlar gibi dokunup geçiyorlar ve sonra bahçedeki beyaz güllerin, kan rengi karanfillerin, bıçak gibi keskin kokulu sardunyaların, yaşmaklı bir kadına benzeyen zambakların, ince sapları üzerinde alevli bir meşaleyi hatırlatan lalelerin ve renkli maskeleriyle eski Yunan aktörlerini andıran hercaimenekşelerin üstüne konuyorlardı." (s. 737)

Sabahattin Ali, *Değirmen*'in sonuna da şu açıklamayı koymuştur: "İkinci ve üçüncü kısımdaki *Bir Orman, Kazlar, Bir Firar, Candarma Bekir, Siyah Bir Fanila İçin, Komik-i Şehir* adlı hikâyelerin Osmanlı İmparatorluğu zamanında-

ki Anadolu'yu anlattığı okunduğu zaman anlaşılmakta ise de, bunu burada ayrıca tavzihe lüzum gördüm". (s. 721) Tek cümlelik bu açıklama, dönemin baskıcı havasını kuvvetle yansıtması, bir yazarın malumu ilama zorlanması bakımından dikkate değer.

Sadeleştirme örnekleri

Sabahattin Ali'nin Arapça yahut Farsça kökenli kelimeleri Türkçeleriyle değiştirmesinin örnekleri: "Kan ziyan etmişsin-Kan kaybetmişsin, bendeniz-ben, temeyyüz etmek-kendini göstermek, haricî-dış, üstüvane-yuvarlak, istihfaf edilir-hor görülür, içtima ederler-toplaşırlar, inkişaf ediyordu-gelişiyordu, tashih etmek-düzeltmek, inkisarı hayal-hayal inkisarı, hissiyatını göstermek-hislerini göstermek, arz ederdi-gösterirdi, celbediyordu-çekiyordu, ziya-ışık, hararet kesbetmek-kızışmak, peyda olmak-belirmek, cem etmek-toplamak, raptetme-bağlama, peygamberane-peygamberce, inkılab eden-çevrilen, semahat-el açıklığı, tevlit edecek-doğuracak, tekerrür eden-tekrarlanan, muallim-öğretmen, diğerleri-ötekiler, tevakkuftan sonra-durduktan sonra, bu esnada-bu sırada, iltihak etti-katıldı, itiyat-alışkanlık, mamafih-ama, sevk edecek-sürükleyecek, teessür-üzüntü, firar-kaçış, ümit-umut, terk ettim-bıraktım, kumandan-komutan, süvari-atlı, ihtizaz ettirerek-titreterek, mahtap-ay ışığı, avdet eden-dönen, tulu-doğu, yegâne-tek, zannediyorlardı-sanıyorlardı, lisan-dil, neşreden-dağıtan, hayat-yaşama, neşide-şarkı, inbisat-iç genişliği, nihayet-son, ihata etmekte-sarmakta, sükûnet-sessizlik, süratle-çabucak, muallakta-boşlukta, elyaf-lifler, haşiyyet-korku, merbut-bağlı, ecdat-cedler, müşabih-benzer, harp-savaş, cinnet-delilik, kadit-iskelet, mukabil-karşılık, mukavemet etmek-karşı koymak, -den maada- -den başka, sene-yıl, taraf-yan, istikamet-gidiş, ..."

Sabahattin Ali, bu tür kelime değişikliklerini yaparken Arap yahut Fars kökenli kelimeleri dilimizden büsbütün uzaklaştırma gibi bir yöneliş içinde değildir. "Eğilerek-meylederek, daha-henüz, marifet-maharet, mecalsiz-zebun, gayr-i muntazam-intizamsız, bedbaht-talihsiz, gailesiz-dertsiz, denge-muvazene, birdenbire-hemen" gibi değişiklikleri bu duruma örnek gösterebiliriz.

Bazı değişiklikler ise daha uygun ifade arayışının sonucu gibidir: "Soğuklaştığı için-soğuduğu için, tepe-yamaç, çalışan-uğraşan, kavgaya-dövüşe, şaşaladı-şaşırdı, attı-fırlattı, ayağa kalktı-doğruldu, birdenbire-birden, araştırdı-karıştırdı, kapayan-kapatan, durup-dönüp, gene-yine, yine-gene, sigara-cıgara, gün günden-günden güne, korkuturuz-yıldırırız, kollarını-yenlerini, bittikten sonra-bitince..."

Yazar, bir metninde "yine" kelimesini bırakıp "gene"yi tercih etmişken başka bir metninde tam tersini yapmış, "gene"yi bırakıp "yine"yi tercih etmiştir. Bu durum, onun kelimelerin seslerine de değer verdiğini gösteriyor olabilir.

Yazarın, cümlesini daha sağlam ve anlatmak istediğine uygun hâle getirmek için yaptığı değişikliklere birkaç örnek: "Asıl ve hakikaten dersleri bırakmaktan üzülen Muazzez'di-Dersleri bırakmaktan asıl ve sahiden üzülen Muazzez'di."

"Büyüklerle beraber sokağa çıkarlar"-"büyüklerle sokağa çıkarlar"

"İri coplarla yığın yığın sokaklarda dolaşırlar"-"İri coplarla küme küme sokaklarda dolaşırlar"

"Yine pembe atlastan"-"yine atlastan"-"yine mor atlastan"

"Ayağında rugan"-"ayağında iri tokalı rugan"

"Bin bir türlü ve bin bir çiğ renkli"-"bin türlü çiğ renkte".

Ağızlardan yansıyanlar

Sabahattin Ali, hikâye ve romanlarında kahramanlarının yerel ağız özelliklerini abartmamış, ancak gerektikçe kullanmıştır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf'un kaymakam Salâhattin Bey'e söylediği şu cümle, yerinde ağız kullanımına örnek gösterilecek güzelliktedir: "Şu Şahinde anam sabahacak encek gibi dırlanır durur da bir yolunu bulup onu bile susturamazsın; ne edeyim ben senin okumanı?" (s. 30)

Kübra "Helbet bize de inanan iki Müslüman bulunur (s. 57). "Bahane" yerine "mahna" (s.77), "herhâlde" yerine "herhalda" (s. 158), "Allahu a'lem" yerine "ellâlem" (s. 923) kullanımı dikkati çeker. Yazarın "teravih"i "teravi", "fukara"yı "fıkara" biçiminde yazması, Yahya Kemal'i hatırlatabilir. "Komik-i Şehir" hikâyesinde "Manastır'ın Ohri kazasından bir Arnavut olan müddeiumuminin konuşma tarzı, kelime başlarında "h" sesini yutması özellikle vurgulanmıştır: "dil mi fendim).. Şayanı ayret!" (s. 864), "Akiki zenatkâr... Dil mi fendim?" (s. 866).

Ayşe Sıtkı'ya mektuplarda geçen "afakanlar basıyor" (s. 173) ifadesinde "hafakanlar"ın "afakanlar" oluşunu da Sabahattin Ali'nin Rumeli kökenine bağlayabiliriz.

İşini bitiren berber, "Saatler olsun" der. (s. 1137)

"Sen de kendini avrat mı sayıyon?.." (s. 1156)

"İki Kadın"da Hacer: "Hadi, sağ iken üstüme kuma gelip koynuna girmesini bildin de şimdi ölüsüne dokunmaktan mı korkuyon?" (s. 1176)

"Belli, senin bu doktor milletinden haberın yok... .. acamı doktorlar..." (s. 1241)

"işin fanteziyesine kaçmayız" (s. 1243)

"Hadi, dabanının altını öpeyim..." (s. 1296)

Argo örnekleri

Sabahattin Ali metinlerinde argo kelime ve tabirler pek azdır. *Kuyucaklı Yusuf*'un anlatıcısı, Şahinde hakkında şu cümleyi kurar: "Onlar işportaya konan bir elma gibi onu süsleyip temizlemişler, parlatmışlar, sonra yağlı bir müşteriye okutmuşlardı (s. 25). Durumun kendisi, yani ailelerin evin kızları hakkında düşünüş ve davranışları, maalesef bu ifadeleri gerektirmektedir.

İçimizdeki Şeytan romanının başında bir tarih hocasının sözlü sınav sırasında kız öğrencilere davranışını nakleden şişman talebe, "Bir kere bile notları açıp okumadığını bildiği" kız öğrenci hakkında "bal gibi çaktı dedim" der (s. 265). "Anlamak" yerine kullanılan çakmak, argodur.

"Değirmen"in anlatıcısı "anaforlamak" kelimesini "çalmak" anlamında kullanır. (s. 729).

"Sarhoş"un anlatıcısı, ikinci cümlesinde argo tabir kullanır: "Hanende Muhsine adamakıllı sarhoştu, tam balta olacak sıraydı." (s. 842)

"Pistonumuz yok ki, iş tutalım." (s. 1285)

"Bizim yirmi papel de yandı tabii..." (s. 1288)

Batılı kelimeler:

Sabahattin Ali'de pek çok yazarda gördüğümüz Avrupalı kelime kullanma düşkünlüğü yoktur. O jandarma'yı "candarma", sigara'yı "cıgara" şeklinde yazmayı tercih edenlerdendir. Viyolonsel, fanila, gramofon, apartman, skandal, konferans, sulfata, dekolman, hayatımızda olduğu için onun eserine de girmiştir. Doktorların tıbbi terimleri, "eklampsi, komplikasyon, ensüfisyans" (s. 1247) bir çeşit uzmanlığı gösterdiği gibi, "illüzyonizma numaraları" (s. 1260) da başka bir uzmanlık alanını gösterir.

Özel kullanımlar

Katışmak

Sabahattin Ali metinlerinde bazı kelimeler ve kullanımları, ona özgü diyebileceğimiz bir nitelik taşımaktadır. "Katışma" kelimesi bunlardan biridir. Yazar bu kelimeyi katılma, daha doğrusu topluca katılma anlamında kullanır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta bazı çocukların perşembe akşamları Kadiri Tekkesinde icra edilen "zikre katışmaya mezun" oldukları söylenir (s. 42). Aynı romanda Muazzez, "... kocasının sakin uykusuna katışmaya çalışıyordu (s.211). "Hasanboğuldu"nun Emine'si, Hasan'a "Köyünüzün eli kınalı kızlarına katışamam." der (s. 1198).

Çekelemek

"... küçük kızının onu kaldırmak için şurasından burasından çekelediğini gördü." (s. 1089)

"Arkadaşı onu tekrar çekelemeye başladı." (s. 1258)

-le,-len, -leş ekleriyle türetilen kelimeler

"... kendini bu kadar fenaladığına kızmış gibi (s. 621)

"Burada çergilemek hiç de fena değildi." (s. 727)

"Şimdilik bir şey anaforlamadığımız için değirmenci de memnundu." (s. 729)

"... zamklı kâğıtlara yapışan sinekler gibi onları çabalandırmıştı." (s. 873)

"düşmemek için çabalanırken" (s. 1180)

"bitkin halini görünce alakalandı." (s. 1238)

"Macide cıgara dumanları arasında hayalleşen on beş yirmi kadar insan gördü." (s. 458)

Alışılmış söyleyişten kaçınma

"zevksiz kapaklar içinde iyili kötülü kitaplar" (s. 297), "ufaklı büyüklü renk halkaları" (s. 436) gibi kullanımlar, yazarın bilindik söyleyişlerden kaçınışına örnek olabilir. "Gözünden kaçmamak" deyimini örnek alarak ürettiği "kulağından kaçmamak" deyimi de dikkate değer: "Çok yumuşak ve tatlı olmak isteyen sözlerinde biraz, hatta bir hayli sitem bulunduğu Ömer'in kulağından kaçmadı." (s. 404)

Şarkı mı türkü mü?

"Ses" adlı hikâyede "bir erkek sesi o zamana kadar duymadığımız, fakat bize yabancı da gelmeyen bir halk şarkısı söylemeye başladı:" (s. 1019) denir. Hikâyede "şarkı" üç kez daha geçer. Yazarın "türkü" yerine "halk şarkısı" demeyi tercih etmesini neye bağlayabiliriz? Sabahattin Ali, yazdığı hikâyelerin başka dillere çevrileceğini, "türkü" kelimesini çevirmenin zor olacağını düşünerek çevirmene yardımcı olmak üzere "halk şarkısı" demeyi tercih etmiş olabilir. "Dedemköylülerin şarkısı" (s. 835), "... kulağından kafasına bir şurup gibi akan bu halk şarkıları" (s. 908) ifadelerinde de aynı durum söz konusudur. Fakat yazarın bu düşünüş ve davranışını korumadığını da söylemeliyiz. *Kuyucaklı Yusuf*'ta ve *Yeni Dünya*'da "türkü" kelimesini de kullanmıştır.

Burada "Ses"in başkişisi Ali'nin söylediği halk şarkısı üzerinde de durmak gerekir. "Döndüm daldan kopan kuru yaprağa" dizesiyle başlayan, 11'li hece ölçüsüyle söylenmiş dört dörtlükten oluşan bu şiirin Zülfü Livaneli tarafından bestelendiğini (1975), "Leylim ley" adıyla ün kazandığını ve çok sevildiğini biliyoruz.

Sabahattin Ali'nin 1937 yazında yayımladığı bu hikâyede bilindik ve anonim bir türkü yerine sözleri kendine ait ve fakat nedense şiir kitabına almadığı bir metni kullanması ne anlama gelmektedir? Bu "yapma halk şarkısı"nın gerçek halk türküleriyle benzeşen ve ayrışan yönleri nelerdir? Bu soruların tartışmaya değer olduğunu düşünüyorum.

Dil ve anlatım kusurları

Sabahattin Ali metinlerinde görülen başlıca dil ve anlatım kusurları şöyle sıralanabilir:

Yanlış / eksik deyim kullanımı

"... ona karşı küçük mevkide kalmamak için kendini ağır almak icap ettiğini sanarak..." (s. 277)

"boşuna yere" (s. 585, s. 592, s. 674, s. 704, s. 1074).

"Hafta sekiz gün, Hasan anasının boynuna sarılmış..." (s. 1200) Deyimin doğru biçimi: "Hafta sekiz, gün dokuz: Sık sık anlamında.

Gereksiz kelime kullanımı

"... etrafına hürmetsizlikten ve saygısızlıktan doğan patavatsızlıkları..." (s. 463)

"en küçük hüceyrelerimize kadar" (s. 487), "en ufak bir hüceyrende bile" (s. 750). "hüceyre" "hücre"nin küçültülmüşüdür.

Gereksiz çokluk eki

"Küçük kulaklarının altından gerdanına doğru birçok kırışıklar uzanıyordu." (s. 555)

"her yaştan birçok jigololar" (s. 644)

"Hiçbir şeyler göremedi." (s. 1108)

"Anası babası onu görünce her şeyleri anlamışlar." (s. 1202)

Gereksiz yapım ve çekim ekleri

"Odada insanı şaşırtacak bir kargaşalık hüküm sürüyordu." (s. 562)

"ufak bir meydanlık" (s. 767)

"... fıkaraya gösterilen yalancı merhamet gibi bir özentilik." (s. 569)

"alttakisi daha irice olan dudaklar" (s. 595)

"evvelisi gün" (s. 731)

Tamlama yanlışı

"... herkesten evvel kendimin hayret ettiğimi söyleyeceğim." (s. 517)

"... neye dair olduğunu kendimin de bilmediğim karmakarışık sözler." (s. 805)

Yanlış kelime seçimi

"gece yatısı bir mektep" (s. 602)

"istihfafa layık olmayanlar" (s. 633)

"kânunuevvel ayının sonralarına doğruydu" (s. 651)

"... her adımlarında boyları bir uzanıyor, bir kısalıyor gibi görünüyordu." (s. 664)

"yumrukları hemen hemen bir çocuk kafasından büyüktü." (s. 809)

"Fakat cezamız tasdik olup on beş sene yüklendikten sonra..." (s. 922)

"Babası yukarıdan bu ayağın pazılarının nasıl titreye titreye gerildiğini gördü." (s. 940)

"... başlarını bir araya toplayıp yazıyı söktürmeye çalıştılar." (s. 1280)

Özne uyumsuzluğu

"Hiç kimse evin nasıl döndüğünü sormuyor, sadece, kendisini çok daha yüksek bir hayata layık gördüğü için, yemekleri beğenmemek, bir şeye dudak büküp burun kıvırmak suretiyle, yeni bir tatsızlık çıkarıyordu." (s. 567)

Ne... ne... bağlaçlı cümleler

"Ne ayak sesi, ne de Arap'ın öksürüğü duyulmuyordu." (s. 924)

"Biz adi halk gibi düşünebilir miyiz hiç? Ne tahsilimiz, ne karakterimiz, ne de fikirlerimiz buna müsait değildir." (s. 950)

Eksik veya dengesiz cümle

"Her tarafta, masaların üstünde ve kanapelerin arkalığında ince işlenmiş, krem rengi dantel ve gemi şeklinde yazılmış bir 'Amentü' levhası asılıydı." (s. 562)

Hoşluklar

Sabahattin Ali metinlerindeki edebî sanatlar, özel bir araştırmayı hak edecek zenginliktedir. Burada metinleri okurken altını çizdiğim birkaç hoşluk/güzellik örneğini anmakla yetineceğim: ".... olgun başaklı bir tarla gibi hışırdayan deniz" (s. 483)

"memleketin oldukça hali vakti yerindelerinden sayılan babam" (s. 586)

"Yeni başlayan hafif bir yağmur suyun tüylerini diken diken ediyordu." (s. 628)

"çalımsız bir ev" (s. 741)

"Şehrin kıyısında, ufacık bir derenin kenarında" (s. 760)

"Yavaş yavaş gözlerine ve bakışlarına bir gamlılık çöktü." (s. 763)

"İnce yapraklar güneşin altında, sıcaktan soluyan bir köpeğin dili gibi titreşiyorlardı." (s. 834)

"yüzümü kaplayan sırıtmanın aşağılıklığını unutmayacağım." (s. 1329)

Ayşe Sıtkı, Sabahattin Ali'nin 27.7.33 tarihli mektubunda "Hapishanelerde geçen değişikliksiz hayatın yazacak tarafı yoktur." cümlesinin altına "değişikliksiz" kelimesi için "Aynen çevrildi." notunu düşmüştür. (s. 127) Oysa şaşılacak bir durum yoktur. Yazar başka bir mektubunda da "vaziyetimin üzüntülülüğü" (s. 227) demiştir.

"Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"ndeki şu cümle, bu cümledeki abartı, "ironi"yi güçlendiren bir unsur olarak okunabilir: "Ve alevi o kadar beyaz, o kadar hayat doluydu ki, yanacağı müddeti sonsuzlukla ifade etmek, onun ömrünü kısaltmak olurdu." (s. 787-788)

Sabahattin Ali'nin polemik yazılarından birinde kullandığı "Rahmetli Bodler" (s. 1424) ifadesi, onun bile isteye yaptığı acımasız bir iğnelemedir.

Ali Ulvi Temel

SABAHATTİN ALİ'NİN ÇEVİRMENLİĞİ

1923 Devrimiyle Türkiye'de hayatın her alanı değiştirilmeye, toplum Batı Uygarlığına yönlendirilmeye çalışılmıştır.

1930'lara gelindiğinde siyasal iktidarı ellerinde tutanlar artık muhalifleri etkisiz hâle getirmişlerdir; muhalifler ya susturulmuş ya da bir biçimde oyun dışına itilmişlerdir. Artık toplumsal hayatta, bireylerin dünyalarında oluşan boşluğu doldurmak gerekmektedir.

1938 yılı sonunda Maarif vekili yapılan Hasan Âli Yücel, edebiyat, sanat, düşünce dünyasında neler yapılabileceğini tartışmak üzere 1-5 Mayıs 1939 tarihlerinde "Birinci Türk Neşriyat Kongresi"ni düzenler.

Tam da Tanzimat'tan yüz yıl sonra düzenlenen bu toplantı ve ardından atılan adımlarla "tercüme işinin en önemli medeniyet ve kültür davası olarak ele alındığı", bu yolla özellikle genç kuşakların duygu ve düşünce dünyalarının doldurulmaya çalışıldığı görülür.

Tercüme dergisinin Temmuz-Aralık 1961 tarihli sayısında Bedrettin Tuncel "Hasan-Âli Yücel ve Tercüme" başlıklı yazısında tercüme faaliyetlerine ilişkin bilgiler verir. II. Mahmut devrinde 1832'de açılan Tercüme Odasından 1940'larda bu kez Maarif Vekâletince kurulan Tercüme Bürosuna geçilir. Tercüme Odasında asıl amaç; devletin bazı ihtiyaçlarını gidermek, yabancı devletlerle gelişen siyasal, ekonomik, askerî ilişkilerin artmasıyla yabancı dil bilen memurlara duyulan ihtiyacı karşılamak ve askerî okullar için gerekli tercümeleri yapmaktı.

1939'da gündeme gelen tercüme işinde ise amaç; H. A. Yücel'in ifadesiyle; "Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medeni dünyanın eski ve yeni fikir mahsullerini kendi diline çevirmek ve âlemin duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek"tir. Yine *Tercüme* dergisinin Mayıs 1951 tarihli sayısının Önsöz'ünde; "Batı dillerinden dilimize çevrilen klâsiklerin hazırladığı zemin üzerinde büyük bir edebiyat rönesansının gerçekleşeceğine inanıyoruz." denilmiştir. Bu amaçlar "tercüme seferberliği"yle gerçekleştirilmek istenir.

Sözü edilen Kongre'de, önceden oluşturulan *Tercüme Encümeni*'nin hazırladığı rapor görüşülür. Rapor'da; "Çevrilmesi lüzumlu görülen klasik eserlerin listeleri" yer alır. Tercüme yapacak özel kuruluşlara "para yardımı tahsis" edilmesi önerilir. Ayrıca bu işlerin yürütülmesini sağlamak ve denetlemek üzere bir *Tercüme Bürosu* kurulması ve bir *Tercüme* dergisi yayımlanması teklif edilir.

Sabahattin Ali hayatındaki bazı badireleri atlattıktan sonra dönemin Maarif Vekâletinde çalışmaya başlamıştır. O, sözünü ettiğimiz süreçlerin içinde etkin biçimde yer almıştır. Neşriyat Kongresine Rapor sunan *Tercüme Encümeni*'nin yirmi yedi üyesinden biri de Sabahattin Ali'dir.

Kongre'de görüşülen Encümen Raporu'nda önerilen Tercüme Heyeti 28 Şubat 1940'ta ilk toplantısını yapar. Sabahattin Ali bu heyetin üyeleri arasındadır. Toplantılar sonrasında *Daimi* Büro kurulmuştur. Nurullah Ataç'ın başkanlık ettiği Büro'daki 7 kişiden biri de Sabahattin Ali'dir. Bu Büro 19 Mayıs 1940 tarihinde *Tercüme* dergisinin ilk sayısını yayımlar.

Orhan Burian'ın "Denemeler Eleştiriler" adıyla yazılarının derlendiği kitapta, "Millî Eğitim Bakanlığı Klasikleri Üzerine" başlıklı bir yazı yer almaktadır. Bu yazıda; "Dünya klasiklerinin bütün dillere çevrilmesini kararlaştıran Birleşmiş Milletler Genel Kurulu işin önem ve gerekliliğini açıkça belirtiyor." denilmektedir. (s. 258)

Devleti yönetenler ülkeyi her bakımdan Batı uygarlığına yöneltirken bir yandan da Batılı kurumlarla işbirliği içinde olmaya, onların kararlarına uygun kararlar almaya özen göstermektedirler. Dönemin Millî Eğitim Bakanlığınca dünya klasiklerinin tercüme işine girilmesinde BM'in bu kararının da etkili olduğu akla gelmektedir.

Almanya'da öğrenci olduğu dönemde Almancasını geliştiren Sabahattin Ali o dilde yazılmış kitapları okuduğu gibi Türkçeye tercüme yapabilir duruma da gelmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra çoğu zaman da geçimini sağlamak üzere tercümeler yaptığı anlaşılmaktadır.

Sabahattin Ali'nin eşi Aliye Ali'nin anlatımına göre; "Sabahattin'in Ankara ortaokulundaki öğretmenliğini, Devlet Konservatuarındaki ve Dil Kurumundaki çalışmalarını destekleyen o zamanın Millî Eğitim Bakanı Saffet Arıkan idi. Hatta "Tarihte Garip Vakalar" isimli kitabı Sabahattin'e vererek *Ulus* gazetesine tefrika olarak çevirmesini istemişti. Eser önce *Ulus* gazetesinde tefrika edilerek, sonra da kitap halinde basıldı.

Alman tarihçi Max Kemmerich'in *Tarihdeki Garib Vakalar* adlı kitabını tercüme eden Sabahattin Ali'nin bu tercümesi önce *Ulus* gazetesinde tefrika edilir, sonra da 1936 yılında Ulus Basımevinde kitap olarak basılır. S. Ali "Başlamadan Önce" adlı giriş yazısında kitabı tanıtıcı bilgiler verir. "Dünya kültürünün ve insanlığın tehlikeye uğramak meylini gösterdiği bu günlerde bu garip fıkralar ruhlarda uyandırıcı bir tesir yapacaktır." diyerek yazıyı bitirir.

Kitabın sonunda da; "Mütercim tarafından ilâve edilen son ve garip bir fıkra" başlığıyla Max Kemmerich hakkında bilgi verip diğer kitaplarını andıktan sonra; "...etrafına ilimle alakası olmayan bir miktar taraftar toplamıştır. Böylece bir zamanlar alay mevzuu yaptığı kimselerin vaziyetine düşmüş, tarihe istikamet vermek, insanların mukadderatını tayin etmek hülyalarına

kapılmıştır." diyerek yazarın bu kitaptan sonra yazdığı kitaplarla kendisiyle çeliştiğini belirtmiştir.

Max Kemmerich'in bu kitabının *Tarihte Garip Olaylar* adıyla bu kez Behçet Necatigil çevirisiyle Kasım 1952 tarihinde Varlık Yayınlarınca yayımlandığını görüyoruz. Bu çeviri Temmuz 1968'de ikinci kez basılıp yayımlanır. Bu baskıyı edinip okudum.

Behçet Necatigil çevirisinde konular 9 bölüm başlığı altında yer almaktadır. Kitabın herhangi bir yerinde kitabın orijinal adına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Kitap 158 sayfadır.

Sabahattin Ali çevirisinde de kitabın özgün adına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Kitapta, çevirmenin kitabın girişinde ve sonunda yazdığı kısa birer yazının dışında 16 bölüm başlığı altında konular anlatılmaktadır. Kitap 270 sayfadır.

Her iki çevirideki bölüm sayfaları farklı olduğu gibi bölümlerin sıralanışı da birbirinden farklıdır. Ayrıca Behçet Necatigil çevirisinde yer alan bazı konular ve bilgiler Sabahattin Ali çevirisinde yer almazken Sabahattin Ali çevirisinde yer alan bazı konular ve bilgiler de Behçet Necatigil çevirisinde yer almamaktadır. Ancak S. Ali çevirisinin daha fazla konuyu kapsadığı görülmektedir. İşin ilginç yanı Sabahattin Ali, kitabın başlangıcındaki "Başlamadan Önce" başlıklı tanıtım yazısının bir yerinde; "Yalnız vakalar gayet objektif olarak alınmıştır. Hiç birine bir ilâve yapılmamış, hiçbir yer çıkarılmamıştır." derken kendisinin bazı yerleri çıkardığı anlaşılmaktadır.

Behçet Necatigil çevirisinde; "Dinsizlere Karşı Roma Katolik Kilisesi" bölümünün son iki cümlesi şöyledir: "Sevgi dini o tarihlere kadar süren şekliyle artık iflâs ettikten sonradır ki, gerçek insan sevgisi başladı. Bu dinin bu derecelere düşmesinde hiç şüphesiz, yüce kurucusunun zerre kadar suçu olmamıştı." (s. 58)

Sabahattin Ali çevirisinde; "Roma Katolik Kilisesi ve Dinsizler" bölümü şu cümle ile bitmektedir: "Sevgi dininin rolü azaldıktan sonra dünyada insan sevgisi başlamıştır." (s. 34) Son cümlenin hiç çevrilmediği görülüyor.

Sabahattin Ali'nin kitap olarak basılan çevirileri olduğu gibi gazete ve dergilerde kalmış çevirileri de vardır. Elizabeth Siedel'in yaptığı çalışmaya göre; Dostoyevski'den "Namuslu Hırsız" adıyla yaptığı çeviri *Resimli Ay* dergisinde, Heinrich Heine'den yaptığı "Mahpusun Şarkısı" çevirisi *Çığır* dergisinde, Keller Gottfried'den yaptığı "Edebiyatçılar Arasında" çevirisi *Tercüme* dergisinde Kyber Manfred'den yaptığı "Beklenen Dakika" çevirisi *Varlık* dergisinde, Lord Byron'dan yaptığı "Geceler Hayrolsun" çevirisi *Çığır* dergisinde, O' Flaherty Liam'dan yaptığı "Vatandaş Harbi" çevirisi *Varlık* dergisinde, Rilke'den yaptığı "Sancaktar Cristoph Rilke'nin Aşkına ve Ölümüne Dair" çevirisi *Tercüme* dergisinde, Romanof Panteleymon'dan yaptığı

"Karanlık" çevirisi *Varlık* dergisinde, Sosulya I. Lefim'den yaptığı "Bir İdealist ve Beşeriyet" çevirisi *Varlık* dergisinde, Fritz Sternberg'den yaptığı "Marksizm ve İhtibas" çevirisi *Yeni Anadolu* gazetesinde, Sternthal Friedrich'ten yaptığı "Alman Darülfünunlarındaki Vakalara Dair" çevirisi *Atsız Mecmua'da,* Tieck Ludwig'den yaptığı "Shakespeare'in Almancaya Tercümesi Hakkında"ki çevirisi *Tercüme* dergisinde, Whitter John Greenleaf'ten yaptığı "Esir Kadınların Şarkısı" çevirisi *Varlık* dergisinde yayımlanmıştır.

Sabahattin Ali'nin Ignazio Silone'den yaptığı *Fontamara* çevirisi önce 1943 yılında Akba Yayınevince, sonra da 1966 yılında Toplum Yayınlarınca yayımlanmıştır.

Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali'ye yazdığı bir mektubunda; gönderilen tercüme kitapları aldığını, İtalyan muharririnkini pek beğendiğini belirtir. Bu kitap Sabahattin Ali'nin Ignazio Silone'den çevirdiği *Fontamara*'dır. Tercüme dilini fevkalade bulduğunu belirtir. "Tercümenin ne zor, ne kadar mesuliyetli bir iş olduğunu tecrübeyle artık bildiğim için ne büyük bir zorluğu nasıl başarıyla yendiğini gayet iyi anlıyorum. Diyebilirim ki okuduğum en güzel tercümeler bu iki kitaptı." diyerek S. Ali'nin çevirisini takdir eder.

Sevgi Sanlı da Sabahattin Ali'yi İzmir'de askerliğini yaparken evlerine gelip gittiği zamanlarda, genç kızlığında tanımıştır, hayran olmuştur, mektuplaşmışlardır. Çok sayıda yabancı yazar ve düşünürü Sabahattin Ali'nin yardımıyla tanımış ve okumuştur. Yaptığı bir çeviriyi S. Ali'ye gösterir. Çeviriyi iyi ama dilini eski bulmuştu. 'Öyküyü okuyanlar seni kırklık bir yazar sanıyorlar.' demişti." diye nakleder. Evlerinde Sabahattin Ali'nin Ignazio Silone'den çevirdiği "Fontamara"dan sevdikleri bölümleri birbirlerine tekrar tekrar okuduklarını belirtir.

Sabahattin Ali kitaplarını çevirdiği iki yazar Ignazio Silone'yle ilgili düşüncelerini Önsöz'de ve Max Kemmerich'le ilgili düşüncelerini düşüncelerini ise çevirdiği kitabın sonuna yazdığı bir fıkrada dile getirir. Max Kemmerich'in; "hayatının son zamanlarında mistik ve karanlık bir tarih görüşüne saplanması"ndan Ignazio Silone'den ise; "*Kar Altındaki Tohum* adlı son romanıyla, daha ziyade mistik bir dünya görüşüne sapmağa başlaması"ndan şikâyetçi olmuştur.

Sabahattin Ali'nin Ayşe Sıtkı'ya yazdığı mektuplarının derlendiği *İki Gözüm Ayşe* kitabında yer alan 1933 tarihli bir mektubunda; "Jack London'ın *Demir Ökçe* ismindeki kitabını tercümeye başladığı"ndan söz etmektedir. Bu çevirinin yarım kaldığı, daha sonra Emin Türk Eliçin tarafından tamamlanarak yayımlandığı anlaşılıyor.

Mektuplarda zaman zaman tercümeye ilişkin başka bilgilere de yer vermektedir. Bunlardan birinde Hasan Âli'nin taleplerine değinmektedir.

"Hasan Âli Bey dostumuz bazen: "Talim Terbiye'den para da alırız, şunu

bir Türkileştir..." deyip elime altmış-yetmiş sayfalık bir nizamname tutuşturuyor, fakat tercüme bittikten sonra para bahsi açmıyor bile, ne yapalım, amirimiz..." (s. 183)

Yine başka iki mektubunda tercüme sorunlarına değinmektedir.

"Bu tercümelerin sinirime dokunan tarafı, gâvur has isimlerinin Türk imlasıyla yazılması. Adamın ismini bile Şov diye yazıyorlar. Ukalalık."(s. 187)

"Haydar Rifat'ın tercüme ettiği Sermaye gayet berbattır. Herifin aklı ermemiş, kitabı perişan etmiş. Bunu Fransızcasından okumalısın." (s. 220)

Sabahattin Ali'nin yaptığı çevirilerle ilgili tanıklıklara da değinilebilir. Melahat Togar, Sabahattin Ali ile birlikte Almanya'ya gönderilen öğrencilerdendir. Sabahattin Ali'nin "Tercüme Bürosu kadrosunda yer aldığını, Kurul toplantılarına katıldığını, çeviri problemleri ile yakından ilgilendiğini, kurul çalışmalarının başarılı sonuçlar almasını sağlamaya çaba harcadığını, değerli bazı çevirilerinin yayımlandığını" belirtmektedir.

S. Ali'nin çeviri konusundaki tutumuna örnek sayılabilecek bir tanıklığı da şöyledir: Melahat Togar, Sabahattin Ali aracılığı ile Alman klasiklerinden Hölderlin'in "Hyperion" çevirisine başlar, 30 sayfa kadar çevirip S. Ali'ye gönderir. " O sıralarda dilimizi arılaştırmak, Arapça ve Farsça sözcükler yerine öz Türkçe sözcükler kullanmak, tüm yazar ve ozanların kendilerine görev saydıkları bir konu idi... Sabahattin'e gönderdim. "Öz Türkçecilikte bu kadar ileri gitme! Durmuş oturmuş kelimeleri kullan!" diyordu", der.

Erol Güney'in tanıklığı şöyle: "Sabahattin Ali'yi 1940'ların başında Ankara'da Millî Eğitim Bakanlığının Tercüme Bürosunda tanıdım. Bu büronun çevirmenlerindendi. Aynı zamanda Türkçe'ye çevrilmesi gerekli bulunan klasiklerin seçimi ve yapılan çevirilerin düzeltilmesiyle de görevli idi. Esas dili Almancayla, Alman edebiyatını derinlemesine bilirdi.

Birlikte Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* romanını çevirirken ne denli sabırlı olduğuna tanık oldum. Rusça bir sözcüğün Türkçe'deki anlam ve söyleyiş özelliklerini olduğu gibi verebilmek için saatlerce sabırla ve dikkatle araştırma yapardı. S. Ali ile çalışmak insana güç ve heyecan verirdi." der.

Sabahattin Ali Milli Eğitim Bakanlığında Tercüme Bürosunda görev yaparken aynı zamanda kitap çevirileri de yapmıştır. Sözünü ettiğimiz iki çeviri kitabının dışındaki bu çevirileri Bakanlığın "Dünya Edebiyatından Tercümeler" dizisinde yayımlanmıştır.

Sophokles'ten *Antigone* çevirisi 1941'de, Lessing'in *Minna von Barnhelm* oyununun çevirisi 1942'de yayımlanmıştır. Bu kitabın başında yer alan Önsöz'de; Lessing'in hayatı ve eserleri hakkında bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca oyun hakkında bilgiler verilmiş, "eserde insanın Lessing'in dehasına ve sanatına hayranlık duymaktan kendini alamayacağı"ndan söz edilmiştir.

Sabahattin Ali Alman yazar Kleist'ten *San Domingo'da Bir Nişanlanma*,

Chamisso'dan *Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti* ve Hoffmann'dan *Duka ile Karısı* adlı hikâyeleri tercüme etmiştir. Bu çeviriler önce *Tercüme* dergisinde yayımlanmış, sonra da *Üç Romantik Hikâye* adıyla bir kitapta toplanarak Maarif Vekâleti'nin "Dünya Edebiyatından Tercümeler" dizisinde 1943 yılında yayımlanmıştır. Kitabın girişteki V. sayfasında; "Devlet Konservatuvarı dramaturgu S. Ali tarafından tercüme edilmiştir." bilgisi yer almaktadır.

Bu kitabın başında bir "Önsöz" yer almaktadır. "Bu eserle okuyuculara, Alman romantik edebiyat çığırının belli başlı üç mümessilinden birer hikâye verildiği"ne değinilmiş, sonra da her hikâyenin başında yazarlarıyla ilgili bilgilere ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

Yazarın başka bir çevirisi yazar Hebbel Friedrich'e aittir. Kitabın adı: *Gyges ve Yüzüğü*'dür. 1944 yılında basılmıştır.

Sabahattin Ali'nin çevirenler arasında adının geçtiği bir kitap da Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı*'dır. Bu kitabın diğer çevirmeni Erol Güney'dir. Muhtemelen kitabı Rusça bilen Erol Güney çevirmiş, Sabahattin Ali Türkçeleştirmesine katkıda bulunmuştur.

Sabahattin Ali bir dönem Ankara Devlet Konservatuarında görevlendirilir. Almanya'dan Türkiye'ye sığınan bilim ve sanat adamlarından biri olan Carl Ebert talep üzerine Türk opera ve tiyatrosunun kurulması konusunda bir rapor hazırlar. 2 Nisan 1936 tarihli bu raporu Sabahattin Ali Türkçeye çevirir. Raporun beğenilmesi üzerine Türk opera ve tiyatrosunun kuruluşunda görevlendirilir. C. Ebert'in Konservatuar'daki görevi boyunca tercümanlığını Sabahattin Ali yapar.

Sabahattin Ali 1934 yılında "eski düşüncelerini değiştirdiğini kanıtlaması koşuluyla devlet görevine alınacağının bildirilmesi" üzerine "Benim Aşkım" şiirini yayımlayarak beklenen görevi yerine getirir. MEB Neşriyat Müdürlüğü kalem başılığına getirilir. Daha sonra Tercüme Bürosunda, Türk Dil Kurumunda ve Devlet Konservatuarlarında görev yapar. O "tercüme seferberliği"nde etkin görevlerde bulunur.

Sabahattin Ali devletin, iktidarın bu kadar içindeyken niçin Bulgaristan'a kaçmak ister ve kaçarken yolda öldürülür?

Yönetimi elinde bulunduran seçkinlerin iktidarı içinde daha küçük iktidar öbekleri bulunduğu anlaşılıyor. Bu öbeklerden biri ya da birkaçı zaman zaman etkin olurken bazan da bu öbekler dışlanabilmektedir. Belli ki S. Ali bu iktidar oyunu içinde kendini güvende hissetmez, kaçmak ister, ancak yapılan yorumlardan anlaşılan "fazla konuşması" nedeniyle tuzağa düşer, başaramaz. Fahri Erdinç gibi Bulgaristan'a kaçmayı başaranlar da vardır. O başaramayanlardandır.

Sabahattin Ali'nin çevirmenliği başarılı bulunur. Tercüme Bürosundaki çalışmalarıyla iktidarın yanında yer alır, bir anlamda iktidarla iç içe bulunur.

Ancak o iktidarın dışına çıkmaya çalışır, bunu da kaçarak yapabileceğini düşünür, kaçmayı dener ama bunda başarılı olamaz.

KAYNAKÇA

Filiz Ali-Atilla Özkırımlı, *Sabahattin Ali*, De Yayınevi, İstanbul, Mart-1986

Max Kemmerich, *Tarihdeki Garib Vakalar*, Çeviren: Sabahattin Ali, Ulus Basımevi, Ankara, 1936

Max Kemmerich, *Tarihte Garip Olaylar*, Çeviren: Behçet Necatigil, Varlık Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Temmuz-1968

Orhan Burian, *Denemeler Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul, Kasım-1993

Ignazio Silone, *Fontamara*, Çeviren: Sabahattin Ali, Toplum Yayınları, Ankara, Ocak-1966

Kleist, Chamisso, Hoffmann, *Üç Romantik Hikâye*, Çeviren: Sabahattin Ali, Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara, 1943

Lessing, *Minna von Barnhelm*, Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara, 1942

Sıtkı Ayşe-Akın Doğan (haz.), *İki Gözüm Ayşe*, Ataol Yayıncılık, İstanbul, 1991

Ali Karaçalı

ATEŞ GİBİ YANAN BİR KALBİN SICAKLIĞI: SABAHATTİN ALİ'NİN MEKTUPLARI

İnsan gizler. Bir o kadar da kendini bir başkasına açmak ister. Yalnızlık katlanılmazdır. Bazı sırlar da öyle; içimize sığmaz, paylaşılmadıkça dayanılmaz olur, kabuğunu çatlatır, sızar, zehirler. İnsan eninde sonunda yalnızdır yaşarken. Dayanmak ister, yaslanmak ister, içini görecek göz, elini tutacak el, yaslanacak omuz ister. İnsan kendine yetmez, bir başka insan ister. Buradan nereye gelmek istiyorum. Mektup, mektuplar, bu söylediklerimin neresine düşer. Şimdi yok gibi, şimdi çok uzak, yazılmıyor mektuplar. Dün vardı. Mütemadiyen yazılırdı, okunurdu. Sımsıcaktı. Yalnızlığımızı yasladığımız yerdi. Kendimizi açtığımız, kendimize kapandığımız yerdi. Sığınaktı. Mektuplar, hayatımızın mahrem alanlarına tutulmuş aynalardı.

Sabahattin Ali'nin Ayşe Sıtkı'ya yazdığı *İki Gözüm Ayşe* (Sıtkı-Akın: 1991) adıyla yayımlanan mektuplarını 22 yıl sonra tekrar okurken ne çok cümlenin, paragrafın, hatta bazen bütün bir sayfanın altını çizerek kırmızıya boyadığımı, sayfa kenarlarını yıldızlarla, ünlemlerle, çok hoş! hârika! eyvallah! kelimeleriyle doldurduğumu fark ettim.

Gençliğinin en ateşli, en tutkulu, en deli günlerinde, çoğunluğunu ceza evinden yazdığı bu mektuplar onun idealizm, davaya inanç ve sadakat, adanmışlık, tutku ve aşk sarmalında çarpan, kendi ifadesiyle "ateş gibi yanan bir kalbin sıcaklığı"nı taşır ve hiç durulmamış, taşkın ve çalkantılı hayatının da ipuçlarını verir.

Sabahattin Ali'nin hepsi bir araya getirildiğinde belki ciltler tutacak mektupları içerisinde sanırım onun iç dünyasını, duygularını, düşüncelerini, yönelimlerini, tutkularını, sanatı ve düşünce dünyasının oluşmasında etkili olan beslenme kaynaklarını, sanatçı ve eylemci kişiliğini, bununla birlikte derin yalnızlığını en saf ve dolaysız hâliyle genç bir tarih öğretmeni Ayşe Sıtkı'ya yazdığı bu mektuplarda bulabileceğimizi söylemek sanırım yanlış olmaz.

Sabahattin Ali, çoğunu hapishanelerden yazdığı bu mektuplarda bazen (*daima*, demek daha doğru) tutkulu bir âşık, bazen mücadeleci bir öğretmen, bazen umutsuzluğun derin kuyusundan seslenen bir yalnız, bazen tutsaklığı verimli bir bahçeye çeviren bir bilge, bazen bir hayali, bir tanıklığı, dinlediği bir mahkûmu öykü, şiir ya da roman malzemesine dönüştüren bir yazar, bazen ödünsüz bir devrimci, bazen de dostlarına ve dünyaya artık kavuşama-

yacakmış gibi bir hisle dolan yeis içindeki bir mahpus olarak karşımıza çıkar.

Yazarın hiçbir edebi tür içinde ifade edilemeyecek olan gerçek düşüncelerini samimiyetle, özgürce ve bir iç dökme hâlinde bu mektuplarda görürüz.

Mektuplar öylesine günlük yaşantının içindeki ayrıntılar, hadiselerle örülü ki bu mektupları bir yazarın günlüğü gibi de okuyabiliriz. Her mektubu yaşadığı yerlerin, karşılaştıkları insanların, dinlediği öykülerin ayrıntılı tasvirleri, doludizgin anlatmaları, birebir aktarımları ve ruh tahlilleriyle doludur. Bazen bir öykü okuduğunuz hissine kapılırsınız.

Sabahattin Ali, şüphesiz öncelikle bir sanat ve kültür adamı, bir edebiyatçıdır. Hikâyeler, romanlar, şiirler ve oyunlar yazar. Aynı zamanda Marksist dünya görüşüne sadakatle inanan, hayatını ve sanatını bu yönde şekillendiren bir dava ve eylem adamıdır da. Onun mahpusluklarla, sürgünlerle, takibatlarla dolu kısa hayatında çektiği sıkıntı ve acıların kökeninde bütünüyle bir davaya inanmanın ve inandığı dava uğruna, hayatının bütün cephelerinde savaşmanın bedeli vardır.

Mektupların yazıldığı tarih ve yazarın yaşı göz önünde bulundurulduğunda mektuplara sinmiş olan derin ve özümsenmiş kültürel birikimi, zihin dünyasını, sanat algısını ve yaşama biçimine dönüşmüş dünya görüşünü apaçık görmek oldukça şaşırtıcıdır.

Sabahattin Ali'nin eşine dostuna, arkadaşlarına yazdığı mektuplarda da, Ayşe Sıtkı ve Aliye Ali'ye yazdığı mektuplarda da bu mücadelenin izleri baskın biçimde ve çok açık olarak görülür. Onun dünyasını anlamada, arkadaş ve dostlarına, eşi Aliye ve kızı Filiz'e yazdığı mektuplar önemli olmakla birlikte bunlar içinde Ayşe Sıtkı'ya yazdığı mektupların çok özel ve özgül bir yeri var.

Biz burada daha çok *İki Gözüm Ayşe* adıyla yayımlanan bu mektuplardan küçük, tadımlık alıntılar yaparak yazarın dünyasından küçük pırıltılar düşürmeye çalışacağız.

Bu mektuplardan yola çıkarak bu mektuplara dair şöyle bir cümle de kurulabilir belki: İnsan ruhu ve davranışları üzerine zekice gözlemler, iyilik ve içtenlik, coşkun bir ruhtan taşan tabiat ve insan sevgisi, dehşetli yalnızlık ve yaşama arzusu, aşk, daima aşk.

İKİ GÖZÜM AYŞE

Ayşe Sıtkı ve Doğan Akın'ın birlikte hazırlayıp yayımladıkları bu kitapta, Sabahattin Ali'nin ilkini 6-7.11.1931 tarihinde Konya'dan, sonuncusunu da 15. 4. 1935 tarihinde Ankara'dan yazdığı çoğunluğu Konya ve Sinop hapishanelerinden gönderilmiş 67 mektup yer alıyor. *Ayşe, Sevgili Ayşe, İki Gözüm Ayşe, İki gözüm evladım, Ayşe'ciğim, Akıllı Ayşe, Sevgili, Bir Tane Ayşe* hitaplarıyla, yeşil mürekkep ve eski harflerle yazılmış bu mektuplar Ayşe Sıtkı tarafından

günümüz alfabesine aktarılmış.

Peki, bu mektupların muhatabı olan Ayşe Sıtkı kimdir?

Kitabın giriş kısmında Ayşe Sıtkı'yla ilgili şu bilgiler var: 1912 yılı Kavala doğumlu. Bolu Kadısı Allâme Mehmet Sıtkı'nın kızı. Ortaöğrenimini Erenköy Kız Lisesinde, yüksek öğrenimini İstanbul Yüksek Muallim Mektebi tarih bölümünde tamamlar. Tarih öğretmeni olur. Kız Lisesinde okurken Reşat Nuri Güntekin ve Sadettin Nüzhet edebiyat derslerine girer. O yıllarda Nâzım Hikmet'in kitaplarıyla tanışır, çok sever ve hayranı olur. Yüksek Muallim Mektebi'nde öğrenciyken (sene 1931) Pertev Naili Boratav ve Sabahattin Ali'yle tanışır. Kısa sürede Sabahattin Ali ile dostlukları ilerler ve bir süre sonra Ayşe Sıtkı'yı Nâzım Hikmet'le de tanıştırır. Sabahattin Ali'nin sık sık tutuklanması ve mahpusluğu dolayısıyla ilişkileri daha çok mektuplar aracılığıyla sürer.

Arkadaşlıkla başlayıp, derin bir tutkuyla, dostlukla, dava arkadaşlığı ve hissi bağlılıkla kuvvetlenen bu ilişki Sabahattin Ali'yi evlenme düşüncesine sürükler. Hapisten çıkıp Ankara'ya geldikten sonra, 15.2.1934 tarihinde Ayşe Sıtkı'ya doğrudan "Ayşe'ciğim, nikâhına talibim." diye başlayan bir mektup yazar. Ankara'daki görüşmelerinden, iş girişimlerinden ve bu sırada gelişen olaylardan bahsettikten sonra tekrar nikâh konusuna döner ve uzunca neden evlenmeleri gerektiğini anlatır. (Sıtkı - Akın, 1991: 154)

> Gelelim nikâh meselesine. Hiç şaka değil. Gayet ciddi söylüyorum. Oturup biraz düşündüğün takdirde senin de teyakkun (kabul) edeceğin bir takım muhakemelerden sonra dünyada bundan daha muvafık bir şeyler yapamayacağımız neticesine vardım. Günün birinde nasıl olsa uzun bir yolculuk için bir arkadaş arayacağız ve ben, bunun, bana senden daha yakın olacağını tahmin edemiyorum ve istemiyorum da. Bilmem senin için nasıl. Yani ahbaplığımızı "Kırlangıçlar" hikâyesi gibi bitirmek istemiyorum. O hikâyeyi Sinop Hapishanesi'nde yazarken aklımda hep sen vardın. Ne fesat, ne ahlaksız adamım değil mi?" Hoşluklar yaparak , şakacı bir üslupla sürdürür: "Hem sen benim gibi efendiyi mumla arasan bulamazsın. Güzellikte senden fersah fersah ileride. Mesela bir Grek burnu bir Ayşe kıymetinde. Boy pos Allah'a şükür yerinde, hiç olmazsa seninkine muvafık. Akıldan yana hiç değilse sen bir şey söyleyemezsin. Yani birbirimize bir şey söyleyecek hâlimiz yok. (...) Bana derhal cevap yaz, erkekçe bir cevap. Bu meselede benden başka düşüneceğin aklıma bile gelmiyor. Hele bir mırın kırın et, vallahi kaçırırım.

Ayşe Sıtkı bu mektuba karşılık olarak yazdığı 22. 2. 1934 tarihli mektubuna "Deli Sabahattin, anladım artık, sen katiyen uslanmayacaksın..."(Sönmez, 2016: 237) diye başlar:

> Hapisten çıktın. O kadar eziyetler çektin, hâlâ da çekiyorsun. Şöyle bir işe yerleşip rahatına bakacağın zaman da başına koca bir bela çıkarmaya niyet ediyorsun. Yazdıklarını daha çok şaka diye alıyorum ama bunları bir an için olsun ciddi düşündünse büyük bir çocukluk yapmışsın.

Ayşe Sıtkı, devamında, bu durumu kendince anlamlandırmak ister, Sabahattin Ali'nin haletiruhiyesinden bahseder:

> İşe girer girmez bazı kimselere talepname göndereceğini söylüyordun zaten. Oturdun ve bir tane bana irsal eyledin. Fakat ben, akile müdire hanım, sana uymuyorum. Aklımdan böyle şeylerin geçmediği sıralarda beni fesatlığa teşvik etme, anlıyor musun? Yoksa senin o Grek burnunu koparırım.
> Dediğin gibi hayatta muhakkak birisiyle beraber yürümek icap edecekse benim seçeceğim adam sen, senin seçeceğin hanım ben olmamalıyız. Eğer evlenmek istiyorsan sana beraberce münasip bir ahu arayalım. Herhalde bana benzeyen soğuk ve ukala kızlardan bu hususta kaçmanı tavsiye ederim.

Konu birkaç mektupta daha devam eder ama Ayşe Sıtkı, 15. 3. 1934 tarihli mektubunda "Senin şu nikâh meseleni bir daha açmak istemiyordum ama geçen sefer bazı şeyler soruyor ve sarih cevap istiyordun." (Sönmez, 2016: 240) diyerek onun bir önceki mektubunda değindiği bazı hususları eleştirir, fevkalade hodbince düşündüğünü söyler, bazı tavırlarını müstebitçe arkadaşlık diye niteleyerek şunları der:

> Şimdiye kadar kaç kişiyle evlenmek istedin. Sayısız. Bundan sonra da öyle olacak. Onun için nasihatim olsun sana: Muayyen bazı şeyleri evvelden aklına yerleştirmeye kalkma!..
> Seni melaike zannetme gibi bir cahillikte bulunmamıştım, yanlış anlamışsın. Bilakis ne fesat şey olduğunu gayet iyi bilirim. Yalnız beni bir erkek arkadaş gibi –hiç olmazsa ona yakın- düşüneceğini sanırdım. Hele benimle evlenmek isteyeceğin aklıma gelmezdi. Mamafih yine bunu arada sırada yaptığın şakalardan biri gibi nazarı itibara alabiliriz. İhtimal kafanda benimle evlenmeyi düşünen adam ölmüştür bile. Her neyse alayı bırakalım da sana ciddi şekilde şunu söyleyeyim ki: Bizim evlenmemize imkân yok. Şu veya bu sebepten diye teferruattan bazı şeyler saymaya lüzum yok. Her şeyden evvel seni evlenemeyecek kadar yakın bulurum kendime.
> Artık bu işi kapat Sabahattin, fakat bir daha da dönmemek üzere.

Mektuplaşmalar Sabahattin Ali'nin 1935 yılında Aliye ile evlenmesinden sonra da bir süre devam eder ve kesilir.

Ayşe Sıtkı 1936 yılında Ankara'ya gelir ve bir hukukçuyla evlenerek hayatına burada devam eder. Sabahattin Ali'den gelen bu 67 mektubu 15 yıl süren ilk evliliği sırasında saklamak zorunda kalır. Muallim Mektebi'nden arkadaşı müzisyen Rauf Yekta Bey'in kızı Talia Tanın'a verir. Ayşe Sıtkı mektupların 15 yıl süren bu zorunlu yolculuğu için "Sabahattin Ali'nin son mahpusluğudur." (Sıtkı-Akın 1991:17) der.

CANIM ALİYE, RUHUM FİLİZ

Sabahattin Ali'yle ilgili kapsamlı çalışmaların sahibi Sevengül Sönmez'in yayına hazırladığı *Canım Aliye, Ruhum Filiz* (Sönmez, 2017) adlı kitapta yazarın eşi Aliye ve kızı Filiz'e yazdığı mektuplar ve kartlar var.

Kitabın Önsöz'ünde Sevengül Sönmez mektupların bir araya getirilmesi, tamamlanması ve yayına hazırlanması süreçlerini anlatarak şunları söyler:

> *Canım Aliye, Ruhum Filiz*'de yayımlanan bu mektup ve kartlar, Sabahattin Ali'yi nişanlı, eş ve baba olarak tanımamızı sağladığı gibi, onun aşkı, evliliği ve aile hayatını nasıl yaşadığını da gösteriyor: coşkulu bir âşık, sorumlu bir eş, sevecen bir baba... (Sönmez, 2017: 5)

Ayrıca bu kitabın Sabahattin Ali'nin kızı Filiz'in kendisiyle paylaştığı belge ve bilgiyle oluşturulmuş bir kitap olduğunu da belirtir.

Sevgili Nişanlım Aliye, diye başlayan ilk mektup 15 Şubat 1935 tarihlidir ve ilk olması sebebiyle doğal olarak ölçülü ve mesafelidir. Ankara'dan İstanbul'a gönderilmiştir. Son mektup 13.3.1948 tarihlidir, *Çok sevgili karıcığım*, diye başlar ve İstanbul'dan Ankara'ya gönderilmiştir. Bin bela ile bir haftada İstanbul'a gelebildiğinden, Kızılcahamam ile Düzce arasında Bolu Dağı ile Gerede havalisinde perişan olduklarından, kara saplanıp gece dağ başında kamyonun şoför mahallinde uyuduklarından, az kalsın donacaklarından, yolda makas kırdıklarından, binbir meşakkatle nihayet İstanbul'a vardıklarından, havalar düzelip yollar açılıncaya kadar İstanbul'da kalıp iş bakacaklarından, yarın bütün gün Kadıköy civarında ev arayacağından, Mehmet Ali'nin *Zincirli Hürriyet*'i çıkarmaya çalıştığından söz eder. Ayrıca İstanbul'daki dostlarından (Mehmet Ali, Aliye, Siret, Adalet, Müzehher, Vâlâ) selamlar yollar.

13 yıllık bir zaman diliminde yazılmış 50'yi aşkın bu mektuplarda âdeta Sabahattin Ali'nin hayatının, yani yaşadıklarının çetelesi tutulmuş gibidir. Bu mektuplarda ve kartlarda eşler arasında pırıl pırıl tüten bir sevgi ilişkisinin nasıl boy verip geliştiğini, Sabahattin Ali'nin eşine karşı bazen bir baba gibi

müşfik, bazen bir öğretmen gibi eğitici, yönlendirici, bazen iyi bir yol arkadaşı, yoldaş, dost olduğunu apaçık görürüz.

Gittiği her yerden ayrıntılı mektuplar yazar, ne yaptığını, kimlerle görüştüğünü, neler konuştuğunu, neler satın aldığını bütün ayrıntılarıyla anlatır; kendisini önemsediğini, değer verdiğini, hep onu düşündüğünü, özlediğini sürekli vurgular ve hissettirir.

HEP GENÇ KALACAĞIM

Sevengül Sönmez'in hazırladığı bu kitap, Sabahattin Ali'nin 1922 yılından öldürüldüğü 1948 yılına kadar yazdığı ve kendisine yazılan mektuplardan oluşuyor.

Sevengül Sönmez, kitabın Önsöz'ünde eserin hazırlanışıyla ilgili belgelerin nasıl temin edildiği, nasıl okunduğu, nasıl düzenlendiği ve kimlerden nasıl yardım alındığı hususlarında ayrıntılı bilgiler verir.

Buna göre Sabahattin Ali'nin eşi Aliye Ali tarafından saklanan evrakın bir parçası olan mektup ve kartlar tarihlerine göre Sabahattin Ali'nin yazdıkları ve Sabahattin Ali'ye gönderilenler şeklinde sıralanmış, her yılın başında, Sabahattin Ali'nin hayatında, Türkiye'de ve dünyada olup bitenler hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Tarihsiz olan mektup ve kartlar yazarın hayatıyla ilişkilendirilerek yazıldığı tahmin edilen yılın sonuna konmuştur.

Büyük bir emek, özen ve titizlikle hazırlandığı görülen *Hep Genç Kalacağım* adlı bu mektuplar toplamında, bir biçimde yazarın hayatına girmiş, onunla kartla ya da mektupla haberleşmiş çok sayıda insan var. Eser âdeta bir isimler galerisi.

Kitapta, Sabri Esat Siyavuşgil, Melahat Kemal [Togar], Ferit Sami, Orhan Şaik Gökyay, Pertev Naili Boratav, Mustafa Seyit Sutüven, Muhittin Emin, Mirliva Muzaffer (babası), Enver Necati, Müfide Ertüzün, Ayşe Sıtkı, Nihal Atsız, Aliye Ali, Mahmut Cevdet, Kenan Yusuf Sertel, Zekeriye Sertel, Sabiha Sertel, Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Nahit Sırrı Örik, Vedat Baykurt, Esat Adil, Mehmet Ali Cimcoz, Samim Kocagöz gibi edebiyat ve sanat dünyasının bilinen isimleri olduğu gibi öğrencilerinden okul müdürlerine, akrabalardan öğretmen arkadaşlarına birçok ismin mektupları, kartları yer alıyor.

Bu mektuplar içerisinde Ayşe Sıtkı'nın, Nâzım Hikmet'in, Pertev Naili Boratav'ın, Melahat Togar'ın ve Sabahattin Ali'nin yazdıkları elbette yekun tutuyor ve önem arz ediyor.

Burada, bir dileğimi belirtmeliyim: Ayşe Sıtkı'nın, Hep Genç Kalacağım kitabı içinde yayımlanmış mektupları ile Sabahattin Ali'nin İki Gözüm Ayşe kitabında yer alan mektuplarının, karşılıklı mektuplaşmalar biçiminde yeni-

den düzenlenerek yayımlanması okuyucular için güzel bir hizmet olacaktır.

AYŞE SITKI'YA MEKTUPLARINDAN

Aşk, daima aşk

İki gözüm Ayşe,

Utandırma siyaseti takip etmek istediğimden falan değil, fakat senin cevabını tacil etmek için derhal cevap vermek istedim, buna rağmen görüyorsun ki 10 gün kadar geç kaldım. Sebebi basit, benim her zamanki hastalığım: Yine âşığım. Ah Ayşe, vallahi artık ben de şaşırdım, 15-16 yaşımdan beri şöyle bir haftacık olsun âşık olmadan durduğumu hatırlamıyorum. Mütemadiyen, bilafasıla ve şiddetle âşığım. Zannetme ki öyle üstünkörü şeylere aşk ismini veriyorum, benimkilerin her biri ateşlilikte Verter'i, bakirlikte Romeo'yu geri bırakacak şeyler; işin tuhafı her seferinde ilk defa âşık oluyormuşum gibi bilmediğim heyecanlara ve ihtisaslara (duyarlılıklara) düşmemdir." (Sönmez, 2016: 34)

Dünyaya herkes mukadder bir vazife ifa için gelirmiş, ben de zannediyorum ki sadece âşık olmak, zaman, mekân ve imkân düşünmeden âşık olmak için gelmişim, bereket ki boylu poslu, yakışıklı bir delikanlı değilim, o zaman böyle kendi kendime tutuşmakla kalmaz, mukabele falan da görür, işi gücü maceralara da hasrederdik; şimdi ise kendi kendimize gelin güvey olurken başka bir takım işler çıkacak, yazı falan yazacak zamanımız oluyor. (Sönmez, 2016: 35)

Yalnızlık, can sıkıntısı

Benim cezamı temyiz mahkemesi tasdik etti. Bir sene yatacak gibiyim. Dört ayı gitti, sekiz ay kaldı demektir. Bu da geçer. Ben mütehammil adamımdır... Yalnız sizin gibi pek beğendiğim birkaç kişi en lazım olduğum zamanda beni yalnız bırakmasalar...

Bilhassa benim içim bugünlerde sizlerin pek de aşina olmadığınız birtakım hislerle dolu... Günlerce ölüm düşüncesiyle baş başa oturmak nedir bilir misin?

Yeis, tereddüt, imkânsızlık karşısında gebermeyi nasıl istediğimi tasavvur edebilir misin? Düşün ki burada geçen 24 saatin hepsi, uyku saatleri de dâhil, envai türlü azap ve iğbirarla (yaşama küskünlükle) doludur. (Sönmez, 2016: 49)

Hür olanlar hür olmayanların neler duyabileceklerini tasavvur bile edemezler. Hads (sezgi) ile yapılan bütün izahlar ve tahminler yanlıştır. (Sönmez, 2016: 59)

Canım çok sıkılıyor. Gerçi beni canı sıkılmasın, keyiflensin diye hapse atma-

dılar, fakat ne de olsa can sıkıntısı hoş bir şey değil. (Sönmez, 2016: 112)

Canım sıkılıyor Ayşe, çok canım sıkılıyor. 70 bin kişilik Ankara şehri bomboş ve ben yapayalnızım. Bana dünyada da yalnız olmadığımı anlatacak ancak senin uzun mektuplarındır. (Sıtkı-Akın 1991: 139)

Din

Burada okunan mevlit ve bunun dinleyenler üzerindeki tesiri başlı başına sayfalar doldurabilir. Yalnız şu kadar söyleyeyim ki dinin –her şeye rağmen- ne kadar kuvvetli ve basit kafalarda yerleşmeye ne kadar elverişli bir şey olduğunu burada gayet iyi anladım. Din bir kere girdiği kafalardan o kafalar yok olmadıkça çıkmayan hatta frengi mikrobu gibi nesilden nesile intikal eden en dehşetli bir afet... Ve asıl dehşeti cazip taraflarının çok oluşunda... Ben bile mesela bir mevlit dinler veya bir teravihe seyirci olurken muayyen tahassüsün elinden kendimi kurtaramıyorum. Muhakkak olan bir nokta daha: Kendisi kadar kuvvetli ve cazip bir şey vermedikçe dini ortadan kaldırmaya bilâkaydüşart imkân yoktur. Ve bugün dinin yerine konmak istenen her şey daha pek çocuk ve pek az caziptir. (Sıtkı-Akın 1991: 51)

Kişiler

En büyük şairleri Behçet Kemal (Çağlar), en büyük dramaturgları Yaşar Nabi, en büyük hatipleri Tevfik (İleri) beyler olan ve fikir hareketlerinin ideal tecellisini Cevdet Kerim Bey'de gören genç ve münevver nesil insanı kusturacak kadar pis ve sefil ruhludur. (Sıtkı-Akın 1991: 61)

Senin Nurullah Ata'nın (Ataç) bana benzer bir hâli olduğu hakkındaki hükmün de şayanı hayrettir... Mamafih Nurullah Ata'yla aramızda benim lehime dehşetli bir fark vardır ki o da budur: Ben sanattan ve sanat eserinden anladığım nispette sanat eseri vücuda getirmek kudretine de malikim, yani duyduklarımı söyler ve başkalarına dahi hissettirebilirim, Nurullah Ata bunu yapamaz. Hilkatin ondan esirgediği bu kudret az bir şey değildir ve hissiyatını ihtibas etmek (örtbas etmek) mecburiyeti onu isterik yapmıştır... Sonra Nurullah Ata kitapların dışında kördür, ben hayatı da kitapları anladığım kadar iyi anlar ve görürüm. (Sıtkı-Akın 1991: 90)

Nurullah Ata çok okuduğu için umumi kıymet hükümlerine daha muvafık (uygun) hükümler verebilir. Ben bir kitabı okurken onu yazanla beraber ve ona çok yakın hisler duyarım: Bizzat sanatkâr olmayan bir adamın sanat eserlerini bütün heyecanlarıyla anlamasına imkân yoktur. Ve bence münekkitler de mebuslar gibi isimleri büyük fakat kendileri lüzumsuz adamlardır.

(Sıtkı-Akın 1991: 102)

Hayata bakış

Hapisteyim, ıstırap çekiyorum, fakat mademki hayattayım, bahtiyarım; hastayım, acılar içinde kıvranıyorum, fakat mademki hayattayım, bahtiyarım; insanlar tarafından terk edildim, sevdiklerim tarafından sevilmiyorum, vesaire vesaireyim, fakat mademki hayattayım, bahtiyarım. Ancak böyle söylersek ve böyle düşünürsek doğru bir şey yapmış oluruz. (Sıtkı-Akın 1991: 83)

Ayşe, hayat harikulade bir şeydir, yaşamak, kıymeti takdir edilemeyecek kadar büyük bir nimettir, kâinatta her şey mükemmel tanzim edilmiştir. Kâinatın işine karışmak küstahlığında bulunmayalım, nankörlük olur. (Sıtkı-Akın 1991: 88)

Yazı yazmak

Dünyada irademi bütün şiddetiyle kullandığım bir tek saha vardır: Yazı yazmak... Bu hususta benden şiddetli adam azdır. Nerede olursa olsun, ne zaman olursa olsun yazı yazabilirim. Ne soğuk, ne sıcak, ne rahat, ne sıkıntı, ne keder, ne sevinç, ne sükûnet, ne gürültü, hiçbir şey benim yazı yazmama tesir etmez. Yazı yazarken tamamen yazdığım şeyle beraber yaşarım, kendime uygun, tamamen hakiki bir âlemde yaşarım. Zaten bütün aksaklığım buradan doğuyor: Yazıların ve kitapların âlemini beni ihata eden (saran) âlemden daha hakiki buluyorum. (Sıtkı-Akın 1991: 99)

Ben çok kolay yazı yazarım. Evvela beş on dakika düşünür, sonra sanki bir yerden istinsah (kopya) ediyormuşum gibi süratle ve çok kere bir kelime bile çizmeden saatlerce yazarım. Fakat mektup yazmak bu kadar kolay değil... (Sıtkı-Akın 1991: 125)

Şiirleri hakkında

Ayşe, sana yalnız sana bir şey söyleyeceğim: Dünyada pek çok hatalar yapmışımdır, fakat bunların bir tanesi gayr-i kabili tamirdir. Ve beni her zaman üzecektir: Ben bu şiirleri kitap hâlinde çıkarmamalı idim. Bunları neşretmekle asla iyi bir şey yapmış olmadım. Başkalarının fikirlerini bir tarafa bırakalım, bu manzumelerin kaç paralık şeyler olduğunu ben herkesten iyi bilirim. Gelip geçici bazı taraflarım bunlarda görülse bile ben asıl Sabahattin Ali ile bu yazılar arasında bir irtibat göremiyorum... Şimdilik bunları senden başkasının bilmesine lüzum yoktur...(Sıtkı-Akın 1991: 167)

Ankara bürokrasisi

Vekâlet'te pek aleyhimde bir hava esmiyor. Emniyet teşkilatı veya Dâhiliyye Vekâleti muhakkak bana kötülük etmek sevdasında bulunmazsa yeniden tavzif edilmem çok muhtemel.. Eski gevezeliğime hâkim olmaya çalışıyorum. Yani Cumhuriyet'e layık bir evlat olmak üzereyim. (Sıtkı-Akın 1991: 137)

Vekil bir müddet düşündü, vaziyeti muhakeme etti. Reisicumhura hakaretten mahkûm olmuş bir adama vazife vermek mecburiyetinde olduğunu galiba aklı almıyordu. Gerçi re'sen emir verir ve kanuni haklarıma rağmen beni dehleyebilirdi, fakat bu kadarına da namusu müsaade etmiyordu. Neyse en sonunda ne dese beğenirsin? Kızgın bir eda ile başını uzatıp: *Böyle bir kabadayılıkta bulunan adam bu kabadayılıkta devam etmeliydi. Ne diye şimdi gelip bize müracaat ediyorsun?* demez mi? Derhal ayağa kalktım, bermutad bağırarak: *Vekil Beyefendi,* dedim, *ben böyle bir kabadayılıkta bulunmadığım iddiasında olduğum için buraya geldim ve müracaat ettim. Hem bu kabadayılığı yapmış olsam bile, bunda devamımın Vekâlet makamınca matlup olmasının esbabını anlayamıyorum. Acaba arzu edilen şey benim bu yolda bir ikinci şiir yazmam mıdır? Yanılmış olanların doğru yola dönmelerini mümaneat (engellemek), ve bunların istihfaf (küçümseme) ve istiğrab (garipsenmek) edilecekleri aklıma gelmemişti.* Şak, şak, şak...
Sözlerim aşağı yukarı böyle idi ve *bir ikinci şiir yazmamı mı tavsiye ediyorsunuz?* Cümlesi Vekil Bey'i pek hoplattı. İşlerimi müsteşar beyle halletmeyi, Müdürler encümeni tarafından verilecek kararı kabul edeceğini söyledi. Elini uzattı, tüydük...(Sıtkı-Akın 1991: 141)

Beş on kuruş harçlık kazanmak için bir doktora, gebe kadınlardaki havaleye dair bir kitap tercüme ediyorum. Çatlayacağım... Öğleye kadar tercümeyle uğraştıktan sonra yemek yiyor ve Maarif'e uğruyorum. Odalarına girdiğim ahbap müdürlerin (Hasan Ali, Reşat Şemsettin vesaire) cephelerinde ahval-i perişanım ile yakından alakadar olduklarını anlatmak iddiasını taşıyan bir dost tebessüm beliriyor. Hiç görünmesem daha memnun olacaklar tabii. Dünyada en sinirime dokunan şey böyle Vekâlet koridorlarında veya odalarında iş takip etmek. Hem kendi nefsim karşısında küçüldüğümü hem de dalgınlaştığımı, durgunlaştığımı hissediyorum. İşim de hep aynı vaziyette. Kaside yazarsam tayin edecekler, ve illa la (yoksa asla)... (Sıtkı-Akın 1991: 146)

Ne yazayım bilmem ki, sen yaz da cevap vereyim. En ateşli ve kafası kaynayan adamı Ankara'da bir sene bırakınız, dünyanın en apatik, en boş adamı

olmazsa bir şey bilmem. Ne Allah'ın belası bir yer be... Bu akşam poker, yarın Halil Vedat'lar, öbür gün Cahide'ler, sonra yine poker; bereket versin param yok da ben pokere iştirak etmiyorum. Daha sonra tıp kitabı tercümesi, bazen sinema, işte benim Ankara'daki hayatım. (Sönmez, 2016: 151)

KAYNAKÇA

Sıtkı Ayşe-Akın Doğan (haz.), *İki Gözüm Ayşe*, Ataol Yayıncılık, 1.baskı, İstanbul 1991.

Sönmez Sevengül (haz.), *Hep Genç Kalacağım*, Mektup, YKY, 6.baskı, İstanbul- 2016.

Sönmez Sevengül (haz.), *Canım Aliye, Ruhum Filiz*, YKY, Mektup, 10. baskı, İstanbul 2017

Âtıf Bedir

DOĞU ANLATILARINDA RESME ÂŞIK OLMAK VE *KÜRK MANTOLU MADONNA*

Kûh-ken (Ferhat) Şirîn'e öz nakşın çekip vermiş firîb
Gör ne câhildir yonar daşdan öziyçin bir rakib
Fuzûlî*

Bir insana resmini görerek ya da rüyada görerek âşık olma kadim doğu anlatılarında sıkça rastladığımız bir temadır. Sabahattin Ali, başyapıtlarından biri olan *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanında bu temayı modern bir anlatı biçimiyle çağımıza taşımıştır. Anlatılan hikâyede öne çıkan diğer unsurların yanı sıra, bugüne kadar bir iki değini dışında çok fazla irdelenmeyen resme âşık olma temasının, Doğu anlatılarıyla olan ilintisi yazımızın ana izleğini oluşturuyor. Bunun yanı sıra, ana tema olarak bir aşk hikâyesi anlatılan romanın; Doğu anlatılarında yer alan aşk anlayışına olan benzerliği de ele alınacaktır.

Kürk Mantolu Madonna romanı ilk olarak 18 Aralık 1940 ile 8 Şubat 1941 tarihleri arasında 48 bölüm olarak Hakikat gazetesinde "Büyük Hikâye" başlığı altında tefrika edilmiştir. Kitap olarak ise 1943 yılında ilk baskısı yapılmıştır. (Ali, 1998 : 877).

İki bölüme ayırabileceğimiz hikâyede birinci bölümde önce kahramanımız Raif Efendi'yi tanırız. Kendisi de bir yazar olan, işsiz kalmış anlatıcı-kahraman bir gün eski bir arkadaşı ile karşılaşır ve onun şirketinde işe girer. Raif adında Almanca mütercimi yaşlı, silik, sessiz ve sakin bir adamla aynı odada çalışacaktır. Raif Efendi'nin hastalanıp işe gelmediği günlerden birinde yapılacak bir çevirinin ona ulaştırılması gerektiğinden evinin yolunu tutar. Eve vardığında onun ağır hasta olduğunu öğrenir. Raif Efendi artık işe gelemeyeceğini söyleyerek, anlatıcıdan iş yerindeki çekmecesinden eşyalarını

* Ferhat Şirin'in resmini yapıp kendini aldatmış.
Bak ne cahildir, kendisine taştan bir rakip yonmuş.
(Tarlan, 2001, s. 98.)

getirmesini rica eder. Eşyalar arasında bir defter vardır. Asıl hikâye burada başlar. Ertesi gün anlatıcı defteri getirdiğinde Raif Efendi onu sobaya atarak yakmasını ister. Anlatıcı defterde yazılanları merak ettiğinden okumak için bir geceliğine izin alır. O gece defteri okur ve ertesi gün onu iade etmek üzere geldiğinde Raif efendinin öldüğünü öğrenir.

Defter, Raif Efendi'nin gençliğinde Almanya'da başından geçen bir aşk hikâyesini anlatmaktadır: Raif, içine kapanık ve oldukça yalnız bir delikanlıdır. Tek dostu kitaplarıdır. Birinci Dünya Savaşı yıllarıdır ve Anadolu adım adım işgal edilmektedir. Havran'da zeytincilik yapan ve bir sabun atölyesi işleten babası, Raif'in bu karmaşa ortamından uzaklaşması için sabunculuğu öğrenmesini bahane ederek onu Almanya'ya göndermeye karar verir. Raif, Almanya'ya vardığında bir pansiyona yerleşir ve bir sabun fabrikasında staja başlar. Bir gün, gazetede reklamını gördüğü bir resim sergisine gider ve sergide bir kadın tablosu ile karşılaşır. Resmi gördüğü anda karşısında çakılır kalır. Daha sonra resmin Maria Puder adında bir ressam tarafından yapıldığını ve ressamın oto portresi olduğunu öğrenir. Maria Puder'e arkadaşları *Kürk Mantolu Madonna* demektedirler. O gün ve devamında serginin açılışından kapanışına kadar o tabloyu seyreder. Resimdeki kadına âşık olmuştur. Hemen resimle ilgili araştırmaya girişir. Gazetede sergiyle ilgili yazıda tablonun, Andrea del Sarto'nun *Madonna delle Arpie* tablosundaki Meryemana tasvirine şaşılacak kadar çok benzediği belirtilmektedir. Ressamın adı Maria'dır yani Meryem, Madonna (Meryemana) tablosuna benzemektedir. Bir gün yanına bir kadın yaklaşır ve ona niçin sürekli bu resme baktığını sorar. Raif ise kadının yüzüne bile bakmadan resmin annesine benzediğini söyler ve oradan hızla uzaklaşır. Daha sonra bu kadının o portredeki kadın olduğunu öğrenir. Raif o günden sonra sergi salonuna uğramaz. Bir gece Maria Puder'e sokakta rastlar ve peşine düşer. Kadının bir gece kulübünde şarkı söylediğini öğrenir ve oraya giderek bir şekilde kadınla tanışır ve o günden sonra Maria Puder ve Raif arasında bir arkadaşlık başlar. Maria Puder en başta bu ilişkiye kurallar koyar. Ona her fırsatta kendisinden herhangi bir beklentisi olmaması gerektiğini, hiçbir erkeğe bağlanmak ve âşık olmak istemediğini dile getirmesine rağmen Raif ona sırılsıklam âşık olmuştur.

Bir gün Raif Türkiye'den babasının ölümünü bildiren bir telgraf alır. İşlerini düzene soktuğunda Maria Puder'i de yanına aldırmak üzere Türkiye'ye döner. Bir süre mektuplaşırlar fakat birdenbire Maria'dan gelen mektuplar kesilir. Raif Efendi, senelerce ondan habersiz yaşar ve eski içine kapanık haline geri döner. Bu arada evlenir, çocukları olur ve Ankara'ya yerleşir. Yıllar sonra Ulus'ta, Almanya'da aynı pansiyonda kaldığı Maria'nın yakın bir akrabası ile karşılaşır. Yanında da küçük bir kız çocuğu vardır. Kadının anlattıklarından yıllar önce Maria'nın öldüğünü ve bu küçük kızın onun kızı

olduğunu öğrenir. Maria ölmeden önce kızın babası ile ilgili birtakım şeyler anlatmıştır. Raif Efendi anlatılanlardan bu küçük kızın kendi kızı olduğunu anlar. İlk defa kızıyla karşılaşmıştır ve aynı anda da onu kaybetmiştir. Bu rastlantı üzerine oturur ve bütün hikâyeyi kara kaplı bir deftere yazar.

Birçok insan hallerinin anlatıldığı *Kürk Mantolu Madonna*'da belki de en az dikkat çeken husus insanın bir resme âşık olmasının anlatılmasıdır. Resme âşık olma imgesi Doğu edebiyatında birçok türde karşımıza çıkar. Bu yüzden yazının başlığındaki anlatıdan kasıt halk hikâyeleri, divanlar, masallar, menkıbeler ve benzerleri gibi Doğu anlatı geleneğinde yer alan tüm biçimlerdir. Çünkü resme âşık olma ya da rüyada bir suret görerek o suretin asıl sahibini bulmak üzere peşine düşme yalnızca bir anlatı türünde değil, yukarıda sayılan tüm türlerde görülmektedir. Doğu anlatılarındaki rüyada görerek, resme ya da hayale âşık olmanın geri planında görünmeyene inanma, görünmeyeni sevme yani gaipteki sevgili vardır. Bu anlatı geleneğinde yer alan resme âşık olma temasının bu kadar çok kullanılmasından şöyle bir yargı çıkarabiliriz: Doğu toplumlarında dinî inanç gereği kız ve erkeğin birbirini herhangi bir mekânda görmesi, konuşması neredeyse imkânsızdır. Bunun doğal sonucu olarak insanlar ya kızın bir resmini görürler; ya da kızı gören birinin tasvir etmesiyle o kıza karşı bir eğilim gösterirler. Nazan Bekiroğlu, bu durumun eski kültürün iman terbiyesinin bir sonucu olduğunu belirterek şöyle diyor;

> Görmeden inanmak gibi büyüleyici bir iman terbiyesinin gölgesinde boy veren eski kültür, içte büyütülen bir asla binaen sûrete (resme) âşık olmak konusunda da bir hayli mahir. Hemen her halk hikâyesi ve mesnevide temel eylem motiflerinden birisi sûret yoluyla aşk. Öyle ki mesnevi ya da halk hikâyesi kahramanları arasında "doğal" yollarla âşık olanlarına rastlamak neredeyse imkânsız. Kahramanlar yekdiğerini benzer kalıplar içinde, ya resimden ya da anlatılanlardan tanıyarak severler. Hurşid ü Ferahşad mesnevisinde Behram, bir rüzgârın sarayına kadar uçuruverdiği ipek bir zemin üzerindeki sûretinden Hurşid'e âşık oluverir. (Bekiroğlu, 2013 : 22)

Yakın geçmişe kadar evlilik çağına gelmiş erkeklere (özellikle görücü usulü evliliklerde) ya kızın bir fotoğrafı gösterilir ya da onun boyu, posu, endamı, güzelliği iyice bir tasvir edilerek erkeğin ilgisi çekilmeye çalışılırdı. Bu yolla birçok erkek, daha kızı görmeden fotoğrafını görerek ona âşık olmuştur. Belki de hâlâ ilk kez birbirinin fotoğraflarını görerek âşık olan ve daha sonra tanışarak evlenen nice insan vardır.

Rasim Özdenören, *Aşkın Diyalektiği* adlı kitabında 'Birdenbire Aşk' bahsini işlerken masallarda çokça işlenen resme âşık olma imgesinin bir başka biçimi olan, âşığın düşünde bir kız görerek hemen onu aramaya çıkmasını konu

edinir. Özdenören şöyle der: "Düşünde bir kız görerek ona âşık olan kişi, uzun arayışlardan sonra bir gün o kız karşısına çıktığında hemen onu tanıyacaktır." Yazar burada şuna vurgu yapıyor: Aslında o kız, kişinin bilinçaltında önceden beri var olan insandır. Bu kişi bir resimde, düşte ya da gerçek hayatta karşısına çıktığında âşık aradığını bulmuştur. Böylece der yazar; "Kişinin ancak 'alnına yazılmış' olan sevgiliyi aradığını veya bulduğu sevgilinin ancak onun 'alnına yazılmış olan' sevgili olduğunu ileri sürebileceğimiz bir zemine ayak basıyoruz." (Özdenören, 2002 : 69). Kahramanımız Raif de o duvarda Maria Puder'in portresini gördüğünde aynı duyguyu yaşamıştır. Portrede gördüğü kişi yıllardır zihninde yaşattığı ve aradığı kişidir. Kahramanımız resmi ilk gördüğünde çarpılmıştır ve içinden şunlar geçmektedir; "Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum... O benim hayalimdeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacıydı." (Ali, 2014 : 55)

Kürk Mantolu Madonna yayımlandığı dönemde romandaki resme âşık olma imgesinin Doğu anlatılarıyla olan ilintisi pek dikkat çekmez. Buna ancak halk hikâyeleri ve folklorla ilgilenen iki yazar kısaca değinir: Tahir Alangu ve Pertev Naili Boratav. Boratav kitabın yayımlanması üzerine kaleme aldığı bir yazıda hikâyedeki 'resme âşık olmak' imgesinin Doğu anlatıları ile olan benzerliğine şöyle vurgu yapar:

> Genç ve romantik Raif'in, eski Şark masallarında olduğu gibi, resminden âşık olduğu Maria Puder'e arkadaşları Kürk Mantolu Madonna demişlerdir. Kürk Mantolu Madonna kahramanımızın hayatına böyle karışır. Bu iki insan arasındaki dostluk klasik aşk hikâyelerindeki gelişmenin seyriyle yürür. Nitekim âşıktaki aşkın maşukaya da geçmesiyle-Kerem'in, Fuzûlî'nin hikâyelerinde de böyle değil mi?- milyonluk bir şehrin içinde dünyayı unutturacak kadar kuvvetli bir aşk iki genci sarar. (Boratav, 1982 : 431)

Kuşkusuz Sabahattin Ali roman, hikâye ve şiirlerinde kadim halk hikâyeleri başta olmak üzere Doğu anlatılarından etkilenmiş ve esinlenmiştir. Örneğin "Hasanboğuldu" hikâyesi Ege'de sözlü anlatıyla bugüne taşınmış bir Yörük hikâyesidir. Boratav, "Hasanboğuldu" hikâyesi için yaptığı değerlendirmede Sabahattin Ali'nin geleneksel anlatılardan esinlenmesine şöyle dikkat çeker. "Bu hikâye bize, milli masal, hikâye, efsane ve menkıbe mevzularımızın, sanat sezişine sahip bir yazarın elinde ne güzel işlenebileceğini de gösteriyor." (Boratav,1982 : 433) "Kurtarılamayan Şaheser" adlı hikâyede ise *Leyla ile Mecnun*'dan, *Ferhat ile Şirin*'den, *Kerem ile Aslı*'dan izler buluruz. Bu hikâyede bir kızın âşığı bir şairden kendisi için dünyanın en güzel şiirini yazmasını istemesi konu edilir. Kız şairin uzun uğraşlardan sonra yazıp getirdiği

şiirlerin hiç birini beğenmez daha güzelini yazmasını ister. Yıllar süren çeşitli meşakkatlerden sonra şair sevgilisine yazdığı şiiri sonunda beğendirir. Kız, tamam artık istediğim gibi dünyanın en güzel şiirini yazdın, aramızda engel kalmadı kavuştuk der ve şiiri ateşe atar. Şairimizin gözü ise artık kızı bile görmez, gerçek aşkı bulmuştur; şiirinin peşinden o da ateşe atılır. Bu dönemde şair dünyevi sevgilinin ötesinde bir sevgiliyi ve aşkı tanımıştır. Yani asıl olan aşktır.

Romanın eleştirel basımında Atilla Özkırımlı imzasıyla yayımlanan *Kürk Mantolu Madonna* adlı yazıda ise Tahir Alangu'nun şu tespitine değiniliyor:

> Öykünün yürütülüşünde göze çarpan bir başka özellik ise, Tahir Alangu'nun da değindiği gibi, halk hikâyelerindeki resme âşık olma motifinin kullanılmasıdır. Raif, Maria Puder'in resmini görür önce, resimdeki Kürk Mantolu Madonna'ya vurulur. Yine halk öykülerinde sıkça rastlanan ayrılık ve ölüm motifleri de anlatılan aşk hikâyesinin aşamalarını oluşturur. Buna dayanak öykünün çatısının halk öykülerinden alındığı bile söylenebilir. (Ali, 1998 : 897)

Doğu anlatılarında maşukun âşığa şartlar öne sürmesine ve kurallar koymasına sıkça rastlarız. *Kürk Mantolu Madonna*'da da Maria Puder, kahramanımıza bu aşkın kurallarını en baştan koymuştur. Nitekim bir yılbaşı gecesi bu kurallardan en önemlisi ihlal edilmiş ve o andan itibaren iki âşığın arasına ayrılık girmiştir. Çünkü âşık kişi, maşukun şartlarını baştan kabul eden kişidir. Maşuk tarafından âşığın önüne sürülen şartların diğer bir özelliği de aşkın zorlu bir yolculuk ve süreç olduğunun gösterilmesi gereğidir. Bu zorlu yolculukta birçok aşamalar vardır ve âşık sürekli bir sınav halindedir. Âşık bu sınavın aşamalarını teker teker geçmek zorundadır. Bu sınav esnasında âşığın bir aşamayı geçememesi durumunda her şey biter. Âşık bu zor ve engellerle dolu yolculuğa dayanır, sabrederse yolun sonunda vuslat vardır. Artık maşuk âşığın kendisini gerçekten sevdiğine ikna olur. *Kürk Mantolu Madonna*'da âşığın kuralı ihlal etmesi arkasından yaşanan ayrılık böyle bir süreçtir. Fakat burada yeni bir sınav başlamış, genç Raif ayrılık sırasında Maria Puder'i terk etmemiş; adeta ateşin etrafındaki pervaneler gibi onun çevresinde dönüp durmuştur.

Kadim Şark edebiyatından bu zorlu sınava ilişkin verilecek en iyi örnek Feridüddin Attar'ın *Mantık'ut Tayr* kitabında geçen "Şeyh San'an'ın Rüyası" adlı hikâyedir. Şeyh San'an Kâbe'de dört yüz müridiyle yaşayan, defalarca haccı ve umresi olan bir zattır. Bir gün rüyasında Rum ülkesinde bir puta secde ettiğini görür. Hemen Rum ülkesine yola çıkar, dört yüz müridi de peşine düşer. O ülkeye varırlar ve günlerce dolaşırlar. Bir gün Şeyh bir evin üst

kat penceresinde ahu yüzlü bir kız görür ve hemen ona âşık olur. Aradığını bulmuştur. Rüyasında secde ettiği put bu kızdır. Artık o pencerenin önünden ayrılmaz. Sonunda kız pes eder ve Şeyhe; "görüyorum ki bana âşıksın, eğer sen bu işin eriysen dört şeyden birini yapmalısın: ya puta secde edersin, ya Kur'an'ı yakarsın, ya şarap içersin yahut da imandan geçersin" (Attar, 1988:118). Şeyh şarap içmeyi kabul eder ama şarabı içtiği anda ezberindeki Kur'an silinir gider. Kız şimdi de Hıristiyan olmalısın der, Şeyh San'an onu da kabul eder; kiliseye gidip zünnar kuşanır. Şimdi de beni bir yıl beklemelisin der. Şeyh ona da tamam der ve bir yıl bekler; o sırada domuz çobanlığı yapar. Müritleri bu zelil durumu görünce feryat ederek Kâbe'ye dönerler. Orada şeyhin dirayetli bir dostu vardır. Siz şeyhinizi nasıl bırakır gelirsiniz diye şeyhin müritlerine sitem eder. O zat rüyasında Hz. Muhammed'i görür ve şeyhin affedildiğini anlar. Müritleri hemen Rum ülkesine şeyhlerine koşarlar. Şeyh San'an onları uzaktan görünce kendi halinden utanır elbiselerini yırtıp feryat ederek tövbe eder. Kâbe'ye dönmek üzere yola çıkarlar. Bunu gören kız artık Şeyh San'an'ın sınavı geçtiğini düşünerek onun aşkından emin olarak peşlerine düşer. Yolda onlara yetişir ve orada Müslüman olur. Ancak oracıkta canını teslim eder.

Rasim Özdenören bu hikâye üzerine yaptığı yorumda, hikâyeden çıkarılacak birçok sonucun yanında sevgilinin zorlu tekliflerine ve şartlarına da vurgu yapar. "Sevgilinin bu olmayacak teklifleri, aslında sevenin sevgisini sınamak için öne sürülmektedir. Acaba seven, sevgili uğruna hangi noktaya kadar gidebilecektir." (Özdenören, 2002 : 183)

Bu hikâye ve masalların ortak özelliklerinden biri de suretin aslının yerine geçmesi durumudur. Yani âşık suretle o kadar meşgul olur ki resmin gerçek sahibini aradan çıkarır. Artık sanki amaç surete kavuşmaktır.

Yazının başında Fuzulî'den alıntıladığımız şiirde tersi bir durum söz konusudur. Şirîn'e âşık olan Ferhat kendi suretini bir taşa oyarak Şirîn'e vermiş ve Şirîn de bu sureti görerek Ferhat'a âşık olmuştur. Ama Fuzûlî şiirinde Ferhat'a kızıyor. Çünkü Ferhat her ne kadar Şirîn'e kendi resmini verse de kendisine bir rakip yontmuştur. Artık Şirîn için bu resmin Ferhat'ın yerine geçme, Ferhat içinse Şîrin'in kendisi yerine resmine âşık olma tehlikesi vardır. (Tarlan, 2001 : 98) Nitekim Ferhat'ın korktuğu başına gelmiş, resim aslının yerine geçmiştir. "Sûreti içlerinde o kadar büyüttükleri için pınar başında karşılaşan Hüsrev ile Şirîn birbirlerini tanımadan geçer ve giderler. Kûhken'e (Ferhat) en büyük rakib, Şirîn'e verdiği kendi sûretidir." (Bekiroğlu, 2013 : 17)

Çölde dolaşıp duran Mecnun bir gün çocuklar tarafından taşa çizilmiş Leyla ile kendisinin sûretini görür. Hemen Leyla'nın resmini siler. Bunu görenler şaşırırlar ve onu kınayarak bari onunkini bırak da kendininkini sil derler. 'Âşık maşuka perdedir' diye cevap verir Mecnun. Mecnun burada

sevgiliyle arasına hiçbir şeyin girmesine müsaade etmek istemediğini göstermiştir. Buradaki perde aslında tasvirdir. Hatta Leyla ile Mecnun hikâyesinde âşıkla maşukun arasına sevgilinin suretinin girmesini bir yana bırakalım, bizzat Leyla'nın kendisi bile girememiştir. Âşık için araya giren maşukun dünyevi cismi de dâhil bütün perdelerin ortadan kalkması ve gerçek sevgiliye kavuşma iştiyakı esastır. Nitekim kahramanımız Raif resmin karşısına geçip günler boyu seyrederken, bir gün yanına bir kadın gelir ve bu resmi neden seyrettiğini sorar. Aralarında resme dair konuşma geçer ama Raif gözlerini resimden alıp yanına gelen kadına dönüp bakmaz bile. Oysa yanına gelen kadın o resimdeki kişinin ta kendisi yani canlı halidir. Kahramanımız daha sonra bu sahneyi hatırladığı zaman şöyle der; 'Tablo, aslını görmek kudretini gözlerimden alacak kadar mı beni sarmıştı?'

Burada Doğu anlatılarından birkaç örnek verecek olursak; ilk önce *Bin Bir Gece Masalları*'na bakmak gerek. Bu masallarda rüyada görerek veya resmini görerek âşık olmaya dair birçok örnek bulunur. Bunlardan biri "Kuyumcu ile Cariye" masalıdır:

Vaktiyle Horasanlı bir kuyumcu vardır. Kuyumcu bir gün bir dostunun evinde misafirlikteyken duvarda dünya güzeli bir kızın resmini görür ve resmi görür görmez bir ah çekerek bayılır. O günden sonra hastalanarak yatağa düşer. Dostları ziyaretine gelip nesi olduğunu sorarlar ama bir türlü cevap alamazlar. Bir gün bir dostunun ısrarlarına dayanamayarak derdini söyler. Filan kişinin evinin duvarında gördüğüm resme âşık oldum der. Dostu sen delirdin mi hiç insan uydurma bir resme âşık olur mu? Kuyumcu, yemin ederim bu resmi yapan ressamın mutlaka gerçek bir örneği vardı der. Arkadaşı tamam ben bu resmi yapan ressamı bulacağım diyerek oradan ayrılır. Sonunda ressamı bulur ve resimdeki kızın Keşmir Padişahının vezirinin cariyesi olduğunu öğrenir. Bunu öğrenen kuyumcu hemen kızı bulmak üzere Keşmir'e yola çıkar. Keşmir'de aradığı kızın yaşadığı yeri bulur. Orada bir oyun kurarak kızı kendisine ram eder ve alarak Horasan'a döner. (Özalp, 2007 : 790).

Her ne kadar Batı'da olsa da Endülüs medeniyeti Doğu inanç ve kültürünün bir parçasıdır. Endülüslü şair İbn Hazm *Güvercin Gerdanlığı* adlı kitabında rüyada âşık olmayı ve tasvir üzerine âşık olmayı da işliyor. 'Aşkın sebepleri arasında şaşılacak bir tanesi var ki daha benzeri yok' diye başlayarak bizzat tanık olduğu bir hikâyeyi anlatıyor. Bir dostunun kölesinin çok düşünceli olduğunu görerek, ona neyinin olduğunu sormuş ve şöyle bir cevap almış. Başıma duyulmadık bir şey geldi. Bu gece rüyamda bir genç kız gördüm. Uyandım ama gönlümü ona kaptırmışım. Ona sırılsıklam âşık oldum diye cevap vermiş. Sonra o kişiye şöyle der, "Sende düşünce kıtlığı var. Hiç görmediğin ve asla yaratılmayan, bu dünyada olmayan birini sevdiğine göre aklın arızalı olmalı senin." Yazar bunun ruh telkinlerinden ve görüntülerinden

bir parça olabileceğini söyler ve böyle şeylerin dilek, temenni ve düşünceye dalma arzusuna girdiğini söyleyerek bu konuyla ilgili bir şiir yazar:

"Acaba o, onun düşüncelerinden doğmuş olan bir akıl sanısı mı, yoksa benim düşüncelerimden doğan ruhsal bir imge mi?

Ya da umutlarımın ruhumda çizdiği bir hayal mi? Çünkü gözlerim onu görür gibi oluyor." (*İbni* Hazm, 1985 : 91).

Yine aynı kitapta 'Basit Bir Tasvir Üzerine Âşık Olanlar' bahsinde birini görmeden bir anlatım veya tasvirle âşık olmanın sakıncalarına değinir. Şayet kişi bir gün sevdiği kişiyi görecek olursa o zaman iki durum ortaya çıkabilir; aşkı ya artar, ya da büsbütün yok olur. İbni Hazm şiirinde bu duruma ilişkin olarak şöyle der:

> Ey beni görmediğim bir kişiyi sevmekten dolayı ayıplayan kişi, beni aşkta zayıf birisi olarak tanımakta aşırı davrandın.
> Pekiyi söylesene bana, cenneti de ancak tasvirle tanıyor değil miyiz?
> Seni bana tasvir ettiler, seninle karşılaşınca düşlerim görünen gerçek oldu
> Cennetin en güzel tasvirleri bile gerçekten cennetin berisinde kalır. (İbni Hazm, 1985 : 92-93)

Kökeni Hindistan'a kadar uzanan çok eski masal külliyatından biri olan *Tûtiname*'de yer alan "Rûm Melikesinin Hikâyesi"nde konu şöyle işlenmektedir: Çin vilayetinin Fağfur adındaki padişahı bir gün veziri tarafından uykusundan uyandırılınca öfkelenir ve vezirinin üzerine hücum eder. Öfkesi yatışınca nedenini sorarlar, der ki, "Rüyamda güzel bir kız gördüm, ona benzer bir güzel gördüğüm yoktu. Değil ben, felek benzerini görememiştir." Nakkaşlığı ve ressamlığı olan vezir, padişahın anlatmasına göre kızın bir resmini yaparak bir zaviye yaptırır, resmi oraya asar. Bir gün bir seyyah tasviri görünce çok şaşırır ve "Bu güzel resim Rûm şahının kızına pek benziyor" der. Bunu öğrenen vezir derhal şaha durumu anlatır. Şahtan izin isteyerek Rûm ülkesine yola çıkar ve İstanbul'a gelir. Hemen bir hana giderek kendisini Çin'den gelen bir ressam olarak tanıtır ve ünü saraya kadar ulaşır. Rûm şahının kızı babasına yalvararak ressamın kendi köşkünün duvarlarını resimlerle süslemesi için izin alır. Köşke gelen vezir bütün duvarlara resimler yapar ama kızın odasının duvarına cennet gibi bir bahçe, bahçeye bir köşk ve köşkün üzerine de Fağfur Şahın resmin yapar. Bunu gören Kayzer kızı resme hayran kalır ve ona âşık olur. Ressamdan bu kişinin kim olduğunu öğrenir. Sonra da babasına resimdeki Çin Padişahı Fağfur ile evlenmek istediğini söyler. (Tûtiname, 2009 : 260).

Bu masalda Doğu anlatılarında sıkça gördüğümüz rüyada görerek ve resmini görerek âşık olma motiflerinin ikisi birden işlenmiştir. Erkek rüyada görerek kıza âşık olurken, kız erkeğin resmini görerek ona âşık olur.

Örnekler bunlarla sınırlı değil kuşkusuz; müstakil halk hikâyelerinden *Elif ile Mahmut* sadece bu konuyu ele almaktadır. Yine *Hüma vü Hümayun* adlı masalda Hüma, bir av sırasında girdiği köşkte Hümayun'un resmiyle karşılaşır ve ona tutulur. "Vâmık û Azra"da Çin hakanı, ressamının yaptığı bir resimden Turan hakanının kızını sever ve onunla evlenir. Oğulları Vamık, o da babası gibi sûretinden tanıdığı bir kıza, Azra'ya âşık olur. (Bekiroğlu, 2013 : 22)

Tüm bu anlatılarda aslında ana izlek hep ortaktır. Masaldan, halk hikâyesine, menkıbeden mesnevilere kadar birçok sözlü ve yazılı anlatıda konu edinilen resme âşık olma motifinde ana tema aslında görünenin (suretin) arkasındaki görünmeyeni yani esas olanı aramaktır. Ama bazen âşıklar sevgilinin resmiyle yetinir ve daha öteye gidemezler. Bazıları resmi aşarak sevgiliye kavuşur; bazıları ise sevgiliyi de aşarak hakiki sevgiliyi bulur. Tasvirinden başlayarak sevgilinin bedeni de dâhil olmak üzere tüm görüngüler gerçek sevgiliye kavuşmanın önündeki engellerden ibarettir. Hakiki aşk ise tüm bu engelleri teker teker aşarak nihai hedefe ulaşmak ve gerçek sevgiliye kavuşmaktır. Velev ki orada aşığı ateşten bir son beklesin.

Yine tüm bu anlatılardan bir sonuç çıkaracak olursak şunları söyleyebiliriz: Bu dünyada gördüğümüz tüm canlılar ve nebatat aslında gerçeğin sûretidir; dolayısıyla bir yanılsamadan ibarettir. Buna rağmen bu yanılsamanın albenisine kapılırız ve gördüğümüz surete âşık oluruz. Oysa gördüklerimiz gerçeğin önündeki perdeden ibarettir; gerçek gördüklerimizin arkasındadır. Suret ve suretin aslı dahi ölümlüdür. Gerçek ise görünenin ötesinde görünmeyen, ölümsüz ve sonsuz olandır. Tüm bu görüntüler gelip geçicidir. Kalıcı olan ise aşktır. Asıl olan ise görünenlerin arkasındaki görülmeyene ve ölümsüz olana duyulacak aşk ve bir gün ona kavuşma iştiyakıdır. Sabahattin Ali'nin romanında doğu anlatı geleneğinin tüm bu temalarını kullandığını iddia etmiyoruz. Onun, bu romanıyla Doğu anlatılarındaki resme âşık olma ve aşka ilişkin motifleri modern zamanlara taşıdığını söylemek istiyoruz.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Bütün Romanları* (Eleştirel Basım), YKY, İstanbul 1998.
Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, İstanbul 2014.
Bekiroğlu Nazan, *Mavi Lale Yitik Lale*, Timaş Yayınları, İstanbul 2013.
Binbir Gece Masalları, (Çev: Alim Şerif Onaran), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
Boratav Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat*, Adam Yayınları İstanbul 1982.
Attar Feridüddin, *Mantık'ut Tayr*, Kırkambar Yayınları, İstanbul, 1988.
İbni Hazm, *Güvercin Gerdanlığı*, (Çev. Mahmut Kanık), İnsan Yayınları, İstanbul, 1985.

Özalp Ahmet N., *Binbir Gece Masalları* (Resimli Ay Çevirisi), İstanbul, 2007.
Özdenören Rasim, *Aşkın Diyalektiği*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002.
Tarlan Ali Nihat, *Fuzûli Divanı Şerhi*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 2001.
Tûtiname, (Hazırlayan: Behçet Necatigil), Can Yayınları, İstanbul 2009.

Havva Yılmaz*

KÜRK MANTOLU MADONNA VE SEVMEK ZAMANI'NDA SURETE AŞK TEMASI

Bu çalışmada, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanı ve Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi, surete âşık olmak teması üzerinden değerlendirilecektir. Aşk, hayatın ve sanatın kadim meseleleri arasında en başta gelen, sayısız metnin, hemen her hayat hikâyesinin içerisinde yer alan ve her seferinde tekrar merak uyandırmayı başaran bir konu. Bazen tartışmaların tam merkezinde, kimi zaman başka temaların yanında, gizli yahut açık, meşru veya gayr-ı meşru, ancak her halükârda taze, sıcak ve etkileyici bir şekilde edebiyattan resme, sinemadan plastik veya geleneksel sanatlara kadar birçok alanda, çok sayıda sanatçının üretiminde başvurduğu bir kaynak, kullandığı tema olarak karşımızda. Çoğu zaman en dikkat çekici, konuyu en sarsıcı şekilde ele alanlar aşkın boyutlarının ve formlarının problematize edildiği eserler oluyor. Surete âşık olma meselesi, bu tür eserlerin gündemine aldığı alt başlıklardan birisi olarak değerlendirilebilir. Ancak, bir 'alt başlık' için son derece iddialı ve ufuk açıcı bir tartışma zemini teşkil etmektedir. Hatta felsefi ve mistik boyutuyla ontolojik meselelere temas ettiği için aşkla ilgili tüm tartışmaların az çok bu noktaya değerek söz söyleyebileceğini öne sürmek abartılı olmayacaktır. Öte yandan, bu geniş kapsama alanı konuyu zenginleştirmekte, konuyu ele alan eserlerin yapısını katmanlılaştırmakta, dolayısıyla tartışmayı salt aşk olmaktan çıkarmaktadır. Bu minvalde, Türkiye'de edebiyat ve sinema alanında öne çıkan bu iki klasik eser, bahsedilen çerçevede incelenecek, surete âşık olmak temasının iki eserde ele alınış biçimi tahlil edilecektir. Eserlerle ilgili kısa bilgilendirmelerin ardından yapılacak içerik analizinin, söz konusu temanın sanatçıların perspektifinden nasıl değerlendirildiğini anlamaya yardımcı olması umulmaktadır.

Kürk Mantolu Madonna ve *Sevmek Zamanı*

Kürk Mantolu Madonna, Sabahattin Ali'nin 1943 tarihli romanıdır. Yazarın askerde iken, zor şartlar altında kaleme aldığı eser, önce tefrika halinde

* İstanbul Şehir Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi.

yayımlanmış, sonradan kitaplaştırılmış, zamanla popülerleşip sinema ve tiyatroya uyarlanmıştır. Yazarın üçüncü romanı olan eser, aynı zamanda uzun hikâye (novella) kategorisinde de değerlendirilmektedir. Son zamanlarda dünya çapında da şöhret edinen eserin konusu; babasının iş öğrenip fabrikaların başına geçmesi için yurt dışına gönderdiği genç Raif'in, gezmekten hoşlandığı sanat galerilerinden birinde gördüğü bir otoportreye âşık olması ve bu çerçevede gelişen olaylardan oluşmaktadır. Her gün âşık olduğu portreyi seyretmek üzere galeriye giden Raif, bir gün tablodaki kadınla tanışır ve aralarında bir yakınlaşma başlar. Sabahattin Ali'nin Andrea Del Sarto'nun Madonna delle Arpie isimli tablosundan esinle Maria Puder ismini verdiği düşünülen bu kadın, Ayşe Sıtkı'ya yazdığı mektuplarda adı geçen Frolayn Puder'den de ilham almıştır. Yazarın 1928'de gittiği Almanya'da tanıştığı Puder'e karşı platonik bir aşk yaşadığı ve Puder'in kendisine çok nazik davrandığı biliniyor (Akın, 2016). Romanda ise Raif'in aşkı önce güzel bir arkadaşlığın başlangıcı oluyor, sonra karşılıklı aşka dönüşüyor. Raif, sergide yanına gelip kendisiyle tanışan Maria Puder'i o esnada tanımıyor, zira hem kendisini tabloya kaptırmış olduğundan, hem de durumunun dışardan nasıl gözüktüğünü bilemediğinden ötürü kadının yüzüne bakamıyor. Ancak yollarının kesişmesi çok uzun sürmüyor ve kısa bir süre içinde Raif'in hayatında kalıcı izler bırakan bir serüven yaşanıyor.

Metin Erksan'ın, senaryosunu Kemal Demirel'le birlikte yazıp yönettiği *Sevmek Zamanı* ise 1965 tarihlidir. Filmin ele aldığı konuya yaklaşımı dönemine göre makbul bulunmadığı için film gösterime girmemiş fakat zamanla tanınıp Türk sinemasının klasikleri arasında yerini almıştır. Filmde, boyacılık yaparak geçimini temin eden Halil'in (Müşfik Kenter), boyamak için girdiği yazlık köşklerden birinde gördüğü kadın resmine âşık olması ile gelişen olaylar konu edinilir. Duvarda asılı bulunan büyük boy bu kadın fotoğrafı, köşke yazları uğrayan ailenin kızı Meral'e (Sema Özcan) aittir. *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif'in yaptığı gibi Halil de sürekli duvardaki kadın suretinin karşısına geçip uzun uzun seyreder. Yine benzer şekilde fotoğrafın sahibi bir gün çıkagelir ve Halil'in kendi fotoğrafına âşık olduğunu öğrenir. Maria Puder'den farklı olarak Meral kendi suretine âşık olan adamın aşkına derhal karşılık verir, ancak suretiyle kendisi arasında bir fark olmadığına Halil'i ikna etmesi zaman alır. Öte yandan, Halil Meral'i suretini sevdiği gibi sevmeye başladığında da işler tamamen yolunda gitmez. Meral'in arkadaş çevresinden bir genç aralarına girmeye çalışır ve ikili tam kavuşacakken bu dünyadan ayrılırlar.

Farklı alanlarda üretilmiş olmalarına ve kurgularındaki, olay örgülerindeki çeşitli değişikliklere rağmen her iki eserde de surete duyulan aşk ortak bir tema olarak ön plana çıkmaktadır. Surete âşık olan erkeğin âşık olduğunu

fark etmesi, ardından suretine âşık olunan kadının ortaya çıkması, zamanla erkeğin hayatına girmesi, belli bir aşamadan sonra aşkın karşılıklı bir hal alması ancak bir türlü kavuşulamaması, taraflardan birinin yahut iki tarafın kaybıyla aşk macerasının sonlanması ve karakterlerin bu dünyadan muradını alamadan ayrılmış olması, eserlerin söz konusu ortak temayı işledikleri ortak yapı unsurlarını teşkil ediyorlar. Bununla birlikte, *Kürk Mantolu Madonna*, üçüncü gözün olay aktarımına, retrospektif değerlendirmelere, uzun belirsizlik dönemlerine yer verirken, *Sevmek Zamanı*'nda seyirci doğrudan muhatap alınıyor, karakterler yaşlanmadan olaylar çözülüveriyor, bir yandan da zamansızlık vurgusu yapılıyor. Karakterler arasındaki gerilimin *Sevmek Zamanı*'nda güçlü bir şekilde altı çizilirken, *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif'in titiz ve sabırlı bekleyişi metnin üslubuna hâkimdir. İki eser arasındaki perspektif farkını ortaya koyabilmek içinse konuya hangi sorularla yaklaştıkları ve ne tür cevaplar aradıklarına odaklanan bir içerik analizine başvurmak gerekiyor.

Aşk Tek Kişilik midir?

Badiou, "[a]şk bir ilişki değildir. Bir *hakikat üretimidir*" der. Ona göre aşk, sanıldığının aksine insanın herhangi bir eksiklik duygusunu karşılamak, ontolojik bir boşluğu doldurmak durumunda değildir. Aşkı bu tür psikolojik yorumlara tabi tutmak, onun kavranamazlığı ve biricikliği ile örtüşmemektedir. Aşk, "dolaysız deneyimlere sahip bir süreç"; yalnızca seven öznenin içinden geçtiği bir tecrübeler bütünüdür. Ancak bu deneyim deşifre edilebilecek bir bilgi niteliği taşımaz (Badiou, 2012: 124-125). Bu açıdan, burada konu edindiğimiz iki eserin, alıcılarını düşünmeye sevk ettiği konulardan birisinin bu sorunsal olduğunu söyleyebiliriz. Hem *Sevmek Zamanı*'nda, hem *Kürk Mantolu Madonna*'da başroldeki erkeklerin karşılarındaki kadın suretine duydukları aşk, âşık olunanın kimliğini, niteliğini, hatta varlığını dahi önemsizleştirerek seven öznenin içsel tecrübesine odaklanıyor. *Sevmek Zamanı*'nda Halil'in Meral'in fotoğrafı karşısında edindiği hal, Meral ansızın çıkageldiğinde onu fark etmesine dahi engel olacak denli yoğunlaşmayı içeriyor. Romanda ise Raif'in Maria Puder'in otoportresini gördüğü ilk an şöyle tasvir ediliyor:

> Büyük salonun kapıya yakın bir duvarının önünde birdenbire durdum. O andaki hislerimi, bilhassa aradan bu kadar seneler geçtikten sonra, anlatmama imkân yok. Yalnız orada, kürk mantolu bir kadın portesinin önünde, mıhlanmış gibi durduğumu hatırlıyorum. Resimleri seyredip geçenler, vücutlarıyla beni sağa sola itiyorlar, fakat ben olduğum yerden ayrılamıyordum. Bu portrede ne vardı?.. Bunu izah edemeyeceğimi biliyorum; yalnız o zamana kadar hiçbir kadında görmediğim garip, biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli bir ifade vardı.

Raif'i bu ilk sarsıcı deneyimden itibaren büyülenmişçesine etkileyen, resmin karşısında tek başına tecrübe ettiği aşk halinin biricikliği, romanda seneler sonra bile kuvvetini koruyan bir tecrübe olarak takdim edilir. Okuyucu, Rasim'le beraber, Raif Efendi'nin not defterinden gizlice dinlemeye başlar bu büyük aşk hikâyesini. Ancak her şey açıklığa kavuşup olay akışı bugüne döndüğünde dahi hala Raif Efendi'nin öznel tecrübesi olarak kalır bu aşk. Raif Efendi de en başından beri bu tecrübeyi kelimelerle tasvir etmekten âciz olduğunu belirtir, hatta notlarını Rasim'e teslim etmesindeki maksat okunmadan yakılmasıdır. Keza Rasim'in bütün çabalarına rağmen yaşadıklarını ona anlatmayı düşünmez bile.

Halil'in âşık olduğu suretle ilk karşılaşma anı da Raif'inkine benzer. Onun gibi Halil de beklemediği bir anda karşısına çıkan bir kadın suretinden çarpıcı bir şekilde etkilenir:

> İlk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı... İnanamadım. O insanca bakışı bir daha göremem diye bir daha resme bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım resmine. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu. Benim kendimi görüyordu. Boş evde soğuk kış gecelerini beraber yaşadık onunla. Bana hep dostlukla, iyilikle, sevgiyle baktı. (26:13'-27:00')

Filmde, Halil'in bu etkileyici sahneyi âşık olduğu suret canlı-kanlı bir varlıkmışçasına tasvir edişi, üstelik bu tasviri Meral'in bizzat kendisine anlatıyor oluşu, aşk tecrübesinin biricikliğine dair vurguyu hayli yüksek ve keskin bir boyuta taşır. Halil, Meral'e Meral'in fotoğrafına duyduğu aşkı anlatırken, Meral'den "resmiyle aralarına girmemesini" (19:46') talep eder. Bu özel ve gizli alan, Halil ve fotoğraf arasında kalmalıdır ona göre. Meral, Halil ile kendi fotoğrafı arasındaki aşkı öğrendikten sonra Halil'i hem suretin aslının kendisi olduğuna, hem de aşkın iki kişilik olduğuna ikna etmeye çalışır. Ancak, Halil Meral'e mahrem alanına izinsizce giren bir yabancı gibi davranır ve Meral'e bu aşkta yer vermek istemez.

Halil'in aşkın tek kişilik olduğuna dair inancında gösterdiği ısrar, romanın kahramanı Raif'te karşılık bulmaz. Raif'in de iki insan arasındaki aşkın imkânına dair şüpheleri vardır, ancak Maria Puder'in suretinin yerine bizzat kendisini gördüğü andan itibaren peşini bırakmaz ve aşkını paylaşmakta Halil'e nazaran oldukça cömert davranır. Halil, bizzat Meral'in ısrarla talep etmesine, "artık bu aşkın yarısı da bana ait" (25:55') demesine aldırış etmez, aşkını kendisinden başka kimsenin anlayamayacağı bir sır olarak tek başına

taşımaya çalışırken, Raif karşısındaki kadının otoportresine âşık olduğu kadın olduğunu ve kendisini fark ettiğini anladığı andan itibaren ona ulaşmak, onunla dostluk kurmak üzere "Şimdi ne yapmalı?" diye sorar kendisine ve en uygun, en nazik davranışın ne olduğunu tespit etmeye çalışır (Ali, 2014: 73). Keza, Maria Puder lütfedip kendisine selam verdiğinde, sonra mucizevi bir şekilde karşısına oturuverdiğinde, tüm hatlarını zihnine nakşettiği bu güzel suret, tatlı bir sesle bütünleşip önünde cisimleştiğinde aklından geçenleri şöyle ifade eder: "Mademki o karşımdaydı ve benimle konuşuyordu, artık başka şeylerle meşgul olmak lüzumsuz ve manasızdı." (Ali, 2014: 74).

Halil'in mağrur tavrı Meral'in ilk tanışma girişimi sırasında yaşanan diyalogda daha açık bir şekilde görülmektedir. Meral, aylardır gizlice fotoğrafını seyreden Halil'e davranışının nedenini sorar. Halil önce cevap vermek istemez fakat aşkı üzerinde Meral'in hak iddia etmesi üzerine aralarında şöyle bir diyalog geçer:

> Halil: Hayır, sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.
> Meral: İyi ama âşık olduğun resim benim resmim. İşte ben de buradayım, söyleyeceklerini dinlemeye geldim.
> Halil: Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın. (17:33'-19:05')

Halil'in bu mağrur tavırlarının ardında yatan motivasyon kendi dilinden "sevdiği şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku" (19:13') olarak ifade bulur ve bu ifadeyle Halil, zihninde, gerçek aşkın değişken ve güvenilmez sosyal ilişkilere teslim edilemeyecek denli kutsal bir yerde durduğunu ima eder. Bu, aynı zamanda Halil'in gerçekçi davranma çabası olarak da okunabilir. Çünkü karşısındaki kişinin böylesi mukaddes bir değeri taşıyabileceğinden şüphe duymakta, Meral'i hiç tanımadığını bilmektedir. Raif içinse durum bu kadar derin mülahazaları gerektirmemektedir: "Bu harikulade güzel rüya ne kadar çok devam ederse o kadar iyiydi. Onu kesmeye, yarım bırakmaya, hakikat pahasına da olsa uyanmaya hakkım yoktu." (Ali, 2014: 74).

Mutlu Aşk Mümkün müdür?

Todorov, "[o]rtak hayat en iyi durumda olsa olsa kırılgan bir mutluluk sunar" der. Bununla, insanın kendiliğini kazanma sürecinde tanınma-bilinme-onanmaya duyduğu ihtiyacının, hiçbir zaman tam anlamıyla bir istikrara kavuşamayacağını vurgulamaktadır. Rousseau'nun "[i]nsan bağlarını ne kadar arttırırsa, acılarını o kadar arttırır" yargısına referansla, başlangıçta,

kişinin "varoluş duygusunu güçlendiren" bağların, aynı zamanda, özneyi, aidiyet kurduğu kişilere "bağımlı kıldığını", bu yüzden de onanma ihtiyacının sürekli güncellenmeye muhtaç hale geldiğini ifade eder. Şu halde insanın çelişkisi tam da buradadır: "Aşkın dışında mutluluk yoktur, ama aşk da ölümlüdür" çünkü "arzular değişir" ama "insan mutlak olanı hayal eder." (Todorov, 2008: 137). Bu bağlamda, kaçınılmaz bir şekilde, romanda ve filmde, Raif'in, Halil'in hatta Meral ve Maria Puder'in çelişkilerine şahit oluruz. Todorov 'ortak hayat'ı çok daha geniş bir konsept içerisinde ele alır şüphesiz, amacı da okuyucuyu ortak hayatın imkânsızlığına ikna etmek değildir. Ancak, iki eseri Todorov'un bu tespitleriyle birlikte değerlendirdiğimizde muhataplarını mutlu aşkın imkânsızlığına inandırdığını görürüz.

Raif, gerçeklere bile-isteye gözlerini kapatmış olduğundan, Meral'se Halil'in aşkına duyduğu hayranlıktan ötürü mutlu aşkın mümkün olduğunu düşünürler. Halil ve Maria Puder ise inanmayı istemekle beraber iki insanın aşkla bir araya gelmesinin taşıdığı riskleri göze almaktan çekinirler. Ancak yakından bakıldığında her karakterin farklı motivasyonlara sahip olduğu ve kendi konumlarında ısrarcı olmadıkları da görülür. Raif, kendisini ortak bir hayatın imkânına gelişigüzel teslim etmiş, Maria Puder'in "yaşamak için kendisine kayıtsız ve şartsız muhtaç olduğu bir insan" (Ali, 2014: 86) olduğunu hızlıca anlayıp kabullenmiş ve buna bağlı olarak onu mutlu bir aşka ikna etmek için uzun uğraşlar vermiş olmasına rağmen, Havran'dan gelen bir telgrafla çabucak fikir değiştirir; Almanya'da "birkaç aydan beri beni saran hayatı sahici zannetmek, bunun devamına ümit bağlamak suretiyle ne kadar yanıldığımı gayet iyi anlıyordum" der (Ali, 2014: 138). Maria Puder içinse bu en başından öngörülebilir bir durumdur: "Önüne geçmek mümkün olmayan işlerde telaş ve heyecan göstermek çocukluktur" der (Ali, 2014: 139). Buna rağmen, varlığına ve imkânına telgraftan hemen önce ikna olduğu büyük bir aşkın, böylesi ani ve sade bir hakikat yüzünden yitip gitmesi ihtimali onu da bocalamaya sevk eder. Giderayak Raif'e "Ne manasız şey?... Ne diye gidiyorsun sanki?" diye söylenmekten kendisini alamaz (Ali, 2014: 140).

Benzer çelişkiler *Sevmek Zamanı*'nda da göze çarpar. Halil'in başlangıçtaki mağrur havası, bahsedildiği üzere hayatın değişen şartları karşısında insanın duygularının ve arzularının da değişebileceği, koşullara bağlı olarak gelişen etkileşimin koşullar ortadan kalktığında yok olabileceği yönündeki varsayımlarından beslenmektedir. Hâlihazırda Meral'le aralarındaki toplumsal sınıf farkı ve bunun neden olacağı sayısız zorluk da ortadadır. Halil, bunları yolun başında iken öngörüp Meral'in her türlü tanışma ve yakınlaşma çabasını reddetse de, arkadaşı derviş Mustafa'nın da telkiniyle zamanla fikri değişir. Daha doğrusu, ara sıra fikir değiştirip Meral'e ve birlikteliklerine ikna olduğunu anlayacağımız girişimlerde bulunur ama bu çıkışlardan sonra

genellikle tekrar ümitsizliğe düşer. Meral, nispeten daha kararlı bir şekilde birlikte olmalarının imkândan öte zorunluluğuna inansa da, Halil'in aşkına duyduğu hayranlık onu Halil'e ısrarcı olmaktan zaman zaman vazgeçirebilmektedir. Hatta bazen Halil'den daha fazla içe dönüp hırslanmakta, hayatla tüm bağlarını koparıp aşkına odaklanmakta bir beis görmemektedir. Zira adadan ayrılırken Halil'e bıraktığı mektupta söylediği gibi "aşkta yalnız ve cesur olmayı" (Halil'den) öğrenmiştir artık (32:30').

Dolayısıyla, hem filmde, hem de romanda karakterlerin Todorov'un bahsettiği türden bir çelişki halini tecrübe ettikleri görülür. Okuyucu ve seyirci için bu tecrübe tam olarak nüfuz edilmesi mümkün olmayan, ancak hissedilen bir şeydir. Bir yandan Halil'in mağrur bir şekilde Meral'i reddetmesine kızarken, içten içe hak vermek, Maria Puder'in Raif'in aşkına uzun zaman ikna olmaması karşısında sabırsızlanırken, diğer yandan 'olsa ne olacak sanki' diye düşünmek, okuyucunun ve seyircinin söz konusu tecrübeyi bir miktar paylaşmasına imkan sağlar. Ancak ne film, ne de roman muhatabına kalıcı bir umut aşılamaz. "Bütün mümkünlerin kıyısında"[1] bırakacakmış gibi yapıp en kötüsüyle yüz yüze getirir: Aşkın imkânının ebediyen kaybı. Biri, en azından ölümde kavuşmayı uygun görürken, diğerinin bir tarafı ölüme, diğer tarafı ömür boyu belirsizlik kuyusuna atmış olması mesajı değiştirmez: Mutlu aşk yeryüzünde vücut bulma imkânına sahip değildir.

Aşk Var mıdır?

Mutlu aşkın imkânsızlığı sorunsalı, aşkın varlığına dair bir yargıda bulunmuyor ama aşkı patolojikleştiren perspektifle yakın bir yerde duruyor. Badiou'nun işaret ettiği gibi aşkın, psikolojik bir olgu şeklinde değerlendirilmesinin onu kavramaya engel olan indirgemeci bir yanı var. Benzer şekilde aşkın mutluluk vaadini mutlu bir birliktelikle, huzurlu bir ortak hayatla eşitlemek de indirgemeci bir yaklaşım. Freudyen ve psikanalitik teorilerin kişinin mutluluk hedefi doğrultusunda yaptıkları nesne yatırımlarını içeren libidinal süreçler olarak değerlendirdiği (Freud, 2012: 44-45) aşkın, daha özgün ve insan tecrübesinin sınırlarını zorlayan yanı, şüphesiz Badiou gibi radikal filozoflar için daha fazlasını ihtiva etmektedir. Aşkın hakikatle ilişkisinin kadim boyutları ise felsefeyi de aşarak dinî, mistik bir zeminde makes bulmaktadır. Birçok eserde kahramanların tekâmül vesilesi olarak karşımıza çıkan aşk, kesrette vahdet yahut ilahi aşka giden yol şeklinde kullanılan bir temadır. Bu iki eserde ise aşkın doğrudan bir tekamül vesilesi olarak kullanılması yerine aşkın varlığına, imkânına, boyutlarına ilişkin yaklaşımların, hakikat perspektifleri ile örtüşmesi dikkat çekiyor.

Kürk Mantolu Madonna'da tesadüfi bir aşk, tesadüfi bir yanlış anlaşılma ile mutluluk imkânını kaçırır ve tesadüfen sonlanırken, tesadüflerden

örülü bir hakikat evreni içerisindedir. Raif, bir süredir onsuz bir hayat düşleyemediği kadından haber alamaz olduğunda kayıtsızca kendini gündelik hayatın akışına bırakıverir, çünkü mutlu aşk bir yana, artık aşkın mevcudiyetini sorgular olmuştur. Tesadüflerin karşısına çıkarttığı bir portre vesilesiyle başlayan aşkı, kendisini "lüzumsuz" bir varlık telakki etmesine kadar varacak bir umursamazlığa evrilirken, iyiye ve güzele dair inancını da yitirir: "İnanmamak, inanamamak... Bunun ne kadar korkunç olduğunu her gün, her an hissediyordum." (Ali, 2014: 148) Bir yandan her şeyin bambaşka türlü de gerçekleşmiş olabileceğini bilmek, diğer yandan en kıymet verdiği, en yakın gördüğü insan tarafından aldatılmış olmanın verdiği kırgınlık hissi ile şüpheci bir kişiliğe bürünen Raif, "[h]içbir şeyden müteessir olmuyor, hiçbir şeye sevinmiyor"dur (Ali, 2014: 150). Bu hali, aslında kendi hakikatini inkârdan ileri gelmekte olan Raif için, on yılın sonunda gerçekleri öğrendiğinde neredeyse hiçbir şey değişmez. Raif, Maria tarafından aldatılmadığını/terk edilmediğini öğrendiğinde, "[b]ugün hakikati anlıyorum; fakat nefsimi ebedi bir yalnızlığa mahkûm etmeye mecburum. Hayat ancak bir defa oynanan bir kumardır, ben onu kaybettim. İkinci defa oynayamam..." der (Ali, 2014: 159). Hayatındaki tek değişiklik, Maria'nın doğum yaparken öldüğünü öğrenmiş olmasıdır. Ne trende gördüğü öz kızını, âşık olduğu ve on yıl boyunca haksızca suçladığı kadının tek hatırasını sahiplenir, ne de öfkesini kendisine yöneltip herhangi bir tepkisel davranışta bulunur. Dolayısıyla, tesadüfler zincirine bağlı bir aşk hikâyesini trajik bir sonla neticelendirmekle roman, panteist sayılabilecek bir hakikat tasavvuru önerir. Aşk da, hakikat de bazı tesadüfi karşılaşmalar neticesinde zuhur edebilecek imkânlardır. Mevcudiyetleri kimin tarafından belirlendiği belli olmayan şartlara bağlı olsa da sahiciliği şüphe götürmeyecek denli kesindir. Öte yandan, kişiye sorumluluk yükleyen bir durum söz konusu olmadığı gibi özneyi lüzumsuzluk hissinden de kurtarmamaktadır.

Sevmek Zamanı'nda ise öznesini ümitsizlikten inanca taşıyan bir anlamlılık vurgusu vardır. Halil'in güçlü aşkı Meral'i bunalımlı, bohem bir hayattan çekip alır ve ne istediğini bilen, inançlı, tutkulu bir kadına dönüştürür. Diğer yanda ise Halil de önceleri şüphe duyduğu Meral'in aşkının sahiciliğine ve kalıcılığına zamanla ikna olur. Aşklarının büyüklüğü bazen yakınlaşmalarına, bazen uzaklaşmalarına neden olsa da kuvvetli bir şekilde hayatlarının merkezindedir. Her şeyin dürüstçe konuşulduğu, ancak aşkın gücü ve âşıkların yakınlıkları arttıkça çoğunlukla söze gerek kalmayan bir ilişki gelişir aralarında. Tesadüfler yerine mecazlar ve metaforlarla yüklü, katmanlı bir hakikat arayışı, aşk macerasının gidişatını şekillendirir. Filmde, iki tarafın şahsi ve biricik tecrübelerinin, aynı minvalde seyretmesi, sevenin ve sevilenin aşka, hakikate, dolayısıyla birbirlerine

çıkan yolu kendi kararlarıyla bulduğu, neticede suretten asıla ulaşıldığı görülür. Finalde, iki karakterin de koşulsuz bir teslimiyet içinde birbirlerine kavuştukları sahne bu açıdan etkileyicidir. Hatta, bu açıdan üçüncü bir kişi ile temsil edilen 'kötü'nün müdahalesi bile ayırmak yerine birleştirici bir rol üstlenir. Dolayısıyla, film, mutlu aşkın yeryüzünde imkânına alan açmasa da, aşkın ve hakikatin varlığının güçlü bir kabulünü içerdiği gibi, birlik vurgusunda dahi bulunur.

Sonuç

Bütün bu hususlar ışığında konuyu toparlamak gerekirse, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanında ve Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminde ana tema olarak karşımıza çıkan surete âşık olmak konusunun her iki eserde de kendine has bir üslup ve bakış açısı ile işlendiğini söyleyebiliriz. Söz konusu temayla beraber yapıda da birtakım ortaklıklara sahip olan eserler, benzer sorular etrafında gelişen çeşitli önermeleri özgün üslupları ile muhataplarına sunmaktadır. Bu çalışmada, *aşk tek kişilik midir*, *mutlu aşk var mıdır* ve *aşk var mıdır* soruları üzerinden çözümlenmeye çalışılan eserlerin, surete aşk odağında kalarak aşkın boyutları, imkânları, sınırları üzerine çeşitli mülahazalarda bulunduğu, okuyucu ve seyirci için ufuk açıcı tartışmaların fitilini ateşleyecek nitelikte oldukları öne sürüldü. Bu minvalde, eserlerin aşkın hakikatle ilişkisi bağlamında birer hakikat tasavvuruna sahip oldukları da belirtildi. Buna göre, her iki eserde de, yeryüzünde mutlu aşkın imkânına ihtimal verilmez ve aşkın öznelliği, âşık olan öznenin tecrübesinin biricikliği önemle vurgulanırken, bu içsel serüvenin bir hakikat perspektifiyle örtüşmesinin kaçınılmazlığı da ortak bir unsur olarak tespit edildi. Ancak, *Kürk Mantolu Madonna*'da tesadüfler zincirinin içinde kendisine yer bulabilen aşk-hakikat tasavvurunun öngördüğü panteizme karşın *Sevmek Zamanı*'nda aşk-hakikat uğruna ölümü göze alan kahramanların varlığı ve kararlılığı ile tasavvufi çağrışımlara sahip bir hakikat perspektifinin ön plana çıktığı görüldü. İki eserin de alıcısına sunduğu zengin tartışma alanı, şüphesiz bu bulguların ötesindedir.

KAYNAKÇA

Akın Doğan, "Sabahattin Ali, o mektubunda anlatmıştı; Kürk Mantolu Madonna'nın hikâyesi..." içinde *t24.com.tr*, 17 Ekim 2016.

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, YKY (68. Baskı), İstanbul 2014.

Badiou Alain, *Sonsuz Düşünce* (Çev. Işık Ergüden-Tuncay Birkan), Metis Yayınları (2. Baskı), İstanbul 2012.

Erksan Metin, *Sevmek Zamanı*, Troya Film 1963.

Freud Sigmund, *Narsizm Üzerine ve Shreber Vakası* (Çev. Banu Büyükkal-S. Murat Tura), Metis Yayınları (4. Baskı), İstanbul 2012.

Todorov Tzvetan, *Ortak Hayat* (Çev. Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi Ankara 2008.

1 Turgut Uyar'ın Tütünler Islak kitabının girişinden alıntıdır.

Hatice Bildirici

SABAHATTİN ALİ ESERLERİNİN SİNEMA UYARLAMALARI

Edebî metin kurguya dayalı olduğunda sinema için kıymetli bir kaynaktır. Sinema tarihinin başından itibaren roman, öykü, masal ve oyunların senaryoya dönüştürüldüğünü görürüz. Bu dört türün içinde özellikle çok okunan romanlar uyarlamalarda ilk sırayı alır. Ancak öyküler de azımsanamayacak ölçüde sinemaya uyarlanmıştır.

Uyarlama söz konusu olduğunda edebî eser, yönetmen için bazen sadece bir çıkış noktasıdır; senaryo yazılırken edebî metinle sadece bir benzerlik ya da bir paralellik kurulur. Bazen de edebî metin uyarlama sırasında kısmen değişikliğe uğrar ancak metne sadık bir sinema filmi çıkar karşımıza. Bir de hemen hemen hiç değişiklik göstermeden olduğu gibi beyaz perdeye aktarılan uyarlamalar vardır.[1]

Sabahattin Ali'nin eserlerinin[2] Türk sineması için önemli bir değere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Onun eserleri Türk sinemasında sekiz filme uyarlanmıştır. İlk önce bunun nedenleri üzerinde durmak gerekirse bunlardan ilki Sabahattin Ali'nin; eserlerinde zaman, mekân, kişiler ve olay örgüsünü açık, anlaşılır ve gerçeğe uygun biçimde ele alması ve anlattığı hikâyenin giriş, gelişme, sonuç düzenine bağlı olmasıdır. Öykü ve romanlarında ele aldığı konuların yerelliği ve vakayı klasik bir biçimde işlemesiyle âdeta geleneksel hikâye anlatma biçimini idame ettiren Ali, olay/tema seçimi, dil ve anlatımı, merak unsurunu sürükleyişindeki dozu ayarlama yeteneği ile tam bir hikâye anlatıcısıdır. Bunlar, onun eserlerinin sinemaya uyarlanması bakımından bir yönetmen için biçilmiş kaftan niteliği taşır.

Sabahattin Ali'nin eserlerinin sinemada yaşamaya devam etmesinin bir diğer sebebi ise onun birçok farklı yere ait insanı ve onun çetrefilli hikâyesini ele almasıdır. Eser verdiği 20. yüzyılın ilk yarısına dair bir Anadolu panoraması çizer. Sürekli hareket hâlindedir Sabahattin Ali. Hayatını Anadolu'nun değişik yerlerinde geçirir. Farklı ortamları ve farklı insanları tanımaktan gocunmaz. Onları olduğu gibi kabul edip eserlerine de öylece yansıtır. İyi bir kurgu yazarının niteliklerinden biri olan gözlem yapma becerisine sahiptir. Eserlerine yansıyan bu gözlem yelpazesi o kadar geniştir ki her kesimden insan gerçekçi bir anlatımla onun eserlerinde yer bulur. İnsanlar değişse de trajedileri birbirine benzer, bu da sinema senaryosu için bir avantajdır.

Eserlerine ait bu özellikler Sabahattin Ali'yi Türk sinemasının kaynak kişilerinden biri hâline getirir. 2017 yılı itibarıyla eserlerinden uyarlanan filmler şunlardır:

Azap Yolları, Yılmaz Duru, 1967
Düşman, Aydın Çeçen, 1977
Hanende Melek, Metin Erksan, 1975
Kuyucaklı Yusuf, Feyzi Tuna, 1985
Gramafon Avrat, Yusuf Kurçenli, 1987
Devlerin Ölümü, İrfan Tözüm, 1990
Hasan Boğuldu, Osman şahin, 1990
Kar Beyaz, Selim Güneş, 2011

Kürk Mantolu Madonna'nın filme çekilmesi için 2017'de başlatılan proje ise durdurulmuştur.[3]

Bu filmler ile uyarlandıkları metin ya da metinler arasında nasıl bir geçiş sağlandığını incelemek istiyoruz. Filmlerin gösterime girme kronolojisine göre yaptığımız bu incelemede yukarıdaki listeden Aydın Çeçen tarafından çekilen bir kısa film olan *Düşman*, araştırdığımız hiçbir arşivde bulunmaması sebebiyle listede yer almıyor.[4]

Azap Yolları

Film, 1967'de Yılmaz Duru tarafından çekilir. Siyah beyazdır ve 1 saat 25 dakika sürer. Filmin senaryosunu Türkan Duru yazar. Filmin müziği de Yılmaz Duru tarafından yapılır. "Kağnı", "Ses" ve "Gramofon Avrat" öykülerinden yapılmış bir uyarlamadır. "Kağnı" çerçeve hikâye olarak kullanılır.

"Kağnı" ilk olarak 1935 yılında Varlık dergisinin 53. sayısında yayımlanır. 1936'da ise aynı adlı kitabın ilk öyküsü olarak Yeni Kitapçı tarafından okuru ile buluşturulur.[5] Kısa bir öykü olan "Kağnı" bir tarla meselesi yüzünden Mevlüt Ağa'nın oğlu tarafından kendi oğlu öldürülen yaşlı kadın üzerine kurulmuştur. Şikâyetçi olmaması için ikna edilen yalnız kadın, oğlunun sessizce gömülmesine razı gelir. Ancak daha sonra Jandarma cinayeti haber alır. İlgili kişiler gözaltına alınırken otopsi yapılmak üzere ceset mezardan çıkartılır. Yaşlı kadına oğlunun cesedini kasabaya getirmesi emredilir. Kadın, oğlunun ölümünden birkaç hafta sonra onun kokmaya başlamış cesedi ile kasabaya doğru yola çıkar. Öykü, yolculuk sırasında yere kapaklanıp kalan kadın ve onun önünden gecenin sessizliğinde kaybolup giden cesedi taşıyan kağnının tasvir edildiği sahne ile son bulur.

Filmde öyküden daha fazla detaylandırılan sahneler bulanmakla birlikte, kadının yola çıkışına kadar film birebir uyarlama şeklinde seyreder. Bu detay-

lardan biri, öyküde bir cümle ile haber verilen cinayetin, filmin girişinde uzun bir kavga sahnesinden sonra gösterilmesidir. Öyküde bir adı olmayan ve varlığını sadece ağlayarak ortaya koyabilen anne, "Fadime Ana" adını aldığı filmde olan bitenin sözcüsü gibidir. Susarak değil konuşarak varlığını ortaya koyar. Hâlbuki öyküde pek çok şeyi onun suskunluğu dile getirir.

Nitekim film onun anlatımı ile devam eder. Sabahattin Ali'nin "Kağnı" öyküsünün tamamlandığı yerde filmin üçte biri tamamlanmış ve çerçeve hikâye oluşturulmuştur. Filmin bu noktasında, yolda oğlunun cesedini koyduğu kağnı önden giderken kadın, öyküdeki gibi yere kapaklanır. Ancak bir tanıdığı onu yerden kaldırır. Kadın, kara bahtından şikâyet ederek kendisine yardım eden adama diğer iki oğlunun hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece filmin ikinci bölümünde uyarlanan "Ses" öyküsüne geçeriz. "Ses"'in kahramanı Ali, Fadime Ana'nın diğer bahtsız oğludur.

Sabahattin Ali "Ses" öyküsünde yol yapımında çalışan bir işçi olan Ali'nin hikâyesini anlatır. Ali, etkileyici bir sesi olan, bağlaması ile iş aralarında türküler söyleyen bir âşıktır. Tesadüfen yolda kalmış şehirlilerce fark edilir, şehre götürülerek konservatuvar sınavlarına sokulur. Ancak operetlerin yanında şansı olmaz. Bağlamasını satıp yol parası yaparak işine döner. Anadolulu bir köylünün Batılı bir sanat ortamında kendisine yer bulmasının imkânsızlığına odaklanır. Ali'nin trajik hikâyesi *Azap Yolları* içinde klişelere yaslanarak verilir. Filmde yaklaşık yarım saat süren Fadime Ana'nın ikinci oğlu Ali'nin hikâyesi, öyküdeki naifliğini filmde kaybeder.

Filmin üçüncü bölümünde Fadime Ana, diğer oğlu Murat'ın bahtsızlığına götürür izleyiciyi. Murat "Gramofon Avrat" öyküsünün kahramanıdır. *Azap Yolları* içindeki üçüncü bölüm "Gramofon Avrat"ın ilk uyarlaması olur. Daha sonra ele alacağımız üzere bu öykü, başarılı bir uyarlama olarak Yusuf Kurçenli tarafından 1987'de sinemaya aktarılır.

"Gramofon Avrat" öyküsü bu filmin içinde diğer iki öyküyle kıyaslandığında daha bağımsız bir uyarlamadır. Öyküdeki gibi Murat, oturak âlemlerinin gözdesi Cemile'yi korumak için bir cana kıyar. Cemile de geri kalan hayatını ona adar hatta onun geçimini kimseye minnet etmeden karşılamak için hayat kadını olur. Öyküde çok az temasları olan Murat ve Cemile; filmde büyük bir aşk yaşarlar. Murat, Cemile'yi kaçırır ve film, onların aşklarının romantik sahneleri ile Cemile'ye tutulmuş bir ağa rolündeki Erol Taş ve adamları ile kaçma kovalama sahnelerinden oluşur. Hatta bu hareketli dakikalarda taciz ve işkence sahneleri ile öyküden çok uzaklaşan filmin, finale yaklaşan bu bölümünde Western etkisi sezilir. Sonunda yönetmen, kendini hapishanedeki Murat'ın geçimine adayan Cemile'yi hayat kadını değil, temizlikçi yapacaktır.

Filmin nihayetinde Fadime Ana üçüncü evladının trajik sonunu da böyle anlattıktan sonra, isyan ederek arkasından da tövbe edip ağlayarak oğlunun

cesedini taşıyan kağnının peşinden yürümeye devam eder. Böylece çerçeve hikâyenin ucunu bağlar.

Filmin bu çerçevesi tematik bir temellendirme içermez. Birbirinden ilgisiz bu üç olayın Fadime Ana'nın trajedisi olarak bir araya gelişlerinde bir zorlama hissedilir. Senaryo sıkıntısı çekildiğini anlamamak neredeyse imkânsızdır. Bu ilk Sabahattin Ali uyarlamasının başarısız bir girişim olduğunu söyleyebiliriz.

1. Hanende Melek

Metin Erksan'ın TRT için hazırladığı beş öykü uyarlamasından biri *Hanende Melek*'tir.[6] Bu deneysel çalışmalardan ilk üçü yayımlandıktan sonra gelen tepkiler nedeniyle bu seri sansüre tabi tutulur. Sansürden sonra *Hanende Melek* TRT tarafından planlandığı tarihte gösterilmez. Ancak şu anda TRT arşivlerinde bulunan film, çekildikten uzun yıllar sonra ekranlara yansır.

Orta metrajlı siyah beyaz bir film olan *Hanende Melek*, 45 dakika sürer. Senaryosu Metin Erksan tarafından yazılan filmin, yönetmenliğini Ömer Serim'le Metin Erksan birlikte yapar. Seçil Heper ve Mete Sezer başrolleri paylaşır.

Sabahattin Ali "Hanende Melek"i, ilk önce 1937 yılında *Yedigün* dergisinin 224. sayısında yayımlar. Öykü daha sonra Sabahattin Ali'nin 1943'te Remzi Kitabevi'nden çıkan *Yeni Dünya* adlı kitabının içinde yer alır. "Hanende Melek" Anadolu'da bir kasaba meyhanesinde şarkı söyleyen Melek'in, kendisine tutkuyla bağlanan dava vekili Hüseyin Avni ile başından geçen bir olayı içerir. Hüseyin Avni'nin küçük kızı bir gece sarhoş babasını meyhaneden eve götürmek için gelir. Kızını dinlemeyip oradan kovan adam, gecenin sonunda kapı önünde yığılıp kaldığında onu eve kapının önünde ağlayarak babasını beklemekte olan küçük kızla beraber Melek ve garson birlikte götürürler. Öykü uyarlamada Metin Erksan'ın elinde bir parça genişler. Bu genişlemede ilk pay Melek rolündeki Seçil Heper'in şarkıcılığına düşer. Filmin -orantısız bir biçimde- önemli bir kısmında sahnede şarkı söyleyen Melek gösterilir. Ayrıca filmde, öyküden farklı olarak Hüseyin Avni'nin başarısız iş yaşamından kesitler görürüz. Bu kesitler, onun Melek'e olan ihtirasını daha anlaşılır kılmak amacını taşır.

Yakın planların yine -orantısız biçimde- çok kullanıldığı film, daha çok iç mekânda geçer. Gerçek mekânların kullanılmayışı, dekorların eğretiliğinden

dolayı film boyunca izleyiciye rahatsızlık verecektir. Film; öykü okunduktan sonra izlendiğinde, diyaloglardaki klişe ifadeler ve abartılı tepkiler de dikkat çekici boyutta bulunabilir. Öyküde Melek'e verilen çaresizlik ve onurlu duruşu filmde teneffüs etmek mümkün değil gibidir. Bu film için Sabahattin Ali'nin kalemindeki edebî zevki dokuyan ince ayarın, belki senaryoda değil ama görüntülerde kaybolduğunu söyleyebiliriz.

2. Kuyucaklı Yusuf

Sabahattin Ali'nin romanlarından sadece *Kuyucaklı Yusuf* sinemaya uyarlanmıştır. Feyzi Tuna tarafından 1985'te çekilen film, renkli ve 103 dakikadır. Müzikleri Timur Selçuk tarafından yapılan filmde Talat Bulut, Yusuf; Ahmet Mekin, Selahattin Bey; Derya Arbaş ise Muazzez rolündedir.

Film *Kuyucaklı Yusuf* romanının ilk baskılarından birinin ekranda görünmesi ile başlar. Arkasından da romanın ilk paragraflarını Müşfik Kenter'in sesinden dinleriz hatta ekrandan okuruz. Romanın her bir bölüm başı için de bu tekrarlanır. Filmin sonunda da roman cümleleri, Müşfik Kenter'in sesi ile devreye girer. Birebir uyarlama olan filmde romana bağlı kalındığı, âdeta izleyiciye bu yolla haber verilir. Bunu esere verilen değerin bir göstergesi ve Sabahattin Ali'ye bir saygı duruşu olarak yorumlamak hatalı olmaz.

Uyarlamanın çok küçük ayrıntılarında farklılıklar vardır. Buna bir kaç örnek verebiliriz: Yusuf, Selahattin Bey'in evine ilk geldiğinde Muazzez yürümeye başlamamış bir bebek olarak verilmişken filmde 5-6 yaşlarındadır. Yusuf'un Muazzez'i altına defnettiği ağaç, romandakinin aksine büyük bir düzlüğün ortasındadır. Yusuf'un, anne ve babasının ölüm sahnelerini bir kâbus olarak görmesi de romanda yokken filmde tekrarlanan sahnelerdendir.

Bu birebir uyarlamada sadece olay örgüsü ve diyaloglar değil, mekân da romandaki tasvirlere uygundur. Ayrıntılara dikkat edilmiş, romandaki olayların zamanına uygun iç ve dış mekânlar tasarlanmıştır. Film, izleyicisini Yirminci Yüzyıl'ın başlarındaki Edremit'e götürür. Mesela romandaki anlatıma uygun biçimde erkekler yemenili feslerini doğru yerde takıp doğru yerde çıkartırlar. Oyuncuların başarısı ve yukarıda bahsettiğim unsurlar, filmi 1985 yılında çekildiği göz önünde bulundurulduğunda Türk sinemasının başarılı örneklerinden biri yapar. Ama filmin başarısının arkasındaki asıl kahramanın; senaryo, birebir uyarlama olduğu için roman ve Sabahattin Ali olduğunu söyleyebiliriz.

3. Gramofon Avrat

Gramofon Avrat, ikinci kez Yusuf Kurçenli tarafından 1987'de filme aktarılır. Senaryosunu Ayşe Şasa ve Yusuf Kurçenli birlikte kaleme alırlar. Türkân Şoray'ın usta oyunculuğu filmin başarısında etkilidir. Sabahattin Ali bu

öyküyü ilk önce 1935 yılında Resimli Ay'ın 2. sayısında yayımlar. Daha sonra öykü 1936'da "Kağnı"nın içinde yer alır. "Gramofon Avrat" yazıldıktan elli yıl sonra yeni bir yorumla izleyiciye sunulur.

Bu uyarlamada öyküde anlatılan olay, merkeze alınmakla beraber halka halka genişletilir; kişiler, mekânlar ve olaylar dallanıp budaklanır. Bunun basit bir sebebi vardır. Öykü gerçekten kısadır. Yaklaşık üç buçuk sayfa sürer. Sabahattin Ali "Gramofon Avrat" öyküsünde âdeta tek nefeslik bir hikâye anlatıp çekilivermiştir.

Oturak âlemlerinin gözdesi Cemile, kendisi için suç işleyip hapse düşmüş olan şoförüne geri kalan hayatını adayacaktır. Sabahattin Ali bu kısa öyküsünde aşktan ziyade vicdani bir mesele olan bu vazgeçişe dikkat çekmek ister gibidir. Kısa öykünün o bir şimşek çakmasına benzeyen anlık aydınlanmasını bu öyküde görürüz. Olayın ayrıntıları gösterilse de aydınlanma kısa sürdüğü için öykü, olayın çarpıcılığı ile kalır okuyucuda. Film ise bu şimşek çakması sırasındaki görünenleri besler, genişletir. Cemile'nin dik duruşu, vefa duygusunun hayatına yön verişi, öyküde olduğu gibi bu yorumun içinde de tema olarak durur.

Senaristler Ayşe Şasa ve Yusuf Kurçenli; "Azap Yolları"nın *Gramofon Avrat* uyarlamasından farklı olarak temadan uzaklaşmamış, bu anlamda öykünün aslına sadık kalmışlardır. Aynı biçimde mekâna da bağlı kalınmış ve film Konya'da çekilmiştir.

Malum olduğu üzere Sabahattin Ali Konya'da bir süre öğretmenlik yapar. Hatta Konya hapishanesinde yatar. Şehri çok iyi tanıyan Ali'nin ondan fazla öyküsünde mekân Konya'dır. 1930'lu yılların Konya'sına; insanına, geleneği göreneğine, yaşayış biçimine realist bir tavırla ayna tutar. "Ses", "Çaydanlık", "Arap Hayri, "Kamyon", "Kanal" gibi "Gramofon Avrat" da Konya'da geçer.

Öyküde daha çok Meram Bağları zikredilmekle beraber Anadolu'nun birçok yerinde bulunan ve Konya'da "oturak" adını alan eğlence âlemlerinin, öykünün asıl mekânı olduğu söylenebilir. Filmde ise görsel bir sunum olması itibarıyla oturak hakkında daha fazla bilgiye ihtiyaç duyulduğu ve bu eğlencenin birçok ayrıntısının ciddi bir araştırma ile tespit edilerek filme aktarıldığı anlaşılır. Örneğin küstüm sahnesi, yedirme içirme sahneleri, oturak sahibinin oynayan kızın namusundan/güvenliğinden de sorumlu olduğunun, bu kızların evlenip normal hayatlarına devam ettiklerini vurgulayan konuşmaların olduğu sahneler öyküde yoktur.

Filmde, olayın zamanına uygun olarak toplumsal tespitler yapılır. Mesela terzinin evinde "Medeniyet Meleği" rolü için kostüm provası yaptıran küçük kızla oturak âlemlerinin gözdesi Cemile yan yana getirilerek değişim ve medeniyet algılarımıza dikkat çekilir. Toplumsal hayatta Halkevlerinin rolü gösterilir. Burada Cumhuriyet'in ilk yıllarında taşradaki yaşamı olduğu gibi

aktarma niyetinin yanında eleştirel bir bakış da söz konusudur. "Dünün ümmetinden bugünün asri milletini yaratacağız" diyen eğitim müdürü, otorakta Cemile'yi izlerken Türk balesinin kökenlerini gördüğünü söyler. Eğitim Müdürü'nün halkı aydınlatma çabası filmde ironik bir biçimde verilir. Halkı Batılılaştırmaya çabalayan eğitim müdürü hep komik duruma düşer. Bu gayreti doğuran problem, halkın temel meselelerinin yanında basit ve yapay kalır. Bunların hiç birisi öyküde yer almaz. Şasa ve Kurçenli öykünün filmin merkezindeki yerini koruyarak kendi yorumlarını cesur bir biçimde filme aktarırlar.

Ayrıca bu filmde de Sabahattin Ali'ye selam verildiğini görürüz. Murat, hapishaneye düşünce Sabahattin Ali ile aynı koğuşta kalır. Çok ayrıntılı verilmemekle beraber aralarında bir dostluk geliştiği görülür.

Gramafon Avrat'ın aynı yıllarda çekilen *Kuyucaklı Yusuf* kadar başarılı bir film olduğunu söylemek güç. Bunun, uyarlamanın birebir olmaması ya da filmde yeni yorumların öne çıkmasından kaynaklanmayıp tamamen ışık, ses kalitesi ve yönetmenin tercih ettiği açılarla ilgili bir farka dayandığını söyleyebiliriz.

4. Devlerin Ölümü

1990 yapımı film, "Hanende Melek", "Yeni Dünya"ve "Çilli" hikâyelerinden uyarlanmıştır. Bir masal olan "Devlerin Ölümü" ise filmin girişinde ilk görüntüler eşliğinde başından sonuna kadar okunur. Bu masal, teması ile filmin adını da belirler. Sabahattin Ali bu masalda dinozorları anlatır. "Vahşi, kaba ve acımasız yaratıklar" olan devlerin (dinozorların) soylarının nasıl yok olduğunu ve -evrimi de işaret ederek- onların yerine tam tersi olan insan neslinin nasıl geldiğini masallaştırarak verir.

İrfan Tözüm tarafından yönetilen filmin senaryosunu Bilge Erenus kaleme alırken başrollerinde Tarık Akan ve Hümeyra yer alır. Filmde sık sık Sabahattin Ali'nin adı zikredilir, kahramanların onun eserlerine ait olduğu vurgulanır. Ayrıca "fanustaki üç balık" metafor olarak film boyunca kadının esaretini vurgulamak üzere kullanılır. Bir çerçeve hikâye içine yerleştirilen bu üç öykü de konsomatris olmaya mecbur kalmış kadınları anlatır.

Çerçeve hikâyede Cemal, Sabahattin Ali'nin kadınları üzerine film yapmayı düşünen bir yönetmendir. Ekibi ile bir kasabaya giderek bu üç kahramanı nasıl ve nerede anlatmaları gerektiği ile ilgili ön araştırmalarını yapar. Bir müzikholde tanıştığı "Ayışığı" adlı kadınla filmindeki kadınlar arasında benzerlikler kuracağı olaylar yaşar. Ayışığı, hikâyesini anlattıktan sonra ekrana gelen başlıklarla üç öykünün olaylarına doğru yolculuğa çıkarız. Bu üç öykü de art arda, bir bağlantı kurulmadan sıralanır.

Birebir diyebileceğimiz biçimde filme uyarlanmış bu üç öykü anlatıl-

dıktan sonra Cemal'in yanına döneriz. Müzikholde kavanozdaki balıklarını seyretmekte olan Cemal; Ayışığı'nın, aşığı tarafından bıçaklandığına şahit olur. Daha önce isimlerini Hanende Melek, Yeni Dünya ve *Çilli* adını verdiği fanustaki üç balığı sabaha karşı göle bırakmasıyla film son bulur.

Filmde kadının özgürlüğü, feminist bir bakış açısıyla işlenir. Sabahattin Ali'nin filmin çekilmesinden yaklaşık altmış yıl önce yarattığı öykü kahramanlarının kaderi ile 1990'lı yılların kadınının kaderi arasında bir farklılık olmadığı vurgulanır. Ancak gün ağarırken göle bırakılan balıklar, bu kaderin yeni bir başlangıçla değiştirilebileceğini söyler. Nitekim filmin sonunda Hümeyra'nın sesinden yeryüzünde hiçbir şeyin sonsuz olmadığını, devlerin de sonunun olduğunu söylediği şarkısını dinleriz. Böylece "Devlerin de bir gün yok olacağı ve yeni bir neslin (insanın) geleceği" şeklinde Sabahattin Ali'nin masalına yapılan atıfla "dev"lerin elinde oyuncak olan kadının kaderinin değişebileceği işaret edilir.

Girift bir yapıya sahip olan bu serbest uyarlamanın, 1990'lı yıllarda Türkiye'de yükselişe geçmiş olan Feminist hareketin tesirinde olduğunu söyleyebiliriz.

5. Hasan Boğuldu

Bir halk hikâyesi olan "Hasan Boğuldu" Sabahattin Ali tarafından modern bir öyküye dönüştürülürken Orhan Aksoy yaklaşık elli yıl aradan sonra 1990'da, bu öykünün senaryosunu yazmış ve filmini çekmiştir. Film, Hülya Avşar'ın güzelliği ve hikâyenin sürükleyiciliğine dayanırken öykü, gücünü hikâyedeki merak unsurundan ve Sabahattin Ali'nin hikâye anlatma becerisinden alır. "Hasan Boğuldu" bir aşk hikâyesini ve onun hazin sonunu anlatır. Bu, Yüksekobalı Emine'yle Zeytinli Köyü'nden Bahçıvan Hasan'ın hikâyesidir.

"Hasan Boğuldu" bir çerçeve hikâye ve onun içinde yer alan bir çekirdek hikâyeden oluşur. Çerçevede Edremit'te bir devlet memuru olduğunu anladığımız anlatıcı kahraman, Kaz Dağları'nda bulunan Yüksekobalı bir yörük olan İsmail Ağa'nın daveti üzerine yola düşer. Ama, tek başına oraya ulaşamayacağını yol sorduğu kahve sahibinden öğrenir. O sırada obanın kızlarından Hacer de oradan geçmektedir. Ona, kahramanımızı da yanında obaya çıkarmasını söyler kahveci. Kız düş peşime der ve yola çıkarlar. Kız önde kahramanımız arkada yol alırlar. Yol, kahramanımızın düşündüğünden çetin ve uzundur. Hacer ona mekân isimlerini söyleyerek ilerlemektedir. Hasan Boğuldu Büvet (Gölet)'i de bunlardan biridir. Kahramanımız, yemek molası verdiklerinde Hasan'ın hikâyesini Hacer'den dinler. Böylece çekirdek hikâye başlar. Hacer'in dilinden yazarın bakış açısı ile bu halk hikâyesini dinleriz:

Yüksekobalı Emine ile pazarda bostan satan Zeytinlili bahçıvan Hasan birbirine vurulur. Emine gerçekçidir. Hasan'ın köyünde yaşayamayacağını,

Hasan'ın da onun obasında yaşayamayacağını baştan kabul ederek kış yaklaştığında yollarını ayırmak zorunda olduklarını söyler. Hasan, bu sevdadan vaz geçmeyeceğini, obada onunla yaşamaya talip olduğunu söyler. Emine ailesine bunu iletir. Ailesi de ovalı birinin dağın şartlarına dayanamayacağını, bunun neredeyse imkânsız olduğunu anlatır. Ancak kırk okkalık tuz torbasını dinlenmeden obaya çıkarırsa yiğitliğini ispatlamış olacağını ve o zaman Emine'yle evlenebileceğini söylerler. Emine, Hasan'ı kırk okkalık tuz torbasıyla köyün bitip dağ yolunun başladığı yerde karşılar. Emine önde Hasan arkada yola koyulurlar. Ancak Hasan'ın bir saatlik tırmanıştan sonra gücü tükenir. Yere yığılır. Emine Hasan'ın beni bırakma diye yalvarmalarına aldırmadan onu şimdiki Hasan Boğuldu Büvet'ine yakın bir yerde bırakıp tuz torbasını sırtladığı gibi obasına varır. Ancak bir süre sonra Hasan'ın sesini duyduğunu, onu çağırdığını söyleyerek bıraktığı yere döner. Geride Hasan'ın mendilinden başka bir şey kalmamıştır. Günlerce süren aramalarından sonra Hasan'ın intihar ettiğini anlayan Emine, Hasan Boğuldu Büveti'nin üstündeki çınar ağacına kendini asar. Çekirdek hikâye böylece tamamlanır. Emine'nin ölmeden söylediği farz edilen bir koşmayı Hacer'in okumasıyla da çerçeve hikâye tamamlanır.

Film ile öykü arasında paralellik çerçeve hikâyede bozulur. Filmde hikâyenin anlatıcı kahramanı ilçenin kaymakamı olarak karşımıza çıkar. Hacer'le yolculuktan önce de birkaç kez karşılaşmış ona ilgi duymaya başlamıştır. Onları bir araya getiren obaya tırmanma sırasında da birbirlerine âşık olurlar. Hacer'in çekirdek hikâyeyi anlatma işini tamamlamasıyla aralarındaki aşk aşikâr hâle gelir. Çerçeve hikâye biterken onlar Emine ve Hasan gibi tabiatın ve toplumun kurallarına boyun eğmemeyi tercih ederler. Buna karşılık öyküde, Hacer ve erkek kahraman arasında böyle bir yakınlık söz konusu değildir. Hacer, yol arkadaşına karşı mesafesini koruyan deyim yerindeyse cevval bir kızdır. Gerekmedikçe konuşmaz. Derin bir bilgiye sahip gibidir Hacer.

Aslında Hacer'i olgunlaştıran şey tam da gözlerini çevirip baktığı yerdedir. İçinde yaşadığı tabiat şartları bu yörük kızını olgunlaştırmıştır. Bu dağlarda sıklıkla çetinleşen tabiat, bir parçası olan insanı kendine benzetmiş ve eğitmiştir. Genç bir kız bile hayat hakkında yetişkin bir şehirliden daha çok bilgiye sahip gibidir. Ancak filmde Hacer'in bu derinliğini göremeyiz. O kaymakamla sık sık konuşur. Kendi meselelerini anlatmaktan çekinmez. Obalılarla ovalıların birbirini sevmediklerini anlatır. Hâlbuki öyküde böyle bir sevgisizlikten bahsedilmez. Sadece obalılar ile ova-

lıların bir arada yaşamalarının imkânsızlığı ima edilir. Sessizce, ikisi arasındaki saygıya dayalı ilişki gözler önüne serilir. Sanki senaryo yazılırken bunlar gözden kaçmış gibidir.

Öyküde hiç güldüğünü görmediğimiz Hacer'in filmde duygularını aşikâr etmekten ve gülmekten çekinmediğini izleriz. Bir anlamda filmin süsü hatta cazibe merkezi, hem Hacer hem de Emine rolünü üstlenen Hülya Avşar'dır. Film neredeyse onun güzelliği üzerine kuruludur. Yakın plan çekimlerdeki ısrar bunu göstermektedir. Elbette bunu sinemanın görüntüdeki estetiğe dayalı tarafı üzerinden değerlendirmek gerekir. Ayrıca filmin çekildiği dönemdeki Türk sinemasının beğeni anlayışı da göz önünde bulundurulmalıdır. Filmde öne çıkan bu insan güzelliği fikri; öyküde cümlelerin güzelliği, yerli yerinde kullanılan kelimelerle oluşturulan ve merak unsuru ile kovalanan akıcı anlatım ve özellikle de oraya bir varıp gelmişiz hissi uyandıran betimlemelerle sağlanmıştır. Nitekim bu öyküyü Hikâye Tahlilleri'nde ele alan Mehmet Kaplan, "*Hikâyede, baştan sona kadar, bir fon musikîsi gibi, tabiatın güzelliği çağıldar.*" der. Öykü de tabiat gibidir. Olması gerektiğinden ne fazla ne de eksiktir. Söz kalabalığına yer olmadığı gibi, okura bırakılmış kısımlar da vardır: çerçeve hikâyenin sonu gibi.

Orhan Aksoy, 1930-2008 yıllarında yaşamış Türk sinemasının en çok film çekmiş yönetmenlerindendir. Son filmlerinden biri olan *Hasan Boğuldu* ile dikkatleri daha önce zaman zaman olduğu gibi üzerine çekmiştir. Türk sinemasının neredeyse kan kaybettiği yıllarda, acıklı ve yerli bir aşk hikâyesini ele almış olması itibarıyla film, ilgiyle karşılanmıştır. Ancak kurgu, oyunculuk, görüntü teknikleri, ses ve ışığın kullanımı itibarıyla Sabahattin Ali'nin öyküsü ile boy ölçüşebilecek yetkinliğe sahip değildir.

6. Kar Beyaz

Sabahattin Ali'nin "Ayran" isimli öyküsü fotoğrafçı Selim Güneş tarafından 2011 yılında *Kar Beyaz* ismiyle sinemaya uyarlanır. Yönetmenin tek filmi olan *Kar Beyaz*'ın Sabahattin Ali uyarlamaları içinde özellikli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

Filmde 12 yaşındaki Hasan'ın babası Demirci Halil 80 İhtilali sırasında hapse girer. Ailenin geçimini sağlamak için annesi kasabada bakıcılık yapmaya başlar. Hasan da iki küçük kardeşine bakmak zorunda kalır. Hazırladığı ayranı bir güğüme doldurup yoldan geçen minibüslerin yolcularına satarak evin geçimine destek olur. Soğuk bir kış gününde, yine ayran satmak için köyden ayrılarak iki saatlik yürüme mesafesindeki minibüslerin durak yeri olan çay ocağına gelir. Akşama kadar soğukta bekler. Ancak hiç ayran satamaz. Köye dönmek üzere yola çıktığında soğuk onu esir alacaktır.

Öyküde olaylar Hasan'ın bakış açısından anlatılır. Onun etrafında geli-

şen olaylar bir neden sonuç bağlamına oturtulmaz. Ancak Hasan'ın her yaptığı ve başına gelen her şey esaslı bir nedene bağlanır. Filmin aksine öyküde Hasan'ın, babası ya da akrabaları hakkında hiçbir bilgisi yoktur. Ayrıca filmden farklı olarak Hasan, ayranı bir tren istasyonunda satmaya çalışır. Öykü de film de tek bir günü anlatır. O gün Hasan'ın kısacık ömrünün son günüdür.

Çaresizlikler manzumesi olarak da izlenebilecek *Kar Beyaz*, şiirsel sinema olarak değerlendirilebilir. Ağır ağır akan bulutlar ve karın toprağın üstünde bir şeyleri gizler gibi yatışı, beklenen bir şeylerin olduğu hissini verir. Ahşap evlerin gıcırdayan kapıları, uzakları seyrederek uzun uzun sigara içme sahneleri, sessizce karın yağışı, az konuşan çok düşünen insanlar; kasaba sıkıntısının birbirini tekrarlayan uzamaz kısalmaz günlerini anlatır. Bunlar bir şiirin mısraları gibi sıralanır. Nitekim film şu şiirin ekrana yansımasıyla son bulur:

Karanlıktan korkuyorsun
Anlıyorum bebeğim
Ama sana aydınlık bir rüya söz veriyorum
Yum gözlerini ve ve kendini ışıklı rüyalara bırak
Kuşlar sana ninni söyleyecek
Uyu bebeğim, uyu bebeğim
Korkma annen seni bekleyecek

Az diyalogla kurulan filmde görüntülere çok anlam yüklenir. "Sarı balon", birden ortaya çıkan "yaralı kır at" gibi metaforlarla konuya derinlik kazandırılır. Sabahattin Ali'nin geniş tasvirlerle süslediği öyküsü filmde resme bürünmüş gibidir. Artvin'in Şavşat ilçesinin dağlık bir köyünde çekilen filmde bölgenin ağır tabiat şartları şiirsel bir biçimde ekrana yansıtılır. Bu ağır şartlarla Hasan'ın hayat mücadelesi arasında bir paralellik hissetmemek mümkün değildir.

Filmde olayın bütün ayrıntıları anlatılmaz, Hasan'ın acıklı hikâyesi aktarılırken boşlukları seyircinin doldurması istenir. Zamanda atlamalar ve geri dönüşler bulunur. Bir bilmece çözer gibi yavaş yavaş anlarız ilişkileri. Birçok yönden olduğu gibi bu yönüyle de filmde Amerikalı yönetmen Terence Malik etkisi görülür. Selim Güneş de verdiği röportajlarda bu yönetmenin en beğendikleri arasında olduğundan bahseder. [7]

Mircan Kaya tarafından yapılan film müziği 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde aldığı En

İyi Film Müziği Ödülü'nü alır. Nitekim filmde müzik, nadiren devreye girmesine rağmen tabiatın ve Hasan'ın çetin şartlarını ifade edecek bir ağırlık içerir.

Sabahattin Ali'nin Anadolu insanının anlatma becerisine bu filmde yaklaşıldığını söylersek abartmış olmayız.

Sabahattin Ali uyarlamalarını peş peşe izlediğimizde Türk sinemasının yolculuğunu hatta yolda başına neler geldiğini de görmüş oluruz. 1967'den 2011'e kadar çekilmiş olan bir roman ve sekiz öyküden yapılan bu uyarlamaların bir gelişme gösterdiğini, her geçen gün hak ettiği ilgiyi bulmaya yaklaşan bu eserlerin niteliğinde bir yükselme olduğunu görüyoruz. 1967'de çekilen Sabahattin Ali'nin üç öyküsünden yapılan *Azap Yolları* uyarlaması ile 2011'de çekilen *Kar Beyaz* kıyaslandığında sinemamızın aldığı yol kadar Sabahattin Ali'nin anlaşılmasında da önemli bir mesafe kat edildiği görülecektir.

---

1 Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, İstanbul, 2005, 16. (Funda MASDAR, Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek, s.6 Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2011- yayımlanmamış doktora tezi-)

2 Sabahattin Ali Bütün Eserleri- Eleştirel Basım YKY Delta Serisi, 2017. Bu yazıda adı geçen Sabahattin Ali'ye ait metinler şu kaynaktan incelenmiştir.

3 *http://www.milliyet.com.tr/kurk-mantolu-madonna-filmi-baska-bahara-pembenar-detay-kultursanat-2558028/* (*Kürk Mantolu Madonna*, Ay Yapım, Amerikalı Weinstein Company ile ortak bir projeyle beyazperdeye taşınması hedefliyordu. Ancak Harvey Weinstein'ın da dâhil olduğu ve Hollywood'ta giderek büyüyen taciz skandallarından sonra proje ertelenmiş oldu.)

4 *Azap Yolları*, *Hanende Melek ve Kayıkçılı Yusuf* filmleri TRT Arşivinde VHS bant kaydından, incelenen diğer filmler ise online izlendi.

5 Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali -İnsan ve Eser-* (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 1991, s. 58.

6 Çekilen filmlerden ilk önce *Mühiş Bir Tren*, *Sazlık ve Bir İntihar* filmleri yayımlanır. Sene 1975'tir ve TRT tek kanal olarak yayın yapmaktadır. ... Filmler yayımlandıktan sonra gerek izleyiciden gerekse eleştirmenlerden birçok tepki almıştır. Tepkilerin çok çeşitli sebepleri vardır. Filmlerin anlaşılmaz, sıkıcı ve uzun olduğu söylenir. Halkın ödediği vergilerle finanse edilen TRT'nin halkın anlayamayacağı filmler yaptırmayacağı / yayımlayamayacağı öne sürülür. Erksan'ın, hikâyeleri doğru bir şekilde yansıtmadığı, bu sebeple eserlere saygısızlık yaptığı iddia edilir. Kimileri filmleri toplumun sorunlarından uzak, bireysel filmler olmakla eleştirir; kimileri ise Erksan'ın komünizm propagandası yaptığını öner sürer. Ve filmlerin yayımlanmasıyla aylarca sürecek tartışmaların fitili ateşlenmiş olur. (Sürdürülen tartışmaların detayı için Birsen Altıner'in Metin Erksan Sineması kitabına bakılabilir.) Tartışmalar giderek hız kazanırken diğer iki film Geçmiş Zaman Elbiseleri ve Hanende Melek yayımlanacağı duyurulduğu tarihlerde yayımlanmaz. Filmler sansüre uğramıştır ve sansürün nedenlerine dair tutarsız açıklamalar yapılmıştır. http://www.filmloverss.com/metin-erksan-deneysel-trt-filmleri/

7 *http://leksisinema.com/roportaj-selim-gunes-kar-beyaz/*

Enver Töre

ESİRLER

Kim derdi ki Kürşad, kemikle et idi,
O bir kişi değil, o bir devlet idi,
Bayraktı, vatandı,
Bir candı tepeden tırnağa, kıpkızıl kandı
Atsız

Sabahattin Ali'nin bu piyes denemesi; dört meclislik bir girizgâh oyunundan sonra beş meclislik 1. perde, yedi meclislik 2. perde ve beş meclislik 3. perdeden oluşur. Yani oyun, 1 Tablo, 3 perde toplam 19 meclisten ibarettir. Piyeste hadiseler M.Ö. 7. Asırda Çin başkentlerinden biri olan Si-Gan-Fu'da geçer.

Çin egemenliğine girmiş olan Türkler, zulüm altındadırlar. Hatta özgürlük için savaş verenlerin bir kısmı isyankârlık suçlamasıyla Çin saraylarında esir tutulmaktadırlar.

Piyes, Türk Bilge'nin cesedi başında, hizmetkârlarının onun nasıl öldüğünü anlatmasıyla başlar. Bilge'nin intihar ettiği iddia edilir. Bilge'nin oğlu Tulu bir Çinliyi öldürmüş ve kaçmıştır. Tulu'nun yakalanması karşılığında verilmek üzere başına ödül konmuştur. Çinli askerler bu ihtiyar Bilge ile diğer çocuklarını yakalar ve hapse atarlar. Biraz hırpaladıktan sonra yaşlı Bilge'yi serbest bırakırlar. Evine dönen Bilge, malının mülkünün yağmalandığını görür. Bu yetmiyormuş gibi talan edilen evin içinde, bir çocuğunun da cesedi ile karşılaşır.

Bilge'nin yaşadığı Türk mahallesi de Çinli askerlerce talan edilir. Yakalananlar şüpheli olarak geri dönmemek üzere alıp götürülür. Tüm bu durumlara tahammül edemeyen Bilge, ferdî kurtuluş yolu olarak ölmeyi yeğlemiştir. Yazara göre; Bilge en korkunç yolu, ölümü seçmiştir. Ölüm en can acıtıcı işkencelerden daha kötüdür. Ölüm, geceleri düşünceden gözlerini kapayamayanların aradıkları uzun ve rüyasız uykudur. Ölmek yerine beyne üşüşen ve uykuları kaçıran düşüncelere tahammül etmeyi öğrenmek en iyisidir. (s. 164)

O sırada Tulu ve birkaç arkadaşı sessizce ve gizlice cesedin başına gelirler. Çocukluklarından beri yaşadıkları coğrafyada hürriyetleri ellerinden alınarak özgürlükleri yok edilen bu gençler çok üzgündürler. Özgürlük

ve ölüm birbirinin bedelidir ve özgürlük için ölmeyi de bilmek lazımdır. Yaşamak hakkı kutsaldır ama Çinliler bu hakkı Türklere vermezler. Biraz sonra mekâna Kürşat girer. Türk esirlere yapılan zulmü iyi bilen bu yiğit genç; "Bağımsızlığın ve özgürlüğün karakterleri" olduğunu ifade eden esir Türklerin, kurtuluşlarına yardım edeceğini söyler. Zira Kürşat, Çin sarayında ağabeylerinin ve Türk hanedanının esir yaşama utançlarından birer birer öldüklerini 25 yıldır gözlemlemektedir. Şöyle devam eder:

"Geldiğim günden beri bu süslü odalara, bu en ince ipeklerden yapılan yataklara ısınamadım. Geldiğim günden beri memleketimin çorak ovalarını, geceleyin kapısından kum çöllerini ve ay ışığını seyrettiğim kıl çadırları arıyorum. Bu çadırlardan her birine on tane Çin sarayını feda ederdim. Dörtnala koşan atlarımızın üzerinde aç mideme indirdiğim bir lokma yarı çiğ et şimdi bana İmparatorun en mükellef ziyafetlerinden daha tatlı geliyor." (s. 168)

Türk hakanlığına Kürşat'ı layık gören esir Türkler, onun liderliği kabul etmesi için ısrar ederler. Kürşat, hakanlık için Çin hakanının da oğlu gibi sevdiği ağabeyinin oğlu Yulu Han'ı işaret eder. Esirler Kürşat'ı ısrarla isteyince o da esirlere hürriyet verebilmek, onları esaretten kurtarmak için başlarına geçmeyi şimdilik kabul eder.

Diyaloglarında, aşkın önemli kılındığı birinci perde, Çin imparatorunun sarayının bahçesinde başlar. Perdenin başında imparatorun kızı Hiyungyu'nun Kürşat'a çılgınca âşık olduğunu konuşmalardan öğreniriz. Hiyungyu'ya da Başvekil Ven-Çing âşıktır. Bu aşkları fark eden sarayın filozofu Siyaohi'dir. Nitekim 2. perde dördüncü meclise kadar Hiyungyu'nun filozofla aşk ve aşkı üzerine konuşmasıyla geçer. Aşk yüceltilir:

HİYUNGYU: Siyaohi, bilemezsin ne haldeyim... Ne kadar imkânsız ve neticesiz bir arzunun elinde olduğumu bilsen bana acırsın... Bütün mukavemetlerim faydasız kalıyor. Dağdaki küçük bir derenin nehire doğru koşan suları gibi, bütün hislerim ona koşuyorlar... (s. 178)

Hiyungyu'ya Başvekil Ven-Çing de çok iltifatlar yağdırır ama, prensesten beklediği karşılığı bulamaz. Bilakis prenses ona:

> Küçükken beni ne kadar sıkardınız Ven-Çing... Sarayda daima sizin beni gelip bulamayacağınız bir köşe ararım. Fakat siz en saklı bucakları bile keşfeder; beni, sıkıcı ve yaşıma uygun olmayan iltifatlarınızla, yığın yığın hediyelerinizle adeta boğardınız. Size o zaman ne kadar kızardım. Hele sözleriniz... Sizi kölelere bağırırken, hizmetkârlara emirler verirken de duymuştum... Ah Ven-Çing, bunları hatırladıkça size adeta yeniden kızıyorum. (s. 181)

Türk düşmanı olan Ven-Çing'in niyeti Hiyungyu'nun aklını çelerek

onunla evlenmek ve Çin tahtını bu suretle ele geçirmektir. Prensesi kandıramayınca onu Türklere yardım etmekle suçlar ve tehdit eder. Kendisinin olması karşılığında bu ihanetini görmezlikten geleceğini söyleyerek Hiyungyu'yu öpmeye yeltenir. Tam bu sırada yardım çığlığı atan prensesin feryatlarına ortaya çıkan Kürşat Ven-Çing'le vuruşur ve Başvezir yaralanarak kaçar. Beşinci meclis iki sevgilinin birbirlerine olan muhabbetlerini döktükleri konuşmalarla geçer.

Hiyungyu'nun güzelliği karşısında büyülenen Kürşad, veziri işaret ederek: "Güzelliğe hücum edenler içlerinde ve dışlarında güzelliğin en ufak bir eserini bile taşımayanlar ve güzel bir şey yapmaya asla muktedir olamayanlardır. Onlar böylece kendi mahrumiyetlerinin intikamını aldıklarını zannederler." (s.186) der. Kürşat'ı yakınında gören prenses ona sokularak duygularını açıkça anlatır: "Böyle kollarınızın arasında kendimi her tehlikeden, her dertten, her üzüntülü düşünceden uzak hissediyorum... Adeta bu dünyada değilmiş gibiyim... Sanki ilahlar beni yalnız bugün için yaratmışlar; sanki ben çocukluğumdan beri yalnız bugünü beklemişim, bugünün hasretini çekmişim... Şimdi artık vaktin hiç geçmemesini, durmasını istiyorum." (s. 187) Bu sözlere Kürşat'ın cevabı anlamlıdır. "Ne zaman bana ihtiyacın olursa bil ki o anda ben de sana muhtacım ve seni bekliyorum." (s. 188)

Kürşat'a göre ilahlar lekesiz ve tam bir saadeti insanlara vermek istemezler. Bu yüzden son bir defa prensesi kendinden uzaklaştırmak iste ama, başarılı olamaz. Birinci perde Kürşat'ın prensesi dudaklarından öpüp saray bahçesinden ayrılmasıyla sonlanır.

İkinci perdede Kürşat'ı bir ikilem içinde buluruz. Bir tarafta önderlik etmeye söz verdiği milyonlarca insanın hayatı, hürriyeti, saadeti; diğer tarafta ise yalnız kalmış genç bir kızın küçücük ve aşk duygularıyla şiddetle çarpan kalbi var. İkisinden birini tercih etme durumunda kalan ve bocalayan Kürşat'a göre aşk bir hastalıktır. Hasta bir adamın başka işlerle uğraşması kabul edilemez, gülünçtür. Kalbini aşkın elinden kurtaramayan bir adam, nasıl olur da milyonlarca insanı kurtarmaya kalkar. Küçük bir kızın aşk daveti karşısında allak bullak olan bir adam, devletlere karşı koyacak, milletlere hayat ve hürriyet verebilir mi? Aşk karşısında aciz kalan Kürşat; "Haydi esirleri daha kuvvetli, daha temiz olanlar kurtarsın... Sen onların hakaret ve kin tükrüklerini yüzünden sil ve Hiyungyu'na koş, Hyungyu'na...", diyerek halkına rezil olmayı da göze alarak aşkına koşmaya karar verir.

Bu sahne Tanzimat'tan beri gündemden düşmeyen bir sorunun ilk defa farklı verilen cevabını içerir. Aşk mı, vatan mı, önce gelmelidir? Sabahattin Ali'nin vatanı görmezlikten gelip aşkı önemsemesi enteresandır. Nitekim ileride temas edeceğim, Nihal Atsız ile arası bu yüzden açılacaktır.

Kürşat, bir süre sonra esir Türkleri görünce kendisini aşka teslim edip

vazifesini yerine getirmeme duygusundan çabuk sıyrılır. Saraya baskın planında değişikliğe gidilir. Daha önce 300 silahlı Türkle saraya hücum edip Yulu Han'ı kaçırma planına prenses Hiyungyu'yu da dâhil eder. Halbuki Çin zulmünden kurtarılmayı bekleyen 2 milyon Türk vardır. Kürşat onları da başka zaman kurtarırız, der. Böylece Kürşat'ta vatandan aşka yönelen öncelikli değişim başlar.

Dördüncü meclisten 2. Perdenin sonuna kadar, prensesi elde edemeyeceğini anlayan Başvekil Ven-Çing'in, Kürşat'ın başını çektiği hareketi İmparatora ispiyonladığını görüyoruz. Başvekil, imparatordan her sene yaptığı gibi bu gece tebdil-i kıyafetle saraydan ayrılmamasını ister. Kürşat'ın sarayı basıp Yulu Han'ı ve Türk esirlerini kurtaracağına imparator inanmak istemez. Başvekil'in ısrarları galip gelir. İmparator, saraydan ayrılmayıp, bekleyip görmeyi tercih eder. Ven-Çing yeni planlarını devreye sokar ve böylece hem Kürşat'tan aşk acısının hem de Türklere duyduğu düşmanlığın intikamını alacaktır.

Son perde filozof Siyaohi'nin yaralı bir asker ile ölüm üzerine mükâlemesiyle başlar. Filozofun ağzından biz yazarın düşüncelerini de öğreniriz. Ölmek istemeyen yaralı askere, "Eğer bunu bu kadar çok istiyorsan derhal ölmen lazımdır", diyerek görüşlerini şöyle sürdürür:

> Niçin ölümden bu kadar korkuyorsunuz? Ölüm, bugünkünden daha çok yaşamak demektir; ölüm ilelebet ve bin bir şekilde yaşamak demektir... Mesela bir uzvun iri bir kayada yosun halinde yeşerirken diğer bir uzvun bir damla yağmursuyu halinde uzak bir denize dökülecek... Bir parçan eskicinin tamir ettiği kunduraya kösele olarak çivilenirken diğer bir parçan bir mandarinin sofrasındaki nefis çay takımını teşkil edecek. Namütenahi şekillerde yaşayacaksın delikanlı ve namütenahi zamanlarda yaşayacaksın... Yalnız şimdiki hayatından bunun ufak bir farkı olacak. O zaman yaşadığını bilmeyeceksin, sende mevcudiyetinin şuuru olmayacak... Fakat ne ehemmiyeti var? Esas mesele yaşadığını bilmek değil yaşamaktır. (s. 208-209)

Yaralı askerin ağzından saraydaki çatışma hakkında da bilgi alırız. Kürşat'ın okları pek çok saray askerinin canını almıştır. Lakin Çin kuvvetlerinin çokluğu karşısında Kürşat geri çekilme emri verir. Nehrin kıyısına kadar vuruşurlar... Ansızın gelen sel ve fırtına Kürşat'ın ordusunu dağıtır. Başvekil Ven-Çing Kürşat'ı bu kargaşada sıkıştırır. Bu sırada ortaya çıkan yüzü kapalı prenses, Kürşat'ı Ven-Çing'den kurtarır. Kürşat'a savrulan kılıç darbesi prensesi öldürür. Kürşat da Başvezir'i yakalar ve öldürür ama, sevgilisini kaybetmenin acısıyla kıvranmaya başlar... Ağır yaralı bir şekilde imparatorun huzuruna getirilen Kürşat, Hiyungyu'nun cesedini görünce kucağına alır

ve son sözleriyle piyesin neden Atsız'ın istediği gibi sonuçlanmadığının da sebeplerini açıklar:

> Hiyungyu... Hiyungyu... Ben dünyadaki insanların en delisiymişim... (Kolları arasına alır... Alnına vurarak) Budala bak!.. Bu senin eserin... Hiyungyu artık yaşamıyor... Kürşad, bunun sebebi sensin. (Onu okşayarak) Hiyungyu... Baksana bana Hiyungyu...Esirleri kurtarmak için seni feda ettim değil mi?. Bütün kâinatı senin için feda etmek lazım gelirken, seni esirlerin uğruna feda ettim. Ve hiç kimseyi de kurtaramadım. Kendime ve sana yaptığım bütün zulümlerin neticesi bu: Yüzlerce ölü... Benim gibi bir delinin arkasında taze ömürlerini bir kılıca veren bir sürü ölü... Ve bunların hepsinden, kâinatın başından beri ölenlerin hepsinden daha kıymetli olan sen... Esirleri daha kuvvetli bir adam kurtaracaktır, Hiyungyu... Bugün olmazsa yarın kurtaracaktır. Çünkü ancak esareti isteyenler esir olurlar ve bizimkiler artık bunu istemiyorlar. Onları kurtaracak birisi herhalde çıkacaktır. Fakat seni kim kurtaracak Hiyungyu? Bir milleti tekrar neşesine kavuşturmak, senin soluk dudaklarının kenarına ufak bir tebessüm vermekten çok daha kolaydır. Ben düşünmeliydim ki, ezilenleri kurtaracak olanlar büsbütün başka yaratılır... (Bağırarak) Siz niçin yaşıyorsunuz?.. Hiyungyu öldükten sonra siz nasıl yaşıyorsunuz. (s. 220)

Yaralı Kürşat da ölür.

Görüldüğü gibi; tarihte Çin sarayını basan kahraman Kürşat burada aşkı için ölmeyi yeğleyen ve "Sen bir yana, vatanım, esir insanlarım bir yana" diyebilecek kadar aşka ruhunu teslim eden bir acuzedir âdeta. Kürşat'ın; aşk ve özgürlük ikileminden sıyrılarak aşkı tercih etmesi piyesin en can alıcı noktasını oluşturur. Piyesin konusunu Nihal Atsız'dan alan Sabahattin Ali, onun Kürşat'a bakış tarzıyla piyeste ters düşer. Atsız, yüce bulduğu bir kişiliğin, aşk karşısındaki âcizliğini piyeste görünce, küplere biner. Nitekim Sabahattin Ali'nin Atsız ile o güne kadar muhabbetle geçen arkadaşlık ilişkisi bir anda mahkemelere uzanarak bozulur, çatışmaya döner. Bu da yetmez; Atsız, Sabahattin Ali'ye âdeta ders verircesine konuyu *Bozkurtların Ölümü* adıyla roman olarak hazırlar. Romanda Kürşat, milletin bağımsızlığı uğruna, yanına aldığı 40 arkadaşı ile Çin sarayını basıp Çin imparatorunu öldürerek saraydaki esirleri kurtarmak isteyen yiğit bir kahramandır. Yapı ve karakter olarak kahraman Türk erkeğini öne çıkaran bu idealize edilmiş yapı, ne yazık ki bu uğurda -tıpkı Promete'nin tanrılarla savaşında halkı için ateşi alamayıp mücadele ederken yakalanıp ölmesi gibi- şehit olur. Türk mitolojisindeki kahramanın adıdır artık Kürşat.

Kürşat'ın varlığı, tahkiyesi ve tarihteki yeri hakkında bilgi edinilecek pek

çok kaynak mevcuttur.* Sonuçları itibariyle Çin egemenliğinden kurtulup yeni bir devlet kurabilmenin önünü açan Kürşat'ın mücadelesi, Nihal Atsız ve Türkçüler için kutsal bir hadise olarak değerlendirilmiştir. Nihal Atsız'ın Kürşat'ı tanımlaması onu Türk tarihi ve kimliği açısından nasıl ciddiyetle ele aldığını gösterir. Bu bakış tarzının bütün yazarlarca kabul edilip eserlerine işlemelerini Atsız önemli bulur:

"Türk tarihi, dünyanın en hamasî şiiri, Türk kahramanları da o şiirin berceste mısralarıdır. Bir zafer şehrâhını dolduran heykeller gibi 26 asrı süsleyen bu ölmezler tümeni arasında bir teki bir millete şeref verecek ne büyük faniler gelip geçti. Tanrın Türk Tanrısı olduğuna, mavi gökle kara toprak arasındaki insanoğullarının yalnız Türklerden ibaret bulunduğuna, kendi ırklarının başkalarına hâkim olarak yaratıldığına inanan atalarımız için kahramanlık bir tabiat, fazilet bir huydu...

Şimdi büyük adını saygı ile andığımız Kür Şad işte o kahramanlıkla faziletin şahlanmış örneği olan büyük Türk kahramanıdır.

Millî ızdırapların şahlandığı ve şahsî ızdıraba karıştığı son yıllarda, ölmezler tümeninin zafer ve şeref şehrâhında hayalen çok dolaştım. Yarı masallaşmış çehresiyle Alp Er Tunga'dan, kahraman kadın Tomiris'ten başlayarak Pilevne kahramanı Gazi Osman Paşa'ya, Edirne kahramanı Şükrü Paşa'ya ve kurtuluş savaşının meçhul, fakat meşhur şehidine kadar bütün ölmezlerin önünden ihtiramla geçtim. Eskiden olduğu gibi yine Kür Şad'ı hepsinden büyük buldum. Çünkü o birçok büyüklerde görülen bazı küçüklüklerden uzak, birçok büyüklerde rastlanan menfaat duygusundan sıyrılmış, bazı büyüklerde bulunan yanlış hareketlerden beride kalmış kaya gibi aşılmaz bir devdi.

Kür Şad, tarihimizde alevlerin, ışıkların, mehtapların ve yanardağların yanında gerçi parlamasıyla sönmesi bir olmuş geçici bir şahap gibidir. Fakat o geçici ışık tarihin gidişini değiştirmiş, kısa aydınlığında bize en büyük hakikati görebilecek fırsatı vermiştir. Bu hakikat ezeli ve ebedi kahramanlıktır.

Tarih acayip bir ihtiyardır. Bazılarına tam hakkını verir. Bazı değersizlerden çok bahseder. Bazı büyükleri hiç anmaz. Bazılarından da yalnız bir kaç kelime söyler. Kür Şad bu sonuncularındandır. Onun hakkında bütün bildiğimiz: Türk milletini kurtarmak ve esir olan yeğenini Türk kağanı yapmak için kendisi gibi esir 40 arkadaşıyla birlikte Çin imparatorunun sarayına saldırdığı, fakat pek nispetsiz bir savaştan sonra can ve baş verdiğidir.

Bu muhteşem saldırışın muhteşem kahramanlarını bilip tanısaydık ne hoş olurdu! Adlarını bile bilmediğimiz bu örneksiz fedailer acaba nasıl insan-

* Enver Töre, "Göktürkleri Konu Alan Aktüel Bir Piyes: Özümüzü Kesen Kılıç", *Dramatik Edebiyat Üzerine Araştırmalar I*, Dijital Sanat yayınları, İstanbul, 2009, ss.321-329.

lardı? Kaç yaşlarında idiler? Hangileri hangi savaşlardan arta kalmışlardı? Anaları, babaları yaşıyor mu idi? çocukları var mıydı? Seviyorlar mıydı? Karıları, sevgilileriyle son defa neler konuşmuşlar, neler düşünmüşlerdi? Yazık, hiçbirini bilmiyoruz. Bildiğimiz yalnız şu:

Yanardağ ruhlu, çelik iradeli kahraman Kür Şad... Bozkurt hanedanından yani kağanlar soyundan olduğu halde yeğenini tahta çıkararak Türk milletini diriltmek için kılıca sarılan Kür Şad... Bu nispetsiz çarpışmada zaferi sağlayacak tek yola giderek, yani düşmanın kalbine saldırarak ruh ve irade kuvveti kadar muhakeme gücüne de sahip olduğunu belirten Kür Şad... Başarılamayan bir ihtilâle rağmen düşmanın yüreğine korku ve dehşet salarak ırkı mahvolmaktan kurtaran Kür Şad... Sonra onun 40 şanlı arkadaşı...

Bir hareketin değeri, verdiği sonuca göre ele alınırsa Kür Şad'ın hareketi Türklüğü yok olmaktan kurtardığı için Kür Şad büyüktür. Yapanın fedakarlığı ve kahramanlığı ile ölçülürse Kür Şad yine büyüktür. Velhasıl o çok büyüktür. Hiçbir kıskançlığın erişemeyeceği kadar büyük...

Biz, bugünün Türkçüleri bu "kaybolmuş güneş"imizi 13 asrın karanlıklarından çekip çıkararak başımıza taç ettik. Şimdi o, büyük yarınımızı aydınlatıyor. Onun boşa gitmemiş okları 13 asrın ötesinden bize 41 kahramanın selamlarını getiriyor. Ve onların ruhları kendilerine doğru çelik ve kan tufanlarıyla yapılacak büyük bir yürüyüşü bekliyor.

1300 yıl önce dökülen Kür Şad'ın kanı ırkımızı yabancılar arasında erimekten kurtarmıştı. Bugün de onun hatırası Türklük ruhunu eriyip sönmekten kurtaracaktır. Vaktiyle onun at koşturduğu yerlerdeki meçhul mezarlardan bize gelen sesler "daha ne kadar bekleyeceğiz?" diye sorarken bizim yayladan "yakında geleceğiz" diye yükselen haykırışlar onlara karşılık veriyor...

Sefil ihtirasların ve baykuş seslerinin söndüğü yarınki Türkelinde Kür Şad için ulu bir anıt düşünüyorum. Gösterişsiz, sade fakat metin, kayadan bir anıt... O anıtın önünde Kür Şad'a ve arkadaşlarına saygı olarak börk ve çizme giymiş, kılıç ve sadak takmış Türk gençlerinin, birbirine perçinlenmiş sarp bir yığın gibi dik adımlarla geçit resmi yaptığını düşünüyor ve 1300 yıllık gençler olan Kür Şad'la arkadaşlarının da, yaralarından hâlâ dinmeyen kanlar sızdığı halde, kendilerine çevrilen başlara gülümseyerek selam aldıklarını görür gibi oluyorum.*"

Bugünkü varlığımızın ve geçmiş kahramanlıklarımızın kaynağını Atsız'ın bu realitesinde bulanlar, Kürşat'ın Sabahattin Ali'nin elinde aciz bir varlık haline getirilmesine sert tepki koymasına hak vereceklerdir. Atsız, Sabahattin Ali'den yukarıda betimlediği Kürşat'ı anlatmasını istemiştir.

* *Nihal Atsız, Kürşad Dergisi. 1947. Sayı: 1*

Halbuki Sabahattin Ali bambaşka bir kişilikle çıkar karşımıza. Hadiseye bir de Sabahattin Ali cephesinden bakmamız lâzım. Sabahattin Ali neden kahraman Kürşat'ı aşka mahkûm etti?

Bilindiği gibi tarihten beslenen sanat eserleri, kurgulanırken asıllarından belirli bir ölçüde uzaklaşabilir, farklılaşabilirler. Lâkin konu ters yüz edilip hele de net bilinen tarihi karakterler hepten ters yüz edilirse sanat adına bu yapılan dürüstlük olmaz. Sabahattin Ali belli ki bu kimlik ve kişiliğiyle Kürşat'ı kendi penceresinden görmek istemiştir.

Namık Kemal'in padişaha ültimatom gibi verdiği *Devr-i İstila* ve *Barika-yı Zafer*'iyle başlayan "Vatan" fikri; *Vatan yahut Silistre*'de halkı da meseleye ortak eder, harekete geçmesine vesile olur. Tanzimat'tan beri tartışılan Aşk mı, vatan mı, önce gelmeli? düşüncesi Sabahattin Ali'de aşk olarak öne çıkar. Halbuki Namık Kemal, *Vatan* piyesinde, aşkı sonraya bırakarak önce vatanın özgürlüğünü savunur. Hatta Abdullah Çavuş'a göre tutsak olunan bir vatanda yaşamak ölümden farksızdır. O yüzden "Altı da birdir, üstü de birdir yerin.". sözü anlamını haklı çıkarır. *Celâlettin Harzemşah*, vatanını ve dinini Moğollara karşı savunmak uğruna eşlerini ve çocuklarını kaybeder. Şemsettin Sâmi, *Seydi Yahya*'da vatanı için İspanyollara direnir. Nitekim Hâmid de *Eşber* isimli piyesinde kız kardeşi Sumru ile İskender'in aşkına aldırış etmez ve vatan savunma hakkını öncelikli kılar. Hâmid'e göre de vatan aşktan üstündür.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemine geldiğimizde de "Önce Vatan" anlayışı değişmemiştir.* Sabahattin Ali'nin aşkı öne çıkaran bu anlayışı, vatanseverler arasında şaşkınlık ve öfkeye sebep olmuştur. Mahkemelere hatta silahlı düello davetine kadar uzanan bu yaklaşım, Sabahattin Ali'nin bugünkü yerini şaibeli kılmıştır.

Peki! Bu durumu nasıl izah edilebilir.

Aslında Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* isimli romanı ve şiirleri dikkatle incelenecek olursa onun bu şahsına münhasır davranış biçimini anlamak mümkündür. Buna bir de devrin siyasal havası ve Almanya yolculuğu eklenirse ondaki değişimin sebepleri de ortaya çıkar. *İçimizdeki Şeytan*'da, Peyami Safa, Nihal Atsız gibi gerçek kişiler ağır ithamlarla hicvedilir. Aralarında oluşan düşmanlıklar karşılıklı öfkeyle birbirlerini aşırı uçlara itecektir. Faşist Nihal Atsız, Komünist Sabahattin Ali.

Tanpınar, Fikret için; "O mizacıyla açıklanabilecek bir şâirdir," der. Tıpkı Fikret gibi Sabahattin Ali de mizacıyla açıklanmalıdır. Şair ve yazarların daha yaşarken siyaset ve sanat anlayışlarında keskin dönüşler yapabildiklerini Fikret'te, Nâzım Hikmet'te, İsmet Özel'de görmüştük. Bu keskin dönüşlerin o şair ve yazarları derinden etkileyen birtakım olaylara bağlandığını da

* Geniş bilgi: Enver TÖRE, *Modern Türk Tiyatrosu*: Temalar, Kesit yayınları, İstanbul,2016.

biliyoruz. Rahmetli Necip Fazıl'dan bizzat dinlemişimdir. Nâzım Hikmet sırf annesiyle olan ilişkisi yüzünden Yahya Kemal'e karşı tavır alır ve onun saflarından zıt bir yöne doğru uzaklaşır. Konu hakkında Ahmet Kabaklı'nın *Nâzım Hikmet* isimli kitabında geniş bilgi vardır. Fikret'in Amerikan Robert kolejine ve Aşiyan'a çekilişinde, devrin yönetimi kadar Akif'in de payı olduğu muhakkaktır. Ya İsmet Özel'in Marksist çizgiden Anadolucu çizgiye gelişine ne demeli?

Sabahattin Ali'nin eski bir Türkçü olduğu Atsız tarafından söylenmiştir. İkili büyük dostluklar yaşarken; Sabahattin Ali'nin Almanya seyahati sonrasında, 2. Dünya Savaşı'nın Hitlerci atmosferi altında düşünceleri sola kayar. Faşizm ve Komünizm arasında seçim yapma durumunda kalan Sabahattin Ali doğal olarak sol siyaseti benimser. Bu yüzden Atsız ve Türkçü cepheyle arası açılır. Sabahattin Ali'ye Nâzım Hikmet ve arkadaşları sahip çıkarlar.

Nihal Atsız Konya'da tutukluyken, Sabahattin Ali'ye yazdığı mektupta şunları söyler:

> Senin gibi bir dahi namzedinin Nâzım Hikmet gibi bir iki satılık herife inanıp da kendi memleketinin aleyhine neticelere verebilecek fikirlere iştirakini senin zekânla kabil-i telif bulmam. Sen bir zamanlar adamakıllı milliyetperverdin. Birkaç salak senin fikrini nasıl çeldi de şu zıkkıma meylettin anlamıyorum. Senin hiçbir zaman komünist olamayacağını biliyorum. Fakat biraz üzerine iradeni takın! Tam serserilikten vazgeçip, ananı ve kardeşini yanına aldığın ve hele tam Kürşad'ı bitirdiğin bir zamanda bu darbe hiç hoşuma gitmedi. Eserinin adını Kürşad yap. Bu eser sana, öyle zannediyorum ki iyi bir şöhret temin edecektir. Onun için bu tatilde bu piyesi muhakkak Darü'l-bedayi'ye ver. Daha evvel de bir kere bana göstersen iyi edersin. Nâzım'a falan göstermene lüzum yok. Onun dar kafasının içindeki kuş beyni böyle şeylere akıl erdiremez. Sanat ciheti için Faruk Nafiz'e gösterebilirsin. Hem zannederim Faruk senin ahbabındır.

Bu mektuptan beklediği sonucu bulamayan Atsız; bir de hikâyesinin kahramanını kendi mizacına benzeterek kurban eden Sabahattin Ali'ye ateş püskürmeye devam eder: Zira Sabahattin Ali Kürşat'ı değil *Esirler* ismini tevriyeli kullanarak aşka esir olanları öne çıkarmıştır.

Atsız *Esirler'i* okuduktan sonra tabir yerindeyse küplere biner. Eserden yola çıkarak Sabahattin Ali'ye en ağır saldırısını bir mektupla yapar:

> Sinirlerin hasta ise herkese acıdığımız gibi sana da acırız. Fakat sinirleri hasta insanların Türk milletine telkin vermesine katlanamayız. Bugünkü sınırların dar veya geniş olması da seni ilgilendirmez. Bu, Türklerin kendi

> aralarında halledecekleri meseledir. Haddini bilmezsen durumun bir hastanın durumu olmaktan çıkar. O zaman da bizimle her şekilde çarpışmayı göze almalısın. Biz Türkçülerle siz komünistlerin, fikir sahasında anlaşmamıza imkân olmadığı için, toplu bir halde, yumruklarımızın hakkını vererek çarpışmamız pek hoş olurdu. Çünkü fikirlerin halledemediği davaları kan halleder. Gerçi komünistler bu yiğitliği gösteremez. Fakat benim sana gayet samimi ve erkekçe bir teklifim var: Sen yedek subay olduğun için süngü kullanmasını bilmen icap eder. Bu davayı kökünden halledebilmek için benimle, şehirlerden çok uzak bir yerde süngü ve kılıçla bir ölüm-dirim çarpışmasını göze alacak kadar yüreğin var mı? Biz birbirimize ölüme kadar düşmanlık güdecek olan iki zümreyiz. Fikir savaşından bir sonuç çıkmadığını biliyorsun. Herhalde senin de istediğin "bir şeyler" yapmalıyız. Türk gençliğini roman ve hikâye ile zehirlemekte devam etmene engel olmak için sana bu teklifi yapıyorum. Fikir sahasında bizimle boy ölçüşemezsiniz. Fakat gizlice bazı kimseleri kandırabilirsiniz. Bunun da önüne geçmek için sana en şerefli iki silahtan biriyle, ikimizden biri ortadan kalkıncaya kadar, vuruşmayı teklif ediyorum. Bilmem ki bu şerefi de tepecek misin? (Nihâl Atsız, 19 Temmuz 1940).

Selim İleri'nin dediği gibi; "Gel-Gitli yaradılış"ı, Sabahattin Ali'nin bütün eserleri incelendiğinde "ruh hali" daha net olarak ortaya çıkar. Onun yaşadığı tek parti döneminin baskılı boğucu havası bu gelgitlerine öncelikle sebep olmuştur. Şiirlerinde Dadaloğlu'nun gür sesine ulaşabildiğimiz Sabahattin Ali, kadınlara ve aşka düşkünlüğü yanında melankolik anlarına döndüğünde bedbin ve çaresiz bir halde içine kapanır. Hayallerini kurarken birden yalnızlığını fark ederek realiteden hayale kaçar ya da ölümü düşündüğü anda acısını içine gömerek güçlü iradeye teslim olur. Siyasal iktidardan korkar, dönüşler yaşar ve onu dışlayan Atsız taraftarlarına sanki inat edercesine, iktidara baş kaldıran komünist harekete, yeni bir savunma gücü bulmuş olmanın rahatlamasıyla sanki sığınır. Bu ortamın kendine yeni bir yaşam alanı oluşturacağına inanmış gibidir. O şiirlerinde, yıkık Anadolu coğrafyası içinde, yalnız ve çaresiz, coşkulu ve dürüst; Köroğlu'ndan Dadaloğlu'na oradan da Çakıcı Efe'ye uzanan bir kahramanın ruh haliyle yakalanır. Kürşat'ı reddetmesi biraz da Anadolu insanıyla onun örtüşmemesi olabilir. Kahraman Kürşat'ı, Köroğlu, Dadaloğlu, Çakıcı Efe gibi yüzünün aşka dönük olmamasından dolayı belki eksik görür ve onu aşkla tamamlamak ister. Kürşat'ın da; kendisi gibi, Anadolu kahramanları gibi aşka müptela, önce aşk diyebilmesini tercih eder. Sabahattin Ali'ye göre; kahramanlar, her devirde ve toplumda çokça ortaya çıkabilir ama, aşkın bu denlisi, kolay kolay bulunamaz. Nasıl Hamid *Makber*'de feryat ederek, ebedi hayatta, Fatma hanımı ruhuyla beraber

bedeninde istiyorsa; Sabahattin Ali de aşkı bu bakış doğrultusunda tanımlar. Onun Nahit hanıma olan aşkını *Kurbağa Prens* hikâyesine telmihte bulunarak *Kurbağanın Serenadı*'na dönüştürmesi; biraz da, hayattan aşk beklentilerinin istediği gibi oluşmamasından kaynaklanır. Nitekim şiirleri incelendiğinde onun manevi değerlerden önce maddi yaşanması gerekenleri dikkate aldığı açıkça görülecektir.

Mensur yazıları ve şiirleriyle dikkatleri üzerinde toplayan Türk edebiyatının bu yetenekli yazarı; piyes yazarlığında da ısrar edebilseydi, nesirlerindeki lezzeti orada da bulabilecektik.

Orhan Veli'nin dediği gibi: "Yazık oldu Süleyman efendiye..."

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kağnı, Ses, Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, 16. Baskı, İstanbul 2017.

Atsız Nihal, "En Büyük Türk Kahramanı: Kürşad", *Kürşad* dergisi, Nr. 1, 1947.

İleri Selim, *İçimizdeki Şeytan* romanının önsözü, 6. Baskı, İstanbul 2003.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, Kesit yayınları, İstanbul 2016.

Kutlu Mustafa, *Sabahattin Ali*, Hareket Yayınları, İstanbul 1972.

Töre Enver, *Modern Türk Tiyatrosu: Temalar*, Kesit yayınları, İstanbul 2016.

Töre Enver, "Göktürkleri Konu Alan Aktüel Bir Piyes: Özümüzü Kesen Kılıç", *Dramatik Edebiyat Üzerine Araştırmalar I*, Dijital Sanat Yayınları, İstanbul 2009.

Fatih Uyar*

SABAHATTİN ALİ'NİN *MARKOPAŞA* SERÜVENİ

Türkiye'nin siyasi tarihi birçok kırılma dönemlerine sahne olmuş, eserleri ve sanatlarıyla Türk Edebiyatında iz bırakan çok sayıda sanatkâr, bu kırılma dönemlerindeki iç karmaşaya, kaosa kurban gitmişlerdir. Belki bu tarihsel süreçlerdeki kutuplaşma ve ötekileştirme politikaları tavan yapmasa, sanatkârlar, eserleri ve sanatlarıyla gündemde kalacak, siyasal karmaşanın ötesinde, yapıtları ile anılacak, tarihte bu şekilde yerlerini alacaklardır. Fakat edebiyat tarihine bakıldığında Tanzimat'tan bu yana, Türk Edebiyatı'nın önemli simaları, yaşanan gerilimli süreçlerde sadece sanat merkezli bir yaşamı değil, gerilimli süreçlerde bir ideolojinin, bir fikrin, bir düşünce akımının bayraktarlığını yapmaktan da geri dur(a)mamışlardır. Özellikle gazete ve dergi vasıtasıyla Türkiye'nin siyasal ve toplumsal meselelerinde görüş ortaya koymuşlar, fikir serdetmişler ve gerektiğinde bedel ödemeyi de göze almışlardır. Bu bedel kimi zaman hapis, kimi zaman sürgün, kimi zaman ölüme kadar gidebilmiştir.

Sabahattin Ali, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılma sürecinde doğan, babası dolayısıyla çocukluk yıllarında Balkan ve Çanakkale Savaşları'na şahitlik eden, gençlik yıllarında Cumhuriyetin kuruluşunu yaşayan, yeni devletin kuruluş evresinde yaşanan sancıları gören ve II. Dünya Savaşı yıllarında ülkede yaşanan gerilimler döneminde, kendisini "gayesiz bir misafir" (Korkmaz, 2016: 44) olarak gördüğü bu dünyada, nerden geldiği bugün bile meçhul kalmış bir ölümle hayata gözlerini yuman bir sanatkârdır. Birçok sanatkâr gibi Ali'nin de şanssızlığı, kutuplaşmanın yoğunlaşarak kaosa dönüştüğü bir dönemde yaşamasının sonucunda "kahraman" ve "kökü dışarıda" olma tanımlamaları çerçevesinde anlatılmaya/anlaşılmaya çalışılmasıdır. Okumayı ve anlamayı sahici kılmaya çalışanların vazifesi, sanatkârları böylesi dönemlerin karmaşasına kurban etmemek, tarihin tartışmalı konularının yargılarıyla yazar/şair ve eserlere yaklaşmamaktır.

Sabahattin Ali, Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'ın değişik dönemlerde sahipliğini, yazı işleri müdürlüğünü yaptığı ve yazılarını yayımlattığı *Markopaşa* Gazetesi 25 Kasım 1946 ile 12 Eylül 1949 tarihleri arasında varlığını sürdürmüştür.

* Arş. Gör., Gümüşhane Üniversitesi; Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı.

Korkmaz'ın "tiyatral kurgu" olarak adlandırdığı döneme, 2 Dünya Savaşı'nın etkilerinin sürdüğü, tek parti iktidarından çok partili hayata geçişin yaşandığı, soğuk savaş sürecinde ABD etkisine girilen, ekonomik bağımlılığın arttığı sancılı dönemlere şahitlik etmiştir:

> İkinci Dünya Savaşı gibi bir çılgınlıktan Türkiye'yi uzak tutmak isteyen devlet yöneticileri örtük bir oyun oynayarak zaman kazanmaya; böylece deyim yerinde ise bir belayı defetmeye çalışırlar; şöyle ki; Hitler Almanyası ve Stalin Rusyası arasında sıkışan Türkiye; Almanlar Moskova'ya doğru ilerlerken içeride Rusya yanlısı olarak görülen sol görüşlü aydın ve yazarları biraz da tiyatral bir kurguyla cezalandırma yoluna gider; takipler, gözaltılar, tutuklamalar ve hatta fail-i meçhuller... (Korkmaz, 2016: 15).

Üç isim de devrin acımasız bunalımlarını gerek toplumsal hayatta, gerek bireysel hayatlarında hissetmişler, işsizlik, parasızlık, hapis ve sürgün gibi birçok elemi yaşamak zorunda kalmışlardır. Sebebi henüz çözülememiş bir durum olmakla birlikte, Sabahattin Ali, hayata veda ederek, bedelin en büyüğünü ödemek zorunda kalmıştır.

Muhalefetini Arayan Türkiye: *Markopaşa*'nın Duruşu

Markopaşa bir dönemin gazetesidir. Hem içinde bulunduğu dönemden doğmuş, hem de yayının sürdüğü döneme olan tepkiselliği ile ayakta kalabilmiştir. Mizah ve hicvi ön plana çıkaran bir yayın çizgisine sahip olan *Markopaşa*, 2.Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle oluşan dünya konjonktüründe, Türkiye'nin seçtiği yola muhalefet edebilme çabası gösterir. Bu zemini doğru tespit etmek gazetenin bakış açısını görebilmek açısından önem kazanır. Bu savaşla birlikte dünya dengeleri değişmiş, "dünya politikasına iki yeni kuvvet, Süper-Devlet adı verilen, Birleşik Amerika ile Sovyet Rusya hâkim olmuştur" (Armaoğlu, 1999: 215). Türkiye ise bu dünya sisteminde Batı Blokunu tercih etmiş, siyasal olarak ABD tarafında yer almıştır. Verilen karar doğrultusunda, çok partili hayata geçiş süreci de başlamıştır. Karpat tek parti döneminin seçtiği yol haritasını şöyle açıklar:

> Amerika Birleşik Devletleri'nde esen hava, politik sistemini daha demokratik bir hale getirmedikçe, Türkiye'nin Batı'da kazanmak istediği ve ihtiyacını duyduğu manevi itibarı gerektiği derecede elde edemeyeceğini gösteriyordu. Diğer yandan savaş yıllarında alınan çeşitli toplumsal, siyasal ve ekonomik tedbirlerin memleket içinde doğurduğu hoşnutsuzluk o derece ciddi bir hal almıştı ki genel bir karışıklığa meydan vermemek için bir emniyet supabının açılması zaruri gözüküyordu (Karpat, 2010: 228, 229, 245).

Karpat, çok partili hayata geçiş kararıyla Türkiye'nin girdiği yeni dönemi liberalizasyon kavramı ile açıklamaktadır.

Batı Blokunda yer alışın bir sonucu da Sovyet yanlısı düşünce adamlarının, sanatkârların tehdit olarak algılanışıdır. Siyasal iklim bu vakitten sonra, kendisini Doğu Blokuna yakın görenlerin veya birileri tarafından bu çizgide tanımlananların aleyhine bir duruma dönüşecektir.

Markopaşa'nın muhalif duruşunu besleyen unsurlardan birisi de izlenen ekonomi politikaları olmuştur. Bu dönemde ABD ile Türkiye arasında kurulan ekonomik ilişkiler "Truman Doktrini" çerçevesinde önem kazanmaya başlar. "Truman Doktrini, Amerika'nın Sovyet tehdidine maruz kalan ülkeleri destekleme kararını ve Marshall Planı da hür Avrupa'yı ekonomik bakımdan kalkındırma ve güçlendirme kararını ifade ediyordu" (Armaoğlu, 1999: 224). Bunun yanında, Türkiye savaşta tarafsız kalmış olsa da, savaşın oluşturmuş olduğu ekonomik sıkıntılar, halkın maddi durumunu zayıflatmış, geniş kitlelerde hoşnutsuzluklar meydana getirmiştir. Uzun yıllar süren tek parti döneminin sosyal ve siyasal politikaları da halkın memnuniyetsizliğini pekiştirmiştir. Bürokratik sıkıntılar, adam kayırmalar, rüşvet ve yolsuzluklar gibi siyasal kirlenmeler, zaten savaş şartlarından bıkan halkta bunalımlara sebep olmuştur.

Basın hayatında gelişen olaylar da *Markopaşa*'nın ortaya çıkmasını hazırlayan sürecin anlaşılmasını sağlayacaktır. 4 Aralık 1945 tarihinde *Tan* gazetesine yapılan baskın, Batı Blokuna yaklaşan Türkiye'de demokratik sürece geçişin sancılarını ortaya çıkarır. Hıfzı Topuz, *Başın Öne Eğilmesin Sabahattin Ali'nin Romanı* eserinde bu baskında sağ görüşlü gençlerin, yürüyüşe geçerek komünizmle mücadele doğrultusunda Tan gazetesi, ABC kitapevi ve Sabahattin Ali'nin de kurucusu olduğu *Yeni Dünya* gazetesine yapılan saldırıları anlatır. Bu olayla birlikte sol mecrada akan muhalif duruşun sesi olan yayın organları yara almışlar ve yayın yapamaz duruma gelmişlerdir.

Markopaşa 25 Kasım 1946'da, Türkiye'nin Batı Blokuna yaslandığı, ABD'nin dayattığı demokrasi zorunluluğu sonrasında çok partili sürece gidildiği, ekonomi politikalarında ABD merkezli stratejilerin uygulandığı, halkın muhalif sesler duymak istediği bir dönemde Sabahattin Ali'nin sermayesini vererek, hem sahibi hem de yayın işleri müdürlüğünü üstlenmesiyle Türk basın hayatındaki yerini alır.

Gazetenin ismi ilk olarak *Tan* gazetesinde yazan Aziz Nesin'in "Şakalar" köşesinde geçer. Rıfat Ilgaz ise, gazetenin fikir babasının Türkiye Sosyalist Partisi lokalindeki işçiler olduğunu ifade eder (Bayram, 1978: 18). Daha çıkışından itibaren zorluklarla karşılaşan gazete, haftalık yayımlanır ve ilk sayısında altı bin basılır, iki bini Anadolu'ya gönderilirken, dört bini İstanbul'da satılmak üzere anlaşılan matbaaya götürülür. Fakat matbaa sahibi sebebini

açıklamadan gazete dağıtımını reddeder. Bunun üzerine Nesin, Sabahattin Ali'den aldığı para yüzünden ona mahcup olmamak adına satış yapmak için gazeteleri kollarına alarak, dağıtımı bizzat kendisi üstlenir. Daha ilk sayısından itibaren gündem oluşturan, muhalif hislere tercüman olan gazete, sonraki sayılarında yoğun bir ilgiyle karşılanır. *Medet* gazetesindeki habere göre, ikinci sayı on bin, üçüncü sayı on beş bin, dördüncü sayı yirmi beş bin basılır. Daha sonra her hafta yapılan artışlarla baskı sayısı seksen bine, satış ise altmış yetmiş bine kadar çıkar. Bu sayı dönemin en çok satış yapan ve tirajı elli bin olan gazeteleri geçmesi demektir (*Medet*, 30 Nisan 1950, akt. Vurucu, 2013: 40).

Hangi amaçla yola çıktığını ilk sayıda okuyucularına beyan eden *Markopaşa*, halkı dinlemeyi ve onların dertlerini mizahi olarak gündeme taşıma sözü verir:

> ... Bir mevsimi baharına geldik ki alemin, bülbül dertli, havuz dertli, gülistan dertli. Kimden derdimize derman dilesek, o bizden daha dertli çıkıyor. Bununla beraber derdini söylemeyen derman bulamazmış. Dertler de öyle başımızdan aşkın ki "*Markopaşa*"dan gayrı dinleyecek kimsemiz kalmadı.
> Haftalık siyasi mizah olarak sunduğumuz "Markopaşa"da okuyucularımız alışılmış olandan ayrı bir mizah bulacaklardır.
> Maksadımız sadece gülmek için gülmek değildir. Gülerek düşünmek ve faydalı olmaktır (*Markopaşa*, 25 Kasım 1946, akt. Saydur, 2013: 19).

Sert mizacı; fakat ironik söylemiyle *Markopaşa* gündemdeki meseleleri ele alırken, sosyal, siyasal, ekonomik politikalarda söz söyler ve çok farklı cephelerde mücadele verir. Bir taraftan CHP hükümeti ve özellikle Recep Peker, diğer taraftan Necip Fazıl ve Peyami Safa gibi dönemin yazar ve şairleri, bir diğer taraftan iktidar yanlısı medya ve Turancı isimler olmak üzere birkaç cephede söz düellolarına giriliyordu. Gazete, bütün bu tartışmalarda ve "tehlikeye her düştüğü her durum karşısında kendini, halkçılıkla anlamlandırdığı ideolojik çerçeveye sığınarak savunacaktır. Ötekileştirdiği herkes halkın düşmanıdır: Turancı, politikacı, hacıağa, bobstil vd." (Cantek, 2015: 23). Kendini konumlandırdığı nokta ise "Türkiye'ye özgü yerlilik arayışı" (Cantek, 2015: 23) idi.

Markopaşa, sadece iktidar partisi değil, göstermelik olarak gördükleri demokrasinin sahte muhalifi olarak tanımlayacakları DP ile de kavgalara girer. DP'nin kuruluşuyla oluşan yeni siyasal iklimde CHP'nin ekonomik politikaları kadar dine yaklaşımı da gazete ekibini rahatsız eder. CHP köy enstitülerinde reforma gider, sert Kemalizm taraftarları yerlerini ılımlı CHP'lilere bırakır. Yeni CHP'nin dine ve dindarlara karşı yumuşayan tavrını, laiklikten ve Kemalizm'den sapma olarak algılayan *Markopaşa*, gericiliğin başka yerde değil Ankara'da hortladığını iddia eder.

Türkiye demokrasi deneyimine zorunlu olarak geçmiş bir ülke vasfıyla, henüz mizah ve ironi barındıran bu muhalif duruşu kaldırabilecek ve sindirebilecek bir pozisyona gelememişti henüz. "Kökü dışarıda", "komünist", "vatan haini" yaftalarıyla etiketlenen *Markopaşa* sahibi ve yazarlarına takibatlar başlamış, tehditler her daim sürmüş, davalar açılmaya başlamıştır. "Muharrirleri nezaret altına alınmadığı ve hapse girmediği zamanlarda" (*Markopaşa*, 7 Nisan 1947, akt. Vurucu, 2013: 69) çıkan gazetenin yayın serencamına bakıldığında gazete ve yazarların karşılaştığı manzara, yaşanılan güçlüklerin seviyesini de ortaya çıkaracaktır: "Dört yılda çıkan bu gazeteler bilinen nedenlerden (!) yedi ad, dokuz matbaa, yedi yayın yönetmeni değiştirmek zorunda kaldı. Bu gazeteler hakkında 16 dava açıldı. Yazarların mahkum edildikleri toplam süre sekiz yıl, iki buçuk ayı buldu" (Nesin, Medet s:1, syf. 4, akt. Saydur,2013: 33-34).

Yayın hayatını sürdürdüğü tarihler arasında basın hayatında önemli bir yer işgal eden, çıkmış olduğu dönemin şartlarında kendine özgü üslubuyla gündem oluşturan "Orhan Erkip'in "taklit" olarak ve Mahmut Kayman'ın çıkardığı sayılar dışında *Markopaşa*'nın çıkış adları ve sayıları şöyledir: "Markopaşa" 40, "Malumpaşa" 5, "Merhumpaşa" 4, "Alibaba" 4, "Yedi Sekiz Paşa" 4 ve "Hür Markopaşa" 19 sayı olmak üzere toplam 76 sayı" (Saydur, 2013: 33).

"Sanat bir nevi propagandadır": Ali'nin *Markopaşa* ile kesişen sanat anlayışı

Sabahattin Ali'nin *Markopaşa* serüveni ve gazetede yazdığı yazılar incelenirken, sanata ve edebiyata yaklaşımı gözden kaçırılmamalıdır. Sanatkârın, Muzaffer Reşit ile olan söyleşisinde "Edebiyatımızın hangi istikamette gelişmesi" gerektiği sorusuna vermiş olduğu cevap, onun sanata olan yaklaşımını görmemizi sağlar:

Edebiyat, hatta alelumum sanat, bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve bir hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman, sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarih maksadı vardır: İnsanları daha iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak. Sanatın ve bu arada mevzuumuz edebiyat olduğuna göre edebiyatın, bu manada gelişmesini isterim. Bu takdirde de endividüalizmden mümkün olduğu kadar hayata, muhite dönmek, muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yazmak lazımdır (Ali, 2017: 35).

Ali "halka yükselme"nin peşindedir. Kendi iç meselelerine kapanmış, dar çerçevelere sıkışmış, "muhit"ten kopmuş bir anlayıştan uzak durur. Edebiyatı ve sanatı halkla buluşmanın, halkı anlamanın ve yansıtmanın bir aracı haline getirerek, halkı bilinçlendirici bir çaba gösterir.

Sanat anlayışını 'muhit'e odaklayan Ali'nin yolları 1946'ya geldiğinde *Markopaşa* ile kesişir. Onu oraya sürükleyen biraz da dönemin atmosferi, kıskacıdır. 1932'de daha önce Almanya'da yazılmış olan şiiri sebebiyle Gazi'yi ima ve telmihen tahkir ettiği gerekçesiyle 1 yıl cezaya çarptırılması, sicilinin bozulmasına ve kötü giden bir sürecin başlamasına sebep olur. Cumhuriyetin onuncu yılı sebebiyle affa uğradığı zamana kadar, cezaevi/hapis hayatı yaşamak zorunda kalır. Artık memurluğunu ve işini kaybeden, sistemin "sicili bozuk" damgasını yemiş, "aldırmayan gönlüne" teselli bulmaya çalışan birisidir. Sicilinden dolayı uzun süre işsizlikle, parasızlıkla boğuşmak zorunda bırakılan Ali, askerlik dönemi, iş bulması ve evlenmesiyle devam eden süreçte hayatını yoluna koymuş olsa da, 1939'da yazdığı *İçimizdeki Şeytan* romanıyla birlikte, Türkiye'de yaşanan kavganın "tarafı" haline gelir. Nihal Atsız ile karşı karşıya gelir ve ilerleyen yıllarda yaşayacağı zorlu yılların kaderi çizilmeye başlar. 1944 yılında Hasan Ali Yücel tarafından Dil Kurumu azalığına ve Devlet Konservatuarı öğretmenliğine getirilmesi sonrasında kendisine yöneltilen "komünist" ve "vatan haini" suçlamalarına hedef olacaktır. Başlayan mahkeme süreçleri, ülkede yaşanan gerilimli yılların daha da kıvılcım almasına sebep olacak, öğrenci hareketlerinin kavgalarına dönüşecektir. Korkmaz;

> muhakkak ki, onun ciddiye alınan ve abartılarak üzerine gidilen fikri yönelişleri de, aşkları gibi "iki günlük İptilalar"dan ibaretti, çünkü onun psikolojik yapısı, herhangi bir şeye tam olarak bağlanabilmesine müsait değildir. Zaten onun hayatındaki en büyük dramlardan birisini, zaman zaman eserlerindeki kahramanların da yaşadığı bu yabancılaşma fobisi oluşturmaktadır (Korkmaz, 2016: 68-69).

ifadeleriyle onun bir davaya, "komünistliğe", adanamayacağını belirtse de, bazı dönemlerde kaynayan cadı kazanı, sanatkârı da yutmaya hazır vaziyettedir. Hasan İzzet Dinamo'nun "Eğer Konya'daki bu şiir ihbarı olmasaydı belki de onun solculuğu tatlı bir gevezelik olarak kalacaktı" (Bayram, 1978: 73) sözleri, ölümle biten bir bedel ödeyen Ali'nin kader ağlarının nasıl örüldüğünü de ortaya koyar.

Tarihsel ve bireysel şartların bu haliyle devam ettiği yıllarda, 1946'nın ortalarına doğru, Aziz Nesin, Türkiye Sosyalist Partisi Genel Başkanı Esat Adil Müstecaplıoğlu'na partinin yayın organı olacak bir gazete çıkarmayı teklif eder ve parti üyelerinden toplanan para yetmeyince proje yarıda kalır. Aziz Nesin'in mizah gazetesi çıkaracağını öğrenen Ali sermayeyi kendisinin vereceğini söyleyerek, *Markopaşa*'yı birlikte çıkarmayı teklif eder (Vurucu, 2013: 35). Böylece, Türkiye'nin çok partili hayata geçiş yıllarında oluşan muhalefet

ortamının en güçlü seslerinden biri olan gazete Ali'nin yönetiminde yayın hayatına başlar.

Sabahattin Ali *Markopaşa*'nın başlangıçta sahibi ve yazı işleri müdürüdür. Başyazıları yazmanın yanında, gazeteye yönelen eleştirilerin de öncelikli hedefidir. Birçok yazı isimsiz çıktığından, mahkeme süreçlerinde suçlamaların hedefindeki kişi olarak yer alır. Hatta bazen yazmadığı bir yazı dolayısıyla da ifade vermeye veya ceza almaya maruz kalır.

Sabahattin Ali gazetecilik hayatının yol haritasını ve basın hayatında ne aradığının mesajlarını *Markopaşa*'da 10 Şubat 1947'de çıkan "Ne İstiyoruz" başlıklı başyazısında açıklar:

> (...) Biz istiyoruz ki, şu topraklar ve onun üzerinde yaşayan insanlar, hiçbir yabancı devletin oyuncağı olmasın. Bir karış toprağımıza, bir tek vatandaşımıza bile göz dikilmesin. İster orduya dayanarak, ister bankaya dayanarak, ister dost görünerek, ister düşman görünerek, bu topraklarda kendi çıkarlarına yerleşmeye uğraşanlara yüz verilmesin. Dünya işlerinde politikamız, şunun bunun kölece peşinden gitmek değil, bir milletin selametini en iyi sağlayacak yolları MÜSTAKİL olarak seçmek şeklinde göstersin. İşte biz sadece bunları istiyor ve böyle düşünüyoruz (Ali, 2017: 151).

Markopaşa'nın başyazarının tek derdi tam bağımsızlıktır. En önemli amacı dost ve düşman görünümlü politikalarla toprağımıza göz dikenlere karşı, edebî eserlerinde "iç"eriden gözlemleyerek anlattığı Anadolu insanını bilinçlendirmektir. "Memlekette yapılan her işin üç beş kişinin çıkarına değil, bu toprakları dolduran milyonların yararına" (Ali, 2017: 151) olması derdindedir.

Ali, Türkiye'de uzun yıllardır süren CHP iktidarının ve devlet yönetiminin yaptığı uygulamalara karşı bedel ödeme pahasına sessiz kal(a)maz. Her yerden kötü kokular gelmeye başlamış, yolsuzluk, kirlenmişlik had safhaya ulaşmıştır. "Halk için siyasi mizah gazete" sloganıyla yola çıkan gazetenin başyazarı, "Kokuyor" haykırışıyla, halkı haberdar etme görevini yerine getirir:

> (...) Arsa dalavereleri dönüyor, apartmanlar alınıp satılıyor, köşkler elden çıkarılıp parası Amerika'ya yatırılıyor. Bakanlar sorguya çekiliyor. Bakanların kardeşleri mahkemeye veriliyor. Bazı servetlerin hesapları sorulur gibi oluyor, bir şeyler açıklansa bile, bir çok şeyler saklanıyor. Ne oluyor, anlayamıyoruz. Ama bir şeyler, bir şeyler var ki kokuyor, çok fena kokuyor (Ali, 2017:144).

Kokuşmuşluğu, kirlenmişliği hazmedemeyen Ali, ekonomi politikalarının gidişatını da doğru bulmamaktadır. Soğuk Savaş yıllarında Batı Blokunda

yer alan Türkiye'yi Sovyet tehlikesinden korumak amacıyla, ABD'nin mali yardımları ülkenin ekonomi rotasını çizecektir. "Ne İstiyoruz" başlıklı yazısında belirttiği gibi yazar, bağımsız, kendi mali politikalarını üreten bir ülke özlemindedir. Tarihsel süreci iyi bilen Ali, kapitülasyonların Osmanlı'yı yıkılma sürecinin eşiğine getirdiğinin bilincinde olarak, yabancı sermayeye ve dış merkezli politikalara karşı çıkar:

> (...) Bu işte hangi menfaatlerin oyunu var? Dünyayı bir ahtapot gibi sarmaya çalışan emperyalist sermayenin kucağına atılmak, milletin alınterini dolara ve sterline satmak isteyenler kim? Gözü doymaz, paranın bu korkunç taarruz karşısında milletini ve vatanını seven her namuslu insan sesini yükseltmeye mecburdur. Çünkü bir memlekete girip yerleşen yabancı sermayeyi çıkarıp atmanın, yabancı orduları sürüp denize dökmekten çok daha güç olduğunu, biz Osmanlı İmparatorluğu'nun mirasçıları herkesten iyi biliriz (Ali, 2017: 138).

Ali'nin yazmış olduğu bu yazılar ve *Markopaşa*'nın genel yayın çizgisi büyük tepkilerle karşılaşacaktır. Bu kadar açık bir şekilde memleketçi ve halkçı olduklarını ortaya koymalarına rağmen, "kökü dışarıda" suçlamalarından kurtulamayacaklardır. Çünkü muhalifin olmadığı, hiçbir şeyin eleştirilmediği bir ortamdan, çok partili ve çok sesli bir döneme geçişin sancısız olması düşünülemezdi. Sıkıyönetimin uzatılması görüşmelerinde CHP'li Cemil Sait Barlas, kürsüye gelir ve sıkıyönetim devam etmezse, "kökü dışarıda" olan *Markopaşa*'nın bile rahat hareket edebileceğini söyler (Vatan, 5 Aralık 1946, akt. Vurucu, 2013: 30). Bu suçlama, *Markopaşa* ekibi ve Ali için çok ağır bir suçlama olduğundan, başyazar her şeyi göze alarak 16 Aralık 1946'da "Ayıp" yazısıyla, yapılan ithama cevap verir:

> (...) Vatanımızın istiklali üzerine en küçük gölge düşmesin, istiklal anlayışımız, Atatürk'ün çizdiği yoldan ayrılmasın dediğimiz için mi kökümüz dışarıda? Binbir hileli yoldan bağrımıza sokulup bizi tekrar yarı müstemlekeliğe sürüklemek isteyen sömürücü yabancı sermayeye karşı uyanık bulunmayı istediğimiz için mi kökümüz dışarıda?
> (...)
> Kökü bu toprakta olanların en kutsi ve kaçınılmaz vazifesi olan askerlik hizmetini dahi yapmamış bulunan ve şimdi bazı arkadaşlarının kendisinden daha çabuk parlak mevkilere yükseldiğini görüp içi giden bu milletvekilinin kendini göstermek için daha temiz bir yol seçmesi doğru olmaz mıydı? (Ali, 2017: 140-141).

Matbuat kanununun 30. Maddesine istinaden gözaltına alınan Ali, 17 gün gözetimde kaldıktan sonra serbest bırakılır. Yazar için bu baskılar, dayatmalar henüz yıldırıcı hale gelmemiştir. Yazmaya ve mücadeleye devam edecek, haklı ve doğru bildiklerini dile getirecektir. Türkiye'ye ABD dayatmasıyla getirilen demokrasiyi "sözde" olarak tanımlayacak, halkın bu masallarla aldatıldığını ifade edecektir. *Markopaşa* grubu, CHP'yi hedef aldığı gibi, DP'yi de sözde demokrasinin sözde muhalifi olarak görür. Tam demokrasinin ancak halkın kendi iradesini ortaya koyduğu zaman gerçekleşeceğini savunacaklardır.

Sabahattin Ali'nin CHP ile hesaplaşmak istediği hususlardan birisi de laiklik konusundaki uygulamalardır. Ali bu konuda tavizler verildiğini düşünür. 3 Şubat 1947'de yazmış olduğu "Yeşil Sarık" başlıklı yazısıyla hortlamasından korkulan "gericilik" ve "yobazlığın" Ankara'da ortaya çıktığından dert yanar. Köy Enstitülerinde karma eğitime son verilmesi ve bazı tarikatlara sağlanan özgürlük ortamından rahatsızlık duyan yazar, DP'nin muhafazakâr ve dindar tabanla yakınlaşmasını engellemek maksadıyla, hükümetin ılımlı politikalar üretmesine razı gelmez. Ali bu boyutuyla sert ve radikal Kemalizm yanlısı bir figür olarak görünmekte, CHP'nin mecburi ve zoraki değişimini devrim politikalarından sapma olarak gören, ideolojik bir tavır sergilemektedir.

Ali'nin mücadele ettiği diğer bir grup ise milliyetçilerdir. Milliyet ve milliyetçilik kavramlarının istismar edildiğini düşünen yazar, 20 Ocak 1947'de yazdığı "Akkoyun, Karakoyun!" makalesiyle, yaşanan savrulmayı gözler önüne sermeye çalışır. Bu kavramlar üzerinden milletin aldatıldığını, yanlış yönlendirildiğini savunur. Kendilerine "ajan, milliyetsiz, vatansız" ithamlarıyla sataşanların, milliyetçilik kavramı üzerinden ün ve itibar kazandıklarını ifade ederek, bu sınıfta gördüğü kimselere savaş ilan eder.

Markopaşa'nın ve devamı gazetelerin on sekiz sayısında sahibi sıfatıyla bulunan, birçok sayısında başyazı kaleme alan yazar, Kemalizm yolunda, bağımsız, kendi ekonomi politikaları üzerinden mali stratejiler geliştiren, rüşvetin, yolsuzluğun, kirlenmişliğin olmadığı bir siyaset anlayışının hâkim olması gerektiğini savunur. Bu safahatta, gazete arkadaşları gibi kendisi de sayısız tahkikatlara, takibatlara, tehditlere ve cezalara maruz kalır. Artık bu mahkeme safhalarından yılgınlığa düşen yazar, eşine yazdığı mektupta yaşadığı yılgınlığı, vazgeçmişliği anlatır:

> Size on gündür mektup yazamadım. Makineden ha bugün ha yarın para alacağız, parayı gönderir ve yazarım diye oyalandım. Hala alamadık. Önümüzdeki hafta belki bir miktar almak mümkün olacak. Hayatımda hiç bugünlerdeki kadar sıkılmamış ve imkânsızlıklar içinde çırpınmamıştım. Sizi düşündükçe geceleri gözüme uyku girmiyor... Bir daha mahkemelik işlere burnumu sokmak niyetinde değilim. Hülasa beni düşünmeyin, fakat

> ben sizi düşünmekten deli olacağım. Filiz yaşında yahut ona yakın bir çocuk görünce elimde olmadan gözlerim yaşarıyor. Gezdiğim, dolaştığım yerde aklım hep sizde ve sizin vaziyetinizde. Başka ne yazayım? Yazacak müspet bir şey olmadıktan sonra... (Ali ve Özkırımlı, 1986: 271, 272).

Yazdığı bu mektuptan sonra, yalnızlığı ve çaresizliği daha da artmış olan yazar, gümrükte girişi zor olan, satın aldıkları matbaayı satarak gazetecilik serüvenini noktalar. Gazeteciliğe veda eden yazar, kamyon satın alarak nakliyeciliğe başlar ve Bulgaristan sınırında faili meçhul bir ölümle karşı karşıya kalır.

Sonuç

2. Dünya Savaşı sonuçlarıyla dünya konjonktürünü değiştiren, toplumsal algıları ve zihinleri âdeta ikiye bölen toplumsal bir hadise olarak geçer tarih kayıtlarına. Artık dünyada iki süper güç ve iki blok vardır. Türkiye ise bu ayrışma sürecinde Batı Blokunu tercih eden ülkeler arasında yer alacaktır. ABD merkezli siyasal ve ekonomik politikalar öncelenecek, bunun karşısında yer alan "iç tehdit" unsurları ile mücadele edilecektir.

1946 yılının son aylarında yayın hayatına giren *Markopaşa*, çok partili hayata geçiş sürecinin başladığı, ABD yardımlarıyla belirlenen ekonomik politikaların uygulandığı ve Kemalist devrim uygulamalarından tavizler verilen bir dönemde Türk basın hayatına adım atar. Halk için siyasi mizah gazetesi sloganıyla halkın huzuruna çıkan gazete, CHP, DP, milliyetçiler, bazı yazar ve şairler, iktidar yanlısı medya ile amansız mücadelelere ve polemiklere girer. Halkın yoğun ilgisiyle karşılaşan *Markopaşa* ve yazarları, "kökü dışarıda", "vatan haini", "komünist" ithamlarıyla karşı karşıya kalır. Gazete yazarları defalarca mahkemelere çıkmak, suçlamalara cevap vermek zorunda kalır ve akabinde sürgün ve hapis cezalarına çarptırılır. Sadece bireysel cezalarla yetinilmez ve gazete defalarca susturulma cezasına maruz kalır. Bu yüzden yedi ad, dokuz matbaa, yedi yayın yönetmeni değiştirmek zorunda bırakılır.

Sabahattin Ali'nin *Markopaşa* serüveninde, gerek sahibi olarak meseleye sahip çıkması, gerek başyazılar yazması bakımından verilen mücadelede birinci derecede rol üstlendiği görülür. Ali'nin gazeteye yüklediği misyon ise yazılarında işlediği konularda ortaya çıkar. Edebi eserlerinde görülen, sosyal ve toplumsal eşitsizliklerin, bozulmaların küçük insanın bünyesinde ortaya çıkardığı acıları merkeze alan izleksel kurguların, mizahı ön plana alan bir gazetede başyazı olarak makale çerçevesinde verildiği görülür. Yazılarında Atatürk dönemi iktisat politikalarından, tam bağımsızlık ilkelerinden ve laiklik uygulamalarından taviz verilmemesi gerektiğini dile getirir. Halkı bilinçlendirmek için kirlenmişliği, yozlaşmayı, adam kayırmaları, haksız uygulamaları gündemde tutar. Kök tartışmalarının yaşandığı bir ortamda

tarafının milletten yana olduğunu ortaya koyarak, halkın menfaatlerinin korunması ülküsünden ayrılmamaya çalışır. Ali, ayakları bu topraklara basan bir sanatkâr olmasına rağmen, alnına vurulan ve kaderini belirleyen etiketten kurtulamayarak, üzerinde muhtelif iddialar bulunan, henüz aydınlatılamamış bir cinayete kurban gider.

Ali'nin *Markopaşa* serüveni ve bu süreçte yaşadığı olaylar doğru tespitlerle analiz edilirse, dönemin "İslamcı" ve "Milliyetçi" tanımlamalarla anılan sanatçılarının da aynı tepkilerle ve akıbetlerle karşılaştığı görülür. Bu sebeple edebiyat okurunun, nitelikli okurun vazifesi, tarihî süreçlerin ortaya çıkardığı algıların dışında bir okuma gerçekleştirmek ve sanatkârların dünyayı anlamlandırma çabalarına ön yargılardan ari olarak şahitlik edebilmektir.

KAYNAKÇA

Ali Filiz ve Özkırımlı Atilla, *Sabahattin Ali*, De Yayınevi, İstanbul 1986.

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Armaoğlu Fahir, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi Cilt I-II*, Alkım Yayınları, İstanbul 1999.

Bayram Kemal, *Sabahattin Ali Olayı*, Yenigün Yayınları, Ankara 1978.

Cantek Levent, *Markopaşa Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

Karpat Kemal, *Türk Demokrasi Tarihi Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Temeller*, Timaş Yayınları, İstanbul 2010.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Saydur Mehmet, *Markopaşa Gerçeği*, Çınar Yayınları, İstanbul 2013.

Topuz Hıfzı, *Başın Öne Eğilmesin Sabahattin Ali'nin Romanı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006

Vurucu Sema Kahraman, "Türkiye'nin Değişim Yıllarında Siyasi Mizahla Muhalefet Örneği: Marko Paşa Gazetesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Muhsin Mete

MUSTAFA KUTLU'NUN *SABAHATTİN ALİ*'Sİ

Özellikle hikâye ve deneme kitaplarıyla tanınıp bilinen Mustafa Kutlu'nun Sabahattin Ali üzerine bir inceleme kitabının var olması günümüz okuru tarafından pek bilinmiyordur sanırım. Kendisiyle telefon görüşmemde kitaba ilişkin şu bilgileri verdi:

Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde öğrenci iken hocası M. Orhan Okay, Sabahattin Ali'nin kitaplarını okumasını salık vermiş. Hoca öğrencisinin yeteneğinin farkındadır ve iyi bir hikâyeci olması için, fikriyatını tasvip etmese de Sabahattin Ali'yi ona âdeta *yol atası* olarak görmektedir. Kutlu, bu ünlü hikâyeciyi kendisine yabancı olarak gördüğünden önce karşı çıksa da, Hoca saygıdeğerdir ve elbet bir bildiği vardır, diye düşünür, yazarın bütün eserlerini tahkikî bir gözle okur ve bir *etüd* olarak incelemesini kaleme alır. Bu inceleme yazar hakkında ilk kitap çalışmasıdır. Bir 'solcu'ya ilk defa kitap ölçeğinde mercek tutan bir 'sağcı' olmuştur, üstelik objektif bir bakış açısıyla, hatta eleştiriden olabildiğince kaçınarak. Gerçi *etüd* Hareket Yayınları'ndan Mart 1972'de yayımlanmadan önce, Kemal Sülker'in *Sabahattin Ali Dosyası* adlı kitabı Ant Yayınları'ndan 1968'de çıkmıştır. Bu tekil yayından anlaşılan o ki, günümüzün en popüler yazarlarından olan ve kitapları çok satılan Sabahattin Ali, o yıllarda dergilerde yer alan sınırlı sayıda makaleler dışında, hem devletçe hem de kendi camiasınca bir *tabu* olarak görülmektedir. Yurt dışına kaçmaya çalışırken öldürülmek gadrine, bir de görmezden gelinmek eklenmiştir.

Mustafa Kutlu'nun ilk incelemesi *Sabahattin Ali* değil, hikâyeciliğimizin diğer köşe taşı Sait Faik üzerinedir. Bu inceleme *mezuniyet tezi* olarak hazırlanmış olup, *Sait Faik'te Plastik Unsurlar* adını taşımaktaydı. Bu çalışma 1968 yılında *Sait Faik'in Hikâye Dünyası* adıyla Hareket Yayınları'ndan yayımlandı. Kutlu, görüşmemizde hikâyeciliğimizin ilk büyük ismi Ömer Seyfeddin hakkında da yayımlanmayan bir incelemesi olduğunu belirtti. Üç büyük hikâyecimizi inceleyerek yola çıkan Mustafa Kutlu için, sağlam temeller üzerine kendi hikâye dünyasını oluşturdu diyebiliriz.

Mustafa Kutlu'nun *Sabahattin Ali* incelemesi İlhan Eraydın yani Ezel Erverdi'nin kapak düzenlemesi ile Hareket Yayınları'nın 42. kitabı olarak yayımlandı ve eserin ikinci baskısı 1976 yılında kurulan, Hareket

Yayınları'nın devamı niteliğindeki Dergâh Yayınları'nca yapıldı. Bu defa 43. kitap olmuş, fakat yılı belirtilmemiş. İkinci baskıda kapak düzenlemesi Selim Yağmur'a, yazarımız Mustafa Kutlu'ya ait. İlk baskıda Mustafa Kutlu'nun adı büyük harfle, Sabahattin Ali'nin küçük harfle yazılmışken, ikinci baskıda tersi olmuş. Kutlu, Sabahattin Ali'nin adını büyük harfle yazma dışında, ön kapağa bir de fotoğrafını koymuş. İki kitabın arka kapak yazıları da farklı. Fakat iki baskı arasında asıl fark, birinci baskıda yer alan Hareket Yayınları imzalı Sunuş'un ikinci baskıda olmaması. Kutlu ve Erverdi ile yaptığım görüşmelerde Sunuş'un Nurettin Topçu'ya ait olduğu bilgisini edindim ve de ikinci baskıya neden konulmadığı hatırlanamadı. Takdir edilir ki, bir üniversite öğrencisinin *etüd*üne Topçu'nun Sunuş yazması fevkalâde addedilebilecek bir husus. Bunda Nurettin Topçu'nun Sabahattin Ali'ye değer vermesinin rolü büyük olsa gerek. Topçu'nun Sunuş'u edebiyatımıza dair önemli tespitler içermektedir:

> Millî edebiyatımız milletimizin dokuz asırlık tarihi içinde ortaya koyduğu edebiyattır. Onda Yunus ile Fuzuli'nin büyük yeri olduğu gibi, Halk Edebiyatı'nın da payı bulunmaktadır. Geçen asrın sonuyla asrımızın başında Batı'yı kopya hevesleriyle birlikte edebiyatımız millî vasfını kaybetmişti. (...) [Bu hâl] Anadolu'nun ruhunu sanatkârların gönlünden uzaklaştırdı. (...) Millî edebiyat cereyanında bir *millet romantizmi* yoktu. Onu, hiç olmazsa bir *millet realizmi* halinde yaşatanların, bir kısmı samimiyetsiz ve sathi bir milliyetçilik ifadesi vermekten öteye gidemediler. Böyle mücerret ve sunî, ruhsuz ve çerçevesiz milliyetçilik heveslerinin dışında Ömer Seyfettin'in millî tarihimize uzanan ruhlu ve özlü milliyetçiliğini görüyoruz. Ancak, onun, konusunu millî tarihten arayan sanatı, hâlin olmaktan çok hatıranın sanatı oldu. Anadolu'nun realitesini, tabiatı ve insanıyla birlikte üstün ifadeyle yaşatan, Refik Halit'in hikâyeciliğidir. (...) Büyük sanat eseri bir tövbe, bir vecd, bir tabiat değiştirme eseridir.
>
> Sabahattin Ali, Anadolu'nun toprağına olduğu gibi kalbine de en çok yaklaşan hikâyecimizdir. Onun sola bağlı bir düşünür olduğunu, sağ cepheyi hep zalimler cephesi zanneden zihniyetini vehmine ve bu alandaki yetersizliğine bağlıyoruz. Onun aşikâr bir gerçek olan büyük eseri, başından sonuna kadar milliyetçiliğin ızdıraplarıyla, bu vatan toprağının ve Anadolu insanının sevgisiyle doludur. Millet sevgisinin yanında milletin hayat haklarını aramak ve onun muzdarip kalbiyle beraber çarpan bir kalb sahibi olmak eğer milliyetçiliğin ta kendisi ise, eseriyle tanıdığımız Sabahattin Ali, en sağda milliyetçilerin göz bebeği ve öz kardeşidir.

Kitabın ikinci baskısında Nurettin Topçu'nun Sunuş'u yerine, Mustafa

Kutlu'ya ait olabilecek farklı ve kısa bir Sunuş'a yer verilmiş. Ezcümle şu deniyor:

> Elinizdeki eserde, yazarın öncelikle hikâyelerine dayanarak şahsiyeti ve eserleri ile topluma iletmek istediği fikirler üzerinde bazı hükümlere varılmaktadır.

İkinci baskıda "Hayatı ve Eserleri Üzerine" başlığıyla Sabahattin Ali üzerine biyografik bilgilere yer verilmiş. Bu bilgilerden dikkat çekici birkaç not:

Bulgaristan'a bağlı Gümülcine İğridere'de doğmuş. Meğer memleketine kaçarken öldürülmüş. Aslen Of'lu bir aileye menşupmuş. Babası piyade yüzbaşısı Selâhattin Bey, Prens Sabahaddin ve Tevfik Fikret'in yakın dostu imiş ve çocuklarına dostlarının isimlerini vermiş. "Sakıncalı Yarı" başlığıyla yazarın fotoğrafının kara yüzüne ışık tutulmuş:

> İnce, duygulu, sessiz, içine kapanık bir çocuk olarak büyüyen Sabahattin Ali, fırtınalı bir hayat yaşadı.
>
> Konya'da, bir mecliste okuduğu Mustafa Kemal'i hicveden şiirinin ihbar edilmesi sonucu bir yıla hüküm giydi. Konya ve Sinop cezaevlerinde kaldı (1932-33).
>
> 1945'te Bakanlık emrine alınarak Mûsıkî Muallim Mektebi'ndeki işine son verildi. Gazetelerdeki yazılarından dolayı takibata uğradı. İstanbul Paşakapısı Cezaevi'nde üç ay kadar yattı. Son eseri *Sırça Köşk* (1947) Bakanlık kararı ile toplatıldı.
>
> Bulgaristan sınırından yurt dışına çıkmak isterken kendisine kılavuzluk eden şahıs tarafından öldürüldü (2.4.1948).
>
> Sahip olduğu dizgin vurulmayan başıboş atılganlık Almanya'da okuduğu yazarlar, *Resimli Ay* mecmuasında tanıştığı şahıslar (Nâzım Hikmet, Sadri Ertem, Zekeriya Sertel) ve bazı çevrelerle belli bir mecraya doğru kanalize edilerek Anadolu'da dolaştığı senelerde bir gözlemci-gerçekçi tavıra dönüşür. Ferdi ve mücerret konulardan sıyrılır, yaşadığı çevreyi, gördüğü meseleleri anlatmaya başlar.

Ardından anlattıklarını nasıl anlatır bahsine geçilerek Sabahattin Ali'nin sanatçı yönü özlü olarak dile getirilir:

> Türk hikâye tarihinde 1925-1945 yılları arasında, Anadolu'yu insan ve çevre olarak en çok işleyen Sabahattin Ali olmuştur. Bu hikâyeler bariz sınıf çelişkilerine yaslanan bir temelden ziyade, bürokrasi-halk çelişkisini esas alan bir yapıya sahiptir.
>
> ... bu tenkidî tavır, daha sonraki yıllarda alegorik masallar ve hikâyelerde

> keskinleşen, acı bir hicivci noktaya ulaşacaktır (Sırça Köşk, 1947)
> Sabahattin Ali elindeki malzemeyi ekseriya çevresi ile uyum kurmak istemediği için toplum dışı bırakılmış bir kahramanın, kendi kişiliğine çok yakın bir kahramanın aracılığı ile hikâyeleştirir. Bu noktada yazarın hikâye ve roman kahramanlarından bazılarına karşı takındığı ve esasen kendi kişiliğinin zaptedilmez yanından gelen tarafgir tutumuna değinmek gerekir. Bu tavır yazarın kendini, düşünce ve sanatını, bazı kalıplar içinde şekillendirmeye çalıştığını ve fakat bunda yer yer başarısızlığa düşerek eserlerini yapı, görüş ve üslûp olarak zedelediğini göstermektedir.

Mustafa Kutlu eserini "İnsan, Toplum ve Gerçek" alt başlığını taşıyan Giriş bölümü ile Sabahattin Ali, Anadolu ve Hikâyeler bölümleri olarak kurgulamış. Sabahattin Ali ve Anadolu bölümlerinde alt başlıklara, Hikâyeler bölümünde ise yazarın yedi hikâyesine yer vermiş. Yöntem olarak da yazarın eserlerinden alıntılar yaparak, yorumlarda bulunmayı tercih etmiş. Giriş bölümündeki yorumlardan örnekler:

> Sabahattin Ali insan problemlerine bir hikâyeci olarak değinirken asla filozof tavrı takınmaz. (s. 11)
> "Hikâyelerinin çoğunda yaşama kaçkını kahramanların bulunuşu ve her satırında bunların verilmesi..." (s. 13)
> ...Yaşama zevkini bırakıp, yaşatma aşkına sarılamıyorlar. (s. 15) [Bu ifade Nurettin Topçu'ya ait olup, belirtilmeden kullanılıyor.]
> Öncelikle kendinden bahseden şiirlerinde topluma karşı takındığı tavır, bir hesaplaşmanın neticesiymiş gibi görünür. Topluma dönük suçlamalarında buruk bir duygulanmanın izleri görülmektedir. Hikâyelerinin çoğunda toplumun dışına itilen, anlaşılmamış kahramanlar bulunur. Sevgi ve merhamet telkin eden havası kişi-toplum ilişkilerinin olumlu yöne çevrilmesi için bir tutamaktır. Ama çoğu yerde acımasız bir sertlikle karşılaşılır. Bütün bunların sebebini toplum-kişi münasebetlerini yöneten değerlerin saptırılmış olmasına, kuvveti elinde tutanlar tarafından istismar edilmiş olmasına yükler. (s. 30)
> Genellikle Sabahattin Ali çizdiği tiplere kendi kişiliği ve hayatından çok şey katmıştır. İçlerinde başkaldıranları, kaçanları olur. Bu açıdan hikâyeleri isyankâr bir karakter gösterir. (s. 33)
> Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçiliğe bağlı olduğu düşüncesi yaygındır. Halbuki o, bu yola değinen eserlerini ancak hayatının son yıllarında yazmıştır. Hatta onu bu yola hayatının bazı olaylarının sürüklediği söylenebilir. Aslında son hikâyeleri bir yana bırakılırsa, romantik özentilere fazlaca yer veren -tasvirci gözlemci- gerçekçilik basamağını geçememiştir. (Tahir

Alangu, Sabahattin Ali yazısından) (s. 34)
Tahir Alangu'nun yargısına katılamıyorum. Sabahattin Ali'nin 1932-35 yıllarında yayınlanan hikâyeleri arasında gerçi romantik özentilere fazlaca yer veren hikâyeleri vardır ama bunların yanında (Kağnı, Kafa Kâğıdı, Apartman, Arabalar Beş Kuruşa, Bir İskandal) gibi toplumsal gerçekçi hikâyeler de vardır. (s. 34)
Sabahattin Ali bazen gerçekçi, bazen romantik hava taşıyan değerlendirmeler, sahneler verirken, çok yerinde çıkışların yanında çok tutarsız çıkışlarda da bulunmuştur. (s. 36)

Yazıyı uzatmamak için kitabın bütününden yorumlara yer vermekten kaçınıyorum. Yalnız kitabın sonuna doğru Kutlu, genel bir değerlendirme yapmış. Bu değerlendirmeye yer vererek bu bahsi kapatalım:

Toplu bir ifade ile özetleyecek olursak; yazar köy, köylü, kasaba, eşraf üzerine eğilirken objektif olmak için gözlemin getirdiği değerlendirmelerden yola çıkarak, zamanın oluşturduğu hava içinde hazır yargılara katılmamakta, problemlere toplumsal gerçekçi açıdan bakarak sonuçlar çıkarmaktadır. Genel olarak dağınıklık arzeden tek tek hikâyelerinin ortak yargılarını, sistem kazanmış bir görüşe götürmemekle birlikte; köylünün çeşitli problemlerini cesur bir açık kalplilik ve derin bir içtenlikle ortaya koyması ve kamuoyuna bu meselelerin önemini aktarmak istemesi idarî merkezleri uyarması aydın kesimi ile kesin bir hesaplaşmaya giderek onları Anadolu'ya karşı sorumluluk yüklenmeye çağırması bakımından bu hikâyeler bir bütünlük kazanabilir. (s.185)

Şu kadarını söyleyeyim, kitapta bir öğrencinin kavrayışının bir hayli fevkinde yorumlarla karşılaşıyoruz. Bunun yanında, tanıdığımız bildiğimiz Mustafa Kutlu'dan beklenmeyecek birtakım kelimeler, kavramlar ve ifadeleri yadırgadığımı da belirteyim. Denilebilir ki, henüz kendi dilini bulamamış, daha da ilginci çok bilmişlik özentisi içinde bir yazar adayı ile karşı karşıyayız. Kimi kelimeler tashih değilse, ısrarla yanlış olarak yazılmış. Bu ihtirazi kayıtlarıma örnekler vereyim:

(... insan gibi *konkre* bir varlığın...) (s. 22)
(... dışarlak gerçeğin...) (s. 28)
(... tatmin edilmeyen duygularla *kausalite*nin [doğrusu causality-nedensellik] emirlerine gözü kapalı uymak...) (s. 80)
(... *banal* bir davranış...) (s. 93)
(... bütün bunların *olanağa* kavuşturulamaması...) (s. 101)

(... bir *gurup* çocuk...) (s. 102) (sürekli grup böyle yazılıyor)
[Aynı paragrafta iki kez *folklör* yazılmış] (s. 127)
"Anadolu'nun *peysajı*na", [doğrusu peyzaj] manzarasına... (s. 130)

Kitabın son bölümünde yazarın hikâyelerine yer verildiğini belirtmiştim. Bu hikâyelerde geçen bazı ifadelerden yazarın dünya görüşünün çarpıklığını gözlemliyoruz. Özellikle Müslümanlığımıza bağlı değerlerimiz konusunda hem yeterli donanıma sahip olmaması hem de bu konulara bigâne kalması açıkça görülmektedir. Kutlu, bu durumu âdeta görmezlikten gelir ve eleştiri konusu yapmaz. Bunda Sabahattin Ali'ye iyimser bakma çabası etkili olmuştur diyebiliriz. Bu bağlamda hikâyelere geçmeden önce İstek şiirinden bir beyit aktarayım:

Beni yaradanı bulup
Malını başına atsam

Hikâyelere geçelim:

Hapishaneden banker olup çıkacaksınız *ellâlem.* [Doğrusu allahü alem-en iyi bilen Allah'tır] "Duvar"dan.
Eshabıkehf Mağaraları'nın önünde bir an durup düşündüm. Bembeyaz bir şehrin [Efes] arka yamacındaki bu kapkara dağ içi mezarlarında yüzlerce yıl uyudukları rivayet edilen yedi hıristiyanın hikâyesi bana bu anda, dünyanın bir daha eşini görmediği aydınlık eski Yunan medeniyeti üzerine çekilen karanlık örtünün bir timsali gibi geldi. (s. 230), Çirkince'den. [Yunan medeniyeti güzellemesi bir yana, farklı inançlarda karşımıza çıkan ve Kehf Sûresi'nde Müslüman olarak bahse konu Yedi Uyurlar'ı Hıristiyanlıkla irtibatlandırma, Ashab-ı Kehf mağarasını Afşin, Tarsus ve Lice yerine Efes'e mal etmeyi hangi inancı tercih ettiğinin bir göstergesi olarak değerlendirebiliriz.]
Sevmeyi yalnız bizler biliriz...Bizler, batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve *kendimizden başka Allah tanımayan* biz Çingeneler. (s. 259)
[Oğlu ağanın oğlu tarafından öldürülen anneye köyün imamının söyledikleri]: "Ülen kocakarı! Dâva edersen ne kazanacaksın? Kim gider de Mevlût Ağa'nın oğlu adam vurdu diye şahitlik eder? (...) İşte bir kazadır oldu. Cenabı hak [yazım böyle] böyle istemiş, Allah'ın emrine mahkeme ile mi karşı çıkacaksın? Ne yapsan oğlun geri gelmez. Gel bu işi kapatalım.
(s. 271-272)

Sabahattin Ali'nin, kitapta yer verilen hikâyelerinden seçtiğim harikulâde ifadeleri ile yazımı bitirmek istiyorum. Ne demişler: 'Yiğidi öldür hakkını yeme.'

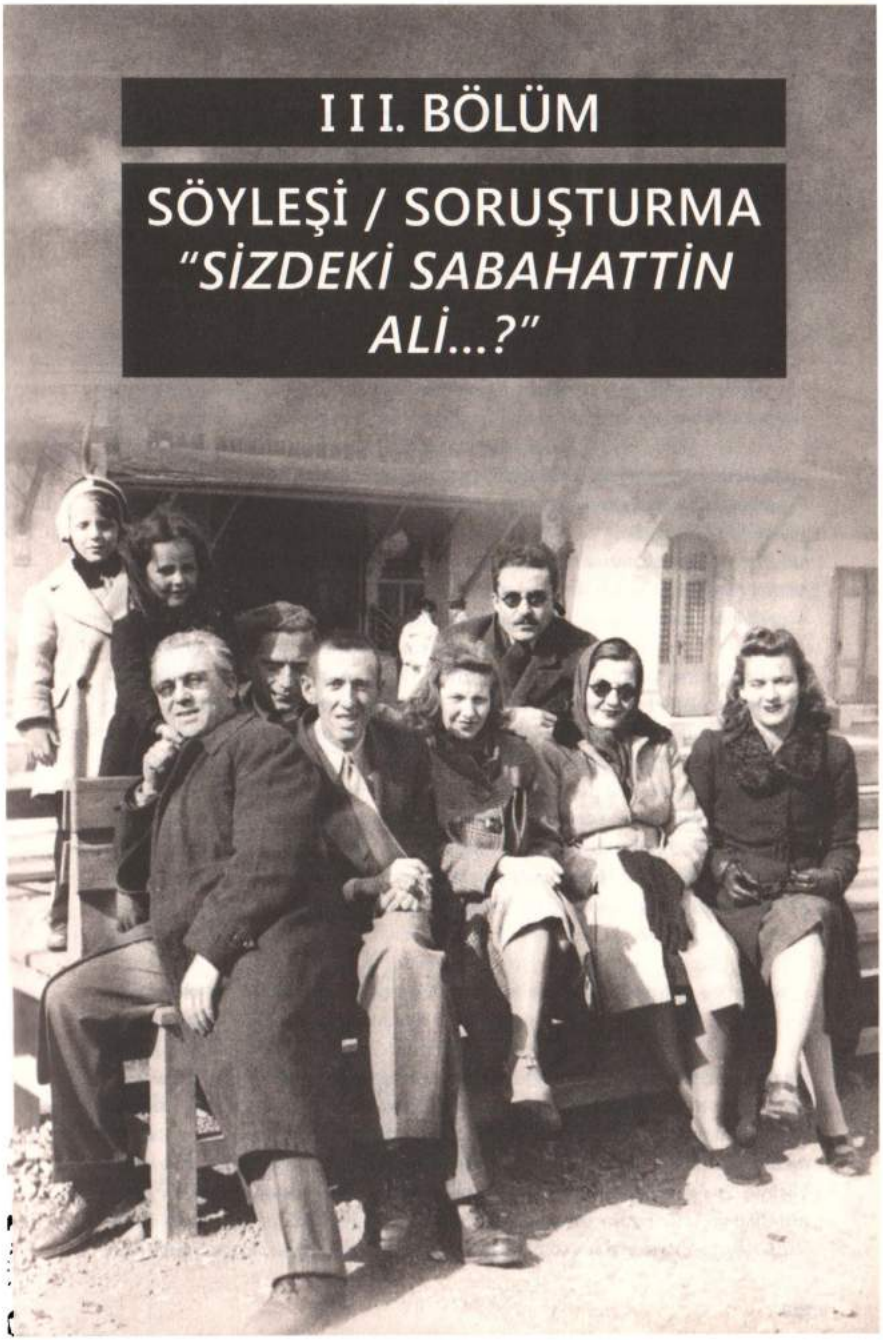
Cahillikle fakirlik bir olmuş, Sultan Süleyman'ın mülkü dağılmış. (s. 242) "Çirkince"den
...vapur dumanı bir gözlük... (s. 247)
... kirli bir paçavra gibi sallanan bakışları... (s. 249) "Hanende Melek"ten
Mavzer kurşunu gibi çarptığını yere seren bir aşk... (s. 266)
Günler, kuvvetli bir rüzgârın sürüklediği beyaz bulut kümecikleri gibi birbiri arkasına geçip gidiyorlardı. (s. 266)
Ve öyle şeyler çalıyordu ki adaşım, onları anlatmağa bizim kullandığımız kelimelerin takati yoktur. (s. 268)
Bazan okşıyan, ısıtan bir sabah güneşiydi... Fakat derhal yüzümüzü yırtan, gözümüzü kör eden, içindeki ateşleri kum tanesi gibi etrafa saçan bir çöl fırtınası oluyor, yahut bağrımıza işliyen bir bıçak haline geliyordu. (s. 268-269) "Değirmen"den

"Ses" hikâyesinde ünlü şiiri "Leylim Ley"i bir halk şiiri olarak niteler ve bir âşığa söyletir, ona mal eder. Bu şiirin iki dörtlüğünü alıntılıyorum. Şiiri okurken, Zülfü Livaneli'nin, özellikle müzikalitesini beğendiğim bestesini dinlemek ayrı bir artı teşkil edecektir. Sabahattin Ali'nin şairliğine de şapka çıkarılır kanaatindeyim.

Döndüm daldan düşen kuru yaprağa
Seher yeli, dağıt beni, kır beni
Götür tozlarımı burdan uzağa
Yârin çıplak ayağına sür beni.
Ayın şavkı vurur sazın üstüne,
Söz söyleyen yoktur sözüm üstüne
Gel ey hilâl kaşlım, dizim üstüne
Ay bir yandan, sen bir yandan sar beni.

III. BÖLÜM

SÖYLEŞİ / SORUŞTURMA
"SİZDEKİ SABAHATTİN ALİ...?"



SEVENGÜL SÖNMEZ İLE SÖYLEŞİ

Konuşan: İbrahim Tüzer

"Sabahattin Ali'nin dünyasına yakınlaştıkça pek çok insan tanıyarak dönemin koşullarını daha iyi anladım..."

Uzun yıllardır Sabahattin Ali üzerine çalışarak çok yetkin yayınlara imza atarak Sabahattin Ali'nin bilinmeyen yönlerine ışık tutuyorsunuz. Sabahattin Ali gibi bir yazar üzerine çalışmak, onun kaleme almış olduğu mektuplarla, eserlerle meşgul olmak Sevengül Sönmez'in kişisel dünyasına neler kattı?

Sabahattin Ali'yle ilgili yaptığım tüm çalışmalar, bir yazarı/şairi/sanatçıyı tanımak ve anlamak için yetiştiği kültürel çevreyi de dikkate almam gerektiğini öğretti. Özellikle Cumhuriyet'in ilk kuşağında yaşayan, Türkiye'deki büyük değişimin/dönüşümün bir parçası olarak tüm sanatçılar için geçerli bir durum bu. Sabahattin Ali'nin kişisel yaşamındaki pek çok olay ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal durumu anlamama, sanat yaşamındakiler de Türkiye'nin kültür dünyasını tanımama yardım etti.

Kültür politikalarının oluşturulduğu, edebiyat kanonunun yeniden şekillendirildiği ve çeviri eserlerin büyük önem kazandığı 1930'lu yılları her zaman çok ilginç buldum ve merak ettim. Ve pek çok anıda, yaşamöyküsünde bu yılların Türkiye'sinin izini sürdüm. Merak ettiğim bu yılların en belirgin kişilerinden birini, Sabahattin Ali'yi çalışmak, bana çok fazla kapı açtı. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşu, Tercüme Bürosu, DTCF'nin ilk yılları, Almanya'dan Nazilerden kaçarak Ankara'ya gelen doktorlar, bilim insanları, müzisyenler... Sabahattin Ali'nin dünyasına yakınlaştıkça pek çok insan tanıyarak dönemin koşullarını daha iyi anladım. Bu yıllara duyduğum merak da giderek perçinlendi.

Sabahattin Ali eserlerinin son yıllarda "çok satanlar" listesinin üst sıralarda olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Okur onun eserleri üzerinden nitelikli bir okuma gerçekleştiriyor mu sizce? Yoksa bir popülerleşme mi son konusu?

Sabahattin Ali'nin eserlerinin yeniden gündeme gelmesi ve çok satması öncelikle önemli bir yayıncılık başarısı olarak değerlendirilmelidir. Sabahattin Ali'den geriye kalan her şeyi (mektuplar, çeviriler vb.) yayımlayarak kuşatıcı bir yayıncılık örneği gösteren Yapı Kredi Yayınları, Sabahattin Ali'nin eserlerinin farklı baskılarını yaparken sergiler başta olmak üzere, pek çok şehirde farklı etkinlikler düzenledi. Okullarda öğretmen ve öğrencilere Sabahattin Ali'yi anlatan çok sayıda buluşma gerçekleştirdi. Yayınevinin desteğiyle kuru-

lan Sabahattin Ali Edebiyat Okulu, öğretmenlere yeni bir bakış açısı kazandırırken öğrencilerin edebiyat üzerine düşünmesine olanak sağladı.

Bu buluşmaların ve çalışmaların yarattığı etki eserlerin okura ulaşmasını hızlandırırken Sabahattin Ali'nin -usta bir yazar olarak- kendi zamanının çok ötesine seslenebilen dili, okurun onu anlamasını ve sevmesini sağladı.

Başta *Kürk Mantolu Madonna* olmak üzere, Sabahattin Ali'nin hemen bütün eserleri çok satıyor. Öncelikle şunu söylemeliyim ki, bu eserler okunuyor da. Yani hem çok satan hem çok okunan / paylaşılan eserler bunlar. Okumaların kişiden kişiye değiştiğini bildiğimden topyekûn bir yargıda bulunamam. Nitelikli okumalar da vardır elbette. Ancak belirgin bir popülerleşmeden de söz edebiliriz. *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*'nin yeni baskısı için yazdığım önsözde bu durumu şöyle değerlendirdim, burada da yinelemek isterim: "Bu popülerliğin Sabahattin Ali için yeni bir kimlik inşa ettiğini düşünüyorum. Siyasi görüşü nedeniyle görevinden alınmış, kovuşturmalara uğramış, hapis yatmış ve yurtdışına kaçmaya çalışırken öldürülmüş çok yönlü bir sanatçı olduğunun unutulması, onun, dünya görüşünden ve ideallerinden uzak düşerek tanınmasına yol açacak gibi görünüyor. Sabahattin Ali'nin büyük ve önemli bir yazar olduğu kadar, sosyalist dünya görüşüne sahip, ezilenin hakkını koruyan, kendisini ve çevresindekileri susturmaya çalışan güçlerle savaşan, iyi ve adil bir dünya için mücadele eden bir aydın olduğunu, yaşarken susturulmaya, baskılarla yıldırılmaya çalışıldığını, ölümünden sonra ise eserlerinin uzun yıllar yayımlanmadığını, ölümünün de hâlâ aydınlatılmadığını unutmamalıyız."

Sabahattin Ali'nin sanatının gerisinde bulunan kültürü, zihinsel derinliği değerlendirmenizi istesek neler söylersiniz?

Sabahattin Ali'nin zamanına göre "ileri", "sert" ve "sürekli yenilenen" bir sanat anlayışı olduğunu söyleyebilirim. Dünya edebiyatını tanıması, Almanca okuması, diğer sanat dallarıyla kurduğu bağ; tiyatro ve müziğe duyduğu merak ama en çok da okumaya olan düşkünlüğü düşünce dünyasının genişlemesini sağlamış. Toplumcu sanat anlayışına körü körüne bağlı olmayan Sabahattin Ali'nin sanat anlayışı hep gelişir. Sanat ve edebiyat görüşlerini anlattığı söyleşileri tarih sırasıyla okuduğumuzda bu değişimi ve gelişimi izlemek mümkün.

1938'de Mehmet Behçet Yazar'ın hazırladığı *Edebiyatımız ve Türk Edebiyatı* adlı kitap için yazdığı mektupta sanatın amacını daha açık bir biçimde ifade eder: "Sanatın gayesi de her içtimai fiil gibi, cemiyet olduğuna göre, gelecek büyük sanatkârların içtimai taraflarının çok kuvvetli olacağı ve mazinin ve halin zengin hazinelerinden toplanarak kendi kafalarının genişliği, dehalarının derinliği içinde yoğuracakları büyük meseleleri insanlığa ileri ve yukarı

doğru birer adım daha attıracak eserler halinde ortaya koyacakları şüphesizdir. Benim kanaatimce sanat, insana insanı ve hayatı ve bunların manasını öğretmekle muvazzaftır."

Hazırladığımız bu Sabahattin Ali Özel Sayısı münasebetiyle çok kıymetli Filiz Ali Hanımefendi ile de söyleştik. Babası elinden alınmış bir kızın hüznünü hissetmemek mümkün değildi onda. Ailenin neredeyse tüm mektuplarını ve diğer hususi evraklarını *yayımlayan bir araştırmacı olarak Sabahattin Ali'nin ailesi ve dostları ile olan ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Sabahattin Ali, ailesine düşkün, eşine ve çocuğuna karşı hep çok ilgili, onların ihtiyaçlarını gözetmiş bir adam. Evliliği birlikte bir ömür sürmek ve yaşamı paylaşmak olarak görmüş, bunu da başarmış bir eş. Baba olarak da bugün bile eşine az rastlanır biri. Kızının eğitimiyle, sağlığıyla en zor koşullar altında bile ilgilenmiş, onun kendini geliştirmesi için çaba harcamış. Yaşamıyla örnek olmuş bir baba. Filiz Hanım'la sohbetlerimizde sık sık bunu anlatır. Kitap okumayı, dil öğrenmeyi, müzik ve güzel sanatlarla ilgilenmeyi daha çok küçük yaşında babasını görerek deneyimlemiş ve hayatı boyunca da sürdürmüş.

Dostlarıyla da ilişkisi benzer. Sabahattin Ali dost canlısıdır, dostlarına bağlıdır. Onlarla sohbet etmeyi, vakit geçirmeyi seven ve dostlarına karşı son derece cömert bir adamdır. İyi gününde de kötü gününde de aklında dostları vardır. 10 Mayıs 1933 gecesi Ayşe Sıtkı İlhan'a yazdığı ve içini döktüğü mektupta dostluğun ve dostlarının kendisi için önemini anlatmaktadır:

"Eğer bugün hâlâ yaşıyorsam, hayatımın ilerisinin şimdiye kadar olandan daha başka manzara arz etmeyeceğini bildiğim halde hâlâ ölmüyorsam, bu, yine sebebini bir türlü bulamadığım bir hadise yüzündendir. Bu hadise de bazı kimselerin bana karşı gösterdikleri hudutsuz dostluk ve fedakârlıktır.

Dostlarım hakkındaki çeşit çeşit mütalaalarıma, hükümlerime, hatta bazen bunların pek lehimde olmayan düşüncelerine rağmen ortada örtülemeyecek bir hakikat vardır: Bu dostlar çok kere bana karşı öyle iyi davranıyorlar ki, ben kafamdan her düşünce ve mülahazayı derhal kovarak hürmetle susmak ve kendimi bırakmak zaruretinde kalıyorum."

Ahmet İnam

CANINA DOĞRU YOLCULUĞA ÇIKMIŞLARIN YOLDAŞIYDI SABAHATTİN ALİ

Sabahattin Ali farklı olma cesaretine sahip, bunu yaşamıyla ödemiş bir usta edebiyatçıdır. Toplumun bir örnek insan yaratmaya çabaladığı bir dönemde, bir örnek insan yaratma gücünü elinde tutan, bunun için tartışmaya, karşı çıkmaya, özerk, bağımsız insan oluşumuna izin vermeyen bu dünyaya eleştirel zekâsıyla meydan okudu. Bunu basmakalıp sığ bir dille anlatılmış öğretiyle değil de kendi topraklarının hayatıyla yoğrulmuş zengin bir bakış açısıyla yaptı. Farklı toplumsal, kültürel, ekonomik oluşumları içindeki farklı insan resimleri çizdi romanlarında. İncelmiş gözlemleri olan, gerçekçi, çirkinlikler görüp, gösteren, güzellikleri özleyen, geniş, farklı hayatların arayıcısıydı.

Kuyucaklı Yusuf'un Muazzez'inin farklılıklarıyla, *İçimizdeki Şeytan*'daki Ömer'in, Bedri'nin, Macide'nin farklılıkları olanca canlılıkları içinde düşündürücüdür. Hele *Kürk Mantolu Madonna*'nın Maria Puder'i, Raif'i, hiç kimselere benzemez. Raif, örneğin, yaşadığı derinliği gizlemiş mahviyet sahibi bir bilge insan olarak yaşantı zenginliğini iç dünyasındaki okyanusa gömmüştür.

Bu farklı insanlar, Sabahattin Ali'nin deyimiyle "ruhlarını" arıyorlardı. Ruhlarını yitirmiş insanların dünyasında hırpalandılar, acı çektiler, para sıkıntıları oldu. Düzenin ezici çarkından kurtulmaya çalıştıkça bu çarkın ne kadar güçlü olduğunu görüp kahroldular. Örneğin, Kuyucaklı Yusuf, arayarak bulup inşa etmeye çalıştığı ruhunu elinden almaya kalkışanları kurşunladı. Sıska bedeniyle "Yeni Dünya", kurtlar sofrasında dansının bütün hünerlerini gösterip ölüverdi.

Benim gözümde Sabahattin Ali insanın can olma savaşımında can ezici güçlere karşı direnişin öykülerini, romanlarını yazdı, çoğunlukla. İnsanın bedeni, duyguları, düşünme, anlam verme, değer yaşama gücüne dayanarak çevresiyle olan ilişkilerinin oluşturduğu canını arayışını anlattı. Yarım kaldı anlattıkları. Can ezer güçler onu elimizden aldı. Ardında bıraktıklarıyla canımızı aradığımız bu zorlu yolculukta bize ışık tuttu, tutmakta.

Maria Repenkova*

Sabahattin Ali her şeyden önce hayatıyla ve eserleriyle benim için aydınlık, ulviyet, kibarlık ve sonsuz yeteneğin örneğini oluşturuyor. Türk edebiyatında hiç bir yazar sıradan bir Türk insanının hayatını onun kadar derin ve geniş kapsamlı betimlemedi. Onun için eserleri şimdi de aktüel kalıyor. Sabahattin Ali'ye göre insan, ne milliyetten olursa olsun her şeyden önce İNSAN kalmaya mecburdur. Bu sebeple Sabahattin Ali'nin eserleri dünyanın her köşesinde okuyucuların ilgisini çekiyor ve çekmeye devam edecek umarım.

* Prof. Dr., Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi Asya ve Afrika Enstitüsü Türkoloji Bölümü Başkanı.

Apollinaria Avrutina*

Benim için Sabahattin Ali, Türkiye edebiyatındaki ilk sevdamdır. Türkoloji öğrencisiyken romanlarıyla, şiirleriyle Türkçe öğrendiğim, daha ileride çevirmen ve yazar olduğumda da yazı tecrübesini kullandığım, şiirini, romanını Rusçaya kazandırdığım ilk yazar odur. Bu yüzden benim için çok önemlidir Sabahattin Ali. Dünya klasik edebiyatı için de son derece önemli bir yazardır.

* Prof. Dr., Rusya, St. Petersburg Devlet Üniversitesi Türkolog Edebiyat Çevirmeni, Yazar.

Mehmet Fatih Uslu*

Sabahattin Ali benim tüm okurluk tecrübem boyunca farklı vesilelerle yakından temas ettiğim bir yazar oldu. Maceram, ortaokul senelerinde pek acemi bir edebiyat meraklısı olarak *Kuyucaklı Yusuf* ile başladı. O yıllarda kendisinin bulabildiğim tüm eserlerini büyük muhabbetle okudum. Üniversitede "modernistler"in büyüsünün etkisiyle olacak, hafiften burun büker oldum kendisine. Sonra *Resimli Ay* dergisi üzerine yüksek lisans tezi yazarken yayımladığı ilk hikâyeleri vesilesiyle onun ülkenin siyaset-kültür tarihindeki yerine daha ciddi düşünme şansım oldu. Cumhuriyet'in ilk sosyalist muhalefet tecrübelerinin içinde edebiyatın nasıl işlevler üstlendiğini soruştururken kendisiyle beklemediğim bir eksende karşılaşmıştım. Doktora sırasında ise özellikle romanları üzerine bambaşka perspektiflerden kafa yorma ve yazma imkânı buldum. Bu son iki tecrübe ile Sabahattin Ali algım tamamen değişti. Çok farklı yönlerden bakılmayı hak eden bir yazarın, dar okumalara kıstırıldığını düşünüp, kendimce hayıflandım. Benim cephemde bunlar olurken, Sabahattin Ali genel okura doğru taştıkça taştı, yayıldıkça yayıldı. Herhalde pek çoğumuz onun bir gün ülkenin en çok satan yazarı haline geleceğini tahmin etmemiştik.

Bugün yazar hakkında zihnimdeki en büyük merak, onun bu muazzam genel beğeniye ulaştıran etmenlerin neler olduğu; özellikle *Kürk Mantolu Madonna*'da dijital çağın çocuklarının neler bulduğu. Onda, sol bir duyarlılığa dayanan gerçekçi tavırla, bazen metinlerini romansa kadar götüren bir romantik eğilimin iç içe geçtiğini söylemek yanlış olmaz sanırım. Bu ikisinin arasında kolay ele gelmez, kolay özetlenemez kahramanlar çıkmıştır Sabahattin Ali metinlerinden. Ama bu birleşimin, bu kahramanların bugünün okuruna ne söylediğini anlamak çok kolay değil. Edebiyat sosyolojisi öğrencileri için peşinden koşması pek zevkli bir konu olsa gerek bu, araştıracak cesur taliplerini bekleyen bir konu.

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Şehir Üniversitesi.

Yalçın Armağan*

Sabahattin Ali'nin yapıtlarının beni iki düzlemde ilgilendirdiğini söyleyebilirim.

(I)

İlki yapıtlarının estetik ve tarihsel boyutu, diğeri de alımlanma sürecinin analize davetiye çıkaran "sosyolojik" boyutu.

Estetik ve tarihsel düzlemle ilgili söyleyeceklerim sınırlı. Öykülerinin Sait Faik'le birlikte modern Türkçe öykücülüğün "kurucu" metinlerinden sayıldığı malumu ilam. Romanlarını ise, ikiye ayırarak değerlendiriyorum. *Kuyucaklı Yusuf* ve diğerleri. *İçimizdeki Şeytan* da, *Kürk Mantolu Madonna* da "aceleye gelmiş" yapıtlar izlenimi yaratıyor bende. *Kuyucaklı Yusuf*, Sabahattin Ali'nin edebi ustalığının asıl olarak görüldüğü, edebiyat anlayışının başarıyla temsil edildiği romanı. Sosyalist dünya görüşüne sahip birisi olarak ekonomik ilişkilerin yaşamda ne oranda belirleyici olduğu, propogandaya sapmadan başarıyla temsil ediliyor bu romanda.

Şiirlerine gelince, daha önce de yazdığım gibi,** kendisi tarafından da vazgeçilmiş bir alan. Yazdıkları 1930'ların konvansiyonal şiirinin çeşitlemesi olmanın ötesine geçemiyor. Şiirde devam etse belki farklı bir eğri yakalayabilirdi ama devam etmemesi için haklı nedenleri var gibi geliyor bana. "Benim Aşkım" şiirinin onda bir travma yarattığı ve onu bu türden uzaklaştırdığı kanısındayım.

(II)

Sabahattin Ali'yi, özellikle son yirmi yılda, estetikten önce sosyolojinin alanında değerlendirmek gerekiyor ve bu yanı beni daha çok ilgilendiriyor.

Kürk Mantolu Madonna'nın "bestseller" olması, edebiyat sosyolojisinin kayıtsız kalamayacağı bir vaka olarak duruyor önümüzde. Bana kalırsa Sabahattin Ali'nin alımlanma sürecinde bu ilk kez yaşanmıyor, 1970'lardeki Sabahattin Ali kavgaları da benzer biçimde estetik alanın nasıl inşa edildiği, okuma alışkanlıklarının nasıl belirlendiği, kanon savaşının nasıl verildiğini görmek için mükemmel bir örnek.

Daha önce ayrıntılı biçimde ele aldığım için*** burada üzerinde durma-

* Dr., İstanbul Şehir Üniversitesi.

** "Antoloji Dışı Bir Şair", *Sabahattin Ali*, Haz. Sevengül Sönmez, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2013, 335-58.

*** "Türk Edebiyatında Sait Faik İmgesi", *Sait Faik Abasıyanık*, Haz. Yalçın Armağan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013, 76-117.

yacağım ama, 1970'lerde Bekir Yıldız'ın yazıları vesilesiyle başlayan ve geniş biçimde tartışılan Sabahattin Ali-Sait Faik karşılaştırması edebiyat sosyolojisi açısından atlanmaması gereken bir vaka. 1960'larda sosyalist hareketin yükselişe geçmesiyle, edebiyat kurumu yeniden şekillenirken yazarlar da yeniden değerlendiriliyor. Nâzım Hikmet'in keşfedilebildiği, İkinci Yeni'nin gözden düşürülmeye çalışıldığı, Ahmed Arif'in iade-i itibarla taltif edildiği ve Yaşar Kemal'in bir yıldız olarak yükseldiği* bu dönemde, Sabahattin Ali'nin de Sait Faik'in karşısına konduğunu, böylece baskın "burjuva" edebiyatının yıpratılarak yerine sosyalist yazarların ikame edilmek istendiğini görüyoruz. Kısacası, Asım Bezirci'nin yazılarında açıkça gördüğümüz gibi,** bir kanon savaşı veriliyor. Sabahattin Ali'nin bu savaşta –tıpkı Nâzım Hikmet gibi– sahiplenildiğine tanık oluyoruz. Ancak bu sürecin –Nâzım Hikmet'in aksine– Sabahattin Ali lehine sonuçlandığını söylemek zor. 2000'lere gelinceye kadar Sabahattin Ali'ye büyük bir ilgi gösterilmediği fark ediliyor. İtibarlı ama dar bir çevrede tanınan bir yazar Sabahattin Ali. Kuşkusuz bu durumda, 1970'lerdeki Sabahattin Ali-Sait Faik karşılaştırmasının olumsuz etkisi de söz konusu; Sabahattin Ali'yi sahiplenmek isteyen anlayışın askeri darbeyle bastırılması sonucunda o da geriye itiliyor.

2000'lerde Sabahattin Ali'nin yeniden doğduğunu söylemek mümkün. Bu da *Kürk Mantolu Madonna*'nın rüzgârıyla oluyor. Bu romanın 1943'te yayımlanmış olmasına rağmen yarım yüzyıl "okur" tarafından keşfedilememesi, dediğim gibi, sosyolojik analize davetiye çıkarıyor. Neyse ki son yıllarda bu konuda tezler yazılmaya ve mesele sosyolojik açıdan ele alınmaya başlandı. Umarım bu çalışmalar metin merkezliliğe kaymaz ve bu çok satar durumundan bir "estetik kıymet" belirleme uğraşı çıkmaz. *Kürk Mantolu Madonna* yazıldığından beri aynı biçiminde duruyor ama alımlanma süreci değişiyor. Bu yüzden de bu ilgiyi anlamak için metne değil, alımlanma sürecine odaklanmak gerekir. Her ne kadar okurları *Kürk Mantolu Madonna*'yı bir "estetik şölen" havasında okuma eğiliminde olsa da, aslında estetik kıymetin iade-i itibarı yok, tipik bir "bestseller" olma süreci işliyor. Edebiyat kurumunu belirleyen –başta dağıtıcı aygıtlar gibi– birtakım değişkenler yapıtın alımlanma sürecini belirliyor. Elbette yapıtın içeriği de, alımlanma sürecindeki değişkenlerden biri ve okurun niçin 1967'de değil de 2002'de bu yapıtta anlatılanları ilginç bulduğunu sormak gerekiyor. Ama bu da yine estetiğin değil, öncelikle sosyolojinin meselesi.

Son olarak şunu da ekleyeyim: *Kürk Mantolu Madonna* anlatıbilim açısından ele alınırsa, popüler olmasıyla ters orantılı bir durumun ortaya çıkacağı-

* "Kıyamete Kadar Yaşar Kemal Okumak", *Moment* II. 1 (2015): 34

** "Geleceği Ertelemek: Asım Bezirci'nin Mirası", *Toplum ve Bilim* 143 (2017): 34-58.

nı sanıyorum. Birtakım "akış" sorunları barındıran bu romanın bize bir estetik şölen sunmadığı hemen fark edilecektir –ki bu durum bize Türkiye'deki genel okurun "kurmaca görgüsü" hakkında önemli bir ipucu veriyor.

(III)

Yazarın hayatı konusunda, sanırım, en geçerli saptamayı Sevengül Sönmez yaptı. Sönmez, Sabahattin Ali'nin popülerleşme sürecinin onun şaibeli ölümüne/öldürülmesine kayıtsız kalınarak gerçekleştiğini söylüyor.* Sabahattin Ali, sosyalizm için mücadele vermiş bir yazar ve edebiyat anlayışı da buna göre şekillenmiş ama *Kürk Mantolu Madonna* bir aşk anlatısı olarak alımlandığı için bu biyografik bilgi önemini kaybediyor. Zaten *Kuyucaklı Yusuf*'un değil, *Kürk Mantolu Madonna*'nın popüler olması, Sabahattin Ali'nin edebiyat anlayışına kayıtsız kalındığının açık bir kanıtı.

* Sevengül Sönmez, "Yeni Baskıya Önsöz: Bir Yazarı Hatırla(t)mak", A'dan Z'ye Sabahattin Ali, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 2017, 6-8.

Fatih Altuğ*

Sabahattin Ali edebiyatının bendeki izdüşümleri çok katmanlı olmakla birlikte bu soruşturma kapsamında daha önce fazla vurgulanmamış olan iki yanını öne çıkarmak istiyorum: Dünya ve Bilinç. Sabahattin Ali edebiyatını başından sonuna kadar kat eden hatlardan biri öznenin dünya ile kurduğu ilişkiden besleniyor. Dünyaya kanmamaya ve görünüşlerin aldatıcılığına dair bir söylem, edebiyat deneyiminin başlarında tasavvufi ve/ya romantik bir meşreple çıkabiliyorken sonraki dönemlerde sosyalist bir zemine yaslanıyor. Ancak her hâlükârda hakikatin görünenden ibaret olmadığına, dünyanın ayartıcı çağrısı karşısında dikkatli olmaya dair bir hassasiyet bu edebiyatı kat ediyor. Bu hassasiyet başından beri çilekeşliği de barındırıyor içinde: Yapabilecekken yapmamayı tercih etmek, dünya nimetini elinin tersiyle itmek, dünyanın iğvasına direnmek ve böylelikle görüntünün ardına, asıl hakikate yönelmek. Kayıtsızlık, lakaydî bu tavrın anahtar kavramlarından biri. Adanmış hakikatin çerçevesi dışındaki hallere kayıtsız kalabilmek, çilekeşliği ve mücadeleyi desteklerken, hakikatle bağlantılı inceliklere kayıtsız kalmak, zulüm karşısında kayıtsızlaşmak, şiddetle kınanıyor. Dünyanın baştan çıkarıcılığına direnirken dünyanın dertleriyle kayıtlı olmak, o dertleri çekmek ve dert çekenlerin birbirine mukayyet olması, Sabahattin Ali edebiyatını hala hemderdimiz kılıyor. Bazen bu etik konumlara dair buyurgan bir dile başvursa da bu edebiyat aracılığıyla bir kişinin duyarlıklarının, duyusallığının, sinirlerinin azalışı, silinişi, kütleşmesi ya da tam tersine artışı ve gürleşmesi takip edilebiliyor.

Dünya ve kayıt meselesiyle bağlantılı bir şekilde bilinç meselesi de Sabahattin Ali'nin önemsediğim izleklerinden. Üzerinde yeterince çalışılmamış olan bu meselede Sabahattin Ali'nin dikkate değer fikrî ve edebî mesai harcadığını düşünüyorum. Fritz Sternberg'den çevirdiği ve *Yeni Anadolu* gazetesinde çıkan "Marksizm ve İhtibas: Marx ve Freud" metninin de işaret ettiği psikanaliz ilgisi Sabahattin Ali'nin mektuplarından hikâye ve romanlarına kadar uzanan bir mecrada bir alt akıntı olarak hissediliyor. İnsanın bilme halleri, bilgiyi aşan içsel deneyimler, bilinç ve bilinçdışının birlikte işleyişine dair içten içe sezgiler, iradenin gücünü sarsan güdüler ya da iradenin sınırlarını genişleten tasarımların ötesinde işleyişler belki hiçbir zaman ana izlek olmadan bu edebiyatın kılcal damarlarında dolaşıyor.

* İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı öğretim üyesi

Abdullah Harmancı

Sabahattin Ali, benim için "Kağnı" öyküsünün yazarıdır. Oğlu öldürülen yaşlı ve yoksul kadının, köyün ağasıyla ve devletin keşmekeşe dönmüş hukuk düzeniyle uğraşmaktansa, bir keçiye veya bir kilo şekere susmayı kabul etmesi, ilk okuduğumdan beri bende derin bir acı hissi bırakmıştır. Öykü bütün gerçekliğiyle ve gerçekçiliğiyle toplumcu edebiyatın en nefis örneklerindendir. Bütün öykülerini okuduğunuz zaman onun öykücülük başarısından biraz şüpheye düşersiniz. Öykülerinde zaman zaman bu seviyeden aşağı düşüldüğü görülür. Zaman zaman ideolojik yaklaşımlarını idare edemediği, bu kadar usta atılışlar yapamadığı görülür. Gene de birkaç öyküsü bile onu büyük bir öykücü yapmama yeter.

Bunun dışında şairliği de benim gözümde çok değerlidir. Hafızam çok kötü olmasına rağmen, bazı şiirlerini ezberimden okuyabilmekteyim. Bu benim değil, şairin başarısıdır. Sabahattin Ali her ne kadar kendi döneminin çok gerisinde kalmış arkaik bir şairse de böyle bakmayıp sadece dinlediğimiz şiirden aldığımız zevk bağlamında değerlendirecek olursak, Sabahattin Ali'nin şiirleri ölümsüz şiirlerdir. Acıyı kemiğimize kadar hissetmemizi sağlar ama daha öte gitmez. Kıvamında bırakmasını bilir.

Hayat hikâyesi de en az öyküleri ve şiirleri kadar etkilemiştir beni. Konya'da belli bir süre öğretmenlik yapması, burada yaşadığı bazı ilginç olaylar da belki onu benimsememde etkili olmuştur. Ve hayatının trajik bir biçimde sonlandığını biliyoruz. Bu muhteşem eserlerin tacı gibidir bu trajik yaşam hikâyesi. Acı ama fiyakalı... Sabahattin Ali'yi daima çok sevdim ve defalarca okudum. Dünya görüşleri, sanatçılara duyduğum hisleri etkilemiyor ve kararlarımı belirlemiyor. Sanat ortak paydasında yaşıyorum onlarla. İyi ki...

Ahmet Murat

Kestirmeden Anlatmak

Sabahattin Ali'nin yazma biçimi, yalın olanı yazmanın zorluğunu gösteren en iyi örneklerden biri. Yalın, açık, çoğu zaman apaçık ama asla sıradan ve basit olmayan bu üslup, benim için gerçekçilik ilkesine sadık bir yazarın verdiği bir üslup dersi. Sabahattin Ali'nin üslubunda görünen, meselesini anlatmada kestirme yolu buluverdiği o anlar, tıpkı kestirme bir yolun yolcuda uyandırdığı duyguyu uyandırıyor: Yolu kısaltmak için sürpriz ve cazip bir seçenek doğmuş oluyor.

Sabahattin Ali'nin gerçekçiliğini böyle anlıyorum. Edebiyatta da, hayat dediğimiz nesneyi oluşturan birimlerin birbirleriyle ilişkileri doğru ve kestirme biçimde sergilenebilse, "edebiyat parçalama"ya gerek kalmıyor. O ilişkilerdeki trajik durumu, sevimli durumu, acılı durumu, ümitvar durumu, yalın halleriyle ve kestirmeden gösterebilme yeteneği vardı Sabahattin Ali'nin.

Şimdi yine bakıyorum yukarıda yazdıklarıma ve derdimi burada onun kadar kestirme anlatamadığımı düşünüyorum. Kestirme anlatmanın, olayları bıktırıcı bir klişenin içinde anlatmak olmadığını ya da sadece "herkese göründüğü gibi" anlatıvermek olmadığını, herkesin bulanık biçimde gördüğü ama gördüklerinde ayıklama yapamadığı bir görememe halini aşacak biçimde, görünenler arasında çok isabetli seçimler yaparak bize bu seçimleri göstermek olduğunu anlıyorum.

Konuları ne olursa olsun, evvela üslup ve elbette temiz Türkçe bakımından (bir yerde okumuştum: Sabahattin Ali'nin kullandığı kelimelerin %80'i Türkçeymiş) onun eserleri birer ders gibi.

Sabri Gürses*

Sabahattin Ali evimizin vazgeçilmez bir üyesiydi. Onun şiirlerinden bestelenen şarkıları dinleyip söyleyerek büyüdüm. *Aldırma Gönül* derken ne kastedildiğini anlamadığım zamanlarda bile onu dinliyordum, demek ki gönül fikri onunla girmiş dünyama. Sonra şiirlerini okudum, uzun süre şair olarak kaldı bende, düzyazılarını daha dağınık okudum. Uzun yıllar sonra, 90'larda, Türk kimliği üzerinde çalışırken, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bahsedilen bir Türkçü şair-yazar sahnesiyle onun arasında bağ kurup *İçimizdeki Şeytan*'ı okudum. Başarılı, açık bir roman izlenimi bırakmadı bende, hâlâ da anlatmadığı çok şey var diye düşünüyorum; bence *Kürk Mantolu Madonna* romanı da öyle. Fakat Sabahattin Ali'yi yeniden keşfim, onun çeviri tarihimize katkılarını keşfetmekle oldu. Tercüme Bürosundaki çalışmaları, Rusça çevirmenleriyle ortak çalışmaları... Ve derken bir gün, Sevengül Sönmez'in hazırladığı bir sergide, poliste çekilen son çantasının fotoğrafını gördüm: Çantadan Puşkin'in Yevgeni Onegin'in Almanca çevirisi çıkmıştı, orada duruyordu. Çevirme fikriyle doksan dokuz yılından beri dolandığım bu eserle birlikte öldüğünü düşünmek şaşırttı beni. Ya ilk MEB Klasikleri arasında yer alacak bu eserin çevirisi yapılmıştı ve Sabahattin Ali (bugünkü ifadeyle) editörlüğünü yapıyordu, ya kendisi çeviriyordu, ya sevdiği için yanına almıştı, ya da Bulgaristan üzerinden Nâzım'ın yanına gitmeyi hayal ediyordu, Puşkin'i de simgesel yol arkadaşı olarak seçmişti. Bir çeviri çıkmadı ortaya, ama, kendi çevirimi beğendiğim, şimdilik tek düzgün çeviri saydığım halde, Sabahattin Ali'nin kendi gibi genç ölen Puşkin'le ortak çok yanı olduğuna, onun elinden geçmiş bir Onegin'in eserin özünü daha iyi vereceğine inanıyorum, çünkü halk diliyle edebi dil arasındaki geçiş, şiirden romana geçişi başarmak ikisinin de ortak dertleriydi. Dilerim, kaderi onun gibi olmayan nice Sabahattin Ali'lerimiz olur.

* Çevirmen, Çeviribilimci

İsmail Özen

Üniversite yıllarında -tam hatırlamıyorum ama sanıyorum bilinçli bir seçimle değil- Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'unu okumaya başladığımda dikkatimi en çok olayların Edremit'te geçmesi çekmişti. Merak edip biyografisine baktığımda çocukluğunun Edremit'te geçtiğini, liseyi benim gibi parasız yatılı olarak Balıkesir'de okuduğunu, 1930'lu yıllarda Konya'da öğretmenlik yaptığını öğrenmiştim. Demek ki hemen hemen benzer gerekçelerle aynı şehirlerde bulunmuştuk. Ben de Burhaniye doğumluydum, dört yaşıma kadar Burhaniye'de yaşamıştım. O yılları hatırlamıyorum ama ailede yer olarak -biraz da özlemle- en çok Edremit'ten, Havran'dan, Burhaniye'den bahsedilirdi. Bu yüzden *Kürk Mantolu Madonna*'yı, *Kuyucaklı Yusuf*'u, *İçimizdeki Şeytan*'ı; "Pazarcı" ve "Hasan Boğuldu" gibi öyküleri biraz da çocukluğumun, ilk gençliğimin içinden geçen nostaljik metinler olarak okudum. İlk okuduğum yıllarda *Kürk Mantolu Madonna*'nın Türk edebiyatının en güzel romanlarından biri olduğunu düşünmüştüm. Romanın Havran'da geçmesi, başkahraman Raif Bey'in Havranlı olması eseri bu kadar çok beğenmemin asıl nedeni miydi bilmiyorum. Aynı şekilde "Ses", "Gramofon Avrat", "Arap Hayri", "Isıtmak İçin" ve daha pek çok öyküde mekânın yirmi altı yıldır yaşadığım Konya olması bu eserleri bu kadar çok sevmemin nedenlerinden biri miydi?

Eserlerini yayımladığı otuzlu kırklı yıllara kadar hiçbir yazar Anadolu'dan seçtiği karakterleri böylesine derinlikli, ayrıntılı ve sahici anlatmayı başaramamıştır, diye düşünüyorum şimdilerde. Yine eserlerinde halkın yaşadığı sefalete, cehalete duyarsız kalan aydınları doğrudan ya da dolaylı olarak en çok eleştiren yazardır Sabahattin Ali. Bu anlamda eserleri *Yaban*'da Yakup Kadri'nin halka bakışı ile taban tabana zıddır. Çok şık ve pahalı elbiseler giymesi, lüks restoranlarda yemek yemeyi, lüks sigaralar ve içkiler içmeyi sevmesi de hoş bir ironi olsa gerek. Nitekim bu özelliği itibariyle döneminde özellikle sol çevreler tarafından zaman zaman eleştirilmiştir.

Sabahattin Ali dendiğinde ilk aklıma gelenler bunlar. Sabahattin Ali bu ülkenin mahzun ve mağdur çocuklarından biridir. Yoksunluklar, zorluklar ve sıkıntılarla geçen kırk bir yıllık ömrüne pek çok değerli eser sığdırmayı başarmış. Daha uzun yaşasaydı çok daha iyi eserler verebilirdi.

Gürhan Çopur*

Sabahattin Ali, Antalya'da Ortaokul öğrencisiyken babamın kütüphanesinden sıyrılıp keşfe çıktığım okul kütüphanemizde tanıştığım ve beni etkilemiş iki yazardan birisiydi. "Hasan Boğuldu" öyküsünü okuduktan sonra yaz tatillerindeki yayla gezilerim başka bir anlam kazandı. Bu geziler esnasında hep "Hasan Boğuldu" öyküsünü anımsar, kendimi öykünün içerisinde hisseder, gördüğüm yerleri öyküdeki coğrafyayla benzeştirmeye çalışırdım. Üniversitede derslerde Sabahattin Ali'yi daha farklı açılardan tanıma imkânına eriştiğimde halk edebiyatını kullanmadaki ustalığı, romanlarındaki ölümsüz karakterler beni Sabahattin Ali'ye hayran bıraktı. Çağının vicdanı olarak tanımladığım Sabahattin Ali, edebiyatımızda tekâmülünü tamamlamış fakat ömrü kısa olan yazarlarımızdan biridir. Bu da onun adının çağları aşacağının anahtarıdır bence. Sabahattin Ali'yi siyasal yönelimler ve "–izm"lerin kuşatmasından kurtararak düşünmek okurunun dikkat etmesi gereken bir konudur. Zira yetiştiği dönem, tahsili ve ülke koşulları göz önüne alındığında böylesi bir birikimi eserlerinde kullanabilmesi, açık bir şekilde cesareti, yürekliliği gerektirir. Okuma sevgimin kıvılcımlandığı ortaokul yıllarıma dair hatırladığım iki yazar vardır. Birincisi Refik Halid Karay ikincisi ise Sabahattin Ali'dir. İkisinin de "benim açımdan" ortak yönleri araya bir filtre çekmeden insanı ve insana ait olanı anlatmalarıdır diyebilirim. Eserlerinin halen gündemde olması ve yıllar öncesini anlatırken şimdiye ait birçok izleği içermesi bakımından saygı duyduğum Sabahattin Ali, kitaplığımda çocuklarıma bırakacağım kıymetli eserlerin yazarı olma özelliğiyle tanımaktan gurur duyduğum yazarlarımızdan birisidir.

* (Arş. Gör.), Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Deniz Aktan Küçük*

Sabahattin Ali; şiirleri, romanları, hikâyeleriyle ve çıkardığı *Markopaşa* gibi dergilerle hem kendi dönemi hem de genel olarak Türkçe edebiyat açısından sadece üretken ve muhalif bir yazar değil aynı zamanda özellikle getirdiği kendine özgü toplumcu gerçekçi solukla önemli bir isim. Sabahattin Ali'nin hikâyelerini temel alırsak sağlam bir dış gözlemle kurgulanan "acı" gerçeklikte iç gözlemin de eksik bırakılmadığını görüyoruz. Bu nedenle zıtlıklarla örülen hikâyelerde didaktik bir idealizasyondan ziyade göze çarpan saf, katışıksız bir doğallık, kendindenlikle verilen insanlık halleri oluyor. Acı gerçekliğin temsili için işlevselleştirilen tiplerden ziyade tüm derinlikleriyle karakterlere tanık oluyoruz. Bu nedenle Sabahattin Ali'yi bireycilikle toplumculuk olarak bölünen yapay bir karşıtlıkta tanımlamaya çalışmak da çok anlamlı değil aslında. Bu kendine özgülüğü hep akılda tutmak, bunun farkına varmak gerekiyor. Çünkü Sabahattin Ali'nin metinlerine biraz daha yakından baktığımızda sınırların bu kadar net olmadığını görüyoruz. Mesela Sabahattin Ali'nin şiirlerine odaklandığımızda, sade dili, hece ölçüsü, Anadolu'ya odaklanan ve halk şiirini çağrıştıran yönleriyle bu şiirlerin Ali'nin toplumculuğuna işaret ettiğini düşünmek mümkün olsa da hikâyelerde rastlanan eleştirel tonu taşımayan bu şiirler başka bir "lirik ben"in öznel dışavurumunu da ihtiva ettikleri için "bireycilik"e de yakın duruyor. Zaten Sabahattin Ali'yi toplumcu gerçekçi bir noktada sabitlemek, tek tip bir toplumcu gerçekçi etikette dondurmak isteyen eleştirmenlerin de tam bu noktada, bu bireyci tavrı ne yapacaklarını bilemedikleri, Ali'nin şair kimliğine pek dokunmak istemedikleri ve böylelikle de Ali'nin hikâye ve romanlarına gösterdikleri ilgiyi şiirlerine göstermediklerini fark ediyoruz. Bununla birlikte Ali'nin hikâyelerine baktığımızda derinlikli karakterlerin iç dünyalarına açılan alanları toplumsal örgütlenme biçimine dair eleştiriyi destekler, bu eleştiriye eşlik eder halde buluyoruz. Mesela söz konusu Anadolu ya da Anadolu insanı olduğunda "orada, bir köy var uzakta"nın "orada" ve "uzak" olan köylüsünün orada ve uzak olmanın dışında sahip olduğu insanlık hallerine şahit oluyoruz. "Kuru/çorak" bir köyün "kuru/çorak" olmanın ötesinde hem maddi sefaletin hem de insan olmanın onuruna dair bir sorgunun sahnesinde kurgulanan köylülerini bir bütün olarak hayatın olağan akışından alınan bir kesite sığdırılmış kendi hayatlarıyla; kendi deneyimleriyle; kendi fikirleri, hisleri ve hayalleriyle birer insan olarak görebiliyoruz. Aslında söz konusu bugün Sabahattin Ali'yi yeniden "popüler" kılan *Kürk Mantolu Madonna* olduğunda -ki metin tefrika

* Dr., Okutman, İstanbul Şehir Üniversitesi

edilirken roman değil hikâye, büyük hikâye olarak sunuluyor- yine diğer hikâyelerde gördüğümüz toplumsal örgütlenme biçimine bağlanan insanlık hallerine şahit oluyoruz. Sabahattin Ali'nin insanı tüm derinliğiyle mercek altına alan tavrının bu romanda da korunduğunu görüyoruz. Roman, adeta insana, insanın iç âlemi denenin keşfine dair aforizmalar sunuyor. Çerçeveli yapısıyla roman, dış çerçevede anlatıcının yaşam mücadelesiyle birlikte çevresindeki insanlara dair tetkik edici halini ortaya koyarken, içeride pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, orada ve uzak olan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz, kendine ait bir iç alemi yokmuş gibi görünen bir efendinin, bu kadar sıradan zannettiğimiz birinin nasıl da sıradışı, olağanüstü bir aşk yaşamış olduğunu, hem iç âleminin hem de tükenen ömrünün nasıl da kendine özgü bir farklılık taşıdığını göstermeyi de mümkün kılıyor. Hikâyelerinde de gördüğümüz bu tavır, yani hayatta kalma mücadelesinde diğerleriyle eşlense de sıradan, tipik olarak görünenin taşıdığı bu fazlalık, onu bir diğerinden ayırt edilebilir kılan bu kendilik Sabahattin Ali'nin bugün bu kadar popüler olmasında, *Kürk Mantolu Madonna*'nın bu kadar sevilmesinde de etkili oluyor bence. Çünkü kendisini rutininin içine hapsolmuş, sıradan hisseden insanlara umut verirken, sıradanlıklarla çevrili olduğunu düşünen insanlara da çevrelerinde bulabilecekleri başka bir zenginliğin ihtimalini sunuyor. Sabahattin Ali'yi benim için değerli kılan da kendi kurmaca evreninde gerçekliğin adaletsizliğini, yanlışlığını, korkunç acılığını anlatırken ve gerçekliği bir doğa olgusu olarak değil insan yapımı, insanların örgütlenme biçimlerinin bir sonucu olarak ortaya koyarken, göstermeyi başarabildiği insana dair bu zenginlik aslında.

İlker Hepkaner*

Sabahattin Ali toplumsal gerçekçilik üzerine en keskin görüşlerini *Varlık* dergisinin 1936'da yayınlanan 65. sayısında yayımlanan, Muzaffer Reşit ile yaptığı bir söyleşide belirtmiştir. Sanatın maksadı üzerine kendisine yöneltilen bir soruya, şöyle cevap verir: "Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarih maksadı vardır: İnsanları daha iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak."

Ben sanatçı, edebiyatçı olmak isterken kendimi sanatı ve edebiyatı analiz edenler arasında buldum. Ancak bu Sabahattin Ali'nin sanat için yaptığı önerilerini uygulamama engel olmadı. Sabahattin Ali'nin benim üzerimdeki en büyük tesiri budur: İnsan ne yaparsa yapsın hem kendini hem diğer insanları iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmeli. Buna ek olarak bir de şu var: Sabahattin Ali'nin romanları, özellikle *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna* müziği ve resmi edebiyata kardeş kılar, böyle olunca okuyucu Berlin'in soğuk sokaklarını veya İstanbul'un kimi acımasız insanlarını okurken aynı zamanda sanatla edebiyatın o güzel kardeşliğini görür, dinler. Sabahattin Ali'nin bendeki bir diğer tesiri de budur. Hiçbir işi tek amaçla yapmamalı, olabildiğince işlemeli, bir iş ancak o zaman güzelleşiyor, derinleşiyor.

* Newyork Üniversitesi Ortadoğu Çalışmaları Doktora Öğrencisi.

Hasibe Çerko

Toplumun anlamını bütün kendiliği ve yıkıcılığı ile derinden kavramış bir sanatçı Sabahattin Ali. Onun sanatçı özünü belirleyen derin yapı, doğallık arzusuyla aşılanmış bir romantizm ve kuşkusuz eleştirellik.

Döneminin burjuva güdümlü ve siyasal amaçlı edebiyat eğilimlerini açıkça eleştirmesi, yabancı yazar ve şairlerden yapılan çevirilerde yazarın değerinin teslim edilmediğini fark etmesi, taklitçiliği hicvetmekten çekinmemesi onun fevkalade dürüst ve cesur bir sanatçı olduğunu açıklıyor.

Demek isterim ki, Yunanlıların düşünce geleneğinden metafiziğin meselelerine dek fikir sahibi bir yazar oluşu, Kant ve Bergson'a yakınlığı, müzik bilgisinin derinliği, samimi doğalcılığı, *Sabahattin Ali*'nin eserlerini başka bir hevesle okumamı sağladı.

Benim açımdan *Sabahattin Ali*'yi edebiyatta farklı kılan, eserlerinin yapısını yalnızca sosyal itkilere dayandırmayarak özgün ruhi manalara yönelmesi, adaletsizlik ve haksızlıkların mazur görülmemesi gerektiğini açıklayan öykülerinde bile salt nesnelliğe bel bağlamayışı, bireyin varoluşunu kendine has arı bir tarzda işleyişi.

İnsani koşulların eşitsizliğini eleştirdiği hikâyelerinden biri, *Ayran*'da (1938'de yazımı), mesela nesnellik saldırısı ruhi gerçeklik üzerinde yükseliyor. Evde onu bekleyen aç kardeşlerine ekmek götürmek telaşındaki Hasan, incelikli bir tabiat-insan çatışkısına tâbi tutuluyor. Bu kısa hikâyede çocuğun içine düştüğü zalim koşulu o henüz istasyon yolundayken sezdiren şu kesiti unutmamışımdır:

> Küçük Hasan hiçbir şey düşünmeden ilerliyordu. Ne evde kendisinin dönmesini bekleyen iki küçük kardeşi ne de dört saat uzaktaki nahiye merkezinde hizmetçilik yapan anası bu anda aklında değildi. Ayranını satıp satamayacağını da düşünmüyordu. Kafasında yalnız bir şey vardı: Bu yolu tekrar yürümek, geri dönmek mecburiyeti...

Ayazda belli ölçüdeki yaşam kıpırtılarının hedefe sürüklediği çocuğun, "Ayran, ayran, temiz ayran" diyen bağırışlarını duymuşuzdur sanki. Güğümün keskin kenarlı dibinin karlar altında etimize sürtünüşlerinden, istasyonda bir baştan öbür başa koşarken onun yerindeki çocukluğumuzu yaşamaktan kurtulamamışızdır. Yalınlıktaki görkem imrendiricidir, taklit edilemez bir merhamet ve içtenlik akar sözcüklerden.

Eriyen karlarla diz boyu çamur yolda, köyden istasyona gitmekte bir çocuk. Yaz geçmiş, "buz gibi" diyerek bağıracağı havalar kaybolmuş, kendisi-

nin de o kaybolan güzelim havayla birlikte tükenip gittiğini sezmiştir. Henüz ayran dolu kocaman bir güğümle sert doğayı kat ederken yaşadığı katıksız umutsuzluk, korku, fizik çevrenin yüklediklerini aşan deruni anlamlar içerir. Narin bedenini eritmek üzere bağrını açmış doğa çıkışsızlığın temel nedeni olmadığı gibi kurtuluşun, gerçek cömertliğin, huzura erişmenin kaynağıdır da. Fakat umudunu kaybetmenin ardından böylesi huzura erişmek acıdır. İnsan, umut ederek yaşayıp ölmelidir.

Sabahattin Ali'yi okumaya başladığımda, niyetli, gayeli bir sanat anlayışıyla hemhal olduğumu biliyordum. Fakat bütün bu süre zarfında okurunu kavramayı başarmış hakiki bir üslupçuyla karşı karşıya olduğumdan ufacık şüphe duymadım. Kelimelerinin, yaşayan, sıcak, özlü tarzına hayran kalmıştım. Savunduğu bütünlük onda gerçekleşmişti.

Sanatı fotoğraf nesnelliğinde, açık, samimi ve anlaşılırdı. Bu yüzden fotoğrafçılığı ile sanatını pekiştirmek istemişti belki. Kesin bir tavır içersinde, toplumun alımlayacağı marjinal faydayı vurgulayan, nesnelliğini pekiştiren konuşmaları ve eserlerinin karakteristiğinden emin duruşu onun toplumcu yazarlar arasındaki özgün çizgisini koyultuyordu.

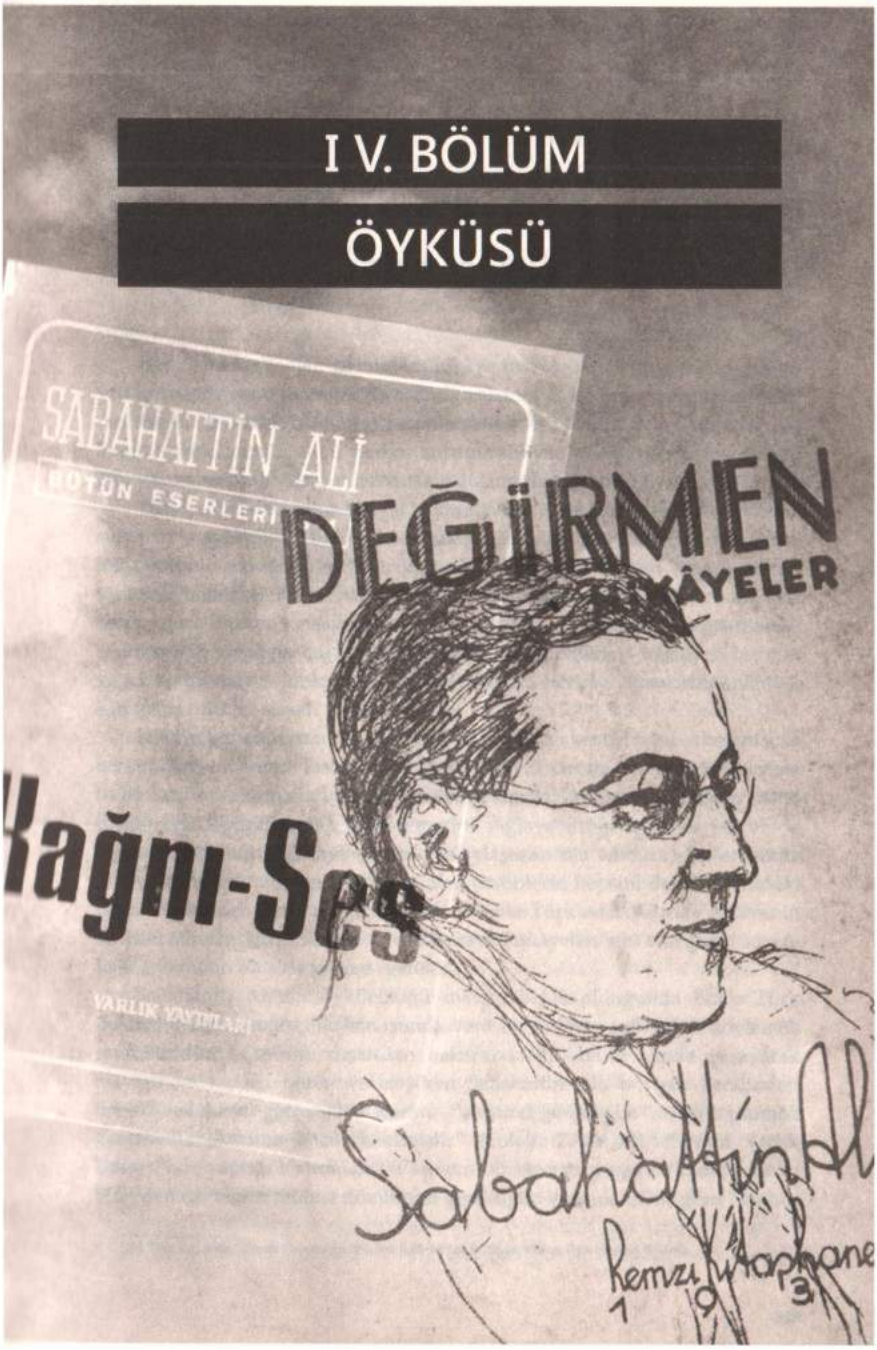
Sürekli okumasıyla beraber gerçek anlamda halktan, sonra doğadan beslenmesi ve renkli kişiliği onu popülerleşmeye karşı belli mesafede tutmuş gibi gelir bana.

Tam bir Stoacı eğilimi gösteren memur Yusuf'un yabancılaşıp yoldan çıkışını, daha doğru bir ifadeyle toplum düzeninin zalimliği yüzünden yolunu yitirişini okuduğum *Kuyucaklı Yusuf*'un romantik aşkı içersinde yaşadığı kırılmayı, çıkarcı eşrafla olan mücadelesini, doğa ruhundan kopuk yapay topluma isyanı derinlikten ve ikna edicilikten uzak fakat orijinal çatışkılar içermekte.

Fakat döneminin toplumuna yabancılaşmayıp ucuz edebiyattan ölümüne kaçınan bir sanatçı kimliğinden taviz vermeyerek *Kürk Mantolu Madonna*'yı yayımlaması bugünkü pekleştirme hareketlerine rağmen edebiyatımız adına oldukça nitelikli bir kazanç değil midir? Bu metin ve pek çok metninin, yazarın kendi öz yaşamından, deneyim ve gözlemlerinden izler taşıdığını düşünmek sanırım yanıltıcı olmaz.

Sabahattin Ali öykülerini mücadelelerinden yola çıkarak sosyalist gerçekliğin katışıksız bir ürünü gibi değerlendirmek, onu özellikle *Kürk Mantolu Madonna*'daki derin psikolojik tahlili görmezlikten gelmek olur. Bu romanın, yazarın sanatın gayesine dair konuşmalarına neredeyse muhalif yapısını askıya almaya indirgenir.

I V. BÖLÜM
ÖYKÜSÜ



Muhammet Hüküm*

SABAHATTİN ALİ ÖYKÜLERİNİN SOSYOLOJİK KAYNAKLARI

Her ne kadar roman ve modern hikâye sosyolojik kökleri ile Türk edebiyatı içerisinde var olmamışsa da aslında anlatma ve hikâye etme ihtiyacı insanın sosyal bir varlık oluşunun zorunlu kıldığı bir hâldir. Bebek, genç, yaşlı, kadın, erkek, zengin, fakir herkes anlatma ihtiyacı duyar. Konuşma eylemi gibi yazma ve okuma eylemleri de tam anlamıyla sosyolojiktir.

Türkiye'de edebiyat, edebiyat hakkındaki mülahazalar, okuma ve yazma süreçleri sosyolojik ve bilimsel bir bakış açısından ziyade çoğunlukla ideolojik yorumların ağırlıklı etkisi üzerinden ilerler. Bu durum sanat eserinin toplumla olan özel ve varoluşsal ilişkisinin zaman zaman göz ardı edilmesine sebep olur. Toplum ve sanatçı arasındaki doğal ve derinlikli ilişkilerin açığa çıkması için ideolojik önyargıların arkasında keşfedilmeyi bekleyen biçimin ve söylemin sosyolojik kaynaklarına yönelmek, eseri ve yaratıcısını anlamak için geniş ufuklar sunar.

Hikâye etmenin romana göre tam olarak Batılı bir tür içine sıkıştırılacak bir yapı arz etmemesi, kısalığı ile ilgili olabilir. Zira roman uzunluğu ve sebebi ile kendini okumaya vakit ayırabilecek sınıfın varlığını arar. Oysa öykü, düşüncenin somutlaşarak örneklemesini sağlayabildiği için her toplumda benzer örneklerinin ortaya çıkışını kolaylaştıran bir edimdir. Bu anlamda hikâye etme eyleminden kaynağını alan metinlerin hepsini Batılı anlamdaki öykü teriminden ayırmak gerekir. Bu sebeple Türk edebiyatında hikâyenin tarihsel sürecini düşünürken "Dede Korkut Hikâyeleri"nin varlığının sosyolojik anlamının da akla gelmesi gerekir.

Sabahattin Ali'nin öykücülüğü mevzu bahis olduğunda onun Türk öykücülüğüne gerçekçilik konusunda yeni bir anlayış getirdiğini söylemek mümkündür. "Çevreye dışarıdan bakarak değil, onun içinde yaşayarak olayları ve kişileri gören ve eleştiren Sabahattin Ali, böylece kendinden önceki "gözlemci gerçekçilik" yerine "eleştirel gerçekçilik" hatta toplumcu gerçekçilik akımına öncülük etmiştir" (Solok, 2003: 52). 1936'da Varlık Dergisi'nde yaptığı bir mülakatta sanatın bir nevi propaganda olduğunu ve bireyden uzaklaşıp muhite dönülmesi gerektiğini vurgular. Ona göre "muhit-

* Yrd. Doç. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi Muallim Rıfat Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü.

ten birçok şey almak ve muhite birçok şeyler vererek yazmak lazımdır. Bunun yapılabilmesinin birinci şartı ise muharrire realist olmak müsaadesinin verilmesidir." (Varlık, 1936).

Dikkat edilirse "muhite birçok şeyler vermek ve ondan bir şeyler almak" ifadesinin sosyolojinin tanımı ile büyük bir ortaklık içerdiği görülür. Bu sebeple Ali'nin hikâyelerindeki gerçeklik anlayışının toplumcu gerçeklik kavramının ideolojik kabuğunun ötesindeki sosyolojik köklerine inilerek anlaşılması gerekir. Sabahattin Ali'nin öncülüğü 1950'lere kadar Türk edebiyatına gerçek anlamda gelemeyen sadece Doğu-Batı ekseninde gelişen çatışmayı ezen ezilen çerçevesinde algılaması ile ilgilidir. Bu çatışma düzlemi ideolojiden bağımsız düşünüldüğünde Anadolu halkının yaşayışı içinde daha açık biçimde sosyolojik veriler sunabilir.

Toplumcu gerçekçiliğin Marksist ideoloji ile kurduğu bağın zaman zaman gerçek anlamda toplum sanat ilişkisini gölgelediğini söylemek mümkündür. Bu konuda ideolojik tartışmaların sanatının önüne geçtiği bir örnek olarak da Sabahattin Ali gösterilebilir. Sabahattin Ali'nin öykülerindeki söylemin gelişimi onun toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik tasavvuru hakkında bize veri sağlayabilir.

Sabahattin Ali öyküleri Kuyucaklı Yusuf'un romandaki öncü konumunu daha erken tarihlere çekmesinin yanında farklı mekânları farklı kurgular içinde anlatabilme şansına sahip olduğu için sosyolojik açıdan daha ilgi çekici bir konumdadır. Anadolu'nun köy ve kasabalarındaki ekonomik ilişkiler, aile ilişkileri, toplum-otorite çatışması gibi birçok konu öykülerin toplumsal meseleler hakkında önemli bir başvuru noktası olmasını sağlar. Fakat Sabahattin Ali'nin öykülerindeki kronolojik gelişimin bize sunduğu daha önemli bir imkân söz konusudur. Sabahattin Ali'nin kavgacı bir siyaset adamı olarak değil de bir sanatkâr olarak algılanıp ölümsüz yanlarının ortaya çıkarılması (Korkmaz, 2016: 13) için öykülerindeki samimi, bazen içli ve lirik sıçramalarla kendini gösteren yanlarını ortaya çıkarma imkânı öykülerindeki genel yapıyı çözmekle mümkün olabilecektir.

İlk kitabı olan *Değirmen*'deki ilk öykülerinden olan "Bir Cinayetin Sebebi"nde (1927) Ali'nin sonraki öykülerinde de çok sık rastlayacağımız bir teknik gözlemlenir. Öyküde öğretmen olarak atanmış aklı başında bir genç işlediği cinayeti mahkemede hâkime anlatmaktadır. Bu teknik bir hikâye anlatıcısına kulak vermek, sözü ona teslim etmek Ali'nin toplumculuğunun önemli göstergelerinden biridir. Bu sayede yazar anlattığı hikâyenin doğrudan halkın içinden geldiği hissini veriyor ve anlatıcı olarak da okuyucusunun önüne çıkmıyor. Yazar daha gerideki bir perdenin arkasında kalıyor ve kendi düşüncelerini hiç öyküye sokmuyor. Halkın halka anlattığı bir hikâye vücuda geliyor. İlk öykülerdeki doğallığı sağlayan ve sonraki öykülerdeki özdeki

toplum-insan ilişkilerini diri tutan en önemli göstergelerden biri bu teknikte yatıyor.

İçerik olarak bu öyküdeki çatışma devlet ve birey arasında değil. Sistemle hiçbir sorunu olmayan Anadolu'ya atanmış hatta harcırahı dahi verilmiş bir öğretmenin cinayet işlemesinin sebebi kadınların kendisini takdir etme isteğidir. Muhit insan ilişkisi, bu öyküde daha çok insanların bireysel psikolojileri üzerinden işlenmiş. Bu açıdan bakıldığında henüz Marksist anlamda toplumculuğun Ali'nin öykülerine nüfuz etmediği söylenebilir. "Bir Siyah Fanila İçin" (1927) öyküsünde de ilk öykülerinde sıklıkla görülen kasabanın ve köyün bunaltıcılığı fikri, kasaba ve köy öykücüsü olarak zaman zaman tanımlanan Sabahattin Ali için aslında Marksist anlamda olumlu bir referans değildir. Zira köy ve köylü -Kemal Tahir'in iki uçlu kötücül eleştirel bakışı hariç tutulursa- romantik sosyalistler için emeğin, ezilmişliğin ve realitenin esas mekânlarıdır. Romantizmi Sabahattin Ali öyküleri konusunda olumsuz bir anlamda kullanmaktan sakınarak söylemek gerekirse aslında romantiklerin de burjuva toplumuna, kapitalizme ve mekanikleşmeye karşı ortak bir bilinç geliştirdikleri açıktır. Fakat Sabahattin Ali'nin ilk öykülerinde köye, kasabaya, tekdüzeliğe, sığlığa karşı belirgin bir öfke hissedilir. Bu durumu sıradan Marksist kalıplarla açıklamak oldukça güçtür.

Sabahattin Ali'nin eleştirel gerçeklikle bağ kuruşu; kasabayı yani dar muhiti kapalı ekonomik düzenle eşleştirmesi ile ortaya çıkar. Bu kapalı ekonominin dışarıdan gelen bir ağırlıkla dengesinin bozuluşu "kumpanya"larla ifadesini bulur. Bu sebeple dar muhite gelen kumpanyaların sebep olduğu çatışmalar, Sabahattin Ali'nin öykülerini kurgularken sık sık karşısına çıkan bir omurga olarak göze çarpar. "Komik-i Şehir"de (1928) kasabanın kendi içerisinde güçlülerin lehine oluşturduğu, kadın-erkek ekonomisinin köye gelen bir kumpanyadaki güzel Viktor tarafından bozulması ve Viktor'un bu çarkın içerisinde sevgilisinin tüm çabalarına rağmen ezilmesi Sabahattin Ali'nin güçlü güçsüz çatışması ile kurduğu ilk temastır. Fakat bu temas oldukça derinlerdedir. Hikâyenin vurgusu aşk, fedakârlık ve bireysellik üzerindedir. Çok daha sonra göreceğimiz 1945'te yazılan başka bir kumpanya hikâyesi "Millet Yutmuyor"da kumpanya meselesinin sona erişinin ekonomik ve sosyal temelleri ustalıkla işlenir. Oysa "Komik-i Şehir"de acıklı hikâyenin tüm öğeleri okuyucuyu ağlatmak üzere dizayn edilmiştir. Bu hikâyedeki yoğun romantik unsurlar, Sabahattin Ali'nin tüm öykülerinde hissedilen zaman zaman marazileşen ağır romantizmin habercisidir. Bu dönemin ürünleri olan "Viyolonsel" (1928), "Değirmen" (1929), "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi" (1929), "Kurtarılamayan Şaheser" (1929) gibi öyküler tamamen toplumculuktan uzak kuvvetli lirizm taşıyan eserler olarak dikkati çeker. Fakat dikkatli bir bakış *Değirmen*'deki çingene gencinin geldiği sosyal grupla

köylüler arasındaki dengenin müzik marifetiyle kurulması, "Viyolonsel" öyküsünde bir Avrupalının Afrika'da bir ormanı yaşamak için seçmesi gibi ipuçları sayesinde "soylu vahşi" Kuyucaklı Yusuf'un köklerini görebilir. Aynı ipuçları sayesinde öykülerin eko-eleştiriye ve sınıfsal problemlerin sanat ile aşılabileceği inancına dayalı yorumlanabilmesine olanak tanıyan bir potansiyel fark edilebilir.

Sabahattin Ali'nin ilk dönem öyküleri içerisindeki belki de en dikkat çekici öykü "Değirmen"dir. "Değirmen" (1929) öyküsünün anlatıcısı da başkahramanı Atmaca da çingenedir. Çingeneliği saf özgürlükle bağdaştıran Ali bu öyküde köylülerin ve şehirlilerin dahi çingeneleri anlamasının mümkün olmadığını vurgular:

"Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz birisinden korkan ve birisini tehdit edenler... Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler." (Değirmen, 14)

Bu ifadeler bir sınıf vurgusundan ziyade insanın saf doğasına yönelişin vurgusudur. Daha sonra "Bir Orman Hikâyesi"nde (1930) veya *Kuyucaklı Yusuf*'un (1937) derslerden kırlara kaçışı ve romanın sonundaki dağlara kaçışını da bu vurgu dâhilinde düşünmek gerekir. Öykü deki kuvvetli lirizm mekân-insan ilişkilerinin bir sonucu olarak görülmelidir. Çünkü benzer bir kurgu orman içindeki bir değirmen yerine bir gemi olduğunda bu lirizm ve fedakârlık hikâyesi yerini sınıf çatışmasına bırakır. "Bir Gemici Hikâyesi" (1930) bu açıdan emekçi sınıfa çok görülen yemeği almak için isyan eden tayfaları anlatırken Marksist şablonun doğrudan uygulandığı ilk öykü olarak değerlendirilebilir. Bu dönemin ürünlerinden olan "Kanal" (1934) da Marksist şablonun Türk köylüsüne uyarlanmasının örneği olarak kabul edilebilir. Su sebebi ile en yakın arkadaşını öldüren bir köylüyü anlatan öyküde henüz eleştirinin kime ya da neye yöneleceği belirsiz olsa da su, tarla, emek ve hapishane izlekleri daha sonra Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi romancıların köy ve hapishane romanlarına kaynaklık edecek bir yapıyı işaret eder. Bu şablonun geliştirilmiş ve eleştirinin bilinçli kullanılması "Sırça Köşk" (1945), "Koyun Masalı" (1946) gibi son öykülerde daha belirgin bir biçimde gözlemlenebilir.

1930'lu yıllarda Sabahattin Ali'nin öykülerinde uç vermeye başlayan eleştirel gerçeklik, Sabahattin Ali'nin lirik kaynakları ile buluşurken ortaya çıkardığı sonuç karamsarlıktır. Bu karamsarlıktan kurtulmak için Sabahattin Ali bazen epik Marksist bir söyleme başvurur fakat çoğu zaman bu karamsarlığın öykülere hâkim olması Ali'nin realistliğini zedeleyen bir durum olarak göze çarpar. Daha çok köylü ve değerlerine bağlı insanların devletle karşılaşması sonucunda felakete mahkûm bir sonla biten öyküler okuyucuda derin bir

acıma duygusu yaratsa da hep böyle biten hikâyeler bu dönemdeki Sabahattin Ali öykülerinin tekdüzeliğine sebep olur. "Bir Firar"da (1933) suçsuz birinin yediği dayaktan sonra suçunu kabul edip bir başka suçsuz kişiyi işin içine katmaktan duyduğu pişmanlık dolayısıyla kaçışı ve öldürülüşü felaketle biten bir hikâye olmasının yanında köylünün saf vicdanının soyluluğunu da vurgular. "Kazlar"da (1933) hapisteki kocasını görmek için gardiyana rüşvet olsun diye çaldığı kazları götürürken kocasının öldüğünden habersiz hapishaneye giren kadın, Anadolu kadınının sabrını, çilekeşliğini ve dayanma gücünü vurguladığı gibi yaşama bağlı olmanın ve insan doğasının yüceltildiği bir öyküdür. Kazları çaldığı için Dudu'ya kızamaz okuyucu çünkü istese kimse vermeyecektir kazları ve kocasını görmek istemesi saf insani bir duygudur. "Kağnı"da (1935) yok yere öldürülen oğlunun hakkını aramadığı halde onun cesedinin mezarından çıkartılmasına ve şehre götürülmesine şahitlik eden kadın ve daha birçok örnek bu çaresizlik ve karamsarlık şablonunun çeşitlemeleridir. Bu dönemde Sabahattin Ali'nin toplumculukla hiç bağ kurmayan bireysel duyguları işlediği hikâyeler de alt akıntı olarak devam eder. "Sarhoş" (1933), "Kırlangıçlar" (1933) hatta bir hapishane hikâyesi olmasına rağmen "Candarma Bekir" (1934) hikâyeleri de bu tür öykülerdendir.

1930 ile 35 yılları arasında Sabahattin Ali'nin öykülerinde eleştirel gerçeklik etkisinin uç vermeye başladığı söylenebilir. Eleştirel gerçekliğin ilerlediği, çatışmanın ortaya çıktığı unsur olarak mekân kavramının bu dönem öykülerinde oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Anadolu kasabaları, köyler, hapishane, meyhane gibi mekânlar içlerindeki insanların yaşadıkları çatışmaya eklemlenirken mekân ve insan arasında belirgin bir uyumsuzluk sezilebilir. Örneğin daha önce "Bir Siyah Fanila İçin" (1927) öyküsünde görülen taşradan nefret duygusu ve büyük şehir özlemi, "Bir Skandal" (1932) adlı öyküde kendini yeniden gösterir. Taşraya muallim olarak gelen bir gencin dar muhitin kendine has dedikodu dünyasından duyduğu rahatsızlık ve kadın erkek ilişkilerindeki bu muhitin etkisiyle ortaya çıkan tutarsız durumlar karşısındaki yazarın tutumu eleştirel gerçeklikten ziyade bireysel duygu aktarımına daha yakındır. 1935'te yayınlanan "Arap Hayri"de de bürokrasiye hizmet eden Arap Hayri'nin aşkı öykünün sonunda yenilmiş pozisyonda olmasına rağmen kollarında sızan kadının bu hâli dahi Hayri için lirizmin kuvvetini yansıtmakta başarılı bir işlev görür. Kadın erkek ilişkilerinin doğaya eşitlenmesi dışında kasabalardaki eğlence muhitlerinde, pavyonlarda veya erkek meclislerinde bulunan kadınların anlatıldığı birçok hikâye vardır. "Komik-i Şehir" (1928), "Gramofon Avrat" (1935), "Hanende Melek" (1937), "Köstence Güzellik Kraliçesi" (1936), "Mehtaplı Bir Gece" (1937) "Bir Mesleğin Başlangıcı" (1940), "Yeni Dünya" (1942) gibi öykülerde genellikle bu tipler üzerinden çatışma bina edilir. Çatışma genellikle kadının ya da erkeğin toplum içerisindeki konumu ile kendi duyguları arasın-

daki uyumsuzlukla ortaya çıkar. Meslek toplumsal anlamda hoş görülmese de ciddiyetle mesleğini icra eden kadın veya erkekler, kendi kalplerini dinlemeye başladıkları andan itibaren topluma karşı yabancılaşırlar. Söz konusu kişiler mesleklerini kurallarına uygun olarak yaptıkları için emekçidirler. Fakat onları var eden kendi duyguları, kendi istekleri veya aşklarıdır. Bu isteklerde kendine yer bulamayan kişilerin –çoğunlukla erkeklerin- devletin veya sermayenin iktidarını kullanarak bu tiplere eziyet etmesi hem bir melodram havası yaratır hem de emeğin sömürülmesi ana fikrinin öyküye yerleştirilmesine olanak tanır. Kadınlar ise meslekleri ne olursa olsun ezildikleri için yüceltilirler.

Bu dönemin öykülerinde sosyal ilişkilerin mekânı olarak hapishanenin ağırlığı artar. Fakat hapishane Kemal Tahir'de sonradan gözlemlenebileceği şekliyle toplumcu epik kurgunun yansıtıcısı değildir. "Duvar" ve "Bir Şaka" hikâyeleri mekân olarak hapishanede geçiyor olmalarına rağmen eleştirel gerçekçilikten ziyade kişilerin bireysel ruh hallerine odaklanan öykülerdir.

Eleştirel gerçeklik ve bireyin trajedisinin birlikte hissedildiği öykülerde eleştirel gerçeklik lehine ciddî bir kırılmanın gözlemlendiği öykülerden biri de "Apartman" (1935) adlı öyküdür. Öyküde bir inşaat işçisinin kendi çocuğunun emeğinin karşılığının verilmediğine şahit olmasına rağmen kendi işinden olacağından korktuğu için bu durumu sineye çekmesi kapitalizmin yozlaştırıcı ve lirizmi öldürücü etkisinin öyküye konu edilmesi bakımından ilginçtir. Yakın dönemin bir başka öyküsü olan "Fikir Arkadaşı" (1935) da benzer biçimde ekonomik menfaatin baba oğul ilişkisini aştığı bir kurgu içerir. Kadın erkek ilişkilerinde duygusal boyuta galebe çalan çıkar meselesinin bahsettiğimiz öykülerde aile ilişkileri üzerinden denetlenmesi söz konusudur. "İki Kadın" öyküsünde ise hastalanıp ölen cimri kocalarının cesedi başında, yıllarca kendilerinden esirgenmiş olan yiyeceklerle âdeta ayin yapan iki kadın üzerinden hem kadın erkek ilişkisi hem de akrabalık ilişkisi üzerinden metanın belirlediği dünyanın güçlüğü anlatılır.

Sabahattin Ali'nin en olgun öykülerinden biri kabul edebileceğimiz "Ses" (1937) öyküsü teknik olarak başarısının yanında iki ayrı Sabahattin Ali'nin bir araya geldiği öykü olarak tanımlanabilir. Bir tarafta doğayı ve saf haliyle insanı gözlemleyen Sabahattin Ali, diğer yanda devlet insan ilişkilerinde Marksist estetik anlayışını göz ardı etmeden yazan Sabahattin Ali vardır. "Ses" öyküsünde bu iki yazar profili iki mekân üzerinde farklı şartların vücuda geldiği iki unsur olarak kullanılmıştır. Mekânlardan biri farklı şehirden ve medeniyetten her anlamda çok uzak ormanlar içerisinde oldukça iyi tasvir edilmiş bir mekândır. Mekân psikolojik anlamda geniş ve ferah bir özellik taşır. İkinci mekân insani ilişkilerin yapaylığının ve boğuculuğunun vurgulandığı Ankara'da bir salondur. Her iki mekânda türkü söyleyen Sivaslı Ali'nin mahcubiyeti ve onurlu duruşunun dışında Ankara'daki başarısızlığı, birinci mekân üzerinden, mekânın insan duygularında birinci dereceden psi-

kolojik etkisini gösterir mahiyettedir (Kanter, 2016).

Ses kitabındaki eleştiri dozunun iyiden iyiye arttığı "Sıcak Su" (1936) ve "Köpek" (1937) öykülerindeki çatışma, aydın-halk çatışması ve devlet-köylü çatışmasıdır. Acıklı sonları ile yazarın halktan yana olduğu vurgusunu taşıyan öykülerde Ali'nin belki de tüm öykülerine sirayet eden "soylu vahşi[iv]" kavramının güçlü etkisi hissedilebilir. Soylu vahşi vurgusunun Sabahattin Ali'deki yansımasında doğa sevgisi, köylülüğün zaman zaman yüceltilmesi dışında eşkıya tiplere karşı geliştirilen olumlu bakış açısında gözlemlenebilir. Devlet karşısında başkaldıran eşkıya tipini soylu vahşi kavramı ile eşleştirerek yakalanan sol romantizminin Türkiye toplumunun gerçeği ile bağdaşmadığını söylemek mümkün olduğundan Ali'nin "Pazar" öyküsündeki olumlu eşkıya tipinin realistliği sorgulanabilir. Soylu vahşi kavramının Türk edebiyatında anlamının daralarak sadece eşkıya romantizmine indirgenmesi İnce Memed ve *Rahmet Yolları Kesti* karşılaştırması üzerinden yürüyen sol romantizmi ve gerçekçilik tartışmasının da teknik kaynağı olarak düşünülebilir. Sabahattin Ali'nin köyü, köylüyü yüceltme girişimlerinin kadük kalma sebebi ilk öykülerinde taşraya karşı geliştirdiği olumsuz bakış açısıdır. Bu sebeple "Köpek" öyküsünde olduğu gibi köylü aydın çatışmasındaki karşılaşmalarda aydının kötücüllüğü abartılı bir biçimde ortaya konur. Bu epik hava da genellikle gerçeği zedeleyen koyu bir romantizme ya da hep kötü sona evrilen bir karamsarlık duygusuna dönüşür. Bu hayal kırıklığının Sabahattin Ali tarafından fark edilmiş olduğu "Cigara" (1945) öyküsü sayesinde anlaşılabilir. Ekonomik açıdan alt sınıftan gelen bir gence kendince yardımcı olmaya çalışan bir aydının karşılığında gördüğü muamele epik romantizmin gerçekle karşılaşmasından ortaya çıkan hayal kırıklığını ifade eder niteliktedir. Fakat bu farkındalık dahi Ali'nin öykülerindeki ideolojik etkinin ilerlemesine mani değildir.

Sabahattin Ali, öykülerinde kuvvetli romantik etki ile eleştirel gerçekliğin zaman zaman oluşturduğu uyumsuzluğu gidermenin yolu olarak 1940 sonrasında ideolojik etkinin hikâyelerin merkezine çekilmesi yönelimini tercih etmiştir.

Örneğin Sabahattin Ali, öykülerinin mutsuz sonlarından kaynaklanan karamsarlık duygusuna karşı "Bahtiyar Köpek" (1946) hikâyesinde bir savunma geliştirir. Savunma âdeta gelecek tüm eleştirilerin farkında olan bir yazarın ön alma çabasıdır. Bu çabada eşitsizlik vurgusu yapmaktan da geri durmaz Sabahattin Ali:

> Niçin hep acı şeyler yazayım? Dostlar, yufka yürekli dostlar bundan hoşlanmıyorlar. Hep kötü, sakat şeyleri mi göreceksin? diyorlar. Hep açlardan, çıplaklardan, dertlilerden mi bahsedeceksin? Geceleri gazete satıp izmarit toplayan serseri çocuklardan; bir karış toprak, bir bakraç su için birbirlerini

öldürenlerden; cezaevlerinde ruhları kemirile kemirile eriyip gidenlerden; doktor bulamayanlardan; hakkını alamayanlardan başka yazacak şeyler, iyi güzel şeyler kalmadı mı? Niçin yazılarındaki bütün insanların benzi soluk, yüreği kederli? Bu memlekette yüzü gülen, bahtiyar insan yok mu? (Sırça Köşk, 59; Bahtiyar Köpek)

Birinci ağızdan söylenerek yazarın kendi hislerinin aktarıldığını açıkça belli eden girişten sonra uzun uzun anlatılan bir zengin köpeği hikâyesinden sonra öykünün vurucu cümlesi gelir:

"Hele cümle âlem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıyım !" (Sırça Köşk, 59; Bahtiyar Köpek).

Sabahattin Ali'nin öykülerindeki ideolojinin belirleyiciliği 1940 sonrasında iyiden iyiye hissedilir. "Hasan Boğuldu" (1942) "Cankurtaran" (1947), "Çilli" (1947) gibi başlangıç dönemi lirizminin geliştirilerek yakalandığı öykülere rağmen bu dönem eserlerinde ağırlıklı etki eleştirel gerçeklikten toplumculuğa evrilir. "Portakal" (1944), "Böbrek" (1945), "Hakkımızı Yedirmeyiz" (1947) gibi hikâyeler toplumun evriminde ekonomik şartların değişimine vurgu yapan hikâyelerdir. "Kurtla Kuzu Hikâyesi" ise Ali'nin toplumculuğunun otoriteye karşı bir nefrete dönüşmeye başladığını gösterir niteliktedir. Daha önce "Düşman" hikâyesinde (1936) otoriteden kaçan eski dostunu önce evine alıp sonra ihbar eden kişi, sosyal eleştirinin tersten okumasını yapan bir karakterle düşük dozda bir toplumculukla ifadesini bulmuştu. Oysa son dönem eseri olan "Kurtla Kuzu"da (1947) otoritenin sorguladığı ve işkence yaptığı kişi hikâyenin başkişisi ve yazarın temsilcisidir. Bu gözlemcilikten yazarın şahsına doğru ilerleyen bir ideolojik etkinin göstergesi olarak okunmaya müsait bir gelişim çizgisidir.

Özellikle Ali'nin teknik olarak toplumun köklerine inme girişimi olarak algılayabileceğimiz masal yazma girişimleri bazen zayıf toplumcu metinlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur denebilir. Zira "Koyun Masalı"nda (1945) ideolojik çerçevede koyunların çobanlarından ve köpeklerden kurtuluşu epik bir toplumcu anlatı vücuda getirmesine rağmen realizmin köklerini aldığı Darwin'in teorisine uygun değildir. Bu anlatının bir masal olduğu düşünülse bile ideolojik yoğunluğun mantıksal kurallarla çelişiyor oluşu bu masalı "Sırça Köşk"ün (1945) yanında zayıf bırakır.

"Sırça Köşk" masal formunda yazılmış ve Sabahattin Ali'nin son döneminin karakteristiğini ifade eden en başarılı öyküsüdür. Kurgudaki simgeleştirme, masal havası yaratarak mesajı kurguya yedirme, ideolojik yapının gizlenmesi, dil ve söyleyiş oldukça başarılıdır bu öyküde. Sabahattin Ali'nin toplumculuğunun ve toplumla toplumculuk dışında kurduğu duygusal ilişkinin bu öyküde yansıtılması Ali'nin belki de en başarılı öyküsünün "Sırça

Köşk" olmasında etkili olan unsurlardır. Öykünün başarısı ideolojik söylemi nedeni ile değil Ali'nin iki ayrı kol halinde öykülerinde derinden kararsız, ikircikli söyleminin yakaladığı dengedir.

Sabahattin Ali'nin Türk edebiyatındaki yerinin gerçekten anlaşılabilmesi için öykülerinin ideolojik yaklaşımının ötesinde bir ufka açıldığını bilmek gerekiyor. İlk öyküsünü yazdığı 1927'den 1947'ye kadarki yazı yazma sürecinde duygusal yaratılışı ve gerçek dünya karşısındaki uyumsuzluğunu takip edebileceğimiz bir yazar olan Sabahattin Ali aynı zamanda bu dönemler arasındaki Türk insanının gelişim ve değişim sürecinin de şahitliğini yapıyor. Türk edebiyatında gerçekçiliğin macerasında Sabahattin Ali'nin öncü konumunu bilmek onun eserleri karşısındaki yargılarımız üzerinde muhakkak etkili olacaktır. Bu bağlamda tüm siyasi yönelimlerini bilerek fakat sanatını sadece bu çerçevede değerlendirmeyerek Türk öykücülüğünde Sabahattin Ali'nin ortaya çıkardığı uzlaştırma anlaşılabilir. Lirizm ve toplumu anlama çabasının uzlaşabildiği fikri Sabahattin Ali'nin öyküleri ile açığa çıkabiliyor. Bunun için de sanatın gücüne ve gerekliliğine inanmak bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Değirmen*, (28. Baskı) YKY, İstanbul, 2017

Ali Sabahattin, *Kağnı/Ses/Esirler*, (15. Baskı) YKY, İstanbul, 2017

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, (34. Baskı) YKY, İstanbul, 2017

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, (21. Baskı) YKY, İstanbul, 2017

Kanter M. Fatih, "Ses Hikâyesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", *Türk Dili*, Şubat 2006, S.650, s.134-140.

Karaca Alaattin, "Kuyucaklı Yusuf", 2001, *Türkoloji* Dergisi, XIV, 1, s. 93-119 – 2001

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser* (2. Baskı) Kesit Yay., Ankara, 2016

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (18, Baskı) İletişim Yay. İstanbul 2012

Solok C. Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003

"Sabahattin Ali ile Bir Konuşma" *Varlık* 1936 c. III, Sayı: 65

1 J.J. Rousseau'nun canlandırdığı "soylu vahşi" kavramı, Batıda Rönesans döneminde hümanist yazarlarca ortaya atılmış bir kavramdır. Bu düşünceye göre ilkel insan yeni dünya karşısında soyluluğu esas temsil eden örnektir. Buna bağlı olarak Rousseau, Toplum Sözleşmesi ve İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri adlı yapıtlarında temiz, bozulmamış, erdemli hayatın doğada olduğunu ileri sürer. İnsanların oluşturdukları yapay düzen yüzünden zengin/yoksul gibi toplumsal sınıfların ortaya çıktığını, insanlar arasında eşitliğin kalktığını, bireyin özgürlüğünü ve kendiliğini yitirdiğini belirtir. Rousseau'ya göre insanın toplumsal durumu, bir gerileme ve soysuzlaşmadır. İnsan doğadayken içten, cömert ve mutluydu. Doğayı terk etmiş ve böylece kendi mutsuzluğunu da hazırlamıştır. (Karaca, 2001), (Moran, 2012: 30-33).

M. Emir İlhan

SABAHATTİN ALİ'DE HALK KİMDİR? KÜLTÜREL GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYELERİ

Alan Dundes zikrettiğinden beri halkbilimciler 'halk'ı en az bir müştereki paylaşan ve en az iki kişiden oluşan; herkesi ve her şeyi kapsayan bir kavram olarak düşünür. Sabahattin Ali'de bu yaygın bir şekilde, büyük bir kalabalığın kitleye dönüşmesinin, bir kitlenin kalabalığa itilip gözden kaybolmasının veya bir duygunun halk içinde var olmasının ve olmamasının boyutları açısından okunmaktadır. Sabahattin Ali'de halkı, başlı başına siyasal ve toplumsal ideolojik bir yorum alanı olarak değerlendirmekten ziyade 'kültürü yaşayan' bir yapı ve yapıt olarak yorumlamanın sağlayacağı birçok çözümleme imkânı bulunmaktadır. Bu çalışmada edebi yolculuğu ve düşüncesine göre Sabahattin Ali'yi gerçekçi, tenkitçi gerçekçi, toplumcu gerçekçi vb. ifadelerle aktarmak yerine, kültürel gerçekçi olarak tarif etmenin olanakları sorgulanacaktır. Burada kültürü içten belirleyen yaklaşımlar açısından Sabahattin Ali hikâyelerindeki dil ve anlatım, halk şiiri, geçiş dönemleri, halk bilgisi, halk mutfağı, halk oyunları, halk eğlenceleri, halk mimarisi, bayramlar-törenler-kutlamalar ve halk inançlarının kültürel malzemelerine bir yaklaşım sergilenecektir.

Bildiğimiz kadarıyla Asaf Halet Çelebi, Sabri Esat Siyavuşgil, Vasfi Mahir Kocatürk ve Cevdet Kudret'in yaşıtı; Ahmet Hamdi Tanpınar'dan altı, Nâzım Hikmet'ten beş, Necip Fazıl'dan iki ve Sait Faik Abasıyanık'tan bir yaş küçük olan Sabahattin Ali, gerçekliği edebiyatında ele alış ve kullanış biçimiyle Türk Edebiyatı'n(d)a önemli bir alan açmıştır. Semih Gümüş'ün de hülasa ettiği gibi Sabahattin Ali'nin özel yeri hikâyeciliğimizin çağdaşlaşma temayülünün başlangıcı ve olgunluk dönemi arasında, kendine has, 'sağlam bir köprü' oluşundadır. 'Memleket öykücülüğü' Ömer Seyfettin, Refik Halit ve Yakup Kadri ile belirgin bir çizgi oluşturmasının; Sadri Ertem'le 'sert biçimler' kazanmasının ardından Sabahattin Ali'nin öykücülüğünde yenilenir (Gümüş, 2008: 139).

Şüphesiz Sabahattin Ali hem şahsiyeti hem de edebî faaliyetleri bakımından değerlendirildiğir de önemli ve büyük sanatçılarımız arasında göstereceğimiz yazarlarımızdandır. Ancak adının edebiyat tarihimizin içinde okunması ekseriyetle ideolojik kanaatlerle yorumlanmış ve sürüklenmiştir. Bir dönem arkadaş oldukları Hüseyin Nihal Atsız ile olan şahsi ve siyasi kavgaları;

mahkemelere taşınan davalar ve birbirlerine doğrudan ve dolaylı tarizleri ve tacizlerinin meydana getirdiği tarihsel yığın ve kalabalık, iki binli yıllara değin Sabahattin Ali'nin çalışmalarının önüne geçmiştir (Ali, 2003; Atsız, 2015; Ayvazoğlu, 2013). Sabahattin Ali'nin şahsının ve eserlerinin bu kavganın solculuk, Marksizm veya komünizm gölgesinde tutulmasında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras alınan milliyetçilik ve sosyalizm üzerine düşüncelerin büyük etkisi bulunmaktadır (Ahmad, 2014: 13–32). 1896'da Londra'da bir araya gelen Sosyalist Enternasyonal Konferansı, "bütün ulusların kendi geleceklerini belirleme hakları" olduğunu onaylamış; Polonya asıllı Alman Marksist, etkili bir politika teorisyeni ve felsefeci olan Rosa Luxemburg, tarih diyalektiğinin gerçekleşebilmesi adına Osmanlı Devleti'nin ivedi yıkılmasını ve "ulus kurucu öğelerine" ayrılması görüşünü ortaya atmış ve bu görüş "çekici bulunmuş olmalıdır" (Ahmad, 2014: 17). Türkiye'de millî ve/veya kültürel olarak ayrışmanın öncülünün sınıfsal ayrışma korkusu olarak mülahaza edildiği açıktır. Sabahattin Ali'nin inşa ettiği söylem ve gerçekçiliğe, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras alınan bu ayrışma ve bölünme korkusunun bakiyesiyle hücum ediliyordu.

Sabahattin Ali Hikâyelerinin Toplumcu Nosyonu

Edebiyatçılarımızın onu gerçekçi, eleştirel gerçekçi veya toplumcu gerçekçi olarak tarif etmelerinin altında Sabahattin Ali'nin toplumsal nosyonları değerlendirme biçimi esas alınmaktadır. Ahmet Oktay'ın Türk Edebiyatı'ndaki toplumcu gerçekçiliğin dinamikleri hakkındaki esaslı yorumlarına geçmeden S. Ali'nin kıymet gördüğü edebiyat cenahındaki yaklaşımlardan birkaç örnek vermek yerinde olacaktır. Örneğin Asım Bezirci'nin S. Ali'nin hikâyelerini değerlendirmesi başlı başına S. Ali'nin toplumsal yaklaşımına odaklanmaktadır:

> Sabahattin Ali'nin hikâyeleri çoğunlukla acı çeken 'küçük insanlar'ın gündelik hayatıyla ilgilidir. Hikâyelerde işlenen konular sayılıdır, zengin ve çeşitli değildir. Bunların belli başlıları şunlardır: Aşk, köy ve köylüler, jandarmalar, işçiler, hapishane ve mahpuslar, hastane ve doktorlar, aydınlar ve memurlar... Sayıları az olmakla birlikte, Sabahattin Ali bu konular dolayısiyle bozuk düzen bir toplumun belirgin tiplerini, temel gerçeklerini, önemli sorunlarını, ana çelişkilerini yansıtmasını bilmiştir. Başta köylüler olmak üzere işçilerin, memurların, jandarmaların, doktorların, aydınların, yöneticilerin yaşayış ve düşüncelerini sınıfsal bir kavrayış, toplumcu bir görüş ve gerçekçi bir yöntemle gün ışığına çıkarmayı becermiştir. Üstelik, bu işin hikâyeciliğimizde ilk ve önemli bir öncüsü olmuştur. (Bezirci, 1976: 7).

Konur Ertop da Sabahattin Ali'nin edebiyat nesnesini toplumcu bir anlayışla yorumladığını ifade etmiştir:

> Sabahattin Ali ise, köy ve kasaba çevresinin insanlarını, olaylarını, sorunlarını gerçekçi anlayışla dile getirirken, bizde ilk kez toplumcu bir anlayış içinde yorumlayabilmiştir. Çocukluğunun geçtiği Çanakkale, İzmir, Edremit, Ayvalık'la ilgili izlenimlerini öğretmen olarak görev yaptığı Yozgat, Konya yörelerinin gözlemleriyle birleştirmiş; Aydın, Konya, Sinop cezaevlerinde bulunduğu sırada tanıdığı Anadolu insanları ona yerel sorunların içyüzlerini yakından tanıtmıştır... gerçeği somut, çıplak görünüşleriyle ve eleştirici tutumla dile getirmiş toplumcu bir yazardır. Yapıtlarında köylülerle birlikte doğallıkla işçileri de konu edinmiştir. Bundan başka aydınları, kentin yaşantılarını, bürokrasinin görünüşlerini de etkili biçimde anlatmıştır... Yapıtlarında Türk toplumu keskin bir gözlemcilik ve sağlam bir dünya *görüşü içinde canlandırılmıştır.* (Ertop, 1977: 7-9).

M. Sadık Aslankara ise S. Ali öykücülüğünü evrelere ayırarak öykücülüğünün nihai toplamını toplumsal olanı yakalamanın yetkinliğine ulaşma olarak yorumlamıştır:

> Sabahattin Ali öykücülüğünde dört ayrı evre olduğu görülüyor. I. Evre: Emekleme Evresi: Romantik Gerçekçilik Evresi (Sabahattin Ali'nin öykü yayımlamaya başladığı 1926'dan 1935'e dek yaklaşık dokuz yıllık dönemin öyküde emekleme ve ayağa kalkma devresi olarak geçtiği söylenebilir.). II. Evre: Geçiş-Ayağa Kalkma Evresi: Kaba Gerçekçilik Evresi (Sabahattin Ali öykücülüğündeki ikinci evreyi bir "geçiş evresi", bir "ayağa kalkma evresi" olarak adlandırabiliriz. 1933-34 dönemini kapsayan bu evre, onun romantizmi bıraktığı, ama kaba gerçekçilikten de henüz kurtulamadığı, yine de öykülemede ayaklarını artık sağlam biçimde yere bastığı bir evre olarak değerlendirilmeli.). III. Evre: Olgunluk Evresi: Toplumsal Gerçekçilik Evresi ("Olgunluk Evresi" ya da "Toplumsal Gerçekçilik Evresi" olarak adlandırabileceğimiz bu üçüncü evre, tam bir doruk evresidir: 1935–36. 1935'ten 1942'ye dek sekiz yıllık süreyi kapsayan doruk evresi, on beş de altın öykü kazandırmış görünüyor öykü yazınımıza.). IV. Evre: Son Evre: Gerçekliğin Yansıtılışında Yeni Arayışlar Evresi (Öykücülüğünün 1944-47 yıllarını kapsayan son evresinde Sabahattin Ali'nin yeniden bir arayışa yöneldiği gözleniyor. Bu yüzden bu son evreye "Gerçekliğin Yansıtılışında Yeni Arayışlar Evresi" de denebilir...) (Aslankara, 2003: 18).

Türk Edebiyatı'nda Toplumcu Gerçekçilik Tartışması ve Kültürel Gerçekçilik

Sabahattin Ali'nin toplumsal olaylara yaklaşımına ve 'halk'ı değerlendirme biçimine olgunlaşmamış bir solun tarihinden bakmak zaruri görünüyor. Türkiye'deki 'sol' kavramının geçmiş pratiklerine yönelik değerlendirmeler kuramsal bir temeli tespit edebilme becerisinden ziyade romantik bir tarih yaklaşımını ortaya koymaktadır (Oktay 2008: 209). Cumhuriyet'in ilk önemli 'sol' yayınlardan biri sayılabilecek (bu dergide Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların da sesi duyulmaktadır) *Yeni Edebiyat* dergisinin; Abidin Dino, Suad Derviş ve Nâzım Hikmet gibi güçlü yazarlarıyla beraber yazar kadrosunda yer alan Sabahattin Ali'nin halk-toplum-realizm-kültür gibi meselelere nasıl yaklaştığı bu dergideki tartışmalar üzerinden okunabilir.

1940 yılında ilk sayısı yayımlanan *Yeni Edebiyat* dergisinin "toplumcu yazını dizgeleştirmeye, bir yazın kuramının öncüllerini koymaya çalışmasıyla" dikkate değer olduğunu belirten Ahmet Oktay; "Diyalektik ve tarihsel maddeci felsefenin de zaman zaman açımlanmasına" girişildiğini ve bu açımlamayı resen yazın vasıtasıyla yapmaya çalışılmış olmasının asıl vurgulanması gereken nokta olduğunu belirtmektedir (Oktay, 2008: 409). *Yeni Edebiyat* dergisi "belli bir dünya görüşünün organı olması"na karşın saldırgan bir çizgide değildir ve "dönemin hiçbir yazarına doğrudan gönderme yapmaz ve herhangi birini hedef almaz" (Oktay, 2008: 410). Suad Derviş derginin birinci yılını doldurması hasebiyle 1941 tarihli 24. sayıdaki yazısında "Gazetemiz neşriyat ile eski ve geri zihniyetlere karşı olduğu gibi yenilik adına ileri sürülen taşkın, snob, bobstil düşünce, fikir ve san'atta dekadansa karşı insafsız davranmak sayesinde bugünkü muvaffakiyetine imkân veren *doğru istikamette* şaşmadan ilerleyebilmiştir" ifadelerini kullanmıştır (akt. Oktay 2008: 411).

1940'lı yıllarda bazı edebiyat tartışmalarını yazarlardan önce siyasal kimlikleri ağır basan şahsiyetlerin gündeme getirdikleri görülmektedir. *Yeni Edebiyat* dergisinin "toplumcu yazın"ı bilhassa toplumculuğu benimsemiş yazarlarla dizgeleştirmeye çalıştığını ifade eden Ahmet Oktay edebiyat sorunlarını "yazarlardan önce siyasal kimlikleri ağır basan aydınların gündeme getirdiklerini" belirtmektedir. Ahmet Oktay ayrıca derginin asıl yönlendiricilerinin "Türkiye solunun politik kadrosu içinde bulunduğu ve yazın'ı yan bir uğraş olarak benimsedikleri görülüyor" olmasına dikkat çeker (Oktay, 2008: 428-29). Bu çözümleme Sabahattin Ali edebiyatının konumlandırılmasında sosyal ve siyasal yaklaşımın ne kadar belirleyici olduğunu göstermesi açısından anlamlıdır. Yakın zamanda kimilerince Ahmet Kaya'nın politik duruşunun şarkılarının önüne geçmesi gibi; Sabahattin Ali edebiyatında ve bilhassa hikâyelerindeki gerçekçilik ve toplumsalcılık ve/veya halkçılığın mezkûr siyasal dinamikler ve kimlikler merkezinden

değerlendirilmesi S. Ali'nin edebiyatını doğru tanımlamaya yardımcı olmamaktadır. Suad Derviş'in *Yeni Edebiyat*'ın birinci yılı hasebiyle yazmış olduğu yazıdaki gibi dergice hedeflemiş oldukları doğru istikametin Sabahattin Ali hikâyelerindeki kullanımı eski ve geri kabul ettiği unsurlara yönelik 'snob' ve 'ahkâmi' bir yaklaşım olmayacak; soyabildiği kadar çıplak bir gerçeklikle ortaya koymak olacaktır.

Ahmet Oktay, Nabizade Nâzım'ın düşünceleri, duygusallıkları ve kuramsal çerçeveleri ile 1940'larda ilericiliğin özellikle de solculuğun ayırt edici niteliği sayılan köy yazınının savunulmasında büyük benzerlikler bulunduğunu ifade eder. Ahmet Oktay, Abidin Dino'nun 1939 tarihli *Ses* dergisindeki bir yazısından hareket ederek halka yaklaşımın içerdiği "yerinde sayma", "hayranlık ve acıma duygusu" ve "toplum mühendisliği" nosyonlarını, yaklaşımları parçalarına ayırarak bir eleştiri ortaya koyar:

> "Türkiye'nin rasgele bir ovasında, rasgele bir köyünde işittiğim şarkılar, san'atın nerede saklandığını bana ifşa etti," diyen Dino, türkülerin, manilerin güncel yaşama da gönderen içeriğiyle kendinden geçiyor ve günümüzün de etkin bir formülasyonu olan toplumculuk/folklor ilişkisini şu sözlerle dile getiriyor: "Gotik katedrallerini hazırlayan meçhul zanaatkâr gibi, halk bize malzemeyi hazırladı. Binayı kuralım, hem de kimin için çalıştığımızı bilelim. Sabırsızlıkla denizlerin mürekkep, ağaçların kalem olduğu günü bekliyorum. Bu da kafi gelmezse, denizleri zehir, ağaçları bıçak yaparız. Kafa mühendisliği bizim, yapısı işçiden gelir.". Tanzimat yazarını halka ve köye döndüren *acımaysa* Cumhuriyet yazarını köye döndüren *hayranlıktır*. Gelgelelim, Cumhuriyet yazarının solculuğunun temelinde de ayrı *acıma* duygusu yatmaktadır. Önderlik ya da *mühendislik* rolünü de daha çok bu noktadan hareketle üstlenir. Dönemin yazınsal girişimlerinde etkin rol oynayan, aynı zamanda toplumcu yazın'ın bir *kuramcısı* olarak beliren Dino'nun yazısındaki o *romantik* hava da buradan kaynaklanmaktadır zaten. Oysa sorun, 1940'larda çok başka ve daha üst bir düzeyde konabilirdi. Sovyet'lerde de Batıda da yazın'ın çağdaş sorunlarının irdelenmesini sağlayabilecek *kuramsal birikim* bulunuyordu çünkü. Biz ise, Türk yazınının eski ve tartışılmış bir sorunundan, ilk kez farkına varılıyormuş gibi yola çıkıyor ve Köprülü'nün onca vurguladığı *halk edebiyatı*'na ve *türkülere* ulaşıyorduk. Dino, köylü dikkatinin "telefon"a yönelmiş olmasını ve onu türküsüne gereç yapmasını, besbelli folklorun *ilerici* içeriğinin bir göstergesi sayıyor, ayrıca türkülerin toplumsal olgulara dikkati çekmesini de çok önemsiyordu. (Oktay, 2008: 232-33).

Tüm bu eleştirilerin odağında değerlendirildiğinde Sabahattin Ali'nin

hikâyelerini köye, taşraya yönlendirmesindeki hayranlık ve acıma ekseninde gidebilecek yaklaşımlardan tamamıyla bağımsız olmadığı ancak dil ve edebiyatının bu temsil alanından bazı farklılıklar taşıdığı anlaşılacaktır. Halkbilimi tarihinin ulus kurucu ve coşumcu halk-tarih-coğrafya yaklaşımının özellikleri bu anlamda irdelenebilir. Halk kimdir? Folklor gerçekten halkbilimi mi demektir? Folklorik anlamda kullanmış olduğumuz bilimsel araştırma nesnesi olan halk ve halkbilimi, 19.yüzyılın ortalarında başlayan anlamlı bir özelleşme yaşar. 1846'da W. J. Thoms *Athenaeum* adlı dergiye bir mektubunda 'popular' kelimesi yerine 'folk'u önermiş; 1830'da *Gentleman's Magazine* muhabirlerinden birinin bilim adlarındaki Yunanca takıların yerine 'lore'un geçirilmesi önerisiyle aynı kültürel eğilim içinde yer almıştır (ör: astronomy-starlore, geology-eartlore). Eski İngilizce *lar*'dan gelen *lore* öğretim ve eğitimden öğrenim ve bilginliğe bir dizi anlamı ifade edecek biçimde kullanılmıştı. Bu bağlamda folk-lore, halk-bilimi değil halkın-birikimi anlamına gelmektedir. Ancak nihayetinde bu Anglo-Sakson eğilim 'folkore'un halkbilimi olarak benimsenmesini sağlamış oldu (Williams, 2007: 164). 19.yy.'da 'halk' kavramına dayalı özelleşmiş bir anlayışın halk edebiyatı anlayışını ortaya çıkarması (Yıldırım 1998: 43), sınıf odaklı halk anlayışına farklı bir boyut kazandırmıştır. Köprülü'ye göre Türkiye'de 'millî lisan ve edebiyat' cereyanının 'son ve kat'î' üstünlüğünü kazanmış olması (Köprülü, 1999: 272) 'halk'a yönelik söz konusu farklı yaklaşım boyutunun hangi siyasal ve sosyal nosyonlar taşıdığına işaret etmektedir.

Halkbiliminin en önemli bilim insanlarından olan Alan Dundes halkı; en az bir müştereki paylaşan 'herhangi bir insan grubu' olarak tanımlar. Bu insan grubunu birbirine bağlayan faktör "herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır" (Dundes, 1998: 143). Bu doğrultuda kültürel ve/veya gelenek kültürü içinde bir özne/nesne olarak değerlendirilecek 'halk' kavramı, temel bir gerçekliği yansıtması bakımından anlam bulmaktadır. Bu anlamlılık Sabahattin Ali hikâyeciliğinde fazlasıyla belirgindir. S. Ali Anadolu'yu gıyabi ve vicahi deneyimlemiş, insanlarının bir halk olarak ortak yaşamlarını alımlamış ve çözümleyebilmiştir. Hikâyeye başlı başına bir zaman deneyimini yapılandırma yolu olarak bakılırsa (Randall, 1999: 94) yaşadığı çağın, zamanın, sosyo-ekonomik Türkiyesinin hikâyeciliğinde özellikle çıplak bir gerçekçiliği tesis etmesine sevk etmiş olması daha açıklanabilir bir yorum olarak karşımızda durmaktadır. Sabahattin Ali'nin hikâyeciliği ile ilgili neredeyse istisnasız tüm eleştirmenlerin 'gerçekçiliğe' vurgu yapmasından da güç alınırsa, onu yaşadığı zaman ve mekân deneyiminde bu gerçekliği bir yapılandırma olarak araçsallaştırdığını iddia etmek yanlış bir yorum olmayacaktır. S. Ali'nin farkı, halkbilimcilerin romantik olarak adlandırıla-

bilecek kültürel gerçekçi yaklaşımlarının; sosyalist okumaların politik, sınıfsal, ezen-ezilen, ekonomik vesair gerçekçi bakış açılarının onda çıplak bir kültürel gerçekçiliğe ulaşmış; iyisiyle kötüsüyle çıplak bir kültürel gerçekliği işlemiş olmasıdır. Bu çıplak gerçekliğin ideolojik bir kullanım pratikliği sağlamış olması; yalnızca bu çıplak gerçekçilikle bile kurgusaldan çarpıcı olma imkânı elbette göz ardı edilmemelidir. Sabahattin Ali bu meyanda kurgunun çarpıcı gerçekliğine ihtiyaç duymadan etkili olma olanağını görmüş ve yakalamıştır.

Halkbilimsel Birikim ve Sabahattin Ali

Sabahattin Ali'nin *Değirmen, Kağnı, Ses, Yeni Dünya, Sırça Köşk*, Çakıcı'nın İlk Kurşunu kitaplarındaki ve masallarındaki muhtevadan hareketle kültürel gerçekçiliğinin boyutları ortaya konulduğunda, ondaki 'halk'ın nasıl gündeliğin ve kültürün içinde ele alındığı daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmış olacaktır.

Sabahattin Ali hikâyelerinin geçtiği mıntıkalar hangi yöre ağzı ile müşahhas ise o dil yer alır ve bunda da temel muhit genellikle Ege ve İç Anadolu bölgesidir:

> 'Ülen kocakarı' diyordu. 'Dava edersen ne kazanacaksın? Kim gider de Mevlut Ağa'nın oğlu adam vurdu diye şahitlik eder? Etse bile sen ayda bir iki defa kasabaya gidip her seferde dört beş gününü gavur edersen tarlanı kim eker, işine kim bakar?'' (Kağnı, 177)
>
> 'Nasılsın beybaba!' dedi, başıyla da : 'Ne idelim, bir türlü olmuyor işte!' der gibi işaret yaptı. (Hanende Melek, 381)
>
> Kocası üstüne ceketini örtmüş de durmadan ağlarmış. Köylüler diyiverdiler. (Uyku, 421)
>
> De be kahpe nalı, amma korkaksın ha... ben istemedikten sonra geri gavurun silahı patlar mı? Demişti. (Çakıcının İlk Kurşunu, 33)

Yeşilçam sinemasından pek aşina olduğumuz ana uygun güfte ve bestenin devreye girmesiyle oluşan dramatik yapı, Sabahattin Ali'de kurgusal bir şekilde dramatik yapı kurgusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Zülfü Livaneli bestesiyle şöhret kazanmış olan 'Leylim Ley' olarak bilinen dizeler bir 'halk şarkısı' olarak zikredilmiştir:

> ... fakat bize yabancı da gelmeyen bir halk şarkısı söylemeye başladı:
> Döndüm daldan kopan kuru yaprağa
> Seher yeli, dağıt beni, kır beni;
> Götür tozlarını burdan uzağa

Yarin çıplak ayağına sür beni... (Ses, 313)
Sesi insanın gözlerini yaşartacak kadar yanıktı ve söylediği şarkıları o kadar benimseyerek söylüyordu ki,
Uzun uzun kavaklar
Dökülüyor yapraklar
Ben yârime doymadım
Doysun kara topraklar (Arap Hayri, 201)
... Dedemköylülerin şarkısını söyler:
Ecel gelir kapımızı dolaşır,
Kara haberimiz köye ulaşır,
Çifte gelin kuzu gibi meleşir.
Yuma hocam, yuma, kanımız aksın,
Dostumuz ağlasın, düşmanlar baksın..." (Kanal, 129)
Sana Emine'nin bir koşmasını okuyuvereyim dedi. 'Hasan'ına kavuşmadan az önce bunu söylemiş derler!...
...tüyleri ürpertecek kadar içli bir sesle şu koşmayı okudu:
Uzaklardan sesin aldım;
Çevreni derede buldum;
Nereye gittiğini bildim,
Hasanım arkandan geldim.

Sarı kahküllü, dal boylum;
Saz benizli, ayva tüylüm;
Tatlı sözlü, melek huylum,
Köyden, obadan koğulan,
Duru sularda boğulan,
Toz köpük olup dağılan
Hasanım ardından geldim.

Sarp dağlara getirdiğim,
Kavuşmadan yitirdiğim,
Ak kefensiz yatırdığım
Hasanım ardından geldim.

Emine'yi yaslı eden,
Kerem olup Aslı eden,
Dağı taşı sesli eden
Hasanım ardından geldim. (Hasanboğuldu, 498-9)

Hikâye kişilerinin doğum, sünnet, evlilik gibi geçiş dönemleri ile ilgili

toplumsal konum ve durumunu ortaya koyan şartlar, kültürel belirlenimler doğrultusunda hikâyelerinde yer almaktadır:

'Allahın izniyle hemen alırım... Elimin hafif olduğunu cümle âlem bilir. Anan da seni zor doğurmuştu ama, bak büyüdün de tosunlar gibi oldun'dedi. Sonra küçük çocuğa döndü: 'Koş, tuzlu su hazırlasınlar! dedi. (Cankurtaran, 585)

Gençliğimde kız kaçırdığım zaman arkasına sığınıp dört kişiyle dövüştüğüm bir ağaç vardı. Gövdesinde o zamandan kalma kurşun yaraları dururdu. (Bir Orman Hikâyesi, 111)

Delikanlılıklarında beraber düğünlere gitmişler, avrat oynatmışlar, kadın kaldırmışlardı. Bütün Orta Anadolu insanlarında olduğu gibi bunlarda da lakırdı haline gelmeyen bir dostluk vardı. (Kanal, 126)

Nihayet, evin içindeki çalışan elleri artırmak için Dedemköylü Mehmet'le kardeşi Mustafa aynı günde evlendiler. Yaşları yirmiyi geçmeyen iki tane gelin kerpiç kulübenin birer köşesine yerleştiler. (Kanal, 127)

Yusuf evlendi. Şurdan, Büyükköy'den bir Çerkez kızı aldı. Üç tane de çocuğu oldu. (Selam, 432)

Bu civarda kendilerine 'Aptal' denilen Türkmenlerden iki davulcu, bembeyaz ve uzun şalvarlarını uçurup davullarını havada savurarak, toprak damlardan birinin üzerinde oynuyordu. ... Halinden umulmadık bir çeviklikle sıçrıyor, dönüyor, davulunu fırlatıp yeniden tutuyor, tokmağını havada çeviriyor, bu sırada hiç aralık vermeden boyuna çalıyordu. (Yeni Dünya, 448)

Gece, yemekten sonra bir kısım delikanlılar, davulcularla birlikte köyün kıyısında Sinsin oynarlarken, asıl hovardalar, daha da genişçe olan köy odasında toplanıp orada alem yapmaya başladılar. ... Küçücük curasını göğsüne dayayıp ince sesiyle türkü söyleyerek çalıyordu. Kadınlar ortada dolaşıp etrafa rakı ve büyük bir bakır sahandan salata veriyorlardı." (Yeni Dünya, 454)

Onlar da, âdet böyleymiş diyerek kadehleri bir defada deviriyorlar ve her defasında kadehlerini, yanlarına oturup düğüne şeref veren karakol komutanıyla tokuşturuyorlardı. (Yeni Dünya, 455)

Bu sırada ölü dışarıda, kahvenin bahçesindeki peykede bir hasırın üzerinde yatıyordu. Üstüne eski ve pis bir keçe örtmüşlerdi. Başucunda iki üç sinek dolaşıyor, vınlıyordu. (Kağnı, 178)

Sanki uzun bir hastalıktan sonra eceliyle ölmüş kadar sükunetle ölü yıkandı ve gömüldü. Mevlut Ağa, ezandan evvel Sarı Mehmet'in anasına iki tane sütlü keçi ile bir torba un ve bir kesekağıdı şeker yolladı. (Kağnı, 178)

Halk eğlenceleri, oyunları ve dansları da hikâye dramatiğinin dinamiklerinin içinde yer alır. Özellikle halk oyunlarının zikredildiği bölümlerde masa oyunlarının sıkça yer alması ayrıca dikkat çekici ve bir o kadar gerçekçidir:

> Yeni bir tiyatro kumpanyası gelmiş!.."
> Bu haber kasabaya seferberlik havadisleri kadar çabuk yayıldı.
> Akşamüzeri bir elinde çıngırak, öteki elinde kocaman bir levha ile eşeğe binerek sokakları dolaşan boyalı cüce, arkasında şalvarlı çocuklardan, kahveci çıraklarından bir kuyruk sürükledi. (Komik-i Şehir, 157)
> Perde açıldı..
> Alakadarları birkaç kişiden ibaret olan kantolar oynandı. Son açılışla herkes karşısında çarlistoncu Suzan'ı buldu. Bir alkış koptu. Klarnet, ud, trampetten ibaret olan cazbantla beraber dans başladı. Belli ki çok oynamış, fakat üstünden çiftetelli edasını atamamıştı. Ayakları yumurta çalkalamak için kullandıkları teller gibi birbirine dolaşıyor, gözlerine inen oksijenli saçlar, kibar bir el vuruşuyla geriye atılıyordu.
> El şakırtıları, tekmeler, ıslıkların gayretiyle bu numara birkaç kere tekrar edildi.
> Perde kapandığı zaman herkes çoşkundu, müddeiumumi ziraat müdürüne geldi. (Komik-i Şehir, 159)
> Bir gün Meram'ın ta öbür başında bir oturağa gittiler. İçerde sazlar çalınıp şarkılar titreşen dut yapraklarında dolaşırken, dönen ve oynayan kadınların kaşık sesleri taşlı bir yolda dörtnala koşan at nalları gibi geceye yayılırken, her zamanki şey oldu. (Gramofon Avrat, 196)
> Adalet, ayaklarının ve ellerinin hareketine köy oyunlarının güzelliğini ve sadeliğini, oturak oyunlarının sarhoş edici kıvrıntılarını koymasını bilmişti. (Arap Hayri, 201)
> Geceleri birbirlerinin evinde toplanıp cümbüş yapan kızlarla da birleşemezdi, çünkü ne tef çalmak ne de parmaklarının arasına tahta kaşık alarak oynamak elinden gelirdi. (Değirmen, 24)
> Tellere vuran sağ eli, küçük fakat kendinden emin hareketler yapıyor, bu el sazın gövdesine her yaklaştıkça, insan, sanki o tahta ile bu et arasında gizli fakat çok manalı ve mühim bir konuşma oluyormuş zannediyordu. (Ses, 314)
> Bir köşede yüksekçe bir yerde, dört kişilik bir müzik takımı (bir piyano, bir viyolonsel, bir keman ve bir davul), bu kabil müzikli yerlerin hiç değişmeyen ebedi parçalarını çalıyorlardı. (Köstence Güzellik Kraliçesi, 351–2)
> Delikanlılar keman ve klarnet çalarak yürüyorlar, genç kızlar parlak sesleriyle su gibi türküler söylüyorlardı. (Değirmen, 21)
> ...çabucak sazını kucağına iyice yerleştirdi, tezenesini parmakları arasında

çevirdi, var kuvvetiyle saza vurarak oynak bir havayı, bozuk düzen, fakat mümkün olduğu kadar çok gürültüyle çalmaya başladı. (Yeni Dünya, 453)

Öteki derin bir iç çekip: 'Ne yapalım, sağlık olsun!' diye cevap verdi, sonra cebinden bir deste iskambil kağıdı çıkararak etrafına bakındı: 'Oynayan var mı?' (Barsak s.30)

Otomobilin biraz ötesinde, yolun deniz tarafındaki irice bir palamut ağacının altına arabadan çıkardığımız kara meşin kaplı minderleri taşıdık, halka olup dört kol altmışaltı oynamaya başladık. ... hatta pek az zamanda, "İspatiyi ortak iste. Kupayı koz söyleme! Gibi akıl öğreterek oyuna karışmaya başladılar. (Barsak, 30)

Kumar falan bilmiyordum. Elimdeki yüz lirayı iki gecede yemek için çekmediğim kalmadı. (Bir Cinayetin Sebebi, 148)

...eğer kahvede kağıt oynayanları aptalca seyre dalmazsam, erkenden eve dönerdim. (Isıtmak İçin, 407)

Kendisi gibi kopuk bir arkadaşıyla beş kadeh attıktan sonra kahveye gidip altmış altı oynarlarken berber Hüsamettin yanlarına gelmiş oyuncuların kağıtlarına bakarak: 'Koz çek, yirmiyi söyle' diye karışmaya başlamış. (Katil Osman, 529)

Evin masrafı var, bizim giyimimiz var; kahveye çıkıyoruz, birkaç arkadaş saza, plaja gidecek oluyoruz. Babamın zamanındaki pokerlerden vazgeçtim. Hani kahvede birer çayına tavla bile oynayamaz olduk. (Hakkımızı Yedirmeyiz!, 578)

Vakit epeyce ilerlemiş olacaktı. İstasyon kahvesinde iki üç kişi oturmuş, domino oynuyorlardı. (Çirkince, 609)

Geçenlerde burada bir garden partisi verildi. (Bir Hakikatin Hikâyesi, 22)

Hani gece oyundan sonra efendiler ahenge götürürlerdi de sabaha kadar kızlara içirip oynatırlardı, ondan. (Selam, 433)

Gittiğimiz yerde derhal rakı sofrası kuruldu. Kadınlar arkadaşımın 'görürsün' dediği kadar da varmış. Yaşlı ve harap çehreleri, gümüş mecidiye büyüklüğünde kırmızı damgalı yanakları, rastıklı çatık kaşları, katmer katmer buruşuk boyunları ile zavallı bir manzara arz ediyorlardı. Fakat sazlarla beraber şarkı söylemeye başlayınca, seslerindeki garip bir hüzün, Orta Anadolu havalarına daha cana yakın bir eda veren o tatlı çatlaklık, suratlarının korkunç mahiyetini gözlerimden sildi. Koca Recep bir kenarda oturmuş, etrafla hiç alakası yokmuş gibi önüne bakarak ağır ağır rakı içiyordu. (Bir Mesleğin Başlangıcı, 440)

Hikâyelerinde en sık karşılaşılan dinî öğe ise namazdır:

İlk günlerde bana başucundaki rafımsı yerden aldığı el yazması bir kitaptan

> Tur Dağı'na, Hallac-ı Mansur'a, Münkir, Nekir'e dair yerler okudu. (Bir Şaka, 207)
> Vakit ikindiyi geçmişti. Hoca kollarını sıvayıp abdest almaya hazırlanıyordu. İlerideki hızarcılar, biçtikleri ceviz kütüğünün arkasında namaza durmuşlardı. (Katil Osman, 528)
> Sonra yine dalgın dalgın tespih çekmesine devam etti. Ben kendi kendime: 'Vay namazına kurban olduğum Hacı Bey vay!' dedim. (Hakkımızı Yedirmeyiz!, 580)

Sabahattin Ali Anadolu'nun mütemadiyen birbirine benzeyen yapıları üzerinden iç ve dış mekân tasvirlerini oluşturmuştur. Mütemadiliği sağlayan temel unsur olarak yoksulluk göze çarpmaktadır. Geleneksel yaşamın kuşaklar ve olanaklar boyunca ortaya koymuş olduğu mimari ve mekânsal biçim Sabahattin Ali'nin betimlemelerinin bir parçasıdır:

> Gaz lambalarının asılı durduğu duvarların kenarlarındaki minderlere otururak yavaş yavaş konuşan, mangalları karıştıran, fasulye ayıklayan, Kuran okuyan mahpusların arasından geçerken hepsi süratle yerlerinden kalkıyorlar, 'geçmiş olsun beyim' diye mırıldanıyorlardı.' (Bir Şaka, 206)
> Görülecek şeydir o... Yamulmuş duvarlar, tavana yakın ufacık pencereler ve kalın kalasların üstünde simsiyah bir çatı... Sonra bir sürü çarklar, kocaman taşlar, miller, sıçraya sıçraya dönen tozlu kayışlar... Ve bir köşede birbiri üstüne yığılmış buğday, mısır, çavdar, her çeşitten ekin çuvalları. Karşıda beyaz torbalara doldurulmuş unlar... (Değirmen, 19)
> Bu münakaşa esnasında Ali, gözleriyle odanın bir hastane ameliyathanesine benzeyen beyaz, çıplak duvarlarını, büyük, perdesiz pencerelerini seyrediyor ve odayı sesleriyle dolduran bir sürü adama, ameliyat masasına yatacak bir hastanın doktorlara bakışına benzeyen ürkek nazarlar fırlatıyordu. (Ses, 318-9)
> Candarma, yükü açtı, yatakları devirdi, sonra etrafına bakındı. Ev bu bir tek odadan, bir de aralıktan ibaretti. Aralıkta bir zeytinyağı testisi ile bir ekmek tahtası ve ne oldukları pek belli olmayan birtakım şeyler daha duruyordu. Biraz genişçe olan odanın bir kenarında bir minder uzanıyor, onun bir köşesinde de, açık bir mushaf duruyordu. (Sıcak Su, 335)
> Yanına yaklaştıkça insana sebepsiz bir ürkeklik veren binanın hiçbir mimariye uymayan acayip bir tarzı vardı: Çapı on iki metreyi geçmeyen bir silindir şeklinde epeyce yükseldikten sonra birdenbire daralıyor ve böylece kule gibi bir parça daha uzanarak üzeri camekanlı bir kubbeyle bitiyordu. Alt tarafını kalın bir taş çember kuşak gibi sarmaktaydı ve bütün bina bu haliyle eski bir yağ kandilini andırıyordu. Tam kapının üstündeki odanın dışarıya doğru cumba şeklinde yaptığı bir çıkıntı da bu kandilin kulpuydu.

(Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi, 73-4)

Kahve ocağına giden kapının yanında, üst kısmı küçük bir halı ve etekleri eski bir kilimle örtülü, kürsü kılıklı bir kerevet vardı. Üç kişiden ibaret saz heyeti, yerli hasır iskemlelerin üzerine, göze batan bir ciddilikle oturmuşlardı. (Hanende Melek, 376)

Önüme bazan kavak ve erik ağaçlarıyla dolu bir bahçe, bazan yıkılmak üzere bulunan kerpiç bir duvarla çevrilmiş bir mezbele, bazan da heykelli ve minimini ağaçlı bir hükümet meydanı çıkar. (Bir Mesleğin Başlangıcı, 438)

Çoğu Sakız biçimi tek katlı evlerin her zaman açık duran kapılarından içeri bakınca, güzel döşenmiş bir sofanın ortasında, üzeri dantel örtülü ceviz masalar, kenarında oyma çerçeveli konsol aynaları görünürdü. (Çirkince, 600)

Halkın hayatını idame ettirmek için edinmiş olduğu pratikler ve bunun doğrultusunda ortaya çıkan durumun ipuçları da çekilen yoksullukla donanmıştır:

Benim kocakarı ile topalın karısı tarlayı sürer, ekerler, ben de harmana yardım ederim, topal da çardakta oturup bostanı bekler, kıt kanaat geçiniriz. (Kafakâğıdı, 191)

Mahsuller para etmeyince, vergiler ödenmez hale gelince, evde tuz, gaz tükenip yerine yenisini koyamayınca oğul babasını bir kenara çekmiş: 'Baba, ben gidip şehirde çalışayım. Bak. Köyün yarısı gitti, İzmir'de çok iş varmış. Fabrikalarda adamına göre yarım yevmiye bile veriyorlarmış. Kışın burada kalıp yük olacağıma, gidip ekmeğimi ararım, harman zamanında gelir, tarlada çalışırım...' demişti. (Kamyon, 184)

Senede on iki lira alacaktı, ekmek ile katık da ağadandı, fakat iki senedir on para aldığı yoktu (Köpek, 325)

... Yaşayabilmek, şu çatlak tarlalardan bir avuç ekin çıkarabilmek için birbirleriyle ölüme kadar dövüşmeleri lazım geldiğini bilmekten doğan bir teessür. (Kanal, 127-8)

Zağar Mehmet, bir karışken sararan ekinlerle beraber karısının, akşamlara kadar elinde çapa ile iki kat çalışan altmışlık anasının ve altı yaşındaki oğlunun da sarardıklarını görüyor, düşünüyor ve bekliyordu. (Kanal, 128)

Üç küçük çocuğunu toprak bir damda bırakarak başka köylerde ve el yanında birkaç lokma için didinen bu kadına karşı garip bir merhamet duyuyordu. (Ayran, 400)

Odunun okkası doksan para, nereden alayım? Haftada bir çamaşıra, temizliğe gidip yirmi beş kuruş alsam onu da yağa, pirince verir, bir sıcak çorba yapayım da yüreğine can gelsin derdim. Oduna para verecek halimiz mi var? (Isıtmak İçin, 414)

Halkın sofrasında en çok gördüğü, hikâye kişilerine ve durumlarına bağ ettiği en çok soğan peynir, ekmek ve pekmezdir.

> ... sokağın karşı tarafındaki berber dükkânlarına girmeden sola manevra yapabilmeye uğraşıyor, öteki eliyle de ağzına peynirli pide tıkıyordu. (Kamyon, 182)
>
> ... yüzünün rengi pek belli olmayan şoför yamağı arka tarafta durmuş, iki yana koşarak şoföre: 'İleri... Geri...! Yana...! Diye işaretler veriyor, bir taraftan da soğan ekmek tıkınıyordu. (Kamyon, 182)
>
> Köyden beraber aldığı azıcık yufkayı daha biner binmez yemişti. (Kamyon, 185)
>
> Elinden gelse yemek bile vermeyerek kumanyayı olduğu gibi geri getirecekti. Zaten verdiği yemek de sade suya bakladan ibaretti. Öğle ve akşam bakla. (Bir Gemici Hikâyesi, 103)
>
> Ayran, yoğurt, yumurta, süt, yağ da ortaya konmuştu. Çakıcı bunları gördükten sonra açlığını anlayabilmişti. (Çakıcının İlk Kurşunu, 40)
>
> Dudu, Hüsnü'yü sırtına bağladı. Kazları ayaklarından tutarak bir eline aldı. Öteki eline de ufak bir torba bulgur yüklendi. Hüsnü'nün eline de ufak bir çömlekle pekmez verdi. (Kazlar, 117)
>
> Hemşeriler sağ olsunlar, birkaç tayın topladılar, biraz keş peyniri, biraz da kuru soğan verdiler, hepsini çıkın yaptım, postalları ayağıma sicimle bağladım,... (Candarma Bekir, 132)
>
> Kemancıyı birkaç kere yazıhanesine çağırıp kuru zeytin ile rakı ikram etmişti. (Hanende Melek, 379)
>
> Annesi hizmetçi bulunduğu yerden haftada bir kere, birkaç saat için geliyor, yanında biraz yufka, birkaç soğan, bazen de yarım desti pekmez getiriyordu. (Ayran, 397)

Sonuç Niyetine

Sabahattin Ali hikâyelerindeki gerçekçiliğin beşerî durumumuz ve pratiklerimiz üzerinden tesis edilmiş olması, hikâyeleri hakkında yapılan realist çözümlemenin temelini oluşturmalıdır. S. Ali hikâyelerine temelde siyasal bir yorumlamanın olanağı olarak yaklaşmak ondaki edebî ve kültürel imkânları görmeyi ve okumayı perdelemektedir. Toplumsal tahakküm ve insan arasında varolan toplumsal ve sosyo-ekonomik gerilimi, Sabahattin Ali'nin tahkiye dikkatinin ve estetiğinin merkezine oturtmanın yorumsal çaresizliği, onun hikâyelerini yalnızca realizm çerçevesi doğrultusunda değerlendirmeye matuf bir estetik yapı olarak kadük kalmasına sebebiyet vermektedir. Bu durumda hikâyeleri, toplumsal sorunlarımızın izdüşümlerinin aynilikleri, yakınlığı, sıcaklığı vb. kadar zikretmeye kıymetli bir edebiyat olma riskini bünyesinde

taşımış olacaktır. Hikâyeciliğine yönelik bu yaklaşım, hikâyeciliğinin büyük bir bölümünde hem nesnesi hem de öznesi durumundaki 'halk' ile edebî ve sanatsal bir çaba olarak tesis ettiği kurgu ile aralarını koparmak olmaktadır. Yukarıda verilmiş pasajlar üzerinden de gösterebilmeyi umduğumuz gibi ondaki halk, siyasal ve sosyal bir bilinçten ziyade kültürel bir anlam taşıması bakımından kurgusal bir olanak ve değer olarak yer almaktadır. Sabahattin Ali hikâyelerinin anlatı tarihiyle işbirliği yapan, uzlaşmaya çalışan bir yanı vardır; başka bir ifadeyle günüyle uzlaşmaya çalışır. Bunun huzurlu, huzurla tesis edilmiş bir birliktelik olduğu iddia edilemez ancak kültürel gerçekçidir.

Son Not

Yukarıda yer alan "Bir Hakikatin Hikâyesi", "Barsak" ve "Çakıcı'nın İlk Kurşunu" hikâyelerinin kaynakçası Sabahattin Ali 2012; geri kalan tüm hikâyelerin kaynakçası Sabahattin Ali 2009'dur.

KAYNAKÇA

Ahmad Feroz, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Milliyetçilik ve Sosyalizm Üzerine Bazı Düşünceler", *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)*, Der. Mete Tunçay, Erik Jan Zürcher, Çev: Mete Tunçay, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Ali Sabahattin, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu* (Tereke), Haz. Nüket Esen, Zeynep Uysal, Engin Kılıç, Olcay Akyıldız, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Ali Sabahattin, *Öyküler, Şiirler ve Oyun*, Haz. Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Aslankara M. Sadık, "Sabahattin Ali'nin Bilinmeyen Öyküleri", Kitaplar Adası, *Cumhuriyet Kitap*, S. 684, s. 18, 2003.

Atsız Hüseyin Nihal, *İçimizdeki Şeytan*, En Sinsi Tehlike, Hesap Böyle Verilir, İrfan Yayıncılık, İstanbul 2015.

Ayvazoğlu Beşir, *"Tanrıdağı'ndan Hıra Dağı'na: Milliyetçilik ve Muhafazakârlık Üzerine Yazılar*, s. 83-199, Kapı Yayınları, İstanbul 2013.

Dundes Alan, "Halk Kimdir", *Milli Folklor*, Çev: Metin Ekici, S. 37 s. 139–153, 1998.

Ertop Konur, "70. Doğum Yıldönümünde Sabahattin Ali: Toplumcu Gerçekçi Hikaye ve Romanın Gelişimine Katkıda Bulunan Usta Yazar", *Cumhuriyet Kitap*, S.?. s. 7-9, 1977.

Gümüş Semih, "Sabahattin Ali Bir Köprü", *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul 2008.

Köprülü Mehmet Fuat, "Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri", *Edebiyat*

Araştırmaları, s.271-315, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1999.

Nesin Aziz, "Sabahattin Ali'yi Unutturmamak", *Cumhuriyet Kitap*. S.? s.7. 1976.

Oktay Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

Randall William Lowell, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler: Kendimiz Yaratma Üzerine Bir Deneme*. Çev: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

Tanpınar Ahmet Hamdi, "Halkçı Edebiyat ve Realizm", *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*. Haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, s.182-83,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Tunç Ayfer, "Öyküleriyle Sabahattin Ali: Değirmen Döner Sırça Köşk Durur", *Cumhuriyet Kitap*, S.423 s.4-5, 1998

Williams Raymond, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*. Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

Yıldırım Dursun, "Türkiye'de Folklor Araştırmalarının Gelişme Devreleri", *Türk Bitiği*, s.43-60, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.

Haluk Öner*

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYELERİNDE KÖY, KÖYLÜLER VE SORUNLARI

Giriş

Doğallığın, kır yaşamının, tabiatla iç içe yahut mücadele ederek yaşamanın, kentten kaçışın; sınıf ayrımının sınırlılıkların, yoksulluğun ve geri kalmışlığın mekânı olarak köy, Cumhuriyet dönemi Türk roman ve hikâyesinde çoğunlukla toplumsal sorunların; şiirde kent-doğa, şehir-kır karşıtlığının bir parçası olarak ele alınmıştır. Köy, toplumsal gerçekliği ön planda tutan eserlerde bir mekân unsuru olmanın ötesinde temanın da bir parçası olmuştur.

Ahmet Oktay, köyün Türk edebiyatında sanayileşme ve kentleşme olgularının önce toplum hayatı sonra sanatta yansımalar bulan ideolojik değişimin bir parçası olarak yer bulmaya başladığını söyler:

> Cumhuriyet dönemi romanının 1960'lara kadar siyasal, dolayısıyla sınıfsal soruna özel bir önem verdiği söylenebilir. Türkiye'de gelişkin bir işçi sınıfı ancak bu tarihten sonra oluşmaya, sanayi işçisi kentlerde ancak bu tarihten sonra yoğunlaşmaya başlayabildiği için, romancılar dikkatlerini sınıf antagonizmalarının daha kolay görünebildiği kırsal alana çevirmiş, mülkiyet ve bağımlılık ilişkilerinin sonuçlarını köy ve kasaba ortamında izlemeye çalışmışlardır. (Oktay, 2003: 63).

Köylerin Türk edebiyatına sınıfsal ve siyasi sorunların parçası olarak girmesinin yanında toplumsal duyarlığı olan yazarların kişisel tecrübelerinin bir uzantısı olarak da yer aldığı söylenebilir. Ramazan Kaplan, görev, sürgün gibi nedenlerle köye giden, köyde yaşayan yazarların bu tecrübelerini eserlerine yansıttığını, bu yansımanın Türk edebiyatında köy temasını oluşturacak kadar geniş bir zaman ve yer kapladığını söyler:

> Aşağı yukarı otuz yıl (1940-1970), romanda büyük ilgi gören ve etkili olan köy konusu, Köy Enstitülerinden yetişen yazarlardan sonra, yeni bir anlayışla işlenmeye başlamıştır. Köy Enstitülerinde takip edilen eğitim programları ve görüşleri, bu anlayışın temelini oluşturmuştur. Bununla

* Yrd. Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı.

> birlikte, ilk örneklerden başlayarak son dönemine gelinceye kadar, köyü çeşitli fırsatlarla (görev, sürgün) tanıma imkânı bulan veya köy hakkındaki düşünceleri çeşitli yollarla edindikleri bilgilere dayanan yazarlar da bu konuyu ele almaya devam etmişlerdir. (Kaplan, 1997: 556).

Sabahattin Ali de (1907-1948) köyü, dünya görüşünü yansıtan bir tema, kişisel tecrübelerinin hafıza mekânı olarak ele almıştır. Mehmet Narlı, yazarın *Kuyucaklı Yusuf* (1937) romanıyla 1920-1950 arası dönemde edebiyatımızda köy dünyasının kapılarını araladığını belirtirken (Narlı, 2007: 47) Ramazan Korkmaz'a göre "köy konusunun Türk edebiyatında işlenmesinden, Cumhuriyet döneminin ilk çeyreğine kadar geçen süre içinde, köyü en realist ve en objektif biçimde yansıtan yazar, şüphesiz Sabahattin Ali'dir." (Korkmaz, 1997: 129). Sabahattin Ali bilhassa hikâyelerinde köy konusunu kendi toplumunun sorunlarıyla ilgilenen ve yüzleşebilen; sorunları eleştiren aydın tavrıyla ele alır. Bu tavır, köylülere uzak mesafelerden bakan yazarları eleştirirken net biçimde görülür:

> Hâlâ köylüyü Amerikalı bir seyyah gözüyle seyredip onda ya mistik, karanlık bir ruh veya iptidaî bir hayvan gören büyük romancılarımız var. Halktan bahsediyorum diyen yabancı ve ucuz esprili hikâyelerle halkı maskaraya çeviren meşhur muharrirlerimiz var. Kitle ile beraber ızdırap çekmeyen, halkın sevinci ile yüzü gülüp onun isyanı ile şaha kalkmayan; nabzı, kitlenin nabzı ile aynı tempoda atmayan adamın kitleye 'sen' diye hitap etmesi hatta gülünçten de ileri bir şeydir. (Ali, 2006: 34).

Köyler

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde köyler, yazarın kendi tecrübelerinin bir yansıması ve tabiat unsuru olarak anlatılırken köylerin bakımsızlığı biçiminde ortaya çıkan tablo bir toplumsal gerçekliğe de işaret eder. Bu gerçekliğin otobiyografik unsurlarla örülü oluşu okura önemli ölçüde toplumsal hassasiyet kazandırır ki hikâye kurgularındaki gidişat ve çarpıcı sonlar bu hassasiyeti arttırır.

Tabiatın Bir Parçası Olarak Köyler:

Sabahattin Ali, hikâyelerinde köyleri tabiatın bir parçası olarak anlatırken panoramik görüntüleri tasviri bir üslupla anlatmayı tercih etse de tasvirlerde anlatıcıların öznel tavrı, kurgunun geleceği noktaya dair ipucuna dönüşür. Tabiatın yarattığı şartlarla şekillenen köylerin kaderi, hikâyelerin kaderiyle aynıdır. "Kanal" hikâyesinde anlatıcının Konya ovasını tasvir ederken ova-

nın, çoraklığın fotoğrafı gibi görünmesi ile bu çoraklığın içinde yaşamaya çalışan köylülerin mücadeleleri bir tezatlık biçiminde verilir: "Bu ovadaki uyuz ağaçlı, kül yığınına benzeyen köylerde insanlar parça parça elleri, yanık derili yüzleri, kenarları çok kırışık gözleriyle çalışarak inatçı topraktan bir lokma ekmek söküp almaya uğraşırlar." (Ali, 2017: 829). Bu tezatlık hikâyede Zağar Mehmet'in Dedemköylü Mehmet'i öldürmesinin de zeminini oluşturur. "İnatçı topraktan bir lokma ekmek çıkarmaya" çalışan köylülerin verdiği mücadele cinayet işlemelerine yol açacak kadar zorludur. Aynı hikâyede coğrafyanın insanı ve toplumları şekillendirdiğine dair vurgular da yapılır: "Bozkır köylüsünün ne düşündüğünü ve ne beklediğini kimse bilmez..." (Ali, 2017: 834). Coğrafyanın kaderle doğrudan ilişkili bir toplum yarattığına dair vurgu "Bir Siyah Fanila İçin" hikâyesinde de yapılır: "Köyler bilmem neden, dağ köşelerine, çukur vadilere yapılmıştı. Kireçli beyaz dağların dibine sığınan bu mamureler insana cibinlik köşelerindeki tahtakurusu yuvalarını hatırlatıyordu." (Ali, 2017: 858). Uzak coğrafyalarda kurulduğu için herkesçe unutulması, köylerin kaderidir. Bazı hikâyelerde de köylerin tabiatı ile köyde yaşayanların görünümü birbirini tamamlar. "Bir Firar Hikâyesi"nde kuru ve çorak görüntü beş on çıplak çocukla tamamlanmış gibidir: "Karşıdan İmamköy görünmüştü... Evvela bir iki uyuz ağaç, sonra birkaç kerpiç ev... Beş on çıplak çocuk..." (Ali, 2017: 829).

Hikâyelerde tabiatın sunduğu imkânlarla yetinen bir yaşam ritüeli oluşmuştur. "Bir Orman Hikâyesi"nde köylüler, ormanları yok edilene kadar köylerinden başka bir yaşama alanı ve tarzı olduğundan habersizdir: "Köyümüz bir ormanın ortasındaydı, etrafını ağaçlar bir duvar gibi sarmıştı. Biz onun dışında dünya olduğunu bilmezdik bile. Çocukken değneklerden yaptığımız kağnılara kuru yaprak doldurur, arabacılık oynardık." (Ali, 2017: 815). Ezberledikleri hayatın dışına çıkmayan, bu hayatı gelenekselleştiren, ormanın dışında bir dünyanın varlığını duyan ama hiçbir zaman görmeyen köylülerin anlatılması; tabiatın insanları, 'yetinme' duygusuyla yaşamaya alıştırdığına işaret eder ki bu duygu metin gerçekliğinin dış gerçeklikle örtüşen yönünü de gösterir.

Sabahattin Ali'nin, tasvir ettiği köylerin tabiatına uygun bir dil tercihi vardır. Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin tabiatın sadeliğine uygun bir üslupla yazdığını belirtir: "Gördüklerini anlatır kendi ifadesini süslemek yerine, tabiat ve insanların özelliklerini, sade dil ile belirtmeğe önem verir." (Korkmaz, 1997: 129). Konya ovasında bir köyü tasvir ederken köylülerin fakirliğini tamamlayan –doğrusu bu fakirliğe neden olan- 'uyuz ağaçlı' çorak bir coğrafyanın tasvirini yapan Sabahattin Ali, "Hasanboğuldu" hikâyesinde tabiatın sunduğu imkânların bolluğundan yararlanarak tasvirini de zenginleştirir: "Yüzlerce, belki binlerce senelik zeytin ağaçlarının arasından uzanan,

çukur, iki yanı böğürtlen ve hayıtlarla örülü yolda ağır ağır yürüyordum... Kırağı yemiş toprak ve taze çimen kokusu etrafı kaplamıştı. Tarla kuşlarıyla serçeler, ötüşe ötüşe ağaçtan ağaca sıçrıyor, güneşin vurduğu yerlerden dalgalı bir buğu yükseliyordu." (Ali, 2017: 1190). Yazarın tabiatla biçimlenen hayata uygun tasvirler yapması hikâyelerindeki dil ile kurgu arasındaki uyumun da göstergesidir. Sabahattin Ali'nin gerçekçi tavrı yalnızca toplum sorunlarını çıplak ve çarpıcı biçimde sunabilmesi ile sınırlı değildir. Dil kullanımının; ele aldığı sorunsallarla, mekânların yapılanma biçimiyle, karakterlerin iç dünyalarıyla uyumluluğu da yazarın gerçekçi tavrını göstermektedir.

Sabahattin Ali, hikâyelerinin hemen hepsinde Anadolu köylerini mekân olarak tercih eder. Yalnızca "Viyolonsel" hikâyesinde mekân Afrika'da bir köydür. Hikâyede köy, aşkın yüceliğini önde tutan romantik tavrın mekânı ve viyolonselle birlikte en önemli parçasıdır.

Otobiyografik Unsur Olarak Köyler

Otobiyografi yazmanın hayattaki kırılma anlarını göstermek, geçmişi yeniden kurmak, hatırla(t)mak, utancı gizlemek, ayıbı açıklamak, geçmişi yahut gerçeği şimdiden ve gelecekten saklamak, itirafın samimi görünen sahteliğinden yararlanıp özür dilemek, aklanmak, ayrıntıları göstermek, bütünü tamamlamak gibi nedenleri olabilir. Kurgusal bir metinde yazarın kendi hayatından izlere metninde yer vermesi bazen bu izleri kurgunun bir parçasına dönüştürmesi, örtülü öznel bir tavrı benimsemesinin de pek çok farklı nedeni olabilir. Sanatı tecrübelerin yansıdığı bir alan olarak görmek, toplumsal eleştiri yapmak için tecrübeden yararlanmak, kurguladığı hayatlarla kendi hayatı arasında bütünleşmeyi sağlamak, kendi hayatını toplumsal değer ve eleştirilerin içinde eriterek kendini gizleyebilmek bu nedenlerden yalnızca birkaçıdır. Sabahattin Ali de öğretmenlik, mahpusluk, kamyonculuk, yargılanma gibi pek çok tecrübesini kurgusal metinlerine yansıtmıştır:

> Türk edebiyatının kilometre taşlarından biri olan Sabahattin Ali'nin eserleri biyografik okumaya oldukça müsaittir. Çeşitli nedenlerle yurdun farklı coğrafyalarında bulunan Sabahattin Ali, bu yörelerdeki mekâna ilişkin ayrıntıları, yöre insanını, tarihi ve kültürel değerlerini eserlerine ustaca yansıtır. Sabahattin Ali'nin eserleri biyografik ve sosyolojik okumaya müsait olduğu gibi, bu eserler estetik unsurlar ve edebi nitelik bakımından da son derece güçlüdür. (Güneş, 2016: 25).

Sabahattin Ali'nin tecrübelerini eserlerine yansıtması ile toplumcu aydın tavrı arasında bağ vardır. Zorlu hapishane şartları; köylerin ve köylülerin yoksulluğu, bakımsızlığı gibi tecrübelerin de eserlere yansıması, toplumcu

bir tavırla yazan Sabahattin Ali'nin eleştirel yaklaşımının ayrıntılarına da dönüşür. Bu nedenle Sabahattin Ali'nin eserlerinde otobiyografik unsurlara yer vermesi onun toplumcu aydın tavrını tamamlamıştır. Yazarın aşkı da otobiyografik unsur olarak kurguya yansıttığı ayrıntısı bu genellemenin dışında tutulabilecek bir istisna olarak düşünülmelidir. Sevengül Sönmez, yazarın hikâyelerindeki otobiyografik unsurları maddeler halinde sıralamış ve "Bir Siyah Fanila İçin" hikâyesinin Yozgat'taki öğretmenlik yıllarından; "Kazlar"ın Sinop hapishanesinde tanıdığı bir köylüden; "Candarma Bekir"in Konya hapishanesinde tanıdığı Halil Efe'den; "Yeni Dünya"nın Ankara Dikmen'den Kömürcü köyüne giden bir gelinden; "Çirkince"nin gezdiğinde çok etkilendiği Şirince köyünden mülhem hikâyeler olduğunu belirtmiştir. (Sönmez, 2017: 157-158). Sabahattin Ali'nin İç Anadolu ve Ege bölgelerindeki köyler (Yozgat, Konya, Edremit, Balıkesir köyleri) dışında farklı bölgelerin köylerini mekân olarak tercih etmemesi de hayat-eser birlikteliğinin kurgularına doğrudan yansıması olarak görülebilir.

Toplum Gerçeğinin Bir Parçası Olarak Bakımsız Köyler

Sabahattin Ali köyleri tabiatın bir parçası yahut otobiyografisinin yansıması olarak kullanırken temelde buralardaki sorunlara işaret etmek ister. Evleri, yolları, sakinleriyle bakımsız olan köyler, toplumsal eşitsizliğin görünür olduğu mekânlara dönüşür. "Çirkince" hikâyesinde 'kirli beyaz gömlekli, donsuz çocuklar' (Ali, 2017: 1309), "Yeni Dünya" hikâyesindeki 'sadece bir araba izinden ibaret bozuk, taşlık ve yer yer çamurlu' (Ali, 2017: 1163) yollar, bakımsızlığı gösteren ayrıntılardandır. "Çirkince" hikâyesinde değerler bağlamında yaşanan değişim Çirkince köyü üzerinden verilirken ekonomik nedenler köylerin bakımsız hale gelmesinde etkilidir. Aynı hikâyede köyün kahvecisine göre bakımsızlığın temel nedeni adil olmayan ekonomik sistemdir: "Para da devlet de ağaların elinde. Bunlarla baş olur mu? Patronlar istemedikçe kimse ağacının meyvesini toplatacak işçi bulamaz. Çoluk çocuk kendisi toplasa, yağını çıkartacak fabrika bulamaz. Evvela dört senelik mahsulünü, sonra kökünü satar, alır başını gider." (Ali, 2017: 1314) Susuzluk, ağaçsızlık, çorak topraklardan oluşan coğrafi şartlar da köylerin bakımsızlığını gösteren ayrıntılardır.

Köylüler

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde köylüler bir kahraman olarak hikâyenin diğer unsurları arasında ön plana çıkıp kurgunun kaderini değiştirmezler. Çoğunlukla yoksunluk içinde kaderlerini yaşayan köylüler, eğitim, gelir dağılımı gibi hususlarda hakkını alamamış; toplumun karar verici mekanizmala-

rından biri olamamış; kaderleri gelirleri dağıtanların, güçlülerin, eğitimlilerin eline bırakılmış edilgen kişilerdir. Bu edilgenlik hikâyelerdeki toplumsal mesajın iletilmesinde etkili olmuştur. Ramazan Korkmaz'a göre "Bu insanlar, yıllarca, tabiat şartlarına primitiv tecrübelerle karşı koymaya çalışmış, bu yüzden geri kalmış, yoksul düşmüş insanlardır. Hayatları, kaderleri tamamen tesadüflere bağlıdır. Fakat her şeye rağmen bu insanlar, şartlarını benimser ve severler." (Korkmaz, 1997: 135).

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde köylüler, anlatıcının alt metinde üzerinde durduğu sorunların taşıyıcısı ve edilgen tavırlarıyla bu sorunların görünür olmasını sağlayan temsilcileridir. "Bir Firar" hikâyesinde işlemediği bir suçu sessiz kalarak kabullenen İdris, "Kağnı"da oğlunun öldürülmesini 'candarma'lardan gizlemek zorunda kalan yaşlı kadın, "Sıcak Su"da kocasını ele vermediği için candarmalar tarafından tecavüze uğrayan Emine, "Ayran"da kardeşlerine bakabilmek için istasyonda ayran satan Hasan, "Bir Konferans"ta kooperatifçiliğin önemini anlatan iktisatçıyı dinlemek zorunda kalan köy halkı, "Cankurtaran"da karısı Asiye'yi kurtarmak için her şeyini satan İbrahim, "Kanal"da su için çocukluk arkadaşı Dedemköylü Mehmet'i öldüren Zağar Mehmet gibi bütün kahramanlar eğitimsizliğin, yoksulluğun, haksızlığın ve unutulmuşluğun temsilini üstlenirler.

Asıl mekânın köy olmadığı "Çaydanlık" gibi hikâyelerde köylüler, şehirlerin yoksul bölgelerini yahut hapishane şartlarının ağırlığını gösteren tali karakterler olarak yer alır.

Köyler Köylüler ve Sorunları

Köylerde Ölüm

Sabahattin Ali'nin köyde geçen "Cankurtaran", "Kanal", "Bir Firar", "Candarma Bekir", "Kağnı", "Kamyon", "Köpek", "Yeni Dünya", "Çaydanlık", "Ayran", "İki Kadın", "Hasanboğuldu" gibi hikâyelerinde ölüm, kurgunun önemli kırılmalarından biridir. Bu hikâyelerde ölüm, köylülerin yoksulluk, çaresizlikle geçen sadeliklerle örülü hayatlarını tamamlayan bir son olarak yer alır. Bu nedenle Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde ölüm, hayatın zıtı değil parçasıdır. Köylerde yaşanan hayatın zorluğunu gösterme ve köylülerin çektiği sıkıntıların etkisini arttırma bağlamında düşünüldüğünde hikâyelerdeki ölüm temasının toplumsal boyutu da ortaya çıkar. Dramatik sonların çoğunlukta olduğu hikâyelerde sonuçsuz teşebbüsler, fakirlikle yoğrulan umutsuzluk, hikâyelerin dolayısıyla köylülerin kaderi olmuştur. Kamyon parasını ödemekten korktuğu için gideceği yere ulaşamadan kamyondan atlayarak, sakladığı paraların yerini söyleyemeden, gittiği köy düğününde derdini anlatamadan ölen insanların geride bıraktıkları, ölümü yaşamın son ve olağan hamlesi olarak karşılarlar. Çünkü yoksulluktan, cahillikten yahut herhangi

bir sebeple ölmek onların kaderidir. Bazen ölümü, ölü bedenlerle bir arada bulunmayı yadırgamayacak kadar olağan karşılarlar:

> Bu sırada ölü dışarıda, kahvenin bahçesindeki peykede bir hasırın üstünde yatıyordu. Üstüne eski ve pis bir keçe örtmüşlerdi. Başucunda iki üç sinek dolaşıyor, vınlıyordu. Biraz ötede, güneşten gözlerini kırpıştıran bir sürü ufak çocuk, ellerinde boylarından büyük değneklerle ve hiç seslerini çıkarmadan bu üstü örtülü ölünün, keçenin alt ucundan fırlayan ayaklarına bakıyorlardı. (Ali, 2017: 884).

"İki Kadın" hikâyesinde sakladığı paraların yerini söylemeden ölen Kerim Ağa'nın cansız bedeni, iki hanımının evin kilerindeki yiyeceklerle karınlarını doyurup saklanan paraları bulamayacaklarını anladığı ana kadar yatağında bekleyebilmiştir.

Sabahattin Ali'nin anlatıcıları ölümün toplumsal ve olağan boyutlarını kendileri de dile getirir. "Kanal" hikâyesinde "bu ölü toprakların üstünde hiçbir şey ölmek ve öldürmek kadar kolay değildir." (Ali, 2017: 835) sözleri, yazarın ölüm temasını gerçekliğin yansıması olarak da ele aldığına işaret eder. "Mehtaplı Bir Gece" hikâyesinin kahramanı için kullanılan "ölüm ona hiçbir zaman fevkalade bir şey gibi görünmemişti. Etrafında, küçükten beri en çok gördüğü şey ölümdü." (Ali, 2017: 1049) ifadeleri de ölümün köylüler tarafından olağan karşılandığını göstermektedir.

Hikâyelerde bir çerçeve olarak çizilen köylerdeki hayat, bu çerçevenin dışındaki hayatla (şehirler, devlet kurumları vb.) temas kurduğu anda çatışmalar düğümlenir. Bu düğüm çözülmeden yani daha büyük çerçeve olarak sunulan sorunlar halledilemeden hikâyeler sonlanır. Anlatıcıların köyde çözüme kavuşturamadıkları sorunlar, daha büyük bir çerçevenin içindeki asıl meselelerin altını çizmiş olur. Ölen, umduğunu bulamayan köylülerin çaresizliği de gözler önüne serilmiş olur.

Köy, Köylüler ve İktidarla Münasebet

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde köylülerin yaşadığı büyük sıkıntılardan biri de iktidar temsiliyeti olan devletle münasebetlerinde görülür. Köylülerin devletle münasebeti 'mesafe', 'iktidar' ve 'suç' kavramlarının pratiğe dönüştüğü noktalarda belirir.

Alaattin Karaca, köylülerin adli mekanizma ve asayiş kuvvetleriyle doğrudan temas kuramamasını uzaklık kavramıyla açıklar:

> Yazar, "Candarma Bekir", "Kazlar", "Bir Firar", "Komik-i Şehir", "Kağnı", "Sıcak Su" adlı öykülerinde, köylülerin adlî mekanizma ve asayiş kuvvetle-

> riyle ilgili sorunlarına eğilir. Bu öykülerde, köylüler, hukukî problemlerinde mahkemeye başvurmaktan çekinirler. Bunun çeşitli sebepleri vardır. İlk sebep, karakollar köylere uzaktır; dolayısıyla kan davası, cinayet, yaralama vb. olaylar, karakola zamanında duyurulamaz. (Karaca, 1993: 226).

Köylerle devlet kurumları arasındaki mesafenin uzunluğundan bahseden anlatıcılar, bir gerçekliği dile getirirken okurun bu gerçekliğe ulaşma mesafesini kısaltmış olur. Sıradanlaşan ölümlerin çoğu kurgunun sonunda yer alışı, anlatıcıların bu eleştirel yaklaşımını, okur yargılarını yönlendirecek duygusallığın bir parçasına dönüştürür. Yazar köylerle devlet arasındaki mesafenin uzaklığını kurgularken okurun bu sorunlara yaklaşmasının, bir anlamda eleştirel tavır takınmasının yolunu açar.

Mesafe, yalnızca köylerle devlet kurumları arasındaki fiziksel uzaklıkla sınırlı bir çerçevede verilmemiştir. "Kafakâğıdı" hikâyesinde olduğu gibi devlet kurumları, köylülerin hakkını teslim eden bir mekanizma olmaktan da uzaktır. Bu hikâyede sorunlarını çözemediği için devlete başvurmak çaresizliğin göstergesidir: "Üç sene evvel bizim ağa dere boyundaki ufak tarlamıza sahip çıkar oldu. Bağırdık çağırdık, fayda etmedi. Oğlan sakat, bende de derman yok, hakkımızı kendimiz arayamadık. Mecbur olduk hükümet kapısına düşmeye." (Ali, 2017: 897). "Kâğnı" hikâyesinde de yaşlı kadın için oğlunun öldürülmesini görmezlikten gelmek devlet kapısına düşmekten daha kolaydır: "Oğlunun acısı daha içinden çıkmamıştı; fakat hükümet kapısına düşmek ona oğlunun ölümünden daha korkunç geliyordu." (Ali, 2017: 885).

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde devlet iktidarı, bütün iktidar ilişkilerini temsil etme ve yönetme gücüne sahip değildir. Devlet iktidarı, temel hak ve hürriyetleri koruma, konum tanımadan adalet dağıtma işlevini üstlenemediği için köylerde güçlü ve zengin olan iktidara da sahip olur. Bu nedenle köylerdeki iktidar mücadeleleri, sosyolojik ve politik olarak çetrefilli sorun alanlarını da yaratır. Köylüler öncelikle devlet iktidarının yarattığı boşluklarda güç kazanmış odaklarla mücadele etmek zorundadır. Ramazan Kaplan, Türk romanında görünür hale gelen bu boşluğu, köylünün devletten hak ettiği ilgiyi görememesine bağlar. "köylünün devletten gerekli ilgiyi göremediği, devletin güçlülerden yana olduğu, idarenin bozukluğu, verginin köylü için ağır bir yük haline geldiği gibi hususlar; köylü devlet ilişkilerinde –bu dönemde de- en çok ağırlık verilen yönlerdir." (Kaplan, 1997: 247). Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de aynı nedensellikler aynı boşluğu doğurur ve benzer çatışmalar yaratır. Hak arayanlar karşısında işlemeye başlayan iktidar mekanizmaları, daima güçlünün yanında yer alarak hak gaspına yol açar. "Bir Firar" hikâyesinde köy camiindeki hırsızlığı araştırmak için gelen 'candarma'ların İdris'i döverek işlemediği bir suçu ona kabul ettirmesi, "Sıcak Su" hikâye-

sinde iki 'candarma'nın devletin verdiği yetkiyi tahakküm kuracakları bir iktidar oyununa çevirip Emine'ye tecavüz etmeleri, "Kağnı"da oğlu öldürülen yaşlı kadına cinayeti görmezlikten gelmesi için uygulanan baskı, "Candarma Bekir" hikâyesinde Bekir'in candarma oluşuyla devletten aldığı gücü kişisel husumetinin bir silahı olarak kullanabilmesi hak ihlallerinden birkaçıdır.

Köylüler, iktidarın karşısına kader olgusunu koyarak çaresizliklerini dile getirmiş olurlar ki bu çaresizlik hikâye kurgularının da odağında yer alır. Dolayısıyla Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki çatışma unsurlarından biri de iktidar kader zıtlığıdır.

Hikâyelerde köylüler genellikle devletle suç bağlamında münasebet kurar. Adalet mekanizması suç işlendikten sonra devreye girer ve nedensellik bağlamını kurmadan ceza uygulamasına geçer. "Kazlar" hikâyesinde Seyit, suç işledikten sonra devletle doğrudan temasını 'adliye ve asayiş mekanizmalarının' (Karaca, 1993: 223) işlemesiyle kurar. Ancak bu mekanizma güçlünün yanında yer aldığı için Seyit cezalandırılır: "Dudu'nun kocası üç sene evvel düğün yerinde birisini vurmuş, on sene yemişti. Gerçi ölene kurşun atanlar sekiz kişiydi ve rastlayan kurşunun kimin silahından çıktığı belli değildi, fakat Seyit'le arkadaşı Durmuş'tan gayrısı kazadaki müstantiğe para yedirip men'i muhakeme kararı almışlardı. Vilayet ağır cezası da bu ikisine onar seneyi dayamıştı." (Ali, 2017: 822). İşlenen suçun cezası mahkûmiyet olduğu için köylülerin yaşam alanlarından biri de hapishanelerdir.

Yoksulluk

Yoksulluk, ekonomik bir tanımlama olmanın ötesinde bireylerin ve toplumların yaşama biçimlerini konumlandıran, başa çıkmak için yöntemler geliştirdiği bir gerçekliktir. Edebi eserlerde yoksulluk, hem bir yaşama biçimi hem ekonomik koşul bağlamında ele alınarak insanı ve hallerini anlatan bir gerçekliğe yahut toplumsal eleştiri yapmak için temaya dönüşebilir. Sabahattin Ali de hikâyelerinde yoksulluğu eğitimsizliğin, ilgisizliğin ve coğrafyanın sunamadığı imkânların bir sonucu; ölümün, öldürmenin, az gelişmişliğin, dirençli olamamanın nedeni olarak ele alır. Dolayısıyla yoksulluk yazarın hikâyelerinde çizilen gerçekçi tablonun neden sonuç dinamikleri arasında belirgin ve etkili bir konumdadır. Alaattin Karaca, Sabahattin Ali'nin yoksulluk temasına yaptığı vurguyu onun toplumcu bir yazar oluşuna bağlar:

> Anadolu'nun ve köylülerin makûs talihini, geri kalmışlığını, yoksulluğunu ele almıştır. Böylece okuyucuları ve yetkilileri bu tür sosyal sorunlardan haberdar eden ve bir bakıma yazarlık görevini yerine getiren S. Ali, köylünün sorunlarını sergilemekle hem duygu ve düşüncelerini dile getirmiş hem de propaganda yapmış olur. Sanat anlayışı bakımından toplumcu bir

> yazar olan S. Ali, öykülerinde genellikle sosyal sorunları dile getirir; ancak kent sorunlarından çok köylünün dertlerine eğilir. (Karaca, 1993: 223).

Sabahattin Ali, yoksulluk gerçeğini toplumcu yazar kimliğinin bir parçası olarak anlatmasının yanında kendi tecrübelerinin bir yansıması biçiminde de ele almıştır. Ramazan Korkmaz yazarın yalnızca ideolojik bakışla değerlendirilmesinin yanlışlığını, "benliğini kuran, şahsi mitini oluşturan çocukluk hatıralarının da" dikkate alınması gerektiğini belirtir. (Korkmaz, 1997: 107). "Kazlar" hikâyesinde Dudu'nun hapisteki Seyit'e kaz götürmek için köyden kaz çalması, hırsızlıktan yargılanıp üç ay hapiste kalması yoksullukla çizilen sert gerçekçiliğin merhamet duygusunun ön plana çıkarılmasıyla farklı bir atmosfere taşındığını göstermektedir. Yoksulluğun bütün çıplaklığıyla anlatıldığı hikâyelerin hemen hepsinde merhamet duygusu da ön plana çıkarılır. "Ayran" hikâyesinde Hasan'ın soğuktan ölmesi, öncesinde istasyonda ayran satarken yaşadığı zorluklar; "Yeni Dünya" hikâyesinde bir köy evinde soğuktan ve hastalıktan ölen sazende; "İki Kadın"da Kerim Ağa öldükten hemen sonra evin kilerinde kendilerinin ve çocuklarının karnını doyuran iki kadın, yoksulluğun toplumsal bir sorun olduğu kadar merhamet duygusunu uyandıran bir gerçeklik olduğunu da gösterir.

Sonuç

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde mekân, toplumsal ve psikolojik boyutlarıyla ele alınır. Bu boyutların gerçeklik algısını pekiştirmesinde yazarın kişisel tecrübelerini kurgularına yansıtmasının da payı vardır. Köyler de yazarın tecrübelerinin, toplum ve insana dair hassasiyetlerinin kesiştiğini gösteren mekânlardan biridir. Yazar köylerde geçen hikâyelerinde, tabiatın ve toplum gerçeklerinin bir parçası olarak tasvir edilen köylere; hikâyelerin kaderini değiştirmekten çok hikâyelerdeki kaderi yaşayan köylülere dikkat çekmiştir. Bu hikâyelerde yoksulluk, devletle ve tabiatla münasebet gibi unsurlar da bu kaderin yaşanmasında, neden sonuç ilişkisini ortaya koyan dinamikler olarak görülebilir.

Cumhuriyet döneminde Sabahattin Ali'nin hikâyeleri ve bu hikâyelerde köy unsurunun bir mekân ve tema olarak ele alınması, hikâye türü ile insana ve topluma dair gerçekliklerin gösterilmesi arasındaki bağı da ortaya koyar. Köylerin Cumhuriyet sonrası durumunu çarpıcı biçimde gözler önüne seren hikâyeler, insan unsurunu ihmal etmeyen bir yapılanmayla gerçekliğin duygulara hitap eden yönünü ortaya koyar.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Bütün Eserleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, (Haz: Hikmet Altınkaynak) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları Roman, Hikâye ve şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, İstanbul 2016.

Kaplan Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Karaca Alaattin, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular" *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji XI*, 1, 1993.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Narlı Mehmet, *Roman Ne Anlatır*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

Oktay Ahmet, *Romanımıza Ne Oldu*, Dünya Yayınları, İstanbul 2003.

Sönmez Sevengül, *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Burak Armağan

SABAHATTİN ALİ HİKÂYELERİNDE EKONOMİK DÜZEN VE SOSYAL EŞİTSİZLİK

Giriş

Devletlerin en önemli sac ayağını oluşturan askerî, siyasî ve sosyal yapıların temel belirleyicisi ekonomidir. İnsanlık tarihi, hem bir araç hem de amaç olarak ekonomiyi merkeze alan üstünlük kurma mücadeleleriyle doludur. Söz konusu mücadele milletler arası savaşların yanında aynı toplum içindeki bireyler arasında dahi çatışmalara yol açar. Zira ekonomik düzen ile sosyal eşitsizlik birbirleriyle yakından bağlantılıdır ve sosyal konumların ekonomik güce sahip olmakla belirlendiği, ekonomik güce dayalı oluşturulan bir düzen içinde eşit bireylerin var olması beklenemez. "Sosyal adaletsizliğin temeli; fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünün kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık gibi unsurlara dayanmaktadır" (Korkmaz, 2016: 122). Ekonomi temelli ortaya çıkan sosyal eşitsizlik, resmiyette adı konmayıp tutum ve eylemlerle vücut bulan sınıfsal ayrımları, çatışmaları doğurur. İnsani özün dışlandığı bu işleyiş, özel mülkiyetin kabulüyle başlayıp kapitalizm ile zirveye ulaşır. Osmanlı Devletindeki ilk adımları büyük oranda 19. yüzyılda atılan kapitalist anlayış ve uygulama, Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecindeki krizleri fırsata çevirerek hüküm sürmeye başlar. Ticari hayatta patron, işveren, sermayedar; siyasi ve politik hayatta yönetici konumunda bulunan kişilerin şahsî menfaatlerini ön plana almaları, toplumun artık iki kesime ayrıldığının habercisi olur: yönetenler ve yönetilenler.

Otorite/iktidar isimleriyle anılan yönetenler, ekonomik gücü ellerinde bulundurdukları kadar karar verme yetkisine sahip ya da en azından kararı kendi lehinde değiştirebilecek yetkinlikte, bu mekanizma içinde geçerli söz hakkı olan kesimdir. Yönetilen/ezilen kesim için ise hakkı gasp edilen, karar sistemi dışında kalan, sesi duyulmayan, varlığı ancak üst sınıfa hizmet etme ile sınırlı görülen tanımları yapılabilir. Devlet kadrolarında yönetici konumunda bulunanlar (karar mercii) ve ekonomik gücü elinde tutanların (ağa, tüccar, karaborsacı vs.) ortak çıkar paydasında buluştukları andaki birlikteliklerı, yönetilenlerin (köylü, işçi, küçük insan tipi vs.) daha çok ezilmesiyle sonuçlanır: "kanunlar ve devletin güvenlik örgütleri, güçlü haksızların hiz-

metine sunularak, masum insanların mağduriyetine ve vatandaşların adalet anlayışının sarsılmasına sebep olurlar" (Korkmaz, 2016: 138). Gri noktası bulunmayıp iki kutup üzerinde şekillenen bu durum döneminin tanıklığını yapan edebi eserlerin çoğunda, özellikle "derin bir gözlem ürünü olan tanıklıklarını yoğun bir şekilde yansıt[an]" (Lekesiz, 2000: 22) Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde kendini gösterir.

Hikâyelerdeki Görünümler

Sabahattin Ali, 1928-1947 arasında yazdığı hemen tüm hikâyelerindeki çatışma noktalarını ekonomik düzen(sizlik)in ortaya çıkarttığı ezen-ezilen ilişkileri üzerine kurup sistem eleştirisine dikkat çeker. "Köklü bir zihniyet değişiminin henüz biçimlenme aşamasında olduğu, toplumsal yapının sürekli kaygan bir zeminde yalpaladığı bir ortamda, bu toplumsal yapıyı sosyalist açıdan yorumlama ve tanımlama noktasında bir ayrımı simgele[yip]" (Şenderin, 2000: 298) türeyen burjuvazinin ahlaki yaptırımlarının karşısında durur. "Elvermeyecektir yüreği bozuk bir örgütlenmenin içinde boğulup giden sayısız zavallının "kaymak takımı" tarafından çoktan kararlaştırılmış alınyazısını kabullenmeyi" (İleri, 2014: 432). Vicdani yükümlülüğünü sanatçı kimliğinin sorumluluğuyla birleştiren yazar, eserlerinin merkezine küçük insanı ve onun var olabilme mücadelesini yerleştirir. "Onun eserlerinde emekçi köylülerin, işçilerin, dar gelirli kasaba halkının ve sorunlarının yanında, türeyen burjuva, ölüm yatağında bulunan derebey, düşünmekten korkan 'lüzumsuz adam', belirli bir kişiliğe ulaşmış bilinçli genç, dincisi ve ırkçısı ile gerici aydınlar en iyi şekilde verilmiştir" (Bayrak, 1973: 44). Kanayan bir yara olarak ağalık sistemi ve köylünün ezilmesi, yönetici kadrosunda bulunan liyakat vasfı taşımayan kişilerin görevlerini suistimal etmeleri, halkın mağdur edilmesi, gözünü para bürümüş zengin kesimin kendilerinin haricindekileri aşağılayan, hor gören ve onları kullanmakta sakınca görmeyen ahlak anlayışları, sanatçının ele aldığı konuların çerçevesini oluşturur. "Ekonomik yapı, toplumsal çelişkiler, buna bağlı olarak devletin baskı organları ve onlarla işbirliği içindeki bürokratlar ve mütegallibe, öykülerinin baş konularıdır. Öyleyken hiçbir öyküsü şabloncu, kuru ve slogancı değildir" (Mert, 2000: 95). Hikâyelerin genelinde görülen yöneten-yönetilen ayrımı özelde zengin-fakir, ağa-köylü, doktor-hasta, kaptan-tayfa, jandarma-köylü, kadın-erkek, fırsatçı tüccar-halk çatışmaları olarak işlenir. Bu doğrultuda sanatçının *Değirmen* eserindeki "Bir Gemici Hikâyesi", "Bir Orman Hikâyesi", "Kazlar", "Bir Firar", "Komik-i Şehir" hikâyeleri, *Kağnı-Ses-Esirler* kitabındaki "Kağnı", "Kafakâğıdı", "Apartman", "Arabalar Beş Kuruşa", "Bir Skandal", "Köpek" hikâyeleri, *Yeni Dünya*'da yer alan "İki Kadın" hikâyesi, *Sırça Köşk*'te bulunan "Portakal", "Beyaz Bir Gemi", "Böbrek", "Cıgara", "Bahtiyar Köpek", "Çilli",

"Hakkımızı Yedirmeyiz!", "Cankurtaran", "Çirkince" hikâyeleri ve son olarak ölümünden sonra yayımlanan kitaba ismini veren "Çakıcı'nın İlk Kurşunu" hikâyesi incelemeye esas teşkil edecektir.

"Bir Gemici Hikâyesi", babasının ölümüyle ailesinin geçimi üzerine kalan bir gencin deniz kenarında yaşaması münasebetiyle bir gemiye ateşçi olarak girmesini ve hak arama mücadelesini anlatır. Ekonomik temelli çıkar ilişkileri, elinde herhangi bir seviyede güç bulunduran yozlaşmış kişileri güçlerini kullanmaya iter. Dolayısıyla ekonomik güçle var olup kalan herkesi kullanabilme, ezebilme hakkını kendinde gören bir kesim ortaya çıkar. Hikâyede yönetici/işveren konumunda bulunan kaptan, istihdam ettiği tayfaların gerek yemeğinden keserek gerek ağır çalışma şartları içine sürükleyerek mal sahibinin gözüne girmeye çalışır: "Elinden gelse yemek bile vermeyerek kumanyayı olduğu gibi geri getirecekti. Zaten verdiği yemek de sade suya bakladan ibaretti." (Değirmen, s. 76). Çoğunlukla usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yürümesi beklenen kaptan-tayfa birlikteliği, yöneten/otorite-yönetilen, kapitalist-işçi, sermayedar/patron-çalışan ayrımları etrafında şekillenir. Kaptanın ezici tavırları karşısında kendi kendine isyan eden, bilinçlenmeye başlayan tayfaların mücadelesinde eşitsizliğin sebebi eğitim odaklı gösterilirken sosyal statülerinin asıl belirleyicisinin tesadüflere bağlanılan yazgılar olduğu kanaati öne çıkarılır.

"Bir Orman Hikâyesi", bir köyün yanı başındaki ormanı hükümetin bir şirkete vermesi neticesinde şirket ve köylüler arasında yaşanan çatışmaları ele alır. Köylü tarafından ecdadı, kültürü olarak görülen ormanda anılar, namus simgeleştirilir: "Orman bizim her şeyimizdir delikanlı, anamız, babamız, evimiz..." (Değirmen, s. 80). Şirket olanca acımasızlığıyla hem köylünün anılarını hem ekmek paralarını gasp eder. Hükümetin kendilerinden yana tutumu şirketi daha ezici hâle büründürür: "Kendisiyle at yarıştıramayacağımızı biliyordu. Hiç insaf etmeden hepimizin canına okudu." (Değirmen, s. 83). Maddi imkân ile zaten bir adım önde bulunan özel teşebbüs, siyasi gücü de arkasına alarak hem kapitalist tavrın yansıtıcısı hem de ekonomik temelli sosyal eşitsizliğin belirleyeni olur.

"Kazlar"da kocasının hapiste daha rahat edebilmesi için varı yoğu tek kazı yanında çaldığı bir kazı da hapishaneye götüren Dudu'nun gardiyanlar tarafından kaz gibi yolunuşu, rüşvet verebilecek maddi güçten yoksunluğu nedeniyle kocasının ölüme terk edilişi anlatılır: "musalla camiine götürülen sedyeyi göstermek üzereyken, gözleri tekrar kazlara ve torbaya ilişti. Elini uzattı: "İçerde ama, bugün görüşme günü değil. Ver onları da sen haftaya gel!" (Değirmen, s. 89). Öyküde ikili ilişkilerin düzenleyicisi ve aynı zamanda kişilerin zaten hakları olan şeyleri elde edebilmelerinin sağlayıcısı maddî yetkinlik ve iltimasın sosyal adaletsizliği ortaya çıkarışı üzerinde durulur.

"Bir Firar" hikâyesinde hırsızlıkla suçlanan İdris'in jandarmalar tarafından dövüle dövüle yapmadığı suçu ve işbirlikçisini itiraf etmesi konu edinilir. Yoksulluğun bir görünümü olarak kendini jandarma elinde bulma, dayak yeme aynı zamanda eşitsizliğin de sonucudur. Jandarma da yüzbaşının emri altındadır ve dayak atmaktan başka çaresi yoktur: "Takibe çıkarken, "faili bulmadan gelirseniz gözüme görünmeyin!" diye yüzbaşı sıkı sıkı emirler vermişti." (Değirmen, s. 91). Çarpık düzenin oluşmasında otorite-güç-hiyerarşi belirleyici ögelerdir.

> "Komik-i Şehir" tiyatro kumpanyası sahibi Rahmi ve sevdiği kız Viktor'un gittikleri bir şehirde, birbirlerinin ayaklarına basmadan şahsî arzularını yerine getiren kaymakam, jandarma kumandanı ve külhanbeylerin, yani gücü elinde tutan kişilerin ahlaksız tutumları neticesinde sönüp giden hayatlarını anlatır: "Kaymakam koltuğunun arkasına yaslanarak derin bir oh çekti: "İyi ki candarma kumandanına sordum... Çömlekçizadelerle uğraşıp dertsiz başıma dert mi açacaktım?..diye söylendi. (Değirmen, s. 130).

"Kağnı" hikâyesinde köyde işlenen bir cinayet üzerinden ekonomik, sosyal eleştiriler yapılır. Köyün ağası Mevlût Ağa'nın oğlu Hüseyin, yaşlı bir annesi haricinde kimsesi bulunmayan Sarı Mehmet'i vurur. Köyün ileri gelenleri devreye girerek yaşlı kadını şikayetçi olmaması için ikna ederler. Olay kapatılsa da Garip Mehmet'in ihbar etmesi üzerine köye gelen jandarmalar, failleri alıp götürür. Sıcak havada köye gitmeyi gözü almayan müddeiumumi ve doktor cesedin getirilmesini jandarmaya tembihler. Jandarma mezardan çıkartılan cesedi yaşlı kadının kağnıyla getirmesini ister. Tek başına acı, hastalık ve yaşlılık içinde yola koyulan kadın dayanamaz ve yolda hayatını kaybeder. Öykü sosyal eşitsizliğin ekonomik temelli olduğunu gösterir. Açlıktan ölme ihtimali nedeniyle köyün ağasını kimse karşısına almak istemez. Yaşlı kadın da köyün ihtiyarları da aynı tavır içindedirler: "Bak Mevlût Ağa bundan sonra seni hep kollayacağını söylüyor. Ne dersin?" (Kağnı Ses Esirler, s. 9). Yaşlı kadına oğlunun karşılığı iki keçi ve biraz erzak olarak ödenir. Bunun haricinde devletin işlerlik mekanizması da benzer bir politika üzerine kurguludur. Müddeiumumi ve doktor keyfî olarak iş aksatırlar ve sözleri jandarmaya geçtiğinden ona emrederler: "Müddeiumumi evvela kendisi doktoru da alıp gelecekti. Sonra ağustosun bu sıcağında at üstünde günlerce yolculuğu pek gözüne kestiremedi; işi tahkik etmelerini söyleyerek açıkgöz iki candarma yolladı." (Kağnı Ses Esirler, s. 11). Jandarmanın sözü de köylüye geçer. Sonunda zenginin korunduğu, garibanın her türlü ezildiği, eşitsizliğin yürüdüğü bir anlayış hüküm sürmeye başlar.

"Kafakâğıdı", yaşlı bir baba ile topal kalan oğlunun gariban ailesinin

elindeki küçük tarlasına ağanın el koymak istemesi ve sonrasında gelişen mahkeme sürecini anlatır. "Burada bürokrasi, köylünün veya genel olarak vatandaşın sorunlarını çözmek, işlerini görmek ve onlara yardımcı olmak yerine bir "engel" teşkil eder" (Korkmaz, 2016: 140). Nüfus cüzdanı bulunmayan ihtiyar adam, toprağın kendisine ait olduğunu ispatlayamaz. Ağanın yalancı şahitler tutarak devlet nezdinde, mahkemece haklı çıkması ekonomik güç odağında işlenir.

"Apartman" hikâyesinde babasının kazancı ailesinin geçimine yetmediği için bir küfe ile pazarlardan mal taşıyan küçük bir çocuğun hakkının sömürülmesi hadisesi anlatılır. Küçük bedenine yük olarak hemen kendisi kadar alışveriş ağırlığı verilen çocuk mal sahibinin evine kadar gelir. Titreyen bacaklarıyla zor da olsa merdivenleri tırmanır. Ancak tökezlediği bir yerde iki şişe şarabın kırılmasına neden olur. Bu hata çocuğun tüm emeğini silip götürür, ücreti ödenmez, kendisi de yaralanır: "İki şarap şişesi kırıldı, yüz ellişerden üç lira... Bir de para mı istiyorsun?" (Kağnı Ses Esirler s. 55). Hakkını istediği anda küfür ve tartaklanmalara maruz kalır. Olaylara şahit olan babası ise aynı adama ait inşaatın tepesinde çalışırken düşerek hayatını kaybeder. "Yazar bu hikâyede sosyal adaletsizliği sadece gösterir. Kahramanlar kendi durumlarına karşı tavır alamazlar. Zira toplum onu güçsüz bir köle haline sokmuştur" (Korkmaz, 2016: 128). Patron/işveren konumundaki mal sahibi, babanın ölümünde bile yüzünü buruşturarak insana verdiği değeri gösterir: "penceredeki adam bir şeyden tiksiniyormuş gibi yüzünü buruşturduktan sonra, kanatları hızla vurarak içeri çekildi." (Kağnı Ses Esirler, s. 57). Zaten isminin bile "mal sahibi" olarak geçmesi, mal mülk üzerindeki tavrını göstermesi amacı taşır. Değer sisteminin uzağında, paranın otorite simgesi olduğu anlayışa sahip mal sahibi, ekonomik dengesizlikte, ihtiyacı olanları uşak, köle gibi çalıştırmakta ve gücünü tamamıyla kullanmaktadır. Bu bağlamda mal sahibinin materyalist bir kanadı bulunur.

"Arabalar Beş Kuruşa" hikâyesinde annesine yardım etmek amacıyla birlikte satıcılık yapan bir çocukla çocuğun okuldan arkadaşı olan zengin ailenin oğlunun karşılaşması, masumiyetleri ele alınır. İki çocuğun konuşmaya başlamasını gören zengin kadın oğlunu oradan uzaklaştırır: "Arkadaşının gözündeki yaşları gören çocuk, henüz birçok şeyleri öğrenmediği için, ruhundan fışkıran bir isyanla: "Anneciğim", dedi, "o benim mektep arkadaşım!" (Kağnı Ses Esirler, s. 61). Fakirliği pislik, kirlilikle bir tutan kadın, çocukluğun saf, temiz, masum halini yakalayamaz. Oğluna kendi seviyesinde arkadaşlar edinmesini tembihler. "Yazar toplumcu savını açık bir biçimde ortaya koyabilmek için bir yoksula bir zengin çocuğunu denk düşürerek bir kurgulama yapar" (Timuçin, 2011: 39). Her ne kadar resmiyette sınıflı bir toplum yapısı olmasa da gelir düzeyi bağlamında yaşayışı farklılaşan insanların anlayışlarında, görüş ve

düşüncelerinde alt-üst ilişkisinin hüküm sürdüğü söylenebilir. Resmiyete dökülmeyen sınıfsal yapı farklılıkları düşüncede de kendini gösterir ve ister istemez kabul görür.

"Bir Skandal" da Orta Anadolu'ya öğretmen olarak giden Nurullah'ın fikirleri dolayısıyla önce şehirdeki münevverlerle ters düşmesi sonra hakkında çıkarılan dedikodularla şehri terk etmesine kadar yaşadığı süreç anlatılır. Öykü "gerçek anlamda bir aydın eleştirisini kendinde barındırır. Öyle ki siz ne kadar olumlu davranırsanız davranın, onlar sizde kendilerine uymayan bir yan bulduklarında sizi ellerinden geldiği kadar küçük düşürmenin yollarını arayacaklardır" (Timuçin, 2011: 44). Basmakalıp ideolojik söylemleri sorgulayan Nurullah, şehrin ileri gelenlerinin düşünce yeteneklerini memleket davası için değil şahsi hazlar için kullanmalarına içerleyip statü bakımından üst mevkide bulunan bu şahısların kişilik bakımından silik, yüzeysel yapıya sahip olmalarını eleştirir: "Yalnız ekmek parası düşünen ve vazifelerini, tefekkür kabiliyetlerini tamamıyla unutarak basit birer makine haline giren bu kafalarda akıl, saf ve maddiyatın dışına çıkabilmiş akıl, artık lüzumsuz bir şeydi." (Kağnı Ses Esirler, s. 81). Şehrin saf, pürüzsüz hali olarak gördüğü Marangoz Fazıl ile kurduğu dostluk etraftaki insanlar tarafından düşkünlük belirtisi, uygunsuzluk şeklinde değerlendirilir. Onlara göre tahsil, maddî imkânlar dostluklara nüfuz etmelidir çünkü sosyal denge/eşitlik ancak bu halde kurulabilir.

"Köpek" hikâyesi tahsilin belirlediği ekonomik düzen içinde bir çoban ve mühendisin diyalogları ile ortaya çıkan, içlerinden geçen düşüncelerin aydınlattığı anlayış farklılıklarına dikkat çeker. Mühendis "hiçbir neden yokken, Çoban karşısında kapıldığı güçsüzlük kompleksinin acısını, çobanın canı kadar sevdiği köpeğini öldürerek telafi eder" (Korkmaz, 2016: 130). Mühendis, nişanlısı ve kayın validesinin çobanla konuşmalarını lütuf ihsan etme gibi görmeleri, bunu çobana hissettirip alenen söylemeleri köylüyü milletin efendisi görme söyleminin zıddı bir görüştür. "Mühendis ekmeğinden keserek vergi borcunu ödeyen zavallı köylülerin parasıyla Amerika'da okur ve memlekete döndüğünde; bu velinimetine yukarıdan bakar" (Korkmaz, 2016: 157). Üretim dinamiklerini elinde bulundurduğu halde kendine yetecek, geçimini sağlayacak ürünü dahi elde edemeyen köylü, ekonomik düzende en alt sıradaki halka olarak eşitsiz bir düzenin yansıtıcısıdır.

"İki Kadın", Kerim Ağa'nın hastalığında ve ölümünde iki karısının yaşadıklarını anlatır. Oldukça cimri olan Kerim Ağa'nın yaşarken kilitli tutturduğu erzak kilerine ölümünden sonra giren kadınlar önce güzelce karınlarını doyururlar, daha sonra köylüye ölümü haber verirler. Ayrıca senelerin birikimini arayıp aralarında paylaşmaya uğraşırlar. Ölünün yasını tutmak, ona üzülmek ancak paylaşımdan sonra mümkün hâle gelir. Kerim

Ağa'nın evde ve ev dışında yarattığı ekonomik düzen mal satışında pazarlığa kapalı, karılarına ve hatta kendisine karşı bile cimri olma şeklindedir. Ölüm döşeğinde mirasını düşünen Kerim Ağa, kesin öleceğini bilmedikten sonra eşlerine mirasının yerini söylemeyi uygun görmez, odasında yığılı duran yün şilteleri kirlenir telaşıyla kullanmaz. Eşlerinin yedikleri yemeğe varana kadar sürdürdüğü tüm kısıtlamaları ölümünden sonra ortadan kalkar: "Rahat yatamıyası... Kırk yıl evinde oturdum, koca öküz gibi çalıştım, bir gün doyunca yemek yemedim... Gene de sesimi çıkarmadım..." (Yeni Dünya, s. 99). Irgat, hizmetçi, çocuk bakıcısı görünümüne sahip kadınların ikincil/eşitsiz konumları hem kuma olarak alınabilmesinde hem de istediği kadar yemek yemesine izin verilmemesinde bulunabilir. Ayrıca kuma olarak eve gelen kadın resmî nikâh kıyılmadığı için mirastan pay alamayacağından kendisini güvence altına alabilmek adına tek dayanağı çocuk olur.

"Portakal" hikâyesinde yük ve yolcu taşıyan bir gemide vinççi olarak çalışan İsmail'in kendi işi haricinde diğer işlerde de çalıştırılması, birinci-ikinci kaptanın yüklerden yaptığı vurgunlar, şahsi kazanç uğruna sigorta şirketinin dolandırılması gibi bir çeşit karaborsacılık konuları ele alınır. Ana üreticiden/tedarikçiden gemide yer olmadığı bahanesiyle ucuza alınan portakallar deniz yolculuğunda geminin güvenliği için denize atılmış gibi gösterilip İstanbul'daki başka bir satıcıya daha yüksek fiyattan satılır: "Denize atılmış göründüğü halde geminin deniz suyundan uzak yerlerinde rahat rahat bekleyen yedi yüz elli sandık portakal, Halil Eğinli'ye yeni baştan satıldı." (Sırça Köşk, s. 15). Böylelikle tüketici de ürünü daha pahalı satın alır. Kaptanlar ve fırsatçı satıcıların kısmen dolandırmış olduğu kesim sigorta şirketi ve tüketici olur. Otorite konumunda bulunan kaptanlar, ellerindeki güçleri sayesinde eşitsizliği oluştururlar.

"Beyaz Bir Gemi"nin ana karakteri Ressam Tevfik Aravurgun boğazda gördüğü bir yatın tablosunu yapıp karşılığını alarak diğer ressamlara da yol açmış olur. Artık herkes aynı muameleyi görmek adına boğazda tablosunu yapacağı beyaz bir gemi arar. Tevfik tablosunu yaptığı yatın kaptanı tarafından yemek ve bir miktar para ile ödüllendirilir: "yaptığı yat resmi ile buna karşılık aldığı 25 İngiliz lirasının hikâyesi birkaç saat içinde bütün Akademi'ye yayıldı" (Sırça Köşk, s. 22). Benzer şekilde diğer ressamlar da günlerce beyaz bir geminin gelmesini bekleyip gelecek gemiden ödül alabilmek adına yarış haline girerler. Sonunda tahlisiye gemisini zarif, beyaz bir yat halinde görerek beklemedikleri bir son yaşarlar. "Ressam Tevfik Aravurgun ve akademisyen arkadaşları da, yozlaşma probleminin kişiliklerini ezdiği insanî hasletlerini ve değerlerini tahrip ettiği zavallılardır. Bunların ilerlemiş yaşlarına ve tahsillerine rağmen hâlâ bir "değer" oluşturamamış olmaları, yazarın üzerinde en çok durduğu konudur" (Korkmaz, 2016: 135). Bununla birlikte tahlisiye

gemisini onlara güzel bir yat olarak gösteren, sanatçının ekonomik düzen içindeki ikincil konumu, zenginlerle aralarında bulunan sosyal eşitsizlik ve yardıma muhtaç olan konumlarıdır: "aradan yıllar geçtiği halde, biçimsiz bir tahlisiye gemisini o gün kendilerine zarif, beyaz bir yat gibi gösteren şeyin ne olduğunu bir türlü anlayamadılar." (Sırça Köşk, s. 26). Destek görmeyen sanat eseri ve sanatçı, günü kurtarmaya çalışan tavır içinde eser meydana getirirken kimliği de zedelenmeye mahkûm olur.

"Böbrek" hikâyesinde yazar, eski nüfus memuru Avni Akbulut'un yaşadığı böbrek hastalığına Kayseri'den İstanbul'a gelerek çare aramasını anlatırken "halka yabancılaşmış, maddi çıkarlarını her şeyin üstünde gören yozlaşmış kişileri öykü odağına alır" (Soyşekerci, 2013: 52). İlk operasyonu Kayseri'de görülen Avni, hastalığının artarak sürmesi nedeniyle İstanbul'a sevk edilir. Otel, hastane, ilaçlar gibi harcama kalemleriyle elinde avucunda ne varsa tüketir. Kayseri'deki doktorunun mektubuyla İstanbul'da fakültedeki profesörün yanına gidecek olan Avni, otelde tanıştığı hemşerisinin aklını çelmesiyle özel hastaneye sürüklenir. Yeterli parasının bulunmayışı ameliyat yerine ilaçlarla tedavisinin yapılmasına neden olur. Günlerce bu durumla mücadele eden Avni, oyuna getirildiğini anladığında fakültedeki profesörün yanına gider ancak gereken, beklediği ilgiyi göremez. Oradaki hademeden öğrendiği kadarıyla doktorun özel muayenehanesi vardır. Özele gittiğinde herkes tarafından yakın ilgi gören Avni ameliyat parasını çıkarmak için memleketindeki bağ, bahçesini sattırır: "Profesör Osman, onu hastanedekinin tersine büyük bir alaka ile muayene etti, hatta tatlı dilini Borlu o kadar övdüğü halde suratı hep canı sıkılmış gibi duran doktor İrfan'ın aksine, doktor Osman sahiden tatlı dilli, güler yüzlü idi." (Sırça Köşk, s. 46). Ameliyat yapılır ama bu eksik, hatalı yapılan bir operasyondur. Düzeltmek için yapılan yeni ameliyatı ise zayıf bünyesi kaldıramaz. İyileşmeyi bekleyen Avni, fakülteye götürülüp öğrencilerin incelemesine açılır. Mesleki etiği bir kenara bırakıp hasta insana müşteri gözüyle bakan doktorların çaldığı hayatların bir örneği Avni ile gösterilir. Oluşturulmuş yeni düzen çerçevesinde devletin imkânlarının kısıtlı, çalışanlarının özensizliği, özel muayenehane/hastanelerin sınırsız imkân ve yakın ilgi ile hastaları tedavi ettiği algısı insanların zihinlerinde yer eder. Korsan röntgenlerden kaçak ilaç tedarikçilerine, hasta simsarlarından doyumsuz doktorlara varana kadar hemen herkes muhtaç halde bulunan hasta üzerinden vurgun yapmayı, para kazanmayı sektör haline getirmiş, bu düzene işlerlik kazandırmışlardır. Asli görevleri devlet memurluğu olan doktorlar sosyal devlet anlayışının taşıyıcısı olarak hastalar için devletin tüm imkânlarını seferber etmeli iken tehlikedeki hayatları para uğruna özele çekerek sömürürler. Bu durum yalnızca maddi durumu yetenlerin hayatta kalabileceği, paranın yaşama noktasındaki açar nesne olduğu anlayışıdır. Sağlığın

fırsatçı doktorlar eliyle kazanç sektörü haline getirilmesi kapitalist zihniyetin insanlık üzerine sinmesinin farklı bir görünümüdür.

"Cıgara", yağmurlu bir Beyoğlu gecesinde sarhoşların, hayat kadınlarının, eğlenenlerin arasında kavga eden dört-beş çocuk üzerinden toplumsal yozlaşma görünümü sunar: "Sokaktan, yanlarında birer karı ile geçen insanlar bu gürültüye başlarını çevirip bakıyorlar, sonra gülüşerek yollarına gidiyorlardı." (Sırça Köşk, s. 53). Gece yarısı çocukların sokakta bulunmaları, çalışmak zorunda olmaları, aşk-kavga-bıçaklama-tehdit gibi unsurlarla düzensizlik somutlaştırılır. Hemen hemen on yaşında olan kahramanlar düştükleri sevda çıkmazında kozlarını paylaşan, dayak yiyenin ileri vadede tehdit edildiği, kimseye aldırmadan büyüklük edasında sigaranın içildiği bir döngü içindedirler. Ailelerinin yoksulluk, ilgisizlik içinde kendi hallerine terk ettikleri yahut kimsesizlikle bu noktaya sürüklenen çocuklar, olgunlaşmış tavırlarıyla hem gelecekten kesitler sunar hem de toplumdaki çözülüşe örnek olurlar.

"Bahtiyar Köpek", anlatıcının acı, keder dolu, hüzünlü şeylerden bahsetmemek üzere değindiği konunun öyküsüdür. Zengin bir ailenin evladı gibi gördüğü köpeklerinin ele alındığı hikâyede hem ailenin hem de köpeğin uşağı olan adamın düştüğü durumlar da gösterilir. Köpeğin hizmetçisi konumundaki bu adam sosyal eşitsizliğin belirginleşen örneğinin yansıtıcısıdır: "Hayvan, masum bir ihtiyacını gidermek için yolun kenarındaki ağaçlardan birinin dibine sokulunca, on dönüm tarlayı bir günde yorulmadan çapalayacak kadar kuvvetli görünen uşak, yahut odacı, yahut kavas, efendisinin köpeği işini bitirinceye kadar hürmetle bekler." (Sırça Köşk, s. 60). İnsanı insana köle yapan ekonomik ilişkiler ve kapital düzenin geldiği seviyede, yaşamını devam ettirebilmek adına insanın hayvana hizmetçi, köle yapılmasında bir mahzur görmeyen anlayış olağanlaşır. Ekonomik dengesizlik sosyal eşitsizliğin belirleyicisi olur.

"Çilli" hikâyesinde erken yaşta evlendirilip ataerkil eylemler arasına hapsedilen Nigar'ın kötü yola düşmesi ve yegâne varlığına -oğluna- kalan ömrünü adama planı anlatılır: "Göreceksin Hoca" dedi, "yemeyeceğim, içmeyeceğim, oğlumu büyütüp adam edeceğim." (Sırça Köşk, s. 69). Rızası olmadan çocuk yaşta evlendirilen Nigar, şiddet gördüğü koca evinden kaçtığında yaşamak için ekonomik özgürlüğe erişmesi gerektiğini fark eder ve yolu bara düşer. Sosyal eşitsizliğin cinsiyetçi yaklaşımlara, söylemlere sahip kişiler üzerinden verildiği hikâyede Nigar eril tahakküm içinde ve onunla savaş halindedir.

"Hakkımızı Yedirmeyiz!", bir hastanede ambar kâtibi olarak çalışmaya başlayan başkişi ile idare müdürü Hacı Lütfü Bey'in kılıfına uydurarak yaptıkları yolsuzlukları ele alır. Maaşlarından katbekat fazla avanta elde eden ikili, içinde bulundukları durumu değerlendirilmesi gereken fırsat olarak

görürler: "Hastane bu. Anaforu boldur. Kazan kaynayan yerden korkma, beş aile geçindirir. Eczanesi var, ilacı var... Tabi doktorlar gibi olmaz ama, gene de bey gibi yaşarsın!" (Sırça Köşk, s. 78). Yolsuzluklarını çeşitli hizmetlerle görünmez kılan ve işi kitabına uyduran kahramanlar, sosyal bozukluğun taşıyıcısı oldukları kadar geniş çerçevede düşünüldüğünde ekonomik düzenin krize dönüştüğü noktadaki kangrenli organ konumundadırlar.

"Cankurtaran" öyküsünde başarısızlıkla sonuçlanan doğum hadisesi ele alınır. Eşi doğum yapacak olan İbrahim köy ebelerinin çaresiz kalması nedeniyle şehrin yolunu tutar. Hastanenin tek doktoru -vefalı başhekim- tüm hastalıklara bakıp çare olmaya çalışmış, zamanında doğumlar da yaptırmıştır. Ancak yeni açılan özel doğum evinin nüfuzlu sahibi Mutena Cankurtaran devlet hastanesinde doğuma müdahale edilmesini şikayet ederek bunun önüne geçer: "Benim bu hastaneye kadın hastalığı olanları almam yasak edildi. İyi anladın mı? Ben yalnız operatörüm, kol, bacak keserim." (Sırça Köşk, s. 86). Doğumevinin yolunu tutan İbrahim pazarlık bile yapmayıp fiyatı sabit tutan doktorun ameliyat için istediği parayı bir araya getirmek adına her şeyini satar. Buna rağmen parayı denkleştiremez, senetle eşini doğuma aldırır. Doğum sonrasında senedin kalanını ödeyemeyen İbrahim'in eşi doktor tarafından rehin alınır: "İbrahim yüz yirmi lirayı denkleştiremedi. Cankurtaran da kadını sahiden vermedi." (Sırça Köşk, s. 89). Birkaç kaçırma girişimi olsa da başarısız olunur. İbrahim Asiye'yi almaktan vazgeçer. Asiye kendi imkânlarıyla kaçmayı başarır. Ancak köye vardığında kan kaybından sabaha çıkamaz. Yeni açılan özel doğum evi rant elde etme amacıyla devlet hastanesini işlevsiz hâle getirip doğum vakti gelenleri seçeneksiz, çaresiz, mahkûm bırakır. Gözünü para bürümüş doktorların örneklendiği hikâyede insani duygular yitirilip hastalar marksist adlandırmayla artı değer olarak görülür ve insanlık meta düzeyine indirgenir.

"Çirkince", başkişinin otuz yıl önce çocukluk döneminde en güzel anılarını biriktirdiği Rum köyü Çirkince'ye eskiyi yâd etmek amacıyla yaptığı ziyareti konu edinir. Anılarının geçtiği yerler artık harabe olmuştur. Mübadele zamanında yerel halkın yerine gelen muhacirler, yerleştirildikleri bu bölgenin geçim yollarını bilmezler. Muhacirler ayrıldıkları bölgede sahip oldukları malların emsallerini alacaklardır. Ancak torpil, rüşvet, hilelerle zengin fakirleşir, fakir/adamı olan zenginleşir. Yeni elde edilen hakların sürdürülebilirliğini sağlayamayan muhacirler fırsatçılar tarafından sömürülürler: "Cahillikle fakirlik bir olmuş, Sultan Süleyman'ın mülkü dağılmış... Zaten tefriz işleri de seneler sürdü. (...) Rumeli'nde koca çiftlik bırakan adama yüz ağaç zeytin düşmedi de, köyünde bir baskısı olan burda üç fabrikaya sahip çıktı." (Sırça Köşk, s. 104). Savaş dönemi vurgunculuğunu iki taraflı olarak gösteren öyküde büyük toprak sahipliğinin nasıl oluştuğu, haksız kazancın sağlanışı, devlet

organlarındaki iltimas sistemi gibi bozuk düzen gösterilir.

"Çakıcı'nın İlk Kurşunu" babasının intikamını almak isteyen bir zeybeğin intikamı aldıktan sonra düzene başkaldırarak eşkıya çetesi kurmasını ve başından geçenleri anlatır. Babası da eski bir eşkıya olan Çakırcalı/Çakıcı Mehmet ağaların, ağalara hizmet eden eşkıyaların, mütegallibelerin, zenginlerin, devletin idari ve askeri kadrosunun, hatta devletin en tepedeki yöneticisinin keyfî uygulamalarına karşı başkaldırır: "tegallüb ve zulmünü idame ettirmek için kaymakama, jandarma kumandanına koyunlar gönderen mütegallibelere kin ve intikam ile bakıyordu." (Çakıcı'nın İlk Kurşunu, s. 45). Namusa göz koyanların cezalandırılması başta olmak üzere fakire fukaraya yardım etmeyip onlar üzerinden, onları ezerek zenginleşen ağa ve mütegallibenin cezalandırılması, haraca bağlanması, çocukların okutulması, yoksul kızların çeyizlerinin yapılması gibi faaliyetlerle düzensizlikler içinde düzen sağlamaya çalışır. Eserde sosyal eşitsizliğin oluşumu otorite ile alakalı olarak ekonomik temellere bağlıdır. Devlet yetkililerinin yaptırım gücü, halkın korkuya dayalı bir saygıyla kendilerine itibar etmelerine neden olurken ağa, mütegallibe gibi özellikle köylü, ırgat üzerinden çeşitli hilelerle zenginleşmiş kişiler ekonomik dengesizliğin olduğu eşitsiz toplum düzeninin hazırlayıcısıdırlar.

Sonuç

Özel mülkiyet anlayışının gelişmesi ve ekonomik gücün küresel çapta yönlendiricilik vasfını kazanması, sosyal statülerin, sınıfsal ayrımların belirginleşmesiyle sonuçlanır. Sermayeye kutsallık değerinin atfedilmesi, insani ilişkilerin bu doğrultuda şekillenmesine yol açar. Küresel anlamda bilhassa yeni gelişmekte olan ülkeleri hedef alan kapitalist düzen 20. yüzyıl başında Türkiye Cumhuriyeti'nin iç piyasasını kıskacına alır. Özel yatırımların birbirleriyle yarışması ekonomik ivmelenmeyi sağlasa da halkın hızla mülksüzleşmesinin önüne geçilemez. Toplumsal anlamda yaşanan değişim, dönemine tanıklık eden edebî eserlerde kendine yer bulur.

Türk hikâyeciliğinin önemli bir merhalesi olarak Sabahattin Ali, imparatorluk küllerinden doğan yeni devletin ayakları üzerinde durma çabaları içinde filizlenen çarpık anlayışa dikkat çeker. Hikâyelerde yöneten ve yönetilenler bağlamında gösterilen çatışmalar, özelde ağa/ mühendis/ kaptan/ doktor/ memur ile köylü/ tayfa/ çoban/ hasta... vb. örnekler üzerinden sunulur. Küçük insanın yaşadığı trajedi duygu, düşünce ve eylemlerde kendini hissettirir. Köyden kente kadar hemen her iş kolunda yaşanan sömürü düzeninin, ekonomik güçle var olan sosyal adaletsizlikle ortaya çıktığı görüşünü taşıyan sanatçı mağduriyet yaşayanların, ezilen kesimin sesi olarak aydınlatıcı, açığa çıkarıcı bir rol benimser.

Kapitalist anlayışın hüküm sürmeye başladığı dönemlerde değindiği

konularla direnç noktası olmayı başaran, insani özü ön plana çıkartmaya çalışan Sabahattin Ali, bütün dengesizlikleri karşısına alarak toplumsal düzenin inşasına katkı sağlamayı amaçlar.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Kağnı Ses Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Bayrak Mehmet, "Sabahattin Ali: Edebiyat Üzerine Düşünceleri ve Sanat Anlayışı", *Yeni Ufuklar*, 236, 1973.

İleri Selim, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri", *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, Haz. Filiz Ali-Atilla Özkırımlı-Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Lekesiz Ömer, "Öykücülüğümüzde Dönemler", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47, 2000.

Mert Necati, "Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47, 2000.

Soyşekerci Hülya, "Öykücülüğümüzde Vicdanın Sesi", *Notos*, 39, 2013.

Şenderin Zübeyde, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47, 2000

Timuçin Afşar, *Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Bulut Yayınları, İstanbul 2011.

Canan Sevinç*

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYELERİNDE SOSYAL ELEŞTİRİ ARACI OLARAK SAĞLIK SİSTEMİ

Giriş

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın; kendine has tarzıyla, önde gelen hikâyecilerinden biri olan Sabahattin Ali (1907-1948), kısa ömrüne bir şiir[1], beş hikâye kitabı[2], üç roman, bir oyun, yanı sıra fıkra, tenkit, mizah yazıları ile çeviriler sığdırmıştır. Edebiyat yaşamına şiirle başlayan, çok yönlü bir sanatçı olarak Sabahattin Ali, Türk edebiyatına, esas, hikâyeleri ile damgasını vurmakla birlikte, romancılığı ve mizah yazarlığı da onun sanatçı kimliğinin tamamlayıcı parçaları görünümündedir.

Yazarın, bu farklı yelpazedeki eserlerini yayımladığı yıllar, Cumhuriyet'in ilanını müteakiben her alanda yenilik ve değişimlerin yaşandığı, siyaseten tek parti iktidarının kurucu ilkeleri doğrultusunda ekonomik, hukuki, idari, sosyal atılımların birbirini izlediği, yeni bir konjonktürel döneme tekabül eder. Aynı zamanda, söz konusu dönem, Ankara'nın başkent oluşuyla dikkatlerin Anadolu'ya yöneldiği, dolayısıyla, Anadolu coğrafyası ve insanının sorunlarının hem siyasette hem edebiyatta kendisine yer bulduğu, rüzgârın "Halka Doğru" (Gökalp, 2004: 46-47) estiği bir tarihsel süreçtir. Nitekim yeni rejim, yukarıda bahsi geçen atılımlarda Anadolu'yu önceleyen bir politika izler. Böylece İkinci Meşrutiyet yıllarından başlayarak Millî Mücadele'yle birlikte edebiyatta gittikçe ağırlık kazanan Anadolu'ya ilgi, Cumhuriyet'ten sonraki edebiyatta da başat bir tema haline gelir.

Sabahattin Ali de konusu Anadolu'da geçen hikâyeleriyle içinde yaşadığı dönemle koşut; ancak yöntem ve üslup olarak karşıt bir sanatçı tavrı sergiler. Bu husus, onun eserlerini anlama / alımlama bahsinde nirengi noktasını teşkil eder. Bir başka deyişle; gerek eserleri gerek özyaşam öyküsü gerekse de dünya görüşü ve özellikle ölümünün ardındaki sır perdesi ile lehte ve aleyhte hakkında birçok görüş ileri sürülen yazarın, eserlerine çerçeve teşkil eden siyasi-sosyal şartların bilinmesi, onun eserlerini yorumlamada nesnel ölçütlerde bir hareket kabiliyeti sağlayacaktır.

* Necmettin Erbakan Üniversitesi Ereğli Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü.

Buna göre; Cumhuriyet'in ilanını takip eden süreçte, edebî eserlerde bir sorunsal olarak Anadolu'nun konu edilmesi, Kaplan (1997: 75)'ın da sözünü ettiği üzere, iki hâkim temayül etrafında gelişir: Cumhuriyet'in prensiplerine bağlı ve köy meselelerini bu açıdan görenler; Cumhuriyet'e bağlı kalmakla birlikte sosyalist görüşü roman ve hikâyede yerleştirmeye çalışanlar. Tavır olarak ikinci grupta yer alan Sabahattin Ali, meseleleri ele alışı açısından, geçiş dönemi denilebilecek bir kavşakta konumlandırılabilir. Şöyle ki kendisiyle aynı dönemde Anadolu'yu eserlerine mevzubahis edinen yazarların aksine, Sabahattin Ali, sorunu eski idare (Osmanlı)-yeni idare (Cumhuriyet), ilerici-gerici kalıplarına başvurmadan, ezen-ezilen diyalektiği içinde ele alır. Bu yönüyle kendisinden sonra yazılacak köy ve Anadolu temalı eserlere de kaynaklık eder. Korkmaz (1997: 79)'ın deyişiyle; Sabahattin Ali, Türk hikâyeciliğini Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisi ile devam edecek yeni bir mecraya sürüklemiştir.

Söz konusu bu yeni mecra, Türk hikâyeciliğinin seyri içerisinde, yazının başında da geçtiği üzere, onu, kendine has bir hikâye anlayışına sevk eder. Bu, 1930 öncesi kaleme aldığı romantik karakterdeki bazı hikâyeleri hariç tutulmak kaydıyla, toplumcu gerçekçi giderek eleştirel gerçekçi bir anlayış dolayımında ezen (güçlü)-ezilen (zayıf) diyalektiği gözetilerek oluşturulmuş, vicdani (Soyşekerci, 2013: 49; Ünal, 2013: 292) bir hikâye anlayışıdır. Doğaldır ki böyle bir anlayış, daha çok, düzen / sistem eleştirisi üzerine yoğunlaşacaktır.[3]

Bu yazıda, Sabahattin Ali'nin, genel olarak sağlık sistemi, özelde ise hasta-doktor ilişkilerine yönelttiği eleştirileri kapsayan; "Kazlar" (1933), "Çaydanlık" (1938), "Sulfata" (1942), "Böbrek" (1945), "Cankurtaran" (1947) ve "Dekolman" (1947) başlıklı hikâyeleri ele alınacaktır.

1. *Değirmen*'den *Sırça Köşk*'e Bireyden Topluma: Sabahattin Ali Hikâyeciliğinde Duraklar:

Öğrencilik yıllarından itibaren yazı denemeleri kaleme almaya başlayan Sabahattin Ali, bu yoldaki ilk ürünlerini, başta Balıkesir'de çıkan *Irmak* dergisi olmak üzere; *Yedi Meşale*, *Yedigün*, *Oluş*, *Tan*, *Yurt ve Dünya* adlı gazete ve dergilerde yayımlar. Bu bağlamda, kitaplarına aldığı ilk hikâyesi, 1928'de *Yedi Meşale*'de yayımlanan "Viyolonsel"dir. Bahsi geçen hikâyenin de yer aldığı, daha çok, "bireysel konuları ele alan, masal öğeleriyle süslü, romantik" (Karaca, 1993: 221) hikâyeler toplamından oluşan *Değirmen* (1935), yazarın ilk hikâye kitabıdır. Ağırlıklı olarak aşk teması etrafında kümelenen ve yabancı tesirler taşıyan bu hikâyelerden sonra, 1930'da *Resimli Ay*'da yayımlanan "Bir Orman Hikâyesi" ve "Bir Gemici Hikâyesi" adlı hikâyeleri, Sabahattin Ali'nin hikâyeciliğinde yeni bir dönemin habercisidir. Bu, romantik bir bakış açısından gerçekçiliğe doğru evrilen bir sanat anlayışına geçiştir.

İkinci hikâye kitabı *Kağnı* (1936), bu yeni anlayış doğrultusunda kaleme aldığı ilk örnekleri kapsar.[4] "Özellikle kitaba da adını veren ve yöneticilerin acımasızlığını, insanlıktan uzaklaşmalarını anlattığı 'Kağnı' öyküsü, Türk öykücülüğünde klasikler arasında yerini alır." (Tosun, 2013: 54) Sabahattin Ali hikâyeciliğinin poetik denilebilecek bu metinlerini *Ses* (1937) adlı üçüncü hikâye kitabı takip eder.[5] Timuçin (2011: 81)'in "tam anlamında ustalaşmanın, doruğa doğru yönelmenin kitabı" olarak nitelendirdiği *Yeni Dünya* (1943)'dan sonra son hikâye kitabı *Sırça Köşk* (1947), "sağlık sorunlarının ağırlıklı olarak yer aldığı öyküler toplamı" (Tosun, 2013: 54) olarak yazarın eserleri arasındaki yerini alır.

Sanat anlayışında bireyden topluma geçişi işaret eden bu kronolojik sıra, Sabahattin Ali'nin bir aydın ve sanatkâr olarak geçirdiği düşünsel aşamalar ile eserlerinin kaynaklarını da gösterir. Şöyle ki *Kağnı*'dan itibaren dikkatini topluma yönelten yazarın, karşılaştığı bazı durumlar neticesinde hem dünya görüşü şekillenmiş hem de hikâyelerinin temel malzemesi teşekkül etmiştir. Bu açıdan, "trajik hayat hikâyesi, gözlemleri ve hapishanelerdeki izlenim ve anıları, onun eserleri için önemli kaynak olmuştur." (Güneş, 2016: 23).

2. Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinin Kaynakları

Biyografisi ile eserleri arasında belirli geçişkenlikler mevcut olan Sabahattin Ali, hikâyelerinin temel problematiğini oluşturan sosyal adaletsizlik ve düzen eleştirisinin dayanağını da bu geçişkenliklerden alır. Buna göre; aile içi ilişkilerinden başlayarak gönül meselelerine öğretmenlik anılarından cezaevlerindeki yaşanmışlıklarına dek hemen her biyografik ayrıntı, başta hikâyeleri olmak üzere, tüm eserlerine nüfuz eder.[6] Kaldı ki yazarın mektupları da bunun sağlamasını yapmaya imkân tanıyan satırlarla yüklüdür.[7] Bu noktada, yazının konusuyla da bağlantılı olarak, iki temel kaynaktan söz edilebilir: Sabahattin Ali'nin, öğretmenlik dolayısıyla bulunduğu Yozgat, Aydın, Konya, Ankara yıllarına dair mesleki / bireysel gözlem ve anıları ile Aydın, Konya ve Sinop hapishanelerinde edindiği izlenimler. Yazarın eserlerine zemin teşkil eden her iki kaynak da "Anadolu" ortak paydasında birleşir.

Denilebilir ki Sabahattin Ali, 1930'lu yıllardan itibaren şekillenmeye başlayan politik görüşlerinin altyapısını, Anadolu coğrafyasına dair gözlem ve izlenimlerinden devşirir. Bu malzemeyi, çağdaşı pek çok sanatçının aksine, mevcut düzene yönelik eleştirilerini dile getirmekte araç olarak kullanır. Bundan dolayıdır ki onun eserlerinde tekrarlanagelen bir tema olarak sosyal adaletsizlik; "fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünün kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık gibi unsurlara dayanmaktadır." (Korkmaz, 1997: 106). Sabahattin Ali'nin, bir yazar olarak, Anadolu'ya bakışındaki belirgin fark da buradan ileri gelir. Onda ne ağa-imam-muhtar kalıbı ne idealist öğretmenler, kaymakam

ve doktorlar ne de birdenbire bayındır ve müreffeh kılınmış Anadolu vardır. O, daha çok, mevcut sistemin aksayan yönleri üzerinde durur. Dolayısıyla yazdıkları, Çelik (2013: 271-272)'in de vurguladığı üzere, Anadolu'daki sefalet ve yoksulluğu salt geri kalmışlıkla izah eden resmî görüşün karşı kutbunda, meselenin maddi, iktisadi nedenlerini sorgulayan eleştirel hikâyelerdir. Eşitlik ve adalet kavramlarından yola çıkan yazar, sistemin yürütücüsü aydın tabakayı, Anadolu insanının yaşadığı muhtelif sıkıntıların müsebbibi olarak görür.

> Yazara göre, normalde bir ülkede, köylü, kentli, aydın ve halk, devlet hizmetlerinden yararlanma hususunda eşit haklara sahiptir. Ancak Anadolu'da durum, bunun tersinedir; köylüye gereken ilgi gösterilmez, aydınlar ya da varlıklı kesim onları küçümser. Bu, önemli bir toplumsal sorundur. Bir ülkede, köylü, kentli, zengin, yoksul, aydın, halk arasında uçurumlar bulunmamalıdır. Yazar, söz konusu öykülerinde bir bakıma 'insanların köylüsü, kentlisi, halkı, aydınıyla birlikte eşit oldukları' mesajını vermeye çalışır. (Karaca, 1993: 224).

Bu bağlamda; yol, su, toprak, eğitim, hukuk, sağlık sorunları ile devlet-vatandaş ilişkileri onun hikâyelerinin temelini oluşturur. Tosun (2013: 55)'un deyişiyle; jandarma, hapishane, kumpanya, ağa, öğretmen, kamyon, açlık onun öykülerinin anahtar kelimeleridir. Yazarın, bu yoldaki eleştirilerinin bir kısmı, sağlık sistemindeki aksaklıklar üzerine yoğunlaşmıştır.

3. Sosyal Eleştiri Aracı Olarak Sağlık Sistemi

Hikâyelerinde, genel olarak, Anadolu'nun çeşitli sorunlarını dile getiren Sabahattin Ali, sağlık sorunlarını merkeze aldığı hikâyelerinde, sorunu salt betimlemenin ötesinde bozuk bir düzenin sonuçları olarak değerlendirir. Buna göre; bahsi geçen düzen, eşitlik ve adaletten uzak bir ortamda güçlünün zayıfı ezdiği koşullar şeklinde tezahür eder. Ezen -ezilen diyalektiğine başvurarak meselenin arka planına bir projektör tutan Sabahattin Ali; orada, köylüye hizmet götürecek yerde ona hizmetten imtina eden yozlaşmış doktorlar, devletin ve kolluk güçlerinin ihmalkârlığı, ilgisizliği nedeniyle haksızlığa uğrayan hastalar görür.

Daha önce de belirtildiği üzere, yazar, özellikle *Sırça Köşk* (1947) adlı kitabındaki dört hikâyeyi bu meseleye ayırmıştır. Keza *Değirmen* (1935) ve *Yeni Dünya* (1943) adlı kitaplarında da sağlık sisteminden kaynaklı sorunları anlatan hikâyeler vardır. Bunlar, kendi aralarında tematik olarak şu şekilde sınıflandırılabilir:

3.1. "Kazlar" ve "Çaydanlık": Cezaevlerindeki Hasta Mahkûmların Dramı

Bilindiği üzere; Aydın, Konya ve Sinop hapishanelerinde edindiği izlenimler de Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin başlıca kaynakları arasındadır. Yazar, "cezaevindeki gözlemlerini, tanıştığı kişileri, tanık olduğu ya da dinlediği hadise ve durumları eserlerinde işler." (Güneş, 2016: 64). Bu bağlamda; *Değirmen* (1935) adlı ilk kitabındaki "Kazlar" (1933) ile *Yeni Dünya* (1943)'daki "Çaydanlık" (1938) başlıklı hikâyeleri, cezaevlerindeki hasta mahkûmların yaşadıklarına değinir.

Seyit ile karısı Dudu'nun trajik hikâyesi olarak da okunabilecek "Kazlar" da, üç sene evvel düğün yerinde birisini vurmak suçundan on seneye mahkûm edilen Seyit'in, eşit olmayan şartlarda yargılanmasından dolayı içine düştüğü durumlar, birbirine eklemlenerek verilir.[8] Öyle ki Seyit'in haksızlıklarla başlayan öyküsü, aynı minval üzere, devam eder. Önce kazadaki müstantiğe para yedir(e)mediği için hapse düşer, sonra da içerde hastalanıp verem olur. Yoksulluğu burada da mağduriyetine sebep olur:

> Seyit aşağı yukarı üç aydan beri hastaydı, hapishane doktoru hastanede yatmasına lüzum gösteriyor, birkaç gün yatıyor, daha ağır bir hasta gelince taburcu ediliyordu.
> En nihayet hiç kabul etmeyiverdiler:
> Tedavisi kabul olmayacak kadar ilerlemiş olan veremleri hastaneler kabul etmiyorlardı. Nizamnameleri böyleydi.
> Böyle hastaların cezalarının tecili ve tahliyeleri icap ederdi. Fakat Seyit, hastalığının ne olduğunu bilmiyordu. (s. 88)

Parası olmadığı için evrakları takipsiz kalmış, koğuşun en kötü yerinde yarı aç vaziyette gün boyu yatar olmuştur. Aklına bir çare gelir ve karısı Dudu'ya "kendisinin pek o kadar iyi olmadığından, koğuştaki yerinin pisliğinden ve bitten şikâyet" (s. 86) ettiği bir mektup gönderir: Dudu gelirken bir iki kaz getirebilirse başgardiyanla müdüre bunları verip yerini değiştirtebilecek, "koğuşun baş taraflarında, biti az, temizce bir yere" (s. 86) geçebilecektir. Ne var ki evde tek kaz vardır, hısım akraba da yardım etmekten yana değildir; çünkü maktulün akrabaları, âdeta kan davası gütmektedir. Çaresiz kalan Dudu, komşusunun kazlarından birini çalar, bir torba bulgur ve ufak bir çömlek pekmezle hapishanenin yolunu tutar. Dokuz saatlik yayan bir yolculuktan sonra şehre vardığında görüş günü olmadığı için jandarma ve gardiyanlarca geri çevrilir. O sırada Seyit'in cenazesi musallaya götürülmektedir; ancak gardiyan, kadının elindeki kazları ve torbayı görünce:

> Torbayı, kazları, pekmez çömleğini aldı, duvarın kenarına koydu; hâlâ daha kapının dibinde oturan Dudu'ya:

> Haftaya gel, dedik ya... Biz bunları kendisine veririz. Hadi bakalım, bekleme!.. diye bağırdı. (s. 89)

Köye dönünce Dudu'yu jandarmalar yakalar, muhakeme sonucu üç aya mahkûm edilir. "Yalnız, cezasını kaza hapishanesinde yattığı için, harman zamanına kadar, Seyit'in ölümünden haberi olmaz" (s. 90).

Bu hikâyede, Seyit ve Dudu'nun yoksulluğu kadar fırsat eşitsizliği, rüşvet, cezaevlerindeki yaşam koşulları ve hasta mahkûmların gereği gibi tedavi edilmeyişi de tenkit edilmiştir: " (...) bu iki köylünün kişiliğinde sanki bütün köylülerin acı yaşamı yansıtılmıştır. Nitekim, kısa ve sade örgüsü içinde bazı köy sorunları ve memleket gerçekleri ustalıkla yerleştirilmiştir: Köylülerin yoksulluğu, bazı yöneticilerin yiyiciliği, hapishanelerin bakımsızlığı vb..." (Bezirci, 2007: 97). Seyit'in trajik sonu, tüm bu olumsuz şartların bileşkesidir.

Bir hastanenin "bodrum katındaki küçük ve pencereleri demir parmaklıklı odasında" (s. 24) geçen "Çaydanlık"[9] adlı hikâye de, benzer şekilde, hasta mahkûmların hâlini izah eden bir durum tespitiyle başlar:

> Hapishanenin doktoru ve reviri olmadığı için hasta mahpuslar ağırlaşıncaya kadar koğuşlarında kalırlar ve araba parası tedarik edebilirlerse belediye doktorunu getirtirlerdi. Ak saçlarını pek itina ile ortadan ikiye ayıran bu ihtiyar ve zayıf adamcağız, yüzünde besbelli bir tiksinmeyle, ellerini sürmeden hastalara bakar ve mevcut olmayan bir mesuliyetten korkarak, ekserisini hastaneye havale ederdi. (s. 24)

Ne var ki hastanede mahkûmlar için ayrılan koğuş, beş kişilik olduğu için bu sayının üzerindeki hastalar, ellerine bir reçete tutuşturularak cezaevine geri gönderilir.

Sabahattin Ali'nin cezaevi anılarından derlediği her iki hikâye de hasta (ve yoksul) mahkûmların hem cezaevinde sağlıksız koşullarda yaşamak zorunda kalışları hem de cezaevinden hastaneye nakillerinin yapılması hususunda çıkarılan zorlukları dile getirdiği eleştirel metinlerdir.

3.2. "Sulfata" ve "Cankurtaran": Köyde Sağlık Sorunları, Yozlaşmış Doktorlar

Sabahattin Ali, hasta-doktor ilişkileri bağlamında, doğrudan köydeki sağlık sorunları üzerine yazmaya 1940'lı yıllarda başlamıştır. *Yeni Dünya* adlı kitabında yer alan 1942 tarihli "Sulfata" ile *Sırça Köşk* adlı kitabındaki 1947 tarihli "Cankurtaran", köylünün sağlık sorunları karşısında duyarsız menfi doktor tipleriyle halka yüksekten bakan kibirli aydınların da eleştirisini yapar.

"Sulfata"da, karısı sıtmaya yakalanmış Mustafa'nın trajikomik vaziyeti konu edinilir.[10] Buna göre; Mustafa askerdeyken karısı Aliye sıtmaya tutulmuştur. Bir süre sonra hastalık nükseder. Kasabadaki Sıtma Mücadelesi'nin genç doktoru, kan tahlili neticesinde bir şey yok diyerek Aliye'yi sulfata vermeden geri gönderir. Bu kez belediye doktoruna başvuran genç kadın, oradan da sıtmalı olduğu gerekçesiyle Sıtma Mücadelesi'ne gönderilir. Ancak doktor yine umursamaz. Günlerce sıtma nöbetleri geçiren, Mustafa'nın eczaneden parayla aldığı sulfatayla ayakta durabilen Aliye, Mücadele'nin kapısını ne kadar aşındırırsa aşındırsın doktoru sıtma olduğuna ikna edemez. Birkaç gün sonra Sıtma Mücadelesi'nin önünden geçen yazar-anlatıcının tanık olduğu sahne düşündürücüdür:

> Sıtma Mücadelesi'nin önünden geçerken, sarışın, mavi gözlü, ince bıyıklı ve iri gözlüklü genç doktorun, dispanserin kapısını kilitleyen hademeye sinirli sinirli homurdandığını duydum: 'Sana kaç defadır söylüyorum' diyordu. 'Sokma bu herifleri benim yanıma!.. Dışarda kininin pahalı satıldığını duyunca hepsi sıtmalı kesiliyorlar... Ben bilirim bu köylülerin ne yalancı mahluklar olduğunu... (s. 109)

Sıtmayla mücadele etmek için kurulmuş, halka ücretsiz sulfata temin etmekle yükümlü bir kurumun doktoru, derdine derman arayan insanları; *"hödük"*, *"miskin"*, *"nankör"*, *"saygısız"* (s. 107) sıfatlarıyla tahkir edip kovmaktadır. Yazarın, sisteme yöneltiği ağır eleştirilerden biri olarak bu hikâyede, "doktorların (giderek bürokrasinin) halka uzaklığı ve anlayışsızlığı daha iyi belirmiş ve köylünün trajedisi, sahipsizliği daha keskince sergilenmiş olur." (Bezirci, 2007: 108).

Bunu takip eden "Cankurtaran"da, sağlık hizmetlerinden yoksun bir köyde yaşayan Asiye ile İbrahim'in şehirde başına gelenlerin hikâyesi anlatılır.[11] İbrahim'in karısı Asiye'nin doğum sancıları tutunca Köprüköy'deki ebeden de yardım istenir; zira "köyde ne sağlık ocağı, ne de hemşire vardır." (Korkmaz, 1997: 145). Ne var ki gelen ebe de Asiye'yi doğurtamaz, şehre gitmek gerekmektedir. Üç saatlik bir kağnı yolculuğundan sonra şehirdeki hastaneye varırlar. "Bu hastanenin her türlü hastalığının mütehassısı Tatar yüzlü operatör" (s. 84), hastaneye kadın hastalığı olanları alması yasaklandığı gerekçesiyle, onları özel bir doğumevine yönlendirir:

> Karını alır, İstasyon Caddesi'ndeki hususi doğumevine götürürsün! Paran varsa çocuğun doğar, yoksa doğumevinin yanındaki arsaya arabanı çekersin. Karın ya bağıra bağıra orda kendiliğinden doğurur, yahut da köye dönerken arabada doğurur. Doğuramazsa ölür. Anladın mı? (s. 86)

Tatar yüzlü doktorun, kadın hastalığı olan hastaları hastaneye kabulüyle ilgili söylediği men iddiaları doğrudur. İşin aslı, özel doğumevinin sahibi doktor Mutena Cankurtaran'ın bu konudaki çabalarına dayanmaktadır. Sözü geçen iddiaları, vatandaşların sağlığını korumak adına valiye ileten Mutena Cankurtaran, "dinletemeyince Sağlık Bakanlığı'na bildirmiş, ayrıca da, Ankara'da 'tay'lı bir yerde başkan olan kaynatasına yazmıştı. Bu kaynata ise, eskiden bilmem nere valisiyken yanında sıhhat müdürlüğü etmiş olan sağlık bakanıyla görüşmüş, bakan da halkı bu gibi tehlikelerden esirgemek maksadıyla, başhekime bir ihtarda bulunmayı münasip görmüştü." (s. 87) Böylelikle Tatar yüzlü operatör, doğum yaptırmaktan bir nev'i men edilmiştir.

Çaresiz doğumevine giden İbrahim, Mutena Cankurtaran'ın, dört yüz liraya sezaryen yapacağını söylemesi üzerine parayı tedarik etmenin telaşına düşer. Paranın bir kısmını verir; ancak bebek, anne karnında ölmüştür. Asiye'yi taburcu edebilmek için de paranın geri kalanını ödemesi gerekmektedir. Ne yapsa parayı tamamlayamaz. Sonuçta "Al öyleyse senin olsun. Köyde karı yok değil a! Hayrını gör!" (s. 91) sözleriyle Asiye'yi hastanede kaderine terk ederek köye döner. Bedava hasta bakmak istemeyen doktor, Asiye'yi henüz tam iyileşmeden hademe olarak çalıştırmaya başlar. İbrahim'in sözleri, izzetinefsine dokunan Asiye, bir gece pencereden atlayarak köyün yolunu tutar. Ne ki köye varır varmaz kan kaybından ölür. "Burada yazar, köylü insanının iyi niyeti, fedakârlığı ve bitmez sabrı karşısına; para düşkünü, insanlık yönü zayıf, kişisel çıkarını her şeyden üstün tutan bir doktor tipi çıkarır." (Korkmaz, 1997: 145). Onun karşısına koyduğu, "köylüler arasında adı 'Baba' diye anılan hekim" (s. 86) Tatar yüzlü operatör de tüm idealistliğine karşın kibriyle maluldür.

3.3. "Böbrek" ve "Dekolman": Bencil, Menfaatperest, Kibirli Doktorlar

"Cankurtaran"daki Mutena Cankurtaran adlı doktor tipinin, daha profesyonel bir portre çizdiği "Böbrek" ile önemli bir göz ameliyatına girecek doktorların hicvedildiği "Dekolman", meselenin ekonomik temelli bir sistem eleştirisi etrafında tartışıldığı hikâyelerdir. Bir başka deyişle; "Cankurtaran", "Böbrek" ve "Dekolman", tek parti politikalarının eleştirildiği diğer hikâyelerden farklı bir şekilde, kapitalizme yönelik, daha küresel ölçekte bir ekonomik düzen eleştirisi içerir. Yoksul köylünün, köyünde olsun cezaevinde olsun hizmet alamayışı, önceleri salt bir rejim problemiyken, yazarın algısı, zaman içinde meseleyi bir üst düzleme taşıyarak sömürü düzeni eleştirisine yükselir. Nitekim o, "egemen güçleri, bu güçlerin ekonomik ve sosyal açıdan sömürdüğü kesimlerle, bu kesimlerin sömürü ve zulme karşı tepkilerini içerdiği için Toplumcu Gerçekçiliğe dahil edilmektedir." (Lekesiz, 2017: 48). Kaldı ki 1947 tarihli son hikâye kitabı *Sırça Köşk*, yazarın tavrının da toplumcu gerçekçilikten eleştirel gerçekçiliğe evrildiği bir sürecin ürünüdür. İşte doktorlar da

bu sömürü düzeninin bir parçası hâline gelmiş bir meslek grubu olarak bahsi geçen eleştirel yaklaşımdan nasibini alır.

Buna göre; *Sırça Köşk*'ün içinde yer alan, 1945 tarihli "Böbrek", Kayseri'de böbrek ameliyatı olan Niğde eski nüfus memuru Avni Akbulut'un, diğer böbreğinde de taş çıkması üzerine İstanbul'a gelişini hikâye eder.[12] Her ne kadar daha Kayseri'de doktorlara güveni sarsılmış olsa da İstanbul'a geldiğinde öğrendiği ilk şey, "helal süt emmiş" (s. 39) bir hekim bulmanın zorluğudur. Niğde'deki hükümet doktoru, eline, hocası Profesör Osman Bey'e hitap eden bir mektup vererek ona İstanbul'daki Dirim Yurdu'nda tedavi olmasını salık verir. Kaldığı oteldeki bir hemşehrisinin "kim verdi sana o kasabın adını." (s. 37) feryatlarıyla planlarından vazgeçer. Onun yönlendirmesiyle Sağlık Yurdu'nun sahibi İrfan Bey'e gitmeye karar verir. Ameliyat yerine sıkı rejim ve kuvvetli ilaçlarla taşı düşürebileceğini söyleyen İrfan Bey'in muayenehanesine üç hafta kadar gidip geldikten, bu arada hem zaman hem de epeyce para harcadıktan sonra, hemşehrisinin de ortadan kaybolmasıyla Avni Akbulut, tuzağa düşürüldüğünü anlar.

Çarnaçar elinde mektupla hastanenin yolunu tutar. Gerçekte onun niyeti, Profesör Osman'a, kendi kliniğinde değil, hastanedeki polikliniğinde muayene olmaktır; ancak Borlu hemşehrisi, devlet hastanelerinde tıbbiyeli gençlere eğitim maksatlı, hastaları kesip biçtiklerini, profesörlerin ameliyatlarda hastaya elini bile sürmediğini, "kesip biçecek insan lazım onlara..." (s. 38) sözleriyle gözdağı vererek mani olur. Dirim Yurdu'ndaki tecrübesiyle canı yanan Akbulut, hastanede Profesör Osman'a derdini anlatır. Acilen böbreğindeki taşın alınması gerekmektedir. Ne ki serviste boş yatak yoktur. O da aciliyetine binaen kendisinin özel kliniğinde bu operasyonu yapabileceğini tavsiye eder.

Niğde'deki elma bahçesini satışa çıkaran Avni Akbulut, oradan gelen parayla ameliyat olur. Ancak böbrekteki tek taş çıkarılmıştır; oysa elindeki röntgende iki taş gözükmektedir. Kısa süre sonra tekrar rahatsızlanınca ikinci kez ameliyata alınır. Taşı çıkarırlar; fakat böbrek üst üste operasyondan yorulduğu için kanamaktadır. Tüm uğraşlara rağmen kanamayı durduramayınca hastanın böbreğini alırlar. Avni Akbulut, bütün bu olanlardan sonra memleketine dönemeyip klinikte yatağa mahkûm olur:

> Bir gün Profesör Osman, o zorla gülen yüzüyle odaya girdi. Hemşireyle asistan da arkasındaydı. Kırışık alnını yatağa doğru eğerek hastayı sıkı bir muayeneden geçirdi, birçok şeyler sordu, hâlâ kapanmayan yarayı kendi elleriyle açtı, tabelayı ve ameliyattan sonra çekilen röntgen filmlerini asistanıyla birlikte bir daha gözden geçirdi, sonra Avni Akbulut'a dönerek: 'Hastalığın bu safhası talebe için çok enteresandır, sizi yarın fakülte hastanesine kaldıracağız!' dedi. (s. 51)

"Özel sağlık yurtları ile özel doktorların ve simsarların halkı nasıl acımasızca dolandırıp soydukları"nın (Bezirci, 2007: 109) gözler önüne serilmesi açısından "Cankurtaran" ile ortak paydada buluşan "Böbrek"; yazarın yakın çevresinden ve özellikle dayısının Ankara'daki özel kliniğinde yaptığı gözlemlerinden yola çıkarak yazdığı bir hicviyedir âdeta.

Burada, her iki hikâye ile, Hipokrat Yemini etmemişçesine meslek etiğinden yoksun, insanlıktan nasibini almamış doktor tipleri üzerinden arka plandaki birçok hususu eleştiriye açar Sabahattin Ali: Bunlardan biri, hastaların tedavisinin devlet hastaneleri yerine hekimlerin özel muayenehanelerinde yapılması, hatta buna zorlanmasıdır. Birkaç kuruş parası olan hastaların bunu göze alabilmelerine mukabil "Cankurtaran"daki İbrahim gibi parayı tedarik edemeyenlerin ölüme mahkûm edilmesi; dahası yüklüce para istemelerine karşılık aynı ayarda hizmet sunulmaması, yazarın eleştiri oklarının hedefi olur. İkinci olarak bürokrasinin bunu görmezden gelmesi, alttan alta müsaade etmesi de yazarın dikkatinden kaçmaz. Her iki hikâyede de bu bağlamda, işler kılıfına uydurulmuştur. Bozuk bir düzenin çarkları arasında zengin ya da yoksul tüm hastalar mağdur edilmektedir.

Doğrudan hasta-doktor ilişkilerine değinmemekle birlikte bozuk düzen meselesini devam ettiren, yine 1947 tarihli "Hakkımızı Yedirmeyiz" başlıklı hikâye de bir hastanenin ambarında dönen dolapları konu edinir.[13] "Böbrek"teki mütedeyyin hekim İrfan Bey ile "Cankurtaran"daki arkası sağlam hekim Mutena Cankurtaran gibi bu hikâyedeki ambar görevlisi Hacı Lütfü Bey de "tam dört defa hacca gitmiş. Tanımadığı yok. Vekiller, mebuslar hep dostu." (s. 78) nam bir simadır. O da her işini kılıfına uydurarak görür; çünkü o da her türlü bürokratik desteği arkasına almış, usulüyle vurgunu vurmaktadır.

> Düşün yahu, iki senede dört defa hastanenin otomobilini boyattı. Üç ayda bir badana... Karyola tamiri... Yatak pamuklarını attırmak... Bunların hepsi para, iki gözüm, para!.. Dalaveresine uyduramayacağı hiçbir iş yok vallahi. İki ölüyü bir kefenle gömdürür, öteki kefeni evine yollar. Mis gibi İtalyan patiskası. Harpten önce alınmış... Daha neler neler. (s. 80)

Sırça Köşk'te yer alan benzer temalı son hikâye "Dekolman" (1947) adını taşır.[14] Burada "Türk hekimleri, sorumluluktan kaçan, gösteriş meraklısı kimseler olarak sunulur." (Korkmaz, 1997: 219). Yazarın, işsiz kaldığı günlerde, "Ankara Sıhhat Yurdu'nun sahibi dayısı Doktor Rıfat Ertüzün'ün evinde kalırken yaşadığı olayları anlattığı öyküde Nazi zulmünden Türkiye'ye sığınmak zorunda kalan dünyaca ünlü göz doktoru Joseph Igersheimer'in dönemin meclis başkanı Abdülhalik Renda'ya yaptığı dekolman ameliyatı anlatılmaktadır." (Sönmez, 2013: 321). Söz konusu ameliyat riskli olduğu ve o tarihe kadar memlekette hiç

uygulanmadığı için İstanbul'dan Alman Yahudisi bir profesör çağrılır. Ne var ki buradaki meslektaşları tevazu gösterip minnettar kalacakları yerde profesörün ve onun şahsında tüm ecnebi hekimlerin aleyhinde atıp tutmaya başlarlar.

Hikâyenin, Almancadan çeviriler yaparak harçlığını çıkaran anlatıcısı, tam da operasyondan bir gün önce bir tıp dergisinde "Dekolman Ameliyatında Bir İki Yenilik" başlıklı bir makale görür. Sıkı bir pazarlıktan sonra makaleyi Türkçeye çevirmeye başlar. Böylelikle doktorlar, ertesi gün yapılacak ameliyata dair epeyce kuramsal bilgi edinmiş olurlar. Edindikleri bu bilgiyle ertesi sabah profesörü âdeta sıygaya çekerler. Profesör, verdiği cevaplara karşılık duyduklarından memnun: "Ben bütün bunları son çıkan Haftalık Tıp Gazetesi'nde yazdım. Fakat biliyorsunuz, Yahudi olduğumuz için imzamızı koyamıyoruz!" (s. 76) diyerek durumu netliğe kavuşturur. Profesörü küçümseyen gözlerle sınava tabi tutan doktorlar, bilmeden onun makalesini hatmetmişlerdir. Bu hikâyede de "doktorların bilgisizlikleri, kıskançlıkları, kibirlilikleri, çıkarcılıkları keskince göz önüne serilir." (Bezirci, 2007: 109).

Sonuç

1930 yılı itibarıyla düşünsel gelişimine koşut olarak sanat anlayışında da değişimler gözlemlenen Sabahattin Ali, döneminde yaygın anlayışın tersi istikamette, Anadolu odaklı hikâyeler kaleme alır. Meseleyi salt geri kalmışlık / bıraktırılmışlıktan ziyade ezen-ezilen diyalektiği içinde, ezilenden yana tavır koyarak ele alan yazar, çoğu biyografik kaynaklı bu hikâyelerinde, köylünün yol, su, toprak, eğitim gibi temel hizmetleri alamayışı ve devletin kolluk güçleriyle sorunlu ilişkilerini konu edinir.

Bu bağlamda, Sabahattin Ali'nin; *Değirmen* (1935), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) adlı kitaplarında yer alan "Kazlar", "Çaydanlık", "Sulfata", "Böbrek", "Cankurtaran", "Dekolman" başlıklı hikâyeleri, sağlık sistemindeki bozukluklar ile hasta-doktor ilişkilerine ayrılmıştır. Hikâyelerden çıkan ilk sonuç, sağlık hizmetlerinin köylere ulaştırılamayışıdır. "Sulfata", "Cankurtaran", yer yer dramatik yer yer trajik açılardan bu sonucun sağlamasını yapar. Sağlık hizmetlerindeki bu aksaklık, tamahkâr doktorların fırsattan istifade etmesine zemin hazırlamıştır. Devletin götüremediği hizmeti, özel kliniklerinde verebilecekleri iddiasıyla insanların hem parasını hem umudunu sömürürler. "Cankurtaran", "Böbrek" bu minval üzere yazılmış hikâyelerdir. Benzer şekilde cezaevlerinde de hastaların bakımı yapılamamakta, hasta mahkûmların hukuki hakları gözetilmemektedir. "Kazlar", "Çaydanlık" başlıklı hikâyelerde bu soruna değinilir.

İkinci olarak insanlığa hizmet etmek üzerine yemin eden doktorlar, meslek ahlakına aykırı tavırlar içerisindedir. Öncelikleri halka hizmet olması gerekirken paraya verdikleri önem nedeniyle sağlık hizmetleri, doktor-hasta

ilişkisinden ziyade esnaf-müşteri ilişkisine dönüşmüştür. Tavır ve duruş olarak da bahsi geçen doktorlar, tahkir edici sıfatlarla küçük gördükleri köylüye karşı kibirli ve yüksekten bakan davranışlar sergilemektedir. Yanı sıra âdeta mesleki bir refleks olarak halka ve meslektaşlarına karşı tutumlarında aşırı bir öz güven ve snopluğa varan bir kendini beğenmişlik gözlemlenmektedir. Özellikle "Dekolman" başlıklı hikâye, bu tip doktorları hicvetmektedir.

Sanatı, salt estetik bir amaçtan ziyade toplumsal sorunları dile getirmekte bir araç olarak addeden Sabahattin Ali, anılan tüm bu eleştirel hikâyeleriyle, sağlık sistemindeki aksaklıklar üzerinden, mevcut düzenin Anadolu'da aksayan yönlerine parmak basmıştır.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, 17. baskı, İstanbul 2014.

----------, *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, 12. baskı, İstanbul 2013.

----------, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, 27. baskı, İstanbul 2015.

----------, *Hep Genç Kalacağım* (Haz. Sevengül Sönmez), Yapı Kredi Yayınları, 7. baskı, İstanbul 2017.

----------, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu-Tereke* (Haz. Nüket Esen, Zeynep Uysal, Engin Kılıç, Olcay Akyıldız), Yapı Kredi Yayınları, 17. baskı, İstanbul 2017.

Armağan Yalçın, "Antoloji Dışı Bir Şair: Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013, s. 335-358.

Bezirci Asım, *Sabahattin Ali*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2007.

Çelik Behçet, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde İnsan ve Ülke Manzaraları", *Sabahattin Ali*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013, s. 269-290.

Gariper Cafer, "Sabahattin Ali'nin 'Kağnı' Hikâyesi Üzerinde Bir İnceleme", *Türk Dili* Dergisi, S. 628, Nisan 2004, s. 349-358.

Gökalp Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, MEB Yayınları, Ankara 2004.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları, Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Hasdedeoğlu Mehmet Onur, *Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.

İlhan Ayşe Sıtkı-Doğan Akın, *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, Bilgi Yayınevi Ankara 1997.

Kaplan Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Karaca Alâattin, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", AÜ DTCF *Türkoloji Dergisi*, S. XI, 1993, s. 221-231.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Lekesiz Ömer, "Ana Hatlarıyla Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü", *Öykü Menzilleri I*, Şule Yayınları, İstanbul 2017, s. 37-89.

Soyşekerci Hülya, "Öykücülüğümüzde Vicdanın Sesi", *Notos Öykü*, S.39, Nisan-Mayıs 2013, s. 49-54.

Sönmez Sevengül, "Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Otobiyografik Öğeler", *Sabahattin Ali*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013, s. 316-321.

Şenderin Zübeyde, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Toplumsal Gerçekçilik*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale 1996.

Timuçin Afşar, *Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Bulut Yayınları, İstanbul 2011.

Tosun Necip, "Sabahattin Ali: Bozuk Düzen, Sömürü, Despotizm", *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, Ankara 2013, s. 51-59.

----------. "Ses, Sabahattin Ali", *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Kitap, İstanbul 2016, s. 131-134.

Tüzer İbrahim, "Sabahattin Ali'nin 'Bütün Öyküleri'nden Bir 'Ses' ya da 'Ses Esnafları'nın Duyamadığı Çığlık!..", *Ayraç*, S.2, Eylül-Ekim 2009, s. 28-31.

Ünal Hayriye, "Sabahattin Ali'nin Öykü Dünyası", *Sabahattin Ali*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013, s. 291-296.

1 Şiirleri, *Dağlar ve Rüzgâr* adıyla 1934'te yayımlanır. Sabahattin Ali, 1943'te, bu kitabını, *Değirmen*'le bir arada yayımlar. Asım Bezirci'nin yayına hazırladığı *Kurbağanın Sevinadı* ise ilk kitabından daha eski tarihli şiirlerden oluşan ve bir arkadaşına teslim edilen bir defterden ibarettir (Armağan, 2013: 345). Yazarın bütün şiirleri, 2012'de, Yapı Kredi Yayınları tarafından *Bütün Şiirleri: Dağlar ve Rüzgâr, Kurbağanın Sevinadı, Öteki Şiirler* başlığıyla yayımlanır.

2 Yazarın hikâyeleri; *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Sır* (1937), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) adlı kitaplarda toplanmıştır. Terekesinde kalmış öyküler, şiirler, yazılar ise Nüket Esen, Zeynep Uysal, Engin Kılıç ve Oktay Akyıldız tarafından, 2002'de *Çakıcı'nın İlk Kurşunu-Tereke* adıyla Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

3 Yazarın, sanat anlayışını bu açıdan tartışan çalışmalar için bkz. Zübeyde Şenderin, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Toplumsal Gerçekçilik*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale 1996; Mehmet Onur Hasdedeoğlu, *Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.

4 *Kağnı* hakkında bir inceleme yazısı için bkz. Cafer Gariper, "Sabahattin Ali'nin 'Kağnı' Hikâyesi Üzerinde Bir İnceleme", *Türk Dili Dergisi*, Nisan 2004, S.628, s. 349-358.

5 Başta kitaba adını veren ilk hikâye "Ses" olmak üzere kitaba dair değerlendirme yazıları için bkz. İbrahim Tüzer, "Sabahattin Ali'nin 'Bütün Öyküleri'nden Bir 'Ses' ya da 'Ses Esnafları'nın Duyamadığı Çığlık!..", *Ayraç*, Eylül-Ekim 2009, S.2, s.28-31; Necip Tosun, "Ses, Sabahattin Ali", *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Kitap, İstanbul 2016, s.131-134.

6 Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sevengül Sönmez, "Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Otobiyografik Öğeler", *Sabahattin Ali*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013, s.316-321; Mehmet Güneş, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları, Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, Ankara 2016.

7 Yazarın mektupları için bkz. Ayşe Sıtkı İlhan-Doğan Akın, *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997; Sabahattin Ali, *Hep Genç Kalacağım* (Haz. Sevengül Sönmez), Yapı Kredi Yayınları, 7. baskı, İstanbul 2017.

8 Sabahattin Ali, "Kazlar", *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, 17. baskı, İstanbul 2014, s.86-90. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

9 a.g.y., "Çaydanlık", *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, 12. baskı, İstanbul 2013, s. 24-31. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

10 a.g.y., "Sülfata", *a.g.e.*, s. 101-109. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

11 a.g.y., "Cankurtaran", *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, 27. baskı, İstanbul 2015, s.82-92. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

12 a.g.y., "Böbrek", *a.g.e.*, s. 35-51. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

13 a.g.y., "Hakkımızı Yedirmeyiz", *a.g.e.*, s. 77-81. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

14 a.g.y., "Dekolman", *a.g.e.*, s.70- 76. Hikâyeden yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

Orhan Süer

TOPLUMA AÇILAN OKUMALAR: "SABAHATTİN ALİ ÖYKÜLERİ"

"...Sarp dağlara getirdiğim,
Kavuşmadan yitirdiğim,
Ak kefensiz yatırdığım
Hasanım ardından geldim..."
Sabahattin Ali/Hasanboğuldu

Dışarıya Tutunan İçerinin Trajediye Dönüşümü: "Aşk"

Hiç kuşkusuz birey, duygulanım bağlamında dışarıya ihtiyaç duyar. Bu durum, bazen bireyin dışarıya olan duygusu olurken bazen dışarının bireye olan duygusu kimi zaman da karşılıklılık bağlamında oluşan bir duygu alışverişidir. Sonuç itibariyle dışarıya tutulma yerleşikliği söz konusudur. Sevme ve sevilme gereksinimi, insanın tabiatında var olan bir özdür. Bundan dolayıdır ki insan, her dem bir tutulma içerisindedir. Bu tutulma anne, baba, kardeş, şeyler yahut bir sevgili olarak farklılık gösterebilir. Bireyi görüngü mekânında yaşayabilme arzusunu pekiştiren dışarıya olan tutulma, onun, yaşamında güdüye dönüşür. Böylece birey görüngü mekânın kaotiğinde kendine güvenli bir sığınak bularak varlığını devam ettirir; duygusallık bağlamında rahatlığa kavuşma ihtimali bulur. Ancak sevme-sevilme bağlamında kendini tamamlayamayan yahut kendine karşılık bulamayan bireyler, yalnızlaşarak, yaşamsal ve duygusal anlamda dalgalanmaya başlar; görüngü mekânının kaotikliğinde kendilerini bulurlar.

Sabahattin Ali öykülerinde aşk temi ağırlıklı olarak mutsuzlukla çevrilidir. Mutsuzluk, kimi zaman tabiatın insan üzerindeki şekillendirmesinin sonucu kimi zaman kadının ataerkil toplum içeriğindeki önemsizliğinden kaynaklanır. İtilmişliğin odağını oluşturan kadın, Sabahattin Ali öykülerinde kendine ses bulur. "Hasanboğuldu"da Emine, gelenek gereği Hasan'ın sırtına bindirdiği tuz çuvalını taşıttırıp kuvvetini ölçer. Ancak tuz çuvalını taşıyamayan Hasan, utancından köye dönemez kendini gölete atarak intihar eder. Düşen tuz çuvalını sırtlayan Emine, geçen zamanın ardından Hasan'ın kendisini gölete attığını öğrenmesiyle aşk acısı ve birleşememenin tesiriyle, Hasan'ın ardından giderek intihar eder. Tabiatın sert iklimi, âşıkların arasın-

da aşılmaz bir dağa dönüşerek onları yok eder; "Hasan ile Emine birbirini severler ama birleşemezler. Sebebi, birisinin ovalı, ötekisinin dağlı olmasıdır. Maddi şartlar insanlar arasında sınıf farkları yaratır ve bu farklar birleşmeye engel olur." (Kaplan, 2008: 136). Atmaca'nın tek kolu olmayan değirmencinin kızına olan aşkının anlatıldığı "Değirmen"de, iki aşk arasındaki engel, Atmaca'nın kendi iradesiyle kolunu değirmene kaptırmasıyla ortadan kalkar; "Atmaca, bu engeli aşmak ve bu farkı ortadan kaldırmak için kolunu değirmenin çarklarına kaptırarak koparır." (Korkmaz, 1997: 136). Aşkın fedakârlık gerektirdiği mesajını veren öyküde birleşmeye engel olan engel, aşkın yüceliğiyle yok olur. "Sarhoş"taki Kamil'in Muhsine'ye olan gizli aşkı, "Bir Cinayet Sebebi"ndeki Necmi'nin sevdiği kadının dikkatini çekebilmek adına işlemiş olduğu cinayet, "Köstence Güzellik Kraliçesi"ne konu olan Marina ve Gravila'nın birbirlerinden kopmalarıyla başlayan dramın, birleşmeyle varlığını arttırması, "Çilli"de Nigar'ın Kemal yüzünden yaşamsal ve duygusal bağlamda hazin bir duruma düşüşü öykülerde ortak bir nokta olan mutsuzluğu gözler önüne serer. Dışarıya bağlanan içerinin trajedisi, aşk temlerinde yoğun bir şekilde vücut bulur.

Sabahattin Ali öykülerinde içerinin dışarıya tutunmayla aradığı huzur sığınağı, her dem bir engelle karşı karşıyadır. Bazen gizli tutulan aşkın içeriye gömülmesi bazen dışarının içeri üzerindeki samimiyetsizliği ve duyarsızlığı kimi zaman ise karşılık bulan aşkın, tabiatın şekillendirdiği sert gelenek kurallarına takılması, içeri ile dışarı arasında bir set oluşturarak birleşimi engelleyen bir güce dönüşür.

Aralanan Kapının Ardındaki Öteki: "Yabancılaşma/Modern İnsan"

İnsanoğlunun görüngü dünyasına düşmesiyle başlayan serüven, onun dünyayı ve kendini keşfetme serüveniyle devam eder. Bu serüven, kimi zaman doğaya yüklenen verilerin kimi zaman da kendi benine yüklenen verilerin keşfedilmesiyle birikimli olarak devam eder. Nitekim insanoğlu, bu birikimleri gerçekleştirme serüveninde, doğayı ve bilhassa insanı yani kendisini işgal eden bir eyleme dönüşür. Kendi yaradılışının üstünlüğünü kendi eliyle ayaklar altına alan bir canavar yaratır. Bu eylemlerin temelinde yatan dünyevi istekler ve yeryüzünde kendini hükmettirme ihtirasları, görüngü dünyasında yaşamsal yahut insansal bir diyalektiğin oluşumuna zemin hazırlar: Bir taraftan yoksulluğun hükmü bir taraftan da lüksün hükmü; diğer taraftan üstün asta olan hükümranlığı bu durumun bir görünümüdür. Görüngü mekânının karşıtlığının, insanoğlunun yaşamına sirayet eden bir anlamı vardır. Kurak mekânın yokluğu ile yeşeren mekânın bolluğu, insan hayatının ve var olan ekonomik çatışmanın yansıması olarak belirir. Bu ekonomik çatışma, toplumlarda özenilen ve özendirilen bir üst kimliğin oluşmasına zemin hazırla-

yarak yerini kültürel çatışmaya bırakır ve akabinde aidiyetinden koparılmış yeni bir insan tipolojisi var kılar; metaya dönüştürülen yeni insan tipolojisi, 'modern insan' süsüne büründürülerek üstün bir kimlik olarak lanse edilir. Bireyin kendi aidiyetinden koparak/koparılarak yok oluşu, var olan toplumsal değerlerin ve bireyin bireye olan saygınlığının yok oluşuna zemin oluşturur. Böylece birey, insani olana karşı duyarsız bir varlığa dönüşür ve içinde bulunduğu yaradılış özelliklerinin dışına çıkarak -kendisi olamayarak- "dünyalaşmaya" başlar. Bu anlamda kendisine dünyada biçilen rolü keşfetmede gerileyerek dünyadaki tanımını bulamaz ve herkesleşme akıntısında kendini kaybederek yok olur.

Sabahattin Ali Öykülerinde (aşk öyküleri haricinde) yoğunluk, aidiyetten kopuşla doğan madde tapınmacılığının toplumsal sorunsal haline gelişi; alt tabakanın bu sorunsalla doğan madde tapınmacılığının getirim odağına dönüştürülüşü üzerinedir. Sağlık konusunun işlendiği "Böbrek"te Avni karakterinin böbreklerini tedavi ettirmek için gittiği doktorların elinde metaya dönüştürülmesi hikâye edilir. Madde tapınmacılığının insani olanı yok ettiği bir görünüm biz okuyuculara yansır. "Düşman"da, fikirlerinden dolayı aranan Kaçak Genç, yakın arkadaşının evine sığınır. Ancak yakın arkadaşının kendi ekonomik statüsünün sarsılabileceği endişesi taşıması sonucunda kaçaklık, Gencin polise şikâyet edilişi ile noktalanır; meta ile olan mücadele, metanın galibiyetiyle sonuç bulur. "Fikir Arkadaşım" da arkadaşının hapishaneye girmesinden faydalanmaya çalışan kişinin fırsatçılığı gözler önüne serilir (karakterler isimsizdir). Hastane çalışanlarından biri olan Hacı Lütfü'nün "Hakkımızı Yedirmeyiz" de hastane için alınan mallar üzerinden haksız kazanç sağlaması, mesleki yozlaşmanın ve aidiyet yoksunluğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bireysel çıkarın ortak değer olan ahlakı yok sayışı, toplumun öz değerlerine ve kendine olan yabancılaşması olarak tanımlanabilir. Aidiyet-modern insan/modern mekân çatışmasının işlendiği "Ses"te, Sivaslı Ali'nin katıldığı ses yarışmasında, modern insanla özdeşleşen mekânda sesini, kendini, aidiyetini bulamaz; Anadolu'nun bağrından kopan ses, yeni insan tipleri arasında tutunamaz yahut sesine ses bulamaz ve Sivaslı Ali, sessizce kalabalıklar arasından sesine -ait olduğu mekânına- doğru yola koyularak kendine döner.

Betonarme mekânının içini dolduran insanoğlu, bireyin/toplumun ihtiyaçlarından ziyade benliğinin fizyolojik ihtiyaçlarını doyurmakla meşguldür. Birey-birey arasındaki ilişki, yoğunluklu olarak çıkar ilişkisi temelli olarak değişim gösterir; samimiyetten saf çıkarcılığa, toplumsal doyumdan bireyci fizyolojik doyuma, duygusallıktan katılığa doğru bir değişimdir bu. Böylece birey, duygusallığın toprağından koparılan benin taşlaşmasıyla kendilik bilincinin yok oluşu noktasındaki tanımını, kimi zaman kendisinin yaptıklarıyla kimi zaman ise kendisine yapılanlarla okumuş olur.

Evrene Taşan Gözyaşının Mekânlaştığı Öz: "Anne"

İnsanoğlunun mekânsal olarak ilk durağı ana rahmidir. Varlık dünyasından bir adım geride olan insanoğlu, ana rahminde, dış dünyaya karşı bir korunma içerisindedir. Bu evrede, ana rahminde biyolojik olarak kendisini tamamlama süreci içerisinde bulunur. Mekânsal olarak ilk durak olan ana rahmi, varlık için bir ev misali korunaklı bir mekândır. Dış dünyanın kötülükleri ve bunaltıcı yaşam mücadelesi dışında bulunan ana rahmindeki insanoğlu, dışarıya karşı annelik mekânının korunağıyla zırhlandırılmıştır. Evrensel varoluşun bir nüvesi olan anne, insanoğlunun dünyaya göz açtığı tek kapıdır. Bu kapının sahibesi olan anne, kendisine özgü içgüdüsel bir donanımla gözyaşının, duygusallığın mekân bulduğu yerdir. Eric Fromm, *Sevme Sanatı* adlı kitabında anneliği, sıcak(lık) (...) doygunluk ve güven sağlayan rahatlık" olarak tanımlar. Bireyin sığınak mekânı olan anne, insanoğlunu kucaklayarak dışarının bunaltıcı ve kaotikliği karşısında sevgisi ve içtenliğiyle, ona öz olmanın huzurunu yaşatır. Böylece anne, dışarının kötülüklerine karşı özüyle karşılık vererek sevginin ve içtenliğin gücünü göstererek yüceleşir.

Sabahattin Ali öykülerinde anne, fedakâr ve duygu yüklü bir görünümdedir. Ekonomik yoksunluğun ve güçsüzlüğün sonuçlandırdığı evlat acısının anne üzerindeki etkisi, dikkat çeker. Yoksulluk temiyle çerçeveli olan "Isıtmak İçin" de Çamaşırcı Kadın, soğuktan donmakta olan kızını ısıtabilme umudunun yitmesi sonucunca, kızını, kendi teniyle ısıtmaya çalışır. Yaşlı Kadının oğlu Sarı Mehmet'in, ağanın oğlu Hüseyin tarafından öldürülmesi olayıyla gelişen "Kağnı"da, Yaşlı Kadının, oğlunu gömmesi ve otopsi için yeniden kendi elleriyle mezarından çıkarıp kağnı arabasıyla kasabaya götürmesi ve bu süreçte içine işleyen evlat acısının vermiş olduğu bitkinlikle yere yığılması; yalnızlığına rağmen evladının bedenini kucaklaması şefkatin, sevginin, içtenliğin anne ile özdeşleşen anlamın varlığını gözler önüne serer.

Bireyin ve toplumun kendine yer bulduğu, kendini okuduğu Sabahattin Ali öyküleri, çok yönlü olarak yazın dünyasında yerini bulur. Emeğine karşılık bulamayan işçinin, toprağını sulayamayan çiftçinin trajedisi üzerinden farkındalık yaratması; aidiyetine yabancılaşan bireylerin topluma yönelik olan olumsuz etkisi, itilmişliğin odağına dönüştürülen kadının ön plana çıkarılması, katı kuralların ve fizyolojik tatminlerin aşk üzerindeki yıkıcı etkisi kelimelere sirayet ederek öyküleşir. İnsan etkisinin insan üzerindeki sonucu ortaya çıkan sorunsallığın toplumsal bir trajediye dönüşmesi, Sabahattin Alilerin ortaya çıkmasıyla yankı bulur.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
Ali Sabahattin, *Kağnı-Ses-Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015
Fromm Erich, *Sevme Sanatı* (Çev. Y. Salman), Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.
Kaplan Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Özlem BAŞBOĞA*

SABAHATTİN ALİ'NİN "CEZALANDIRILAN KADIN"LARINDAN ORHAN KEMAL'İN "O BİÇİM" KADINLARINA

Sabahattin Ali ile Orhan Kemal çeşitli kaynaklarda aynı çizgide eser vermiş iki yazar olarak ele alınmışlardır. Bununla beraber iki yazarın hikâyelerine bakıldığı zaman kadına çok farklı şekilde yaklaştıkları göze çarpmaktadır. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde idealize edilen, kültürlü, kendisine âşık olunan kadınlar yer almasına karşın Orhan Kemal'in hikâyelerindeki kadınlar genellikle tep boyutlu olarak ele alınan, yüceltilmeyen, âşık olunmayan, aksine hemen her zaman sadece tensel olarak arzulanan kişiler olarak yer almaktadırlar.

Sabahattin Ali ile Orhan Kemal kaynaklarda "sosyal gerçekçi-tenkitçi gerçekçi" (Kahraman, 2015: 389,393)", "toplumcu" (İleri, 1975: 16-19), "1940 Kuşağı", "Marksist dünya görüşünü benimsemiş yazarlar" (Kacıroğlu, 2011:172, 308, 312, 320) gibi isimlerle anılmaktadırlar. Genellikle aynı dünya görüşünü yansıtan eserler vermiş yazarlar olarak anılan Sabahattin Ali ile Orhan Kemal'in hikâyelerinde kadını nasıl ele aldıklarını, kadına nasıl yaklaştıklarını ve nasıl misyonlar yüklediklerini anlamak için önce bu iki hikâyecinin mektupları ve haklarında yazılanlar üzerinden kadına yaklaşımlarına bakacak, ardından hikâyelerden örnekler vererek somutlaştırmaya çalışacağız.

Selim İleri, Sabahattin Ali ile Orhan Kemal'in hikâyelerini değerlendirirken onların kadına yaklaşımına değinir. Sabahattin Ali'nin hikâyelerini değerlendirirken "Acımasız, yüreksiz, insanlık dışı yöneticilerin karşısına (...), şarkıcı kadınları, (.....) hatta ezilmiş fahişeleri çıkartır." (İleri, 1975: 16) diyerek Ali'nin kadına yaklaşımını gösterir. Benzer bir değerlendirmeyi Orhan Kemal için de yapar: "(...) toplumsal yazgıları daha ilk gençlik çağında belli olan "çamaşırcı kızları", (...) zengin evlere giden gündelikçi kadınlar, (...) özellikle kadın ve çocuk suçluları ele alması da ilginç." (İleri, 1975: 18).

* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı ABD, Doktora öğrencisi

Yazarların hayatları ile eserleri arasında birebir bağlantı kurmak çok sağlıklı bir yöntem olmamakla beraber, ele aldığımız yazarların her ikisi de eserleri ile biyografileri arasında ciddi paralellikler olduğunu bildiğimiz isimlerdir. Eserlerdeki kişiler her ne kadar kurgu eseri de olsalar son raddede yazarların ürünleridir. Elbette hikâyelerdeki yaklaşımın hikâye kişilerine ait olduğu savunulabilir. Bununla beraber Orhan Kemal'in hikâyelerinde çok ısrarlı bir şekilde kadına aynı şekilde yaklaşılması bir noktadan sonra yazarın kadına yaklaşımını ele verdiği düşünülebilir. Gerçekçi bir yazar olduğunu ve eserlerinin konularını bildiği hayattan seçtiğini her fırsatta dile getiren Orhan Kemal acaba kadına saygı duyan hiçbir erkek tanımamış mıdır? Neredeyse bütün hikâyelerindeki erkeklerin -hatta kadınların- kadına yaklaşımın aşırı derece olumsuz olması, üzerinde düşünülmeyi gerektirmektedir.

Gerek Sabahattin Ali gerekse Orhan Kemal eserlerinde biyografik unsurların yoğun olduğu yazarlardır. Orhan Kemal bizzat kendisi bildiği, tanıdığı hayatı yazdığını dile getirmiştir.

> Gerçekçi bir yazar çok iyi bildiği şeyi yazmalıdır. Ben çok iyi bildiğim şeyi yazmak taraflısıyım. Görmeliyim, yaşamalıyım ve içimdeki o hız beni itmeli. İşçi ve köylüler çocukluğumdan beri içime öylesine yerleşmişler ki. Karınca kararınca bunları yazmak istiyorum. Yurdumun insanlarını yazmak istiyorum. Bunlar tanıdığım insanlar; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtını sıvazladığım, sırtımı sıvazlayan insanlar... (Uğurlu, 2002: 428).

Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları isimli çalışmasında Mehmet Güneş, Sabahattin Ali için "Türk Edebiyatında Sabahattin Ali kadar hayat hikâyesiyle eserleri iç içe geçen başka şair/yazar sayısı çok azdır." (Güneş, 2016: 7) demektedir. Sabahattin Ali'nin eserlerinde [hikâyelerinde] anlatılan aşkları yazarın mektupları ışığında değerlendiren Güneş şu tespitlerde bulunmaktadır:

> Gerek dost/yakınlarının yazdığı mektuplara ve yazılara, gerekse edebî eserlerinde aşkın ifade ediliş ve işleniş biçimine bakıldığında Sabahattin Ali'nin kendisi ve kurgusal eserlerinde onu temsil ettiği iddia edilen kişilerin aşkı tamamen samimi duygularla yaşadığı, ilgi duyduğu kadınları idealize bir sevgili olarak gördüğü gözden kaçmaz. Sabahattin Ali, âşık olduğu kız/kadınları hep yüce bir duyguyla sevmiş, onları hiçbir zaman cinsel tatmin aracı/cinsel nesne olarak görmemiştir. (Güneş, 2016: 35).

Sabahattin Ali'nin mektuplarına bakıldığında gerek sevdiği kadınlara, gerek dostane ilişkileri olan kadınlara, gerekse karısına yolladığı mektuplarda kadına karşı son derece saygılı bir ifade kullandığı görülmektedir. Karısına yolladığı mektuplarda karısına "Çok Sevgili Aliye", "Benim Sevgili Aliye'm", "Sevgili Karıcığım" "Sevgili Aliye'ciğim" (Sönmez, 2016: 15, 17, 39, 57, 117) gibi ifadeler kullanır.

Sevdiği kadınlardan Nahit Hanım'a yazdığı mektupta açıkça görüldüğü üzere Sabahattin Ali sevdiği kadını tensel olarak istememektedir:

> Cevap vermediğini, vermeyeceğini bildiğim halde yine sana yazıyorum. [...] Seni tasavvur edemeyeceğin kadar çok sevdim Nahit. [...] Seni çok kızdırdım, sükût-ı hayale uğrattım, beni de herkes gibi gördün. Sana yalvarıyorum Nahit. [...] Ve açıkça, terbiyesizce söylüyorum. Ben senden vücutlarımızın değil, kafalarımızın birleşmesini istiyorum ... (Sönmez, 2013: 222).

Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki kadınlar çoğunlukla idealize edilen, tensel olarak arzulanmayan, daha çok yüceltilmiş duygularla sevilen kadınlardır. Pek çok araştırmacı bu konuda benzer şeyler dile getirmektedir. "Sabahattin Ali'nin hikâyesinde (...) kadınlar şefkat ve saygıyla ele alınır." (Külahlıoğlu İslam, 2004: 320).

Sabahattin Ali'nin aşka ve kadına bakışı "Sabahattin Ali'nin "Cinsi hissiyatın tezahürü olan bir nevi 'istek' bertaraf edilirse, aşk bazı insanlarla beraber doğan, onları ölünceye kadar terk etmeyen bir histir," (Sönmez, 2013: 233) cümlesinde özetlenmiş gibidir.

Buna karşılık Orhan Kemal'in Fikret Otyam'la mektuplaşmalarına bakıldığı zaman başta kendi karısı olmak üzere genel olarak kadına karşı daha farklı bir tutum geliştirdiği görülür. Mektuplarında kadınlar için karısından "bizim karı" (Otyam, 2015: 79), "ulan karı" (Otyam, 2015: 329) şeklinde bahsettiği görülür. Karısı hakkında olumlu bir ifade kullanıp ismini andığı tek mektupta da karısının iyi bir kadın olduğunu çünkü bütün evi çekip çevirdiğini, çocukları, kendisini ve dağ gibi çamaşırı yıkadığını kısacası ev işlerini tam da olması gerektiği gibi yerine getirdiğini söyler. Kadına saygı konusunda Orhan Kemal'in yaklaşımını gösterdiğini düşündüğümüz bir mektubunda şöyle demektedir:

> Hanımlara karşı saygım biraz fazlacadır, hâlâ da öyledir. (!) Bu bakımdan yazmış olabilirim dedim. Alkış falan.. (Tabî hâlâ öyleyimdir sözündeki reklâmı, yahut meydan okuyuşu çakıyorsun? Ama hava tabî. Hiçbir hodri meydan diyen hanım yok henüz.) (Otyam, 2015: 348).

Yukarıdaki cümleden de anlaşıldığı gibi Orhan Kemal'in kadına saygı duyduğunu söylemesinde bir alay söz konusudur.

Orhan Kemal'in mektuplarında dikkat çeken bir unsur da cinsellikle ilgili ifadelerin kullanılmasıdır. Orhan Kemal para bozdurmak gibi çok sıradan bir durumu bile cinsellikle bağdaştırır, tecavüze benzetir. Mektupta aynı cümleyi iki defa kullanmış olması bunun basit bir kalem sürçmesi olmadığını göstermektedir:

> Cepte beşlik... Pardon, dolmuş parası vermek suretiyle ırzına geçilmiş, parçalanmış beşlik.
> (...)
> Irzına geçilmiş beşlikten artan.... (Otyam, 2015: 86-87).

Cinselliğin Orhan Kemal için ne kadar önemli bir durum olarak kabul edildiği yine Otyam'a gönderdiği bir mektupta görülür:

> El ayak tutmaz, göz görmez, kulak işitmez, kuş kaybolur, işemeye bile arar bulamazsın hâle gelirsin." (Otyam, 2015: 352).

Benzer şekilde cinselliğin önem atfedildiği bir mektupta da yazar şöyle der:

> "... belki biraz sonra çok güçlü olmak zorundayım.
> Neden mi?
> Sırf sex bakımından değil. (Otyam, 2015: 454).

Yazarların mektuplarında, kadına yaklaşımındaki üslup ve dünya görüşü göze çarpmaktadır. Ayrıca ikisinin cinselliğe bakışlarındaki fark da görülmektedir. Bu farkın hikâyelere nasıl yansıdığı sorusuna cevap olarak, bir dergi yazısının elverdiği sınırlar içinde hikâyelerden örneklerle buraya kadar anlatmaya çalıştığımız durumu somutlaştırmaya çalışacağız.

****

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde kadınlar fikirleri, hırsları, arzuları, kaprisleriyle bir bütün olarak yer alırlar. Onun hikâyelerinde yer alan kadınlar hakkında az çok bir fikir edinmek mümkündür. Kadınlar tek boyutlu değildirler. Bazı hikâyelerindeki kadınlar son derece kültürlüdür. Örneğin "Kurtarılamayan Şaheser" hikâyesinde bir yanıyla hırslı, kaprisli ve kıskanç olan kadın aynı zamanda son derece kültürlüdür. Onun bu özelliği anlatıcı tarafından şöyle yansıtılır:

> Ve genç şair anlıyordu ki, bu büsbütün başka bir mahlûktur. Kadınları hayran eden, çeken şeylerin buna tesiri yok. Çünkü bu kızın gözleri baktığı şeyleri görüyordu ve sinirlerinde hissetmek, kafasında düşünmek kabiliyeti vardı... (Ali, 2000: 27).

Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi hikâyede ismi anılmayan bu kadın oldukça kültürlüdür. Bu kadının Doğu ve Batı edebiyatları hakkında iyi bir birikime sahip olduğu andığı isimlerden anlaşılmaktadır. Fuzuli, Goethe, Shakespeare, Dante, Horatius, Vergilius, Homeros, Firdevsi, Byron gibi şair ve yazarlar; Rüstem, Leyla, Jülyet, Beatrice gibi her biri bir şaheserin ana kahramanı olan isimleri anması kadının birikimini ortaya koymaktadır. Genç şairin, bu kadını kendine âşık etmek için seçtiği yol başlı başına kadın hakkında okuyucunun bir fikir edinmesini sağlamaktadır. Bu kadını kendine âşık etmenin yolu ona mücevherler, pahalı kumaşlar, lüks araçlar almak değil, şiir yazmaktır. Bu bakımdan da Ali bu kadının sadece bedenden ibaret olmadığını göstermektedir. Orhan Kemal'in hiçbir hikâyesinde ne bu düzeyde ne de buna yakın bir kadın yoktur.

"Viyolonsel" hikâyesinde karşılaşılan kadın da oldukça kültürlüdür. Viyolonsel çalan, nota bilen bu kadın "Kurtarılamayan Şaheser"in kadın karakterinin aksine oldukça fedakârdır. Âşık olduğu kişinin isteğine uyarak viyolonsel çalmaktan vazgeçmiştir. Sabahattin Ali'nin aksine Orhan Kemal'in hikâyelerinde enstrüman çalan veya müzikle ilgilenen bir kadın yoktur.

Sabahattin Ali'nin "Bir Skandal" hikâyesindeki kadınlardan Şükufe basit ve kötücül bir kadın olarak çizilmiş olmasına rağmen eğitimli bir kadındır. Beria ise eğitimsiz olmasına karşın öğretmenin sohbet arkadaşıdır. Zaman içinde öğretmen ona âşık olur.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin aksine Orhan Kemal'in hikâyelerinde bu şekilde eğitimli veya kültürlü kadınlar bulmak zordur. Onun hikâyelerindeki kadınların bilgi birikimleri hakkında herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Birkaç yıl okuduğu dile getirilen kadınlar bile ancak cinsel bir meta olarak kendine yer bulabilmektedir. Bu hikâyelerdeki kadınlar düşünmezler, herhangi bir özel yetenek sahibi değillerdir. Sanatla ilgilenen bir kadın yoktur. "Ayten" hikâyesinde doktor olmak isteyen ancak ortaokuldan ayrılıp triko atölyesinde çalışmaya başlayan bir genç kız vardır. "Bir Yetim Kız Etrafında" hikâyesinde de Kız Sanat Okuluna beş yıllığına devam eden bir kız çocuğu vardır. Bu hikâyelerdeki kız çocukları yaşları gereği çok derinlikli değillerdir. Ancak yazar özellikle ilk hikâyedeki kız hakkında kültürel birikimi hakkında bir veri sunmamakla beraber onu cinsel bir meta olarak sunmaktadır. Orhan Kemal'in kadınları tek boyutludur.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki kadınlar farklı amaçlarla yer alırken

Orhan Kemal'in hikâyelerindeki kadınların âdeta tek bir işlevi vardır: Erkeğin cinsel arzuları. Bu iki hikâyecinin hikâyeleri karşılaştırıldığında kadınlara yaklaşımın ne kadar farklı olduğunu görmek mümkündür. Sabahattin Ali bazı hikâyelerinde aşk temini ön plana çıkarmış ve bu hikâyelerde karşımıza çıkan erkekler, hikâye kişisi kadınlar için her şeyi göze alan, kadını sadece cinsel bir meta olarak görmeyen, ona saygı duyan ve kadının aşkını kazanmak için mücadele eden erkeklerdir. "Değirmen" hikâyesinde değirmencinin "kolu sakat kızı" için kendi kolundan vazgeçen bir kemancı, "Bir Cinayetin Sebebi" hikâyesinde ise çok daha uç bir örnek olmak üzere âşık olduğu kadının dikkatini bir an olsun çekebilmek için cinayet işleyen bir erkek söz konusudur. "Viyolonsel" hikâyesindeki erkek sevdiği kadın için bu enstrümanı çalmayı öğrenmiş ve onu kaybettikten sonra bile aralıksız onun için çalmaya devam etmiştir. "Yazılamayan Şaheser" hikâyesinde sevdiği kadının aşkını kazanmak için yıllarca dağ tepe, çöl orman demeden dolaşan ve dünyanın en iyi şiirini yazmak için çabalayan bir şair görülmektedir. Bu örnekler kadının duygularına saygının bir ifadesidir. Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser* isimli çalışmasında bu durumu şöyle dile getirir: "Seven bir insanın bu denli pervasız oluşu ve erkeklerin sevdikleri kadınlar için her türlü fedakârlığa katlanmaları; "Kurtarılamayan Şaheser", "Köstence Güzellik Kraliçesi", "Gramofon Avrat", "Selam" ve "Hasanboğuldu" adlı hikâyelerde de işlenir." (Korkmaz, 1997: 98).

Orhan Kemal'in hikâyelerinde böyle bir aşk bulmak mümkün değildir. Onun hikâyelerindeki kadınlar âşık olunan değil ancak tensel olarak arzulanan kadınlardır. Onun hikâyelerinde ne erkeklerin ne de kadınların duyguları yoktur. Erkekler kadını sadece cinsel güdülerle arzularlar; kadınların da sadece erkeği mutlu etmek gibi bir görevleri vardır. Erkekler son derece hoyrat ve şiddet yanlısıdır. Kadınlar, kendilerini döven, bileği güçlü erkekleri sevmekte ve kendi kocaları veya sevgilileri öyle olmadığında üzülmektedirler. Cinsel tacizi de kendi güzelliklerinin bir karşılığı gibi düşünmektedirler. "Bir Kadın", "Dilekçe", "Rüya", "Tanık", "Kız Evlat" gibi hikâyelerinde Orhan Kemal'in çizdiği kadınlar şiddete meyilli erkeklerden hoşlanmaktadırlar.

Sabahattin Ali ile Orhan Kemal'in cinsel istismara uğrayan kadınlara yaklaşımı da farklılık göstermektedir. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde cinsel istismara uğrayan kadınların bu duruma maruz kalmalarının çeşitli sebepleri vardır. "Sıcak Su" hikâyesinde kocası kanun kaçağı olan Emine jandarmaların tecavüzüne uğrar. Kocasının yerini söyletmek için Emine'yi sorguya çeken jandarmalar istedikleri malumatı alamayınca kaçak kocayı cezalandırmak için Emine'ye tecavüz ederler. Bu hadise şu şekilde aktarılır:

> İsmail herhalde uzakta değildir, bize teslim olmaya gelmezse, karısının ırzını da kurtarmaya da gelmez mi?.." dedi, sonra yavaş bir sesle ilave etti: "Ben simdi Emine'yi yakalayıp mindere atarım, bağırırsa, nasıl olsa İsmail dayanamaz, neredeyse çıkar gelir. O zaman kapının yanında bekler, ya ölüsünü, ya dirisini yakalarsın... Bağırmazsa... Eh, ne yapalım... Bir kere de sen denersin!.. (Ali, 2005: 337).

Bu hikâyede kadın "cezalandırılmıştır."

"Komik-i Şehir" hikâyesindeki Viktor, oldukça güzel bir kadındır. Zengin bir Yahudi'nin kızı olan Viktor'un babasının ölümünden sonra yaşadıkları onun kumpanyaya düşmesine sebep olmuştur. Kasabanın eşrafından Çömlekçizade'nin oğlu tarafından kaçırılır ve tecavüze uğrar. Kasabanın kaymakamının da saldırısına uğrayan Viktor kaymakamı tokatlayınca cezalandırılır ve kaymakamın emriyle fuhuşevine kapatılır.

> Odanın öteki başındaki kanepeye götürmek için kucakladığı esnada kadın silkindi.. kollarını kurtardı, o zaman kaymakamın aklına bile getirmediği bir şey oldu:
> Beyaz, zayıf bir kol kalktı... Kaymakamın suratına şiddetle indi.
> ****
> "Bu kadını al..." dedi. "fahişelik yapıyormuş. Çömlekçizadelerle dağa falan kaçmış, evvela hükümet doktoruna, sonra da umumhaneye götürürsünüz... (Ali, 2005: 167-169).

Burada da kadının düşmesi "cezalandırılması" ile ilişkilidir.

"Gramofon Avrat" hikâyesinde de kadının kontrolü dışında gelişen olaylar sonucunda kadın oturak âlemlerine düşmüştür.

> Asıl adı pek malum değildi. Nereden geldiğini bilenler de azdı. Dilinin epey düzgün oluşuna bakılırsa herhalde şehirde bir efendinin yanında evlatlık kalmış olacaktı. (...) bütün öteki kimsesiz ve efesiz oturak kadınları gibi Azime'nin eline düştü. (Ali, 2005: 194).

"Bir Delikanlının Hikâyesi"nde çok küçük yaşta olmasına rağmen fuhuş yapan bir kız çocuğunu evine götüren adamın ona sonraki yaklaşımı her durumdaki kadının kendi şartlarının sonucu olduğunu ve saygıyı hak ettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Orhan Kemal'in pek çok hikâyelerinde kadınlar "o biçim" kadın olarak görülürler. Bu yaklaşımın yazarın neredeyse bütün hikâyelerinde olması üzerinde durulmayı hak etmektedir. Hikâye kişilerinin yaklaşımı olarak kabul

edilip yazarın niyetinden bağımsız bir durum olduğu söylenebilir ancak Orhan Kemal'in hikâyelerinde bu durum âdeta bir leit-motif gibi hemen her hikâyede karşımıza çıkmaktadır.

> -Demedim miydi? Analarından o biçim doğuyorlar şerefsizim. (Orhan Kemal, Yağmur Yüklü Bulutlar: 207)
>
> Ben niye evlenmedim bunca yıl? Evlensem sizin kadar çocuklarım olurdu şimdiye kadar. Neme lazım? Evimi sili süpürenim, çamaşırımı yıkayanım var. Hem de o biçim. Gel kızım yıka şu çamaşırları, süpür, sil, al mangırını. Öşürümüzü aldığımız da cabası... (Kemal, 1974: 284)

Orhan Kemal'in "Vur Abalıya", "Yerli Turist", "Delifişek" hikâyeleri de kadının "o biçim" olarak görüldüğü bazı hikâyeleridir.

Orhan Kemal'in hikâyelerinde cinsel istismar veya kötü yola düşme gibi durumlar da çoğu zaman kadının bilinçli bir tercihi olarak sunulmaktadır. Hikâyelerdeki düşmüş kadınları durumlarının bir sonucu gibi göstermeye çabalayan yazarın satır aralarında söyledikleri veya tasvirleri yazarın kadına yaklaşımını ele vermektedir.

"Pervin" hikâyesinde Orhan Kemal gidecek yeri olmadığı için evin erkeklerinin cinsel istismarına sessiz kalan bir hizmetçiyi konu edinmektedir. Ancak hikâyede yazarın hizmetçi Pervin'i de bu sömürünün kurbanı gibi görmediğini, kadının "içinden gelerek yaptığı" bir eylem olarak sunduğunu görmek mümkündür. "Pervin derin bir iç geçirdi. Gelmiyordu, bu gece içinden gelmiyordu işte!" (Kemal, 1966: 88). Bu ifade yazarın Pervin'in de bu işi istediğini ancak "canı istemediği" zaman sorun çıktığını ima eder. Yazar belki de farkında olmadan içinde yetiştiği toplumun kodlarını kullanmakta ve ortada kadına yönelik cinsel bir saldırı söz konusu ise bu durumda kadının da suçu olduğunu ima etmektedir. Anlatıcı, kapıyı açan Pervin'in durumunu anlatırken "Elinde olmayarak gülüverdi ama, gerçekten istemiyordu bu gece." (Kemal, 1966: 88) diyerek bu tutumunu sürdürür. Burada tasvir edilen kadın istismar edilen bir kadının yaşayabileceği ruhsal çöküntüden ziyade durumdan pek de şikâyeti olmayan bir kadın olarak anlatılmaktadır. Hikâyenin başlarında dekorunu kuran yazar hikâyedeki diğer kadınları da ancak kadınlık vasıfları ile görür, o an evdeki tüm kişilerin kadınları birer cinsel meta olarak gördüklerini anlatır.

"Behiye" hikâyesinde de daha fakirlik yüzünden bedenini satmak zorunda kalan on beş yaşlarında bir kız çocuğunun yaşadıkları konu edilmektedir. Orhan Kemal mahallenin zenginleri Cemal Bey ve Bakkal Nuri ile mahallenin fakirlerinin durumu arasındaki çelişki ve Behiye'nin fakirlik yüzünden yaşadıklarını göstermeye çalışıyor gibidir. Fakat fakirlik yüzünden fuhuş yapan Behiye'yi

tasvir eden anlatıcı Behiye'yi "kalçasıyla, etiyle butuyla" yansıtmaktadır.

> Behiye, evin kızı. Ayaklarında nalın, karşı konağın kendinden üç yaş küçük kızından düşme kısacık daracık entarisiyle sıkı sıkı gerilen kalçasını, butunu oynata oynata kahvelerin önden geçip... (Kemal, 1963: 4).

Behiye'nin maruz kaldığı bu durumundan anlatıcının kıza da suç yüklediği "kalçasını, butunu oynata oynata" sözünden anlaşılmaktadır. Yazar, bakkalın tacizleri karşısında Behiye'yi "ağzındaki sakızı cıvık cıvık çiğneyerek ikide bir bakkala "âmân be Nuri abi, sen de..." diyen bir kız." (Kemal, 1963: 4) olarak görmektedir.

Behiye, Cemal Bey'le fakirlik yüzünden değil daha lüks bir yaşam için bunu yapmış görünmektir:

> Sırtüstü yatırılışına aldırmadı. Beyoğluna götürecekti, Çeçen Hakkı gibi simitle değil. (...) Ama Beyoğlu'na götürecek, külot alacak. Sonra bu Çeçen Hakkı gibi canını da acıtmıyor.
> (....)
> Acırsa acısın. Beyoğlu'na götürecek ya, mavi arabasına bindirdi ya! Mahallede kim bindi kendinden başka? O kadar kız var oysa. Bir kendisi... (Kemal, 1963: 8-9).

"Kız Evlat" hikâyesinde on dört yaşlarında bir kız çocuğuyla ondan biraz büyük bir erkeğin beraber olması sebebiyle kızın annesinin çocuktan davacı olması sonucu erkeğin mahkemeye çıkarılması anlatılmaktadır. Kadının tasviri de, anlatıcının kadınlara nasıl baktığını göstermektedir.

> Ağır ceza mahkemesi kapısı önünde, iki gözü iki çeşme kadın, belki de otuzunda yoktu. Ağlamasa, kendine biraz çekidüzen verse, yani boyansa filan, pekâlâ da güzel sayılabilir. Yoldan geçerken yalnız gençleri değil, yaşlıları da arkasından baktırıp, 'Karıya bak karıya!' dedirttikten başka şöyle konuşmalar da toplayabilirdi:
> "-Allah!"
> "-Yeyim!"
> "-Isırayım!"
> "Ulan kitap gibi karı be"
> "-Bu karı var ya bu karı!.. Şimdi nolacak biliyor musun? Bol meze, bol şarap yahut rakı, dışarda lapa lapa kar, içerde soba çıtır çıtır... Ha? Bunu soyacaksın. Öf Allah öf! (Kemal, 1974: 24).

Anlatıcı, kadının kızını ve arkadaşlarını tasvir ederken de onların göğsünü ve kalçalarını ön plana çıkarır. Sorun bir kadının bedeninin tasviri değil, daha çok cinsellikle ilişkilendirilecek şekilde tasvir yapılmasıdır.

> Kafa kafaya verip çok önemli bir şeyler tartışıra benzeyen üç kızın üçü de aynı yaşlarda, üçünün de göğüsleri henüz kabarmış, kalçaları yeni gelişmişti.
> (...)
> Üç kızın en güzeli, göğsü en gelişmişi, kalçaları en biçimlenmişi, at kuyruğu saçıyle horoz gibi döndü: (Kemal, 1974: 25).

"Söğüt Yaprağı" hikâyesinde zamanında sünnetçi olan bir adamın geçmişi anlatılmaktadır. Adam gençliğinde çok para kazanmış, hayatına birden çok kadını aynı anda almış biridir. Bu kadınlardan biri ile evlenmiş ancak kadın başka bir erkekle daha görüşmeye başlayınca sünnetçi adamı öldürüp hapse girmiştir. Hikâyede anlatıcı gelip geçenleri izleyen adamı anlatırken "...Gelen geçen hoppa, oynak, civelek bacaklar, kadın, kız bacakları, eğri, düzgün, kalın bacaklar, pırıl pırıl iskarpinler, arsız mokasenler..." (Kemal, 1974: 272) diyerek kadını sadece beden olarak gören bir tutum sergiler.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde maddi anlamda zor durumda kalan kadınlar farklı çıkış yöntemleri denerler. "Kazlar" hikâyesinde Dudu hapse düşmüş olan kocasının hapishanedeki yaşam koşullarının bir parça daha iyi olabilmesi için komşusunun kazını çalar. "Arabalar Beş Kuruşa" hikâyesindeki kadın oğluyla beraber işportacılık yapmaktadır. "Isıtmak İçin" hikâyesindeki anne çamaşırcılık yapmaktadır, "Ayran" hikâyesindeki kadın ise hizmetçidir. "Bir Skandal" hikâyesinde Şükufe öğretmendir. "Gramofon Avrat" ve "Yeni Dünya" hikâyelerindeki kadınlar oturak âlemlerinde oynayan kadınlardır. "Komik-i Şehir" ve "Arap Hayri" hikâyelerinde ise kadınlar kumpanya aktrisleridir. Buna mukabil Orhan Kemal'in "Yağmur Yüklü Bulutlar", "Üç Onluk", "Behiye" "İki Kız" ve başka hikâyelerinde olduğu gibi kadınlar genel olarak bedenlerini satarak geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Bunun istisnası olan ve herhangi başka bir iş yapan kadınlar da bir şekilde cinsel meta durumunda gösterilirler. Bu kadınların işlerinden ziyade cinsellikleri yine ön plana çıkar. "Ayten", "Fare Zehiri", "Pervin", "Çamaşırcının Kızı" ve diğer hikâyelerindeki çalışan kadınların durumu böyledir.

***

Türk edebiyatının iki önemli ismi olan Sabahattin Ali ile Orhan Kemal çoğu zaman aynı çizgide eser vermiş hikâyeciler olarak görülmüş ve beraber değerlendirilmiş yazarlardır. Bu yazarların hikâyelerinde kadına yaklaşımlarını ele aldığımız bu yazımızda da görüldüğü üzere ikisinin kadına yakla-

şımları oldukça farklıdır. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde toplumun farklı kesimlerinden kadınlar yer alırlar. Bu kadınlar genellikle yüceltilen, uğruna fedakârlık yapılan, kültürlü kadınlardır. Bir şekilde toplumun genel ahlaki kabullerinin dışında bir hayatı olan kadınlar bu durumları sebebiyle suçlanmazlar. Kendi durumlarının bir sonucu olarak böyle bir hayat yaşadıkları gösterilir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde ise kadınlar tek boyutlu olarak ele alınırlar. Onun hikâyelerindeki kadınların ne düşündükleri, ne hissettikleri görülmemektedir. Orhan Kemal'de kadınlar daha çok cinsel meta olarak hikâyelerde yer alırlar.

Yazarların mektuplarına bakıldığı zaman kendi hayatlarında kadına nasıl yaklaştıklarına dair bilgiler bulmak mümkündür. Sabahattin Ali'nin mektuplarında kadınlar saygı duyulan, idealize edilen kişiler olarak görülürken Orhan Kemal'de bunun aksi bir durumla karşılaşılmaktadır. Biyografileri ile eserleri arasında iki yazarın bizzat kendi görüşlerinden hareketle bir ilişki kurulabildiği, kendi şahsi deneyimlerinden sıklıkla faydalandıkları bilinmektedir. Dolayısıyla mektuplardan da hareketle Orhan Kemal'in, Sabahattin Ali'nin aksine kadınlara yaklaşımının farklı –ve çok kibar olmayan- bir tarzda olduğu görülmektedir. Bu iki farklı tutumun hikâyelere de yansıdığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Ali Filiz vd., *Sabahattin Ali Anılar-İncelemeler-Eleştiriler* (Hazırlayanlar: Filiz Ali-Atilla Özkırımlı-Sevengül Sönmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Ali Sabahattin, *Bütün Öyküleri I/Değirmen-Kağnı-Ses* (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

Ali Sabahattin, *Öyküler, Şiirler ve Oyun*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.

Bezirci Asım, *Orhan Kemal-Yaşamı, Sanat Anlayışı, Hikâyeleri, Romanları, Oyunları, Röportajları, Anıları*, Evrensel Kültür Kitaplığı, s. 73 (b.y.y. / y.y.y.)

Bezirci Asım, *Sabahattin Ali, Hayatı Hikâyeleri, Romanları*, Oluş Yayınevi, İstanbul 1974.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları-Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, Ankara 2016.

İleri Selim, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Sayı 286, Temmuz 1975.

Kacıroğlu Murat, *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler*, Asitan Yayıncılık, Sivas 2011.

Kahraman Âlim, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi (1923-2000)" *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Ed. Alim Gür-Ertan Engin), Akçağ Yayınları, İstanbul 2015.

Kemal Orhan, *Dünyada Harp Vardı*, Ataç Kitabevi, İstanbul 1963.

HECE

Kemal Orhan, *İşsiz*, Barış Yayınları, İstanbul 1966.
Kemal Orhan, *Yağmur Yüklü Bulutlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1974.
Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
Külahlıoğlu İslam Ayşenur, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (Ed.: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayıncılık, Ankara 2004.
Otyam Fikret, *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.
Sönmez Sevengül, *Canım Aliye, Ruhum Filiz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.
Sönmez Sevengül, *Sabahattin Ali*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013.
Uğurlu Nurer, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2002.

Ahmet Cüneyt Issı*

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYECİLİĞİNDE SES VE FOTOĞRAF

Çerçeve dışına çıkan örnekleri bir kenara bırakarak değerlendirdiğimde, Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki karakterlerle *Kuyucaklı Yusuf*'taki Yusuf'un, *Kürk Mantolu Madonna*'daki Raif Efendi'nin suskunlukları arasında benzerlik, yöntemsel bir yakınlık olduğunu düşünüyorum.[1] Mesela Yusuf'un sesi gibi düşünebileceğimiz keskin suskunlukları arasına serpiştirilmiş keskin eylemleri, hep *olduğu şekilde* devam edeceği düşünülen, oysa aslında sadece pısırık bir rızayla güçlendirilmiş toplumsal ve ekonomik statükoyu *buz gibi* eder. Ayrıca, Yusuf'un suskunluğunun dürüstlük, vefa, namus ve onurlu aşkı muhafaza etmenin bir biçimi olduğu, susmak suretiyle onu koruyacağına inanmasının bir göstergesi gibi sunulduğu söylenebilir.

Kürk Mantolu Madonna'nın Raif Efendi'sine gelince... Aslında o da susarak yıllar önce yaşadığı sömürmeyen büyük aşkının öznesine ve onunla aşk'ın bizatihi kendisine duyduğu inancını, bağlılığını muhafaza etmiştir. Bunu aşkın gömülmek/susulmak suretiyle kalpte yaşaması, kendini oradan haykırması gibi görmek gerekir. Anlatılan aşkın başlangıcı, söylem zamanının 13-14 yıl öncesine gider. İstanbul'da sabun üretimi yapan baba, içe kapanık, kitaplara gömüldükçe insanlardan uzaklaşan oğlunu sosyalleşmesi, bir yandan da sabun üretimi işini adamakıllı, fenni usulleriyle öğrenmesi için Almanya'ya göndermiştir. Ancak o, günlerini gezerek, resim sergilerini ziyaret ederek geçirmektedir. Ziyaretlerinden birinde gördüğü Kürk Mantolu Madonna tablosu, hayatının dönüm noktası olur. Her gün oraya gider; dakikalarca, büyülenmiş gibi tabloyu seyreder. Böyle günlerden birinde, kendisinin resimdeki kadın olduğunu söyleyen Maria Puder'le tanışır. Bir süre sonra birbirlerine âşık olurlar. Bu sırada Raif, babasından aldığı telgraf üzerine ülkeye dönmek zorunda kalır. Maria'ya onu çok yakın zamanda yanına alacağını söyleyerek İstanbul'a döner. Bu sefer aşkları, mektuplarla devam eder. Fakat bir zaman sonra Maria'dan gelen mektuplar kesilir. Raif ise, karşılıksız olsa bile, mektup yazmaya yıllarca devam eder. Sonunda bir kadınla evlenir. Eskisi gibi silik, sünepe bir adam olmuştur.

* Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1 *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 164; *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 220.

Babası ölünce çalışmak zorunda kaldığı bir şirketteki mesai arkadaşları, eşi, söylem zamanında artık büyümüş olan çocukları nazarında o, emeğinden ve parasından yararlanılan, başkaca bir kıymeti olmayan biridir. Raif buna başkaldırmaz, itiraz etmez ve hep suskunluğunu muhafaza eder.

Kaybettiği aşkı ancak susarak yaşayabileceğine inanan Raif'e göre, çevresindekilerin suskunluğunu istismar etmeleri hiç önemli değildir. Okur bunu ancak iş yerindeki çekmecesine kilitlediği hatıra defterinin ortaya çıkmasından sonra anlar. Herkesten sakladığı defterini, hastalığı sırasında kendisini ziyarete gelen anlatıcıya emanet etmiştir. Aşkını yitirdikten sonra hep susan Raif Efendi'nin yeniden konuşması/sesi gibi düşünülmesi gereken çekmeceye kilitli defteri okumaya başlamamızla, Raif Efendi konuşmaya başlamış olur. Yani, bu sessiz adamın sesini duymamız anlatıcı sayesinde mümkün olmuştur. Ne eşine ve çocuklarına ne de tıpkı onlar gibi kendisini sömüren, kullanan, kıymet vermeyen iş arkadaşlarına teslim etmediği defterini anlatıcıya vermesinin sebebi, onun diğerlerinden farlı olduğunu, kendisini anlayabileceğini düşünmesidir.

Hikâye Kime Emanet Edilir?

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de susan, suskunlukları ahmaklık, iddiasızlık, bilgisizlik ve sünepeliklerine verilen insanlara yönelmiştir. Daha çok çerçeve ve alt anlatılı metinlerden oluşan hikâyeler yazma sebebini de belki burada aramalıyız. Hikâyelerinin anlatıcısı, iki metinli bu hikâyelerin arasına girerek onlarla okur arasında aracılık görevini yerine getirirken bir yandan da iki metin arasındaki ilişkileri düzenler. Ramazan Korkmaz'ın "yazar anlatıcı ile kahraman anlatıcının birleştirildiği hikâyeler" olarak adlandırdığı bu metinlerde anlatıcının başka bir karakterin hikâyesini anlatması veyahut buna vesile olması, onun ikinci (alt) metinde karşımıza çıkan suskun karakterlere *ses* olmak istediğini göstermektedir. (Korkmaz 1997: 83). Bu öykülerdeki "suskun" karakterler ancak kendilerini fark eden, ilgi ve sevgi gösteren bu anlatıcıyla karşılaştıklarında konuşmaya başlar. Söz gelimi, çerçeve ve alt metinden oluşan çift katmanlı "Hasanboğuldu" hikâyesinde, gideceği köye kadar anlatıcıya rehberlik eden Yörük kızı Hacer, merak ettiği Hasanboğuldu büvetinin hikâyesini ona birlikte kuru ekmekle soğan yedikten sonra anlatır. Yani, hikâyenin anlatıcıya emanet edilmesi, aradaki ayrılığın kalkmasından, ikisinin eşitlenmesinden sonradır. Hacer'in hikâyenin sonunda söylediği ve yöre ahalisinin hafızalarına kaydetmekle bir bakıma sessizliğe sarıp sarmalayarak korudukları bu aşk'ın çığlığa dönüşmesi, Emine'nin çığlığı yerine geçen bir ağıt-şiirledir. Anlatıcı, Hasanboğuldu büvetinin yakıcı sesini Hacer'in anlattığı hikâye ve söylediği şiirden sonra duymuş, büvette bir feryada dönüşen bu sesi bize de duyurabilmiştir.

Sabahattin Ali, küçük Anadolu kasabasında sıradan biri olan boyacı Arap Hayri'yi anlattığı "Arap Hayri" başlıklı hikâyesinin başında; "Mektep kitaplarındaki haritalarda bir insan eli kadar küçük görünen Anadolu, çeşit çeşit birbirine benzemez insanlarla doludur. Öbek öbek kasabacıklar, kendi içlerine kapanmış birer küçük dünyadır." der. Bu dünya trenin kısa süreli durduğu istasyonlarda insanlara bakarak, oradaki hanlardan birinde bir gece konaklayarak yahut otomobille seyahat ederken mola verilen kasabanın hükümet meydanlarından görülemez. Anlatıcıya göre, bu insanları tanımak için "oralarda uzun zaman oturmak, akışa kapılarak yaşama lazımdır." (Sabahattin Ali 2003: 27, 28). Sadece "akışa kapılmak" da yetmez. Yabana sustuklarını söyletebilmek için onları sevmek, kıymet verdiğini ve önemsediğini hissettirmek, güvenmelerini sağlamak gerekir.

Yazar, "Köstence Kraliçesi" başlıklı hikâyeyi de aynı anlayışla ve diğerlerine benzer şekilde kurar. Burada da anlatıcı sessizliğe kapatılmış hikâyeyi sese dönüştürmek, açığa çıkarmak fonksiyonunu yüklenmiştir. Berlin'deyken eğlenmek için gittiği gazinoda yaşlı, kimsenin dikkat etmediği, ürkek, etrafına sanki "bakışları oradakileri incitecekmiş gibi" (Sabahattin Ali 2017: 150) bakınan adama yanındaki iskemlede yer vermiştir. Bir süre sonra ona şarap ısmarlar. Böylece aralarında sempati düzeyinde bir ilişki başlar ve adam ona "Konuşmuyor, sormuyorsunuz. Fakat öyle bir haliniz var ki, her şeyi anlayabilirsiniz hissini veriyor." der. Ardından, artık dayanamadığını, hikâyesini dinleyecek birini bulamadığı için hep sustuğunu söyler. Anlatıcının "sizi alaka ile dinleyeceğim!" demesi üzerine, sadece "anlamasını" isteyerek ona hikâyesini anlatmaya başlar. (Sabahattin Ali 2017: 150).

Fotoğraf: Mümkünlerden Biri

"Selam" başlıklı hikâyenin İstanbullu anlatıcısı, bir ahbabını ziyaret için Bursa'ya gitmeye karar vermiştir. Kamyon Orhangazi'ye geldiğinde çok merak ettiği İznik gölünü görmek için iner, geceyi kasabanın otelinde geçirir. Bir türlü uyuyamamaktadır. Yolculuk boyunca bilmem kaçıncı defa okuduğu gazeteleri tekrar tekrar okur. Yine uykusu gelmemiştir. İyice canı da sıkılmıştır. Bunun üzerine, karşısındaki masada oturan insanlara bakarak can sıkıntısını gidermek için ne yapabileceğini düşünür:

"Uzak köşelerden birinde kâğıt oynayan üç memura gözlerimi dikerek yüzlerinden karakterlerini okumaya ve hiç olmazsa bu şekilde istifâdeli bir iş yapmaya çalıştım. Fakat yaptığım işin onların ruhlarını okumak değil, kendi basit muhayyilemin uydurduğu şeyleri o şahıslara yamamak olduğunu pek çabuk fark ettim. Kalkıp odadan çıktım." (Ali, 2003: 60).

Anlatıcının içinden geçirdiği düşüncelerin aslında hikâye yazarı Sabahattin Ali'ye ait olduğunu varsayarsak, bunların gözlemci gerçekçilikle

eşleştiğini, dolayısıyla yazarın realist hikâye anlayışını ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bu hükmü, Sabahattin Ali'nin sanat ve edebiyatla ilgili görüşleri ve toplumculuğu da doğrular. Bu bağlamda, mesela Sait Faik'in birçok hikâyesinin kuruluşuyla onunkilerin farklı olduğunu söyleyebiliriz. Sait Faik çoğu hikâyesinde ya oturduğu yerden insanları gözlemler, hal ve tavırlarından hareketle muhayyilesinin uydurduğu şeyleri onlara "yamar" ya da masa başında zihninde insanlar icat eder. Oysa Sabahattin Ali, muhayyilesinin ürettiklerini değil, reel hayatın akışı içinde yakaladığı insanların fotoğraflarını -onları kendi yataklarından kopartmadan- çeker. Çektiği fotoğrafların altına herhangi bir açıklama notu da düşmez. Buna ihtiyacı yoktur. Çünkü, çektiği fotoğraflar hikâyenin başında oluşturduğu atmosferin dışsallaştırdığına, bu anlamda mümkünlerden sadece birine; *ortaya çıkmış/görünür olmuş olan*'a aittir.

Sabahattin Ali'nin anlatıcısı, hikâyenin girişinde atmosferi oluşturduktan (birinci metin) sonra asıl hikâyeye (ikinci metin) geçerken hep bu anlayıştan hareket etmektedir: Oluşturduğu atmosfer okuru sayısız mümkünlerden birine; ortaya çıkan'a mecbur bırakır. Anlatıcının birinci metinde karşılaştığı karaktere "–Anlat" dediği andan itibaren başlayan alt metin (ikinci metin), beklenen fotoğrafın son şeklini aldığı yer olarak görülebilir.

"Selam" başlıklı hikâyeye dönersek, anlatıcı insanların yüzlerine bakarak hikâyeler uydurmayı ahlâki bulmamış, odasına çıkıp uyumuştur. Ertesi gün akan hayatın içinden sahici bir fotoğraf bulabilmek umuduyla berbere gider. Burada fotoğraf imkânı, çocuğu olmadığı halde berberin harçlık verdiği küçük kızın kapıda görünmesiyle ortaya çıkar. Berber neden bu kıza para vermiştir? Muhtemel mümkünlerden hangisi ortaya çıkacaktır? İşte bunu anlatıcı belirlemez, belirlemek istemez ve mümkünleri konuşmak, spekülasyon yapmak yerine berbere sorular yönelterek dışsallaşmış olan'ın onun ağzından verilmesinin yolunu açar:

> 'Kızın mıydı?' diye soruverdim.
> 'Hayır!'
> Sükût.
> (...)
> 'Bizim berber Yusuf'un kızıydı o!'
> (...)
> 'Otur da sana şu Yusuf'un meselesini anlatayım.' (Ali, 2003: 62-63).

Ağa, Kader ve Devlet Arasında Yitirilen Ses

"Bir tarla meselesi yüzünden Savrukların Hüseyin, Arkbaşı'nda Sarı Mehmet'i vurdu." cümlesiyle başlayan "Kağnı", Sarı Mehmet'in dul ve yaşlı anasının, bırakın öldürenden şikâyetçi olmasını, oğlunun ölümüne bile ağla-

yamadığını anlatır. Oğlu, Savrukların Hüseyin tarafından öldürüldüğünde bütün köy, sözcüleri olarak seçtikleri İmam'ın şahsında konuşur. Bir tek yaşlı kadın konuşmaz. Köylü, Hüseyin'in babası olan Mevlüt Ağa'nın etrafında toplanarak Sarı Mehmet'in yaşlı anasını konuşmak için kahveye çağırır. İmam, olan'ı sorgulamamasını, ölümün oğlunun *kader*'i olduğunu kabul etmesini, mahkeme işleriyle uğraşamayacağını, söyler.

> 'Ülen kocakarı' diyordu. Dava edersen ne kazanacaksın? Kim gider de Mevlüt Ağa'nın oğlu adam vurdu diye şahitlik eder. Etse bile sen ayda bir iki defa kasabaya gidip her seferde dört beş gününü gâvur edersen tarlanı kim eker, işine kim bakar? (...) Cenabı Hak böyle istemiş, Allah'ın emrine mahkeme ile mi karşı koyacaksın? (...) Gel bu işi kapatalım. (Ali, 2016: 9).

Hikâyenin anlatıcısı, İmam bunları söylerken kimsesiz, fukara, cahil ve yaşlı bir köylü kadınının, anlamını zenginlerin, erkeklerin belirlediği kader karşısında susarken neler söylediğini, onun sessizliğini vurgulayan bir resimle okura duyurmaya çalışır. İmam'ı sadece başını sallayarak dinleyen kadının resmindeki detayları şöyle sıralayabiliriz. "Ağlamaktan kızarmış gözler", onları silen "budaklı bir dala benzeyen iri mafsallı, çatlak derili eller", "bir demet kuru ot gibi başındaki yamalı ve kirli örtünün altından fırlayan kınası solmuş kır saçlar" (Ali, 2016: 9). Kadın susarken konuşan bu fotoğrafın yanına, imamın söylediklerini onaylar gibi 'başını sallaması'nı da ilave edebiliriz. Bu sallayış cahillik, kadınlık, yaşlılık, kimsesizlik, çaresizlik ve ona öğretilen kader'e razı olmak gibi anlamları *bağırmaktadır*.

Dinle ilişkilendirilerek verilen, çarpıtılan anlamına statükoya rıza ve olan biteni sorgulamadan kabul etmenin de ilave edildiği kader anlayışına sahip olan kadın, köylük yerde devlet'i kendisinden tanıdığı jandarmanın karşısında da susar. Onun için Jandarma, karşısında susulması gereken kader'e benzer. Ve her ikisine, sadece itaat edilir. Yaşlı kadının Jandarmaya tek söylediği, "Ben kimseden davacı değilim." cümlesidir. İmam konuşurken sadece başını sallaması, "din" demek olan İmam'ın kader'le ilgili sözlerine itiraz etmesinin imkânsızlığında kaynaklanırken, benzer şekilde, jandarmaya doğruyu söylemesi de öyle imkânsızdır. Çünkü, "hükümet kapısına düşmek ona oğlunun ölümünden daha korkunç gel"mekte, şikayetçi olsa bile "Mehmet'in geri gelmeyeceğini düşünmekte, içinden "Mevlüt Ağa'yı düşman etmekten hayır çıkmaz" diye geçirmektedir. Bu düşüncelersonucu, ikide bir tekrar ettiği "Ben kimseden davacı değilim." cümlesiyle İmam'ı başını sallayarak dinlemesi arasında muhteşem bir benzerlik vardır. İkisi de otomatik bir eylemdir. (Ali, 2016: 10-11).

Jandarmanın emriyle, otopsi için cesedin mezarından çıkarılıp kasabaya götürülmesine karar verilir. Bir ay önce gömülmüş olduğundan artık "taaffün etmiş" cesedin mezardan çıkarıldıktan sonra kasabaya götürülmesi işi, yaşlı kadına düşmüştür. Oğlunun dağılmak üzere olan cesedini eski şilteye sarar ve kağnıya yerleştirir. Burada kağnıyı çeken öküzlerin resmini de hep susan kadının resmine ekleyebiliriz: "İki sıska ve küçük, birer eşek kadar küçük öküz." (Ali, 2016: 12).

Hikâye, durdurmak için "oooha" diye bağıracak mecali kendinde bulamayarak yolun bir yerinde yere yığılan yaşlı kadınla, "taşlara çarptıkça, üzerinde bağlı ölüyü iki tarafa fırlatarak ve yükselip alçalan uzun, yanık gıcırtılar çıkararak ay ışığının altında ve gecenin sessizliği içinde" ilerleyen bir kağnının fotoğrafını çekerek son bulur. Son fotoğrafta her şey; yaşlı kadın, ceset, gece ve tabiat sessizdir. Sessizliği kanatan, onu ortadan ikiye bölen ise kağnının sesidir. "İki sıska ve küçük, birer eşek kadar küçük öküz"ün çektiği kağnı"nın tekerleklerinden çıkan bu sesi anlatıcı şu sıfatlarla verir: "Uzun, yanık gıcırtılar". (Ali, 2016: 12).

Sonuç

Ses Nerede ve Neden Yiter, Fotoğraf Nerede Çekilmez?

Potansiyel olarak sayısız imkânlar sunan yolculuk, hikâye için önemli bir kaynaktır. Toplumcu gerçekçi bir sanatçı olan Sabahattin Ali için de bu böyledir. Fakat az önce de söylediğimiz mümkün olanlardan sadece dışsallaşmış olanını yazabilmek için durmak, *orada* ve *o anda* karşılaşılan (seçilen mi demeli?) manzarayı/enstantaneyi akıp giden hayatın içinden çekip almak, çekilen fotoğrafı bir düşüncenin, inanışın ispat edici olgularından birine dönüştürüp tekrar hayata bırakmak gerekir.

Beyşehir'den Konya'ya giden kamyon, Barsakderesi denilen boğazda bozulunca, yeni bir manzara için perde aralanmıştır. Anlatıcı ve arkadaşları, kamyon tamir edilene kadar etrafı dolaşarak vakit geçirmeye çalışırlar. İşte bu sırada önce hepsini hayran eden bir türkü kulaklarına, sonra da bir grup yol amelesinin görüntüsü fotoğrafa düşer:

> 'Aldım sazı çıktım gurbet görmeye,
> Dönüp yâre geldim yüzüm sürmeye,
> Ne lüzum var şuna buna sormaya,
> Senden ayrı ne hal oldum, gör beni.'
> (...) Ovada, çadırın önünde dört beş kişi oturmuşlardı. Etraflarında kazma ve kürek serpilmiş duruyordu. (...) Yirmi yaşından fazla göstermeyen bir delikanlı çadırın önünde, yan yatırılmış bir el arabasının üstüne oturarak saz çalıyordu. (Ali, 2017: 113).

O ses "orada"; o insanlar arasında ve o çevrede, o topraklarda çıkar. Anlatıcı ve arkadaşları bu sesi ve adamı alıp bir stüdyoya götürürler. Ondan ünlü bir sanatçı çıkaracaklardır. Piyano şarkıya girer ama delikanlı türküsünü bir türlü söyleyemez. Sebebi sorulunca "Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım" der. Delikanlı orada sesini kaybetmiştir.

Bu hikâye, Sabahattin Ali'nin ses'e ilgi göstermesinin, ses'i ortamında dinleyip aktarmasının sebebini de açıklayan bir metindir. Sahici ses ve inandırıcı fotoğraf, ancak atmosferinde bulunabilir. Çünkü, mümkün olanlardan biri'nin ortaya çıktığı yer, ona uygun atmosfer'dir. Denebilir ki, Maupassant tarzını benimsemiş olması, toplumcu gerçekçiliği Sabahattin Ali'yi ister istemez buna yöneltmiştir. Çünkü, toplumcu gerçekçi özün yazarın istediği biçimde görünmesi, mümkünlerden sadece bir tanesinin ortaya çıkması için atmosferin okuru bu görüntüye mahkûm ve mecbur bırakmasını zorunlu kılar. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin avantajı ve dezavantajı da burada aranmalıdır.

Gerçekçiliğin toplumcu öz'le bu şekilde buluşturulmasının okur hürriyetini kısıtladığı, ayrıca tartışılması gereken bir husustur. Sadece toplumcu gerçekçilik için değil, kurmaca metinlerde bir anlayışı, yaşam biçimini veya düşünceyi benimsetme kaygısı taşıyan bütün söylemler için bu tartışmanın mutlaka yapılması gerekir.

Bir ironiden söz ederek bitireyim.

Roman ve hikâyelerinde susanları, susturulmuşları anlatan, onlara ses olmak isteyen Sabahattin Ali, acıdır ve düşündürücüdür ki, ölümü bahsinde ironik bir şekilde sessizliğe mahkûm edilmiştir. Kimin öldürdüğü, kimler tarafından öldürtüldüğü hâlâ bir muamma olarak duran yazar, susanları ve susturulanları ne güzel anlatmıştı oysa...

KAYNAKÇA

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

Ali Sabahattin, *Kağnı, Ses, Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Merve Sevda Selvi*

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYELERİNDE AŞKIN HÂLLERİ

Giriş

Aşk, aşırı sevgi ve bağlılık duygusudur. Bir yönelimdir ve yöneldiği nesnede belirir. Kişi, varoluşsal açıdan kendini güvensiz hissettiği dünyada, ontolojik olarak emniyetli bir alana kavuşmak için sevmek ve sevilmek ister. Sevgi, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde üçüncü basamakta yer alır. Yani sevgi, biyolojik canlılığın sürdürülmesinde temel olan fiziksel ihtiyaçlardan ve güvende olma ihtiyacından sonra yer alan önemli bir ihtiyaçtır. Aşk, "(...) solunum, beslenme, hatta cinsel güdü gibi şeylerle eşdeğer olacak kadar, kronolojik ve genetik düzleme yerleştirilemeyecek kadar da insan doğasının çok yüksek bir mertebesinde yer alır." (Simmel, 1995: 168). Edebiyatı, insanı yükseltmede bir propaganda aracı olarak gören Sabahattin Ali'nin eserlerinde aşk anahtar bir kelimedir. Yazar, aşkın gücüyle insanı görünen anlam alanının ötesine geçirmeyi böylelikle onu yüceltmeyi amaçlar.

Enis Batur, "Aşk Üzerine Marazî Bir Deneme Daha" başlıklı yazısında aşkı "sağlık sınırını aşmış, o çerçeveden taşmış sevgi türü" olarak tanımlar (Batur, 1995: 6). Aşk, dengenin bozulduğu, aklın ve mantığın devre dışı kaldığı, şiddetin arttığı bir duygudur. Sabahattin Ali, aşk temini ele aldığı hikâyelerinde, aşkı bu marazi ve aşkın tarafıyla işlemiştir. Tutkulu aşkların sebep olduğu bağlılıklar neticesinde âşıklar patolojik denebilecek davranışlar sergilerler. Âşıkların tüm imkânları zorlamasına, tüm fedakârlıkları göze almasına rağmen mutlu bir son, kavuşma gerçekleşmez. Ramazan Korkmaz'ın tespitiyle söylersek "Sevgililerin mutlu olamaması, aşkların sürekli hüsranla bitmesi ve ekseriyetle erkek kahramanların acı çekmesi; yazarın kendi hayatından izler taşıyan ve eserde sanatkâra ait şahsi miti yansıtan anekdotlar arasında sayılmalıdır" (Korkmaz, 2016: 113).

Hikâyelerinin tamamına yakınında aşk normal gelişmez. Tutkunun sebep olduğu aşırı bağlılık, âşıkların birbirini kaybetmesine ve neticesinde acı çekmelerine sebep olur. Anlatıcı, "Değirmen" hikâyesinde aşkın aşkınlığına dair tanımı şu şekilde yapar:

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.

> Çırılçıplak soyunarak şehrin sokaklarında gezebiliyor musun?
> Bir bıçak alarak kolundaki ve bacağındaki adalelere saplamak ve böylece bir nehre atılarak yüzmek elinden geliyor mu?
> Bir şehrin adamlarını öldürmek cesareti sende var mı? Bir minareye çıkarak bütün dünyaya işittirecek kadar kuvvetle bağırabilir misin?
> Aşk sana bunları yaptırabilir mi? İşte sana o zaman seviyorsun derim (Ali, 2017a: 14).

Sabahattin Ali, aşk temini işleyen hikâyelerinde sınır tanımazlığıyla sevgisizlerin dünyasına eleştiri yöneltir. Onun hikâyelerinde aşk, ölümü göze almayı gerektirecek kadar adanmışlık isteyen bir duygudur.

Aşkın İspatı ve Sadakatin Göstergesi Olarak Fedakârlık

Sabahattin Ali'nin aşkı konu alan hikâyelerinde aşk fedakârlık ile özdeşleştirilmiştir. Hikâyelerde fedakârlık gerek vuslat için aşkın ispatı gerek ayrılıktan sonra sadakatin göstergesi olarak ele alınır. Fedakârlıklar "marazi" denilebilecek türde aşırıdır çünkü aşk, kendini dahi unutup maşuk için var olmayı gerektirecek kadar "kudretli"dir.

Değirmen isimli hikâye kitabının aynı isimli hikâyesi de marazi bir fedakârlığı işleyen "seven bir Çingene'nin hikâyesi"dir. Hikâyenin "yağız derisi, yüzüne delice dökülen simsiyah saçları ve koyu gözleri" ile "heybetli delikanlısı" Atmaca, şehir mektebini okumuş, nota bilen "içli" bir çalgıcıdır. Bütün çengilerde "cesareti", "güzelliği" ve "çalgısı"ndan söz ettirecek kadar görenleri tesiri altına alan Atmaca'yı hiçbir kadının güzelliği etkilemez. Hikâyenin seyri, Atmaca'nın her akşam değirmenin önünde yapılan ahenkte, değirmencinin sakat kızını görüp ona âşık olmasıyla değişir. Atmaca'nın iç yolculuğu değirmencinin kızına olan aşkıyla başlar çünkü "Aşk, herkesin kendi beninde çıktığı gizemli bir yolculuktur esasen; kendimizde bilinmeyene kement atıp sonucunu kestiremediğimiz bir sondajı sürdürürüz" (Ergüven, 1995:280). Atmaca'nın aşkı değirmencinin kızından karşılık bulur fakat kızın kolunun olmayışı bu kavuşma için büyük engeldir. Olmayan kolunun yerine Atmaca'nın kalbini verdiğini düşünen değirmencinin kızı, bunu bir sadaka addeder ve "noksanlığı" karşısında sürekli hicap duyacağını dile getirir. Atmaca da "Eğer o bana açılamaz, bana naz edemez, bana içinden geldiği gibi sarılamazsa gözleri her zaman: 'Ne diye gençliğini benim için nâra yaktın, sana yazık değil mi?' demek isterse, ben ne yaparım? Her sözümden her tavrımdan alınır; kızsam ona dokunur, sevsem ona acıyormuş gibi gelir, kucaklasam boş olan kolunun yerinde bir sızı duyar ve bunlar hep böyle sürüp gider..." (Ali, 2017b: 20) şeklinde düşünmeye başlar ve bu düşünce karşılıklı bir aşkı ayrılığa mahkûm eden bir sebep olarak belirir. "Tavuslara, sülünlere

bakmaya tenezzül etmeyen yabani kuş, kanadı kırık bir çulluğun şikârı" (s.18) olmuştur. Aşk acısını kavuşmaya çevirme isteği, Atmaca'nın içsel yolculuğunu sürdüren bir itkidir. Çünkü "aşk, insanı "imkânsız olanla" hesaplaşmak zorunda bıraktığı sürece soylu ve büyüktür" (Ergüven, 1995: 283).

Bu yolculukta âşık olmadan önceki Atmaca ile âşık Atmaca arasında "çoğalma anlamında dönüşüm" (Jung, 2015: 53) yaşanır. Âşık olmadan önce tek ontik alan olarak müziği gören ve tüm yaşamsal enerjisini sadece müziğe adayan Atmaca, kavuşması imkânsız görünen bu aşk karşısında "ben"ini yeniden inşa sürecine girer. Acının dönüştürücü gücü, Atmaca'nın içsel zenginliğinin farkına varmasını sağlar. "Ruh zenginliği ganimet biriktirmeyle değil, alımlama açıklığıyla olur. Dışarıdan içeriye girenler kadar, içeride ortaya çıkanların da benimsenebilmesi için, dışarıdan ya da içeriden gelen içeriğin büyüklüğünü karşılayacak içsel bir genişliğe sahip olmak gerekir" (Jung, 2015: 53). İçsel yolculuğun neticesinde çoğalmanın bilincine varan Atmaca "kendini tahrip etme güdüsünde tanrısal bir yaratıcılıktan izler" (Ergüven, 1995; 282) bulur. Bir gece değirmende bir ahenk tertip eder ve "dillerin tükendiği yerdeki dil" (Ergüven, 1995; 284) olan klarnetiyle sanatını icraya koyulur. Atmaca klarnetiyle aşkının sebep olduğu umudu, umutsuzluğu ve tüm gerilimleri o gece değirmende dile getirdikten sonra kendini çarkların ve kayışların döndüğü köşeye atarak aşkına kavuşmasına engel olan kolunu feda eder. Çünkü "sevgili bir vücutta bulunmayan bir şeyi kendisinde taşımaya tahammül etmeyerek onu koparıp atabilmek, işte bu yalnız sevmektir" (Ali, 2017b: 23).

Aşkı için kolunu feda edecek kadar adayıcı bir aşka sahip Atmaca'nın hikâyesinin anlatıldığı "Değirmen"den başka "Kurtarılamayan Şaheser", "Viyolonsel", "Köstence Güzellik Kraliçesi", "Gramofon Avrat", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi", "Bir Cinayetin Sebebi", "Selam" ve "Hanende Melek" fedakârlık temasının işlendiği metinlerdir. "Kurtarılmayan Şaheser" sevgilisinin istediği nitelikte bir eser verebilmek için ömrünü feda eden adamın hikâyesidir. Sevgilinin kalbinin kazanılması yalnız kendisi için yazılan kitabın beğenilmesine bağlıdır. Jerome Antoine Rony, "Tutku-Aşk" başlıklı yazısında; sahiplenme arzusunun var olma arzusuna dayandığını; bize bakan, bizi tanımlayan, bizi eşyaya dönüştüren bir başkasının var olduğunu Sartre'dan aktarır. Bu bağlamda "aşk, başkası tarafından bana yapılan tehdide karşı, saldırgan yanıt biçimlerinden biridir" (Rony, 1995: 226). Genç şair, kendisini tanımlayan ve egemenliği altında tutan -böylelikle kişisel bütünlüğüne ve bağımsızlığına bir tehdit oluşturan- sevdiği kadını yazdığı şaheser aracılığıyla aşkın nesnesine dönüştürmeyi ister. Genç şair bu uğurda yazdığı ilk eser olan siyah meşin ciltli kitabı sevgilisine yollar. Fakat sevdiği kadın bu eseri reddederek sevgisi için daha başka eserler yazması gerektiğini, kendisine saklı güzellikler ve hakikatlerden bahsetmesini istediğini söyler. Bu yenilgi, genç şairin kendisini

tanımlayan ve egemenliği altında tutan özneyi, sevdiği kadını, aşkın nesnesine dönüştüremediği gerçeğiyle ilk yüzleşmesidir. "Tutkulunun kendisi için az çok duyarlılık taşıyan bu başarısızlık karşısında –aşk girişimindeki umutsuz ve karanlık girişim de, mazoşizme ve sadizme öfkeyle dönüşü de bu yüzdendir- tutsak alamadığım özgürlüğü yok etmek için kendime veya başkasına kurban muamelesi yapıyorum" (Rony, 1995: 228). Genç şair, kölesi olduğu bu aşkta, "itaat eden"den "hükmeden"e geçene kadar kendine kurban muamelesi yapmayı sürdürecektir. Yani kendi özgürlüğünü sevgilisine sahip olma arzusu karşısında feda eder. Çünkü fedakârlığın neticesinde arzulanan nesneye sahip olacak olan âşık, kendini bu yolla var kılacaktır.

Genç şair şakaklarında beyaz teller, gözlerinin kenarlarında yorgunluk çizgileri ile bir ay şehrin etrafındaki ormanları, bir ay geniş nehirleri, bir ay geceleri şehrin içini gezerek ikinci eserini kaleme alır. Gümüş bir kalemle gümüş ciltli bir deftere geçirdiği bu şiirlerin de sevgilisi tarafından reddedilmesi şairin "hayatlarında hiç sevmemiş olanların tahayyül edemeyecekleri bir acı" ile boğulmasına sebep olur. Aşkın acı ile ilişkisi önemlidir; çünkü "ölümcül tutkuyla bütünleşen acı, hazdan daha sahicidir" (Ergüven, 1995: 282) ayrıca "aşk ve acının birlikteliğini yücelten bir başka gerekçe de yaratıcılığın kendiliğinden bunlarla bütünleşmesidir" (Ergüven, 1995: 282). Acının beslediği yaratıcılık ile genç şair üçüncü eserini kaleme almak için yolculuğa çıkar. Bir buçuk sene süren yolculuğun sonunda altın bir kalemle altın ciltli bir deftere geçirdiği şiirleri sevgilisine gönderir. Sevgili bu eser karşısında kendini biricik hisseder, o genç şairin satırları sayesinde artık "Leyla'dan ve Jülyet'ten daha yüce" dir (Ali, 2017b; 35), bu his karşısında kendini genç şaire vermek ister. Ama şairin aşkı için kaleme aldığı şaheser, aşkını aşar ve o kendi kaleme aldığı satırları büyülenmiş bir şekilde kendinden geçerek okumaya odaklanır. Sevgilisinin kavuşmaya dair sözlerini duymaz. "Nitekim kıskançlık doğal biçimde köleleştirici ya da adayıcı aşkı izler" (Rony, 1995: 226). Sevgili, kendisi için yazılan bu eserin yok edilmesini ister ve şaheseri ateşe atarak yok eder.

"Viyolonsel", "Köstence Güzellik Kraliçesi" ve "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"nde, kavuşmanın hazzına varan âşıkların, aşkın nesnesi olan sevgiliyi yitirdikten sonra sadakatin göstergesi olarak ömürlerini, kaybettikleri sevgiliye adamak suretiyle fedakârlıklarını gösterirler. "Adayıcı aşk, başkasının gözleri önünde, özgürlük duygusunu yok etmek ve böyle bilincine soktuğu kendi kendine olan mesafeden kurtulmak için, kendini nesne haline getirmektedir. Her biri diğerinin başarısızlığını örterek aynı fon üzerinde birbirini izleyebilir" (Rony, 1995: 228). "Viyolonsel"de de öncelikle aşkı için viyolonsel çalma özgürlüğünden vazgeçen kadının fedakârlığı söz konusu iken; sonrasında kadının ölümüyle, erkek, aşkı için ömrünü mezar başında viyolonsel çalmaya adayarak fedakârlık gösterir.

"Köstence Güzellik Kraliçesi"nde "sevdiği kız için mesleği ve servetini bırakarak serseri bir hayat süren" (Korkmaz, 2016: 112) Gravila'nın hikâyesi anlatılır. Birbirine kavuşan bu iki âşık yaşamın zorunlulukları, başka şehirde devam eden eğitim, yüzünden ayrılır. Ayrılığın üzerinden yıllar geçtikten sonra Gravila bir gece sevdiği kadın Marina'yı bir müzikholde çalışırken görür. Onu erkeklerin masasında sarhoş gördüğünde Gravila için bir kırılma yaşanır. Bundan sonra Gravila, tutkuyla bağlandığı Marina için mutlak bir kölelik göstererek hayatını sevdiği kadının peşinde serseri bir yaşama feda eder çünkü "Köleleştirici aşk ile adayıcı aşk da kendi başlarına tutkunun iç niteliğinden biri olan mutlakıyet iddiasına sahiptiler. Gerçekten de bir insana yarı yarıya sahip olunamaz; burada sahiplenme ya mutlaktır ya değildir; sahiplik ya da kölelik sınırlı değildir; kişi bölünmezdir, kendini çok kişiye vermesi, kimseye vermemesidir" (Rony, 1995: 226). Marina'nın geçmiş günlere ve aşklarına dahi tek kelam etmeyişi, vazgeçme için bir sebep değildir. Çünkü sahiplenme arzusu aşktan bağımsızdır. "Artık yalnız kalmış olan sevgilinin utanç verici acısı, artık sevilmemekten değil, diğerinin daha fazla sevilebileceğini bilmekten doğar" (Rony, 1995: 230). Gravila'nın duyduğu acı da tam olarak böyle bir acıdır: Marina'nın sükûtuna rağmen onu daha fazla sevmenin acısıdır.

"Gramofon Avrat" ve "Bir Cinayetin Sebebi" isimli hikâyelerde ise platonik yahut itiraf edilmeyen aşklarda aşkın ispatı olarak anlatı karakterleri fedakârlık gösterir. "Gramofon Avrat"ta Murat, şoförlüğünü yaptığı ve içten içe gizli bir tutkulu aşkla sevdiği hanende kadını korumak için cinayet işler. Hapse düşen Murat için fedakârlık gösterme sırası "Gramofon Avrat"tadır: "Aralarında bir iki kelime bile konuşmadıkları halde kendi uğruna hiç düşünmeden adam vuran bu çocuğu, vücudunu satıp kazandığı paralarla besliyor, belki de artık yalnız bunun için çalışıyordu" (Ali, 2017c: 25).

"Bir Cinayetin Sebebi" âşık olduğu kızın dikkatini çekebilmek için sebepsiz yere adam öldüren Hüsamettin'in hikâyesidir. Hüsamettin tutku-aşkla bağlandığı kadını etkilemek ister ancak başaramaz. Kadının arkadaşlarıyla birlikte bir mahkeme salonunda görülmekte olan katilin duruşmasına yoğun ilgi gösterdiğini fark eder. Bunun üzerine katilin yerinde olma ve âşık olduğu kızın dikkatini çekme düşüncesi kafasında yer eder. "Tutku-aşk intihara ve cinayete de yol açabilir. Öldürme isteği, elinden kaçırma korkusundan ve yok etme ile sahip olma arasındaki derin benzerlikten kaynaklanır" (Rony, 1995: 230). Burada cinayet, sevginin odağının dikkatini çekme ve bu yolla ona sahip olma güdüsüyle işlenmiştir. Ancak Hüsamettin'in sevdiği kız bu cinayetle ilgilenmez ve onun hiçbir duruşmasına katılmaz. Sebepsiz yere masum bir insanı öldürme şeklinde tezahür eden fedakârlığın neticesi hayal kırıklığıdır. Bu cinayet, kavuşma için bir sebep olamasa da aşkın aşkınlığının ve maraziliğinin en büyük ispatıdır.

Aşkın Aşkınlığı: Tutkulu Aşk

Rony, "Tutku-Aşk" yazısında Balzac'tan alıntılayarak iki aşk türünden bahseder. Bunlardan ilki "saltanat sürme arzusu"ndaki "köleleştirici aşk" da diyebileceğimiz "hükmeden aşk"tır. İkincisi ise "itaat eden" adayıcı aşk"tır. Bir de kaynaşmanın değil katılımın esas alındığı "birleştirici aşk" vardır. Bu üç tür de tutkuya dönüşebilir. (Rony, 1995: 225).

Arthur Schopenhauer ise tutkuyu türün "yaşama iradesi"ne bağlar. Aşkın doğuşunun da tutkunun varlığının da sebebi bir çocuğun dünyaya getirilmesi dolayısıyla insan türü içinde kendini gösteren yaşama iradesidir. Türün amaçları söz konusu olduğunda diğer her şey bireyin çıkarları dahi ikinci plandadır.

> Çünkü en uçucu eğilimden en ciddi tutkuya kadar bütün aşk serüvenlerinin kökünü oluşturan, türün kendine özgü kurucu yapı özelliklerine yönelik çıkar; aslında herkesin en yüce meselesi, davasıdır. (...) Bu nedenle de tercihen ona gönül meselesi denir: Ayrıca (türün kurucu yapı özelliklerini koruma anlamındaki) bu çıkar, kendini güçlü ve kesin kararlı bir biçimde dile getirdiğinde, sadece insanın kendi kişiliğine yönelik olan çıkarların her biri onun gerisine konur; gerektiğinde de ona feda edilir *(Schopenhauer, 2003: 76)*.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerine baktığımızda da tutkulu aşkın amaçları uğruna her tehlikeyi göze alan her türlü fedakârlıkta bulunan âşıkları görürüz. Bu noktada tutkulu aşk fedakârlıkla özdeşleşirken göze alınan şeylerin aşırılığı aşkın patolojik boyutuna işaret etmektedir. "Değirmen" hikâyesinde Atmaca aşkıyla ilgili "Ne yapacağımı, bu halin beni nereye götüreceğini sorma, bende artık kuvvet yok, akıl yok, düşünce yok yalnız aşk var. Mavzer kurşunu gibi çarptığını yere seren aşk..." (Ali, 2017a: 20) cümleleriyle iradesini, aklını aşan o güçlü coşkudan, aşırı düşkünlük halinden yani tutkusundan bahseder.

"Bir Hakikatin Hikâyesi"ni "Stendhal'in tutkulu aşk kuramına" (Atak ve Taştan, 2012: 533) göre ele aldığımızda ilk aşama olan beğenme süreci, genç kızın gözlerinin muallimin dikkatini çekmesiyle başlar. Genç kızın kendisinde bıraktığı tesiri "Ve ben ki her insanı küçük bir hikâye gibi okuyup geçmeyi büyük adamlığın şanından addetmek isterim, bu kız bende hayatımın sonuna kadar bitirmeye imkân olmayan muazzam bir kitap tesiri yaptı" (Ali, 2017a: 23) cümleleriyle anlatır. Beklenti süreci, aşığın sevdiğiyle geçireceği mutlu anların hayalini kurduğu aşamadır. Muallimin bir garden partide genç kızla dans etme isteği beklenti sürecinde değerlendirilir. "Bu ihtimal, onunla dans edebilmek ihtimali beni kendimden geçiriyordu. Ona temas edebilmek, onu

kollarımın arasına alabilmek, onunla uzun uzun konuşabilmek... Kendimi rüyada zannediyordum" (s.24). Bir aradalığı sembolize eden dans etmenin hayali bile âşık için gerçek olamayacak bir mutluluk sebebi olur. Hikâyenin erkek karakterinin âşık olduğu kadın için söylediği "Ben onun bir dakikalık teessürünü görmemek için gözlerimin kör olmasına dua ederim" (s.25) ve "O gece gözlerimi kör etti ve kendisinden başka bir şey görmeme mani oldu. Ben bu körlüğü takdis ederim" (s. 26) cümleleri tutkulu aşkın şiddetini imler.

"Köstence Güzellik Kraliçesi" hikâyesinin Marinası da Gravila'ya tutkulu aşk ile bağlıdır ancak onu "kavuşamamak"la cezalandırmak ister. Marina, Gravila'ya gel ya da git demese de sahiplenme ilişkileri diyalektiğinde mutlak sadakat ile ona bağlıdır. Çünkü "tutku-aşk, yeryüzünde sevilebilecek tek bir kişiyi öngörür ve sebatsızlığı, sadakatsizliği –bir saatlik bile olsa- düşüncede bile kabul etmez"(Rony, 1995: 226).

Yeni Dünya'daki "Selam" hikâyesinde ben anlatıcının "Dört elle sarıldığımız birçok kıymetlerin; uğrunda, sahici bir insan gibi kalbimiz ve kafamızla yaşamayı feda ettiğimiz binlerce sözde mühim şeylerin ne kadar kolay fırlatılıp atılabileceğini bana öğreten Yusuf!" (Ali, 2017e; 67) diye bahsettiği erkek karakter de kasabasına gelen tiyatro kumpanyasındaki oyuncu kıza tutkulu bir aşkla bağlıdır. Kızın gönderdiği bir selam üzerine Yusuf, karısını ve çocuklarını, berber dükkânını, yaşadığı kasabayı terk ederek tutkun olduğu aşkın peşinden bir bilinmeze gider.

Kıskançlık, tutkulu aşkın doğal neticelerinden biridir. "Kurtarılmayan Şaheser", tutkulu aşkın ölümcül bir kıskançlığa dönüştüğü hikâyelerdendir. Maşuk, aşığının kendisine kavuşması için şart koştuğu şaheseri kıskanarak onu yok etmek ister. Çünkü "aşka bağlı kıskançlık, mağdur edilmiş sahibin öfkesidir" (Rony, 1995: 230). Bu öfke iki aşığın ölümüne sebep olur.

Eros oku, körlüğü ve kanatlarıyla tavsif edilir ki körlüğü ve kanatları vefasızlığı imleyen özellikleridir. "Tutku, sadece tür için değer taşıyan şeyi birey için de değerliymiş gibi gösterip onu kandıran bir vehme, bir kuruntuya dayanmış olduğu için, türün amacına ulaşmasının ardından, yanılsamanın ortadan kalkması şarttır" (Schopenhauer, 2003: 71). Yani kavuşma, tutkulu aşkların ölümüne sebep olur. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde bazı kavuşmalar çok kısa süreliğine olsa da tadılır. Bu kısa süreli kavuşmaların hazzı genellikle ölüm ile bozulur ve tutkulu aşk, ölüm ile sonsuzluğa tekabül eder. Bazı hikâyelerde ise şiddetlenerek zirveye tırmanan tutkulu aşk kavuşmanın yaşanılmaması sonucu başka gerilimlere sebep olur.

> Gelgelelim bireyselleşme ve onunla birlikte aşkın yoğunluğu öylesine yüksek bir düzleme tırmanabilir ki, doygunluğun gerçekleşmemesi durumunda dünyanın bütün nimetleri, zenginlikleri hatta hayatın kendisi değerlerini

> yitirebilirler. Bu durumda aşk, büyüye büyüye başka hiçbir şeyde görülmemiş bir şiddete dönüşür; bu nedenle de bireyi her türlü fedakârlığa, kurban verme durumuna hazır hale getirir ve gerçekleşmenin sonsuza kadar imkânsızlaştığı durumda, delirmeye, hatta intihara kadar götürebilir (s.58).

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde delirmenin örnekleri verilmese de tutkulu aşkın neticesi olarak patolojik boyutta fedakârlıklara, "Değirmen", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi", "Kurtarılamayan Şaheser", "Viyolonsel", "Köstence Güzellik Kraliçesi", "Gramofon Avrat", "Bir Cinayetin Sebebi", "Selam" ve "Hanende Melek" hikâyelerinde; kurban verme yani cinayete "Kurtarılamayan Şaheser", "Bir Cinayetin Sebebi" hikâyelerinde; intihara "Hasanboğuldu" hikâyesinde yer verilir.

Aşkın, Ölüm ve Sonsuzluk

Aşk ve ölüm birbirine zıt iki olgu gibi görünse de ikisi de bir "içte olma hali" olduğundan eşdeğer kavramlardır. Aşk da ölüm de "bir olma"yı, "tamamlanma"yı, "bütünleşme"yi sağlar (Şahin, 2012: 149). Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*'de aşk ve ölüm ilişkisini kurarken "Aşk, ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamlede kendi kendisini ikrarı, zamanı yenmek için insan iradesinin muhtaç olduğu teksif kudretine ve iradeye erişmesidir; ölüm bu merhalede bir kemalin bir tamamiyette bekçisi olur." der. (Tanpınar, 2000: 134) Sabahattin Ali'nin "Viyolonsel", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi" ve "Hasanboğuldu" hikâyelerinde ölüm ve aşk bu bağlamda yani sonsuzlukta eşitlenmiş iki kavram olarak ele alınır.

"Viyolonsel" hikâyesindeki erkek karakter sevdiği kadına tutku-aşkla bağlıdır. "Şehrin en iyi viyolonsel sanatçısı" olan kadın sevgilisiyle olmadığı zamanlarda yalnız viyolonseliyle konuşur ve ona nişanlısından dinlemek istediği şeyleri söyletir. Tutku-aşkın neticesi olarak sevdiği kadının tüm varlığıyla kendisine ait olmasını isteyen adam, onu viyolonseliyle paylaşmanın huzursuzluğunu duymaktadır. Tutku-aşkın "hodbinliği" erkeğin kıskanç kalbinde var olur. Erkek, sevgilisinin viyolonseli bırakmasını, sadece kalbinin tellerinde nağmeler bulmasını ister. Adayıcı aşkın köle kadını, efendi erkeğin bu isteğine itaat eder. Kadın, kendini gerçekleştirme alanı olarak gördüğü müzikten ayrı bir yaşam sürmeyi kabul ederken bir şart öne sürer: ölmek üzere gözlerini hayata kaparken başucunda bir viyolonsel dinlemektir.

Bir gemi kazası sonucu bu iki sevgili "Afrika'nın en kimsesiz yer"ine düşerler ve zencilerle birlikte bir hayat sürmeye başlarlar. Ancak kadın hastadır; günden güne eriyip sararmaktadır ve erkek sevdiği kadını kaçınılmaz sondan kurtarmak için çareler arar. Bir zamanlar çalmaktan men etmenin bedbahtlığı içinde viyolonselin çare olabileceğini düşünür ve haftalarca uğra-

şarak maun ağacından viyolonsel yapar. Öleceğini bilen kadın, sevgilisinden başucunda "Sonbahar Şarkısı"nı çalmasını ister. Erkek bu şarkıyı çalmayı öğrenmeye çalışırken kadın ölür ancak, "ölüm, tutkunun sonu değil, öbür yüzüdür burada, süreksizliği temsil eden ölüm metaforu, erosun kaybolduğu şeyde var olma özlemini adım adım izlemektedir" (Ergüven, 1995: 280). Ölüm, tutku-aşkları sonsuz/süreksiz kılması bakımıyla hikâyelerde ulvileştirilmiştir. Biyolojik yaşamın dar kalıplarını aşarak evrenselleşen aşk, tensel boyuttan tinsel boyuta geçer. Sevgilisinin son isteğini yerine getiremeyen adam, ruhuna duyurabilmek için yıllarını mezarın başında viyolonsel çalarak geçirir.

Esasen aşk ilişkisi de bir köle-efendi ilişkisidir. Âşık ve maşuk, köle ve efendi düzleminde yer değiştirerek birbiri üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışabilir.

> Köle-efendi ilişkisinde, efendi tembel. Köle ise efendiye bağımlı, onun isteklerini yerine getiriyor, çalışıyor. Efendi ise, çalışmak zahmetine katlanmıyor. Köle açısından dezavantajmış gibi görünen bu durum, aslında büyük bir avantaj. Çünkü kölenin gayreti, ters yönde bir bağımlılık doğurur. (...) Bu yüzden de aslında efendi köleye bağlıdır (Okyay, 1995: 30).

Kadının kendisini yaşama bağlayan anlam alanlarından biri olan viyolonselinden vazgeçmesi ve bu fedakârlığın üzerine mutsuz ölümü, bu aşk ilişkisinde ters yönde bir bağımlılık doğurur. İtaate dayalı bu ilişkide efendi olan erkek, ölü bir sevgilinin ve sonsuz bir aşkın kölesine dönüşür. Kadının, sevgilisine ve müziğe olan tutku-aşkı, ölümle erkeği yutmuş ve böylelikle erkeğin ömrünün geri kalanını müzik ve kendisi için hizmet edeceği adayıcı bir aşkı doğurmuştur.

Ölüm ve aşkın eşdeğer görülüp ulvileştirildiği hikâyelerden biri de "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"dir. Bu hikâyede beklenmeyen ölüm, yağı dolu, fitili kusursuz olduğu halde; haznesinde delik, boğazında sakatlık olmadığı halde birdenbire sönen kandillere benzetilir. Sevdiği kadının ölümü üzerine onun iskeletiyle birlikte yaşayan adam ölümle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir: "Hem bu kadın benimdi. Şu ellerim, şu sana laf söyleyen ağzım nasıl benimse, o da böyle benimdi. Fakat biliyor musun, kollarımın arasından sıyrılıvermesi ne kolay oldu... Onunla aramızda hiçbir mesafe yoktur. Bizim onun haline geçivermemiz için bir sebep bile lazım değil; ve bu iskelet bize o kadar yakındır ki, ondan korkmak için ancak bir insan kadar kör ve düşüncesiz olmalıdır" (Ali, 2017b: 56). Bu hikâyedeki karakterin yaşam akışını iki trajik odak, aşk ve ölüm, belirler. Sahip ve ait olma arzusu, aşkla var olan arzulardandır. Ölüm, sahip olunan bedenin ve ruhun ortadan kalkmasına sebep olabilir fakat sahiplik hissini yok edemez. Nitekim hikâyedeki erkek

karakter, sahiplik arzusunu bir iskeletle bir arada yaşayarak sürdürür. Diğer insanlara korku veren iskelet, erkek için sonsuza intikal etmiş bir aşkın nesnesidir ve canlı olanla arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü "Ölmek, aşkın ölümsüzlüğünü güvenceye almanın yegâne çözümüdür; büyük âşıklar, tutkularına sonsuzluğu bahşetmek için bu dünyaya veda ederler. Ölümle gelecek son, tehdit unsuru olmaktan çıkıp, 'sonrasız şimdi'nin hizmetine girmiştir usulca; bu ise, ölümlü bedene karşı, tutkunun sürekliliği adına kazanılmış zaferden başka bir şey değildir" (Ergüven, 1995: 281).

"Hasanboğuldu" hikâyesi de dağlı bir Yörük kızıyla, obalı Hasan'ın uyumsuz aşkını konu alır. Yörük kızı Emine, suları serin, yolları sarp, kışı çetin dağda yetişir. Hasan ise obada bahçe bostan ekip mahsulleri pazarda satarak hayatını idame eder. Hasan ve Emine arasındaki aşk da birinin dağlı birinin obalı olmasından yani bu uyumsuzluktan doğar. "Her aşk sorunlu bir yönelimdir, nesnesine tamı tamına uyarlı olmayan tutkulu bir yönelimdir." (Timuçin, 2011: 28) Hikâyedeki gerilim, sevgililerin ait oldukları mekânların farklılığı üzerine kurulmuştur. "Gerçekte aşkın uyarsızlıklarda yakaladığı uyum belki de uyumların en gerçek ve en sarsılmaz olanıdır." (s.28) ancak iki âşık arasındaki uyarsızlıktan doğan bu sarsılmaz uyum Emine'nin ailesi tarafından fark edilmez ve kavuşmalarında engel teşkil eder. "Kavuşamamak öte-dünyayı temsil eden ölümün yaşamdaki örneğidir" (Ergüven, 1995: 281). Yaşarken ölmeyi kabul etmeyen Hasan, Emine'nin karşısına çıkarak kavuşmaları için her şartı kabul ettiğine dair söz verir. Emine'nin anne babasının öne sürdüğü şart ise Hasan'ın kırk has okka tuzu Zeytinli'den durup dinlenmeden Yüksekoba'ya çıkarmasıdır.

Hasan sırtında tuz çuvalı ile yola koyulur ve bu yolculuğa Gök Büvet'e kadar dayanır. Emine, Gök Büvet'te Hasan'ın sırtından düşen çuvalı yüklenerek Hasan'ın feryatlarına aldırış etmeden obaya varır. Gök Büvet'te kalan Hasan, "Emine, ben senin ardından gelemedim, sen benim ardımdan gel!" nidalarıyla Emine'nin dönüp gelmesini bekler. "Acıya dönüşen bekleme, ölümcül erosun ön koşuludur; beklemek ölümle sonsuzluğa ulaşacak tutkulu birlikteliğe yeryüzündeki katkıdır burada. Bu nedenle genç âşıklar için vuslat bir ütopyadır çoğun" (Ergüven, 1995: 281). Hasan'ın, Emine'nin döneceğine dair umudu ve bekleyişi ölümüne sebep olur.

Obaya varan Emine'nin kulaklarından Hasan'ın sesi gitmez ve Hasan'ına kavuşmak için Gök Büvet'e döndüğünde Hasan'ın dallı çevresini su içinde yüzerken görür. Köylüler Hasan'ın boğulduğuna inanırlar. Hasan'ın ölümü, Emine'nin aşkının marazileşmesine yol açar. Hasan'ın sürekli olarak kendini seslendiğini duyan Emine: "Bu sefer sağlam kavilleştik, gayrı kavuşacağız" (Ali, 2017e: 122) diyerek ortadan kaybolur. Gök Büvet'ten geçenler Emine'yi çınarın dalında, Hasan'ın çevresiyle asılı bulurlar. Yaşamın uyumsuzluğunda

kavuşamayan iki âşık, ölümün uyumunda kavuşmayı bulur çünkü ölüm herkesi eşitleyendir. "Bu anlamda ölüm, erotik tutkunun sonu değil, sonsuzluğun güvenceye alındığı yerdeki başlangıçtır; kendi yıkımını hazırlayıp ona ulaşma yolundaki sınırsız arzu, bütünüyle yaşantı içeriğinin ilgi alanına giren bir varoluş biçimidir burada." (Ergüven, 1995: 285).

Ten ve Tinin Düellosu; Sevginin Odağından Arzunun Nesnesine Dönüşen Kadın

"Aşk ve erotizm, sonsuz varoluş devinimin itici gücüdür" (Yakupoğlu,1995: 42). Ancak Sabahattin Ali'nin cinselliği konu eden "Çilli" ve "Hanende Melek" hikâyelerinde erotizm aşktan bağımsızdır. Kadın, geçici hazlar için bir meta olarak görülür ve değersizleştirilir. Cinselliğin, aşktan bağımsız olarak, kadın ve erkek olmanın biyolojik getirisi algısıyla değerlendirildiği bu iki hikâyede manevi ve duygusal olan paylaşılmaz. Bunun neticesinde de diğer hikâyelerde aşkla yüceltilen kadın, bu hikâyelerde değerli ve ulvi duygulardan yoksundur.

"Çilli" hikâyesindeki erkeklerin kadın algısı "...sonra gecenin bu saatinde erkekler sarılıp ortada dönecekleri kadınların yüzlerine bakmıyorlar, sadece ellerinin dokunacağı bir çıplak et ve burunlarını dolduracak keskin bir kadın kokusu arıyorlardı." ifadesiyle kaleme alınır (Ali, 2017d: 65). "Yılışık", "şehvetli", "ruhsuz" bir yüz ifadesi takınmış, farklı sosyokültürel çevrelerden olan bu erkekler için kadının fiziksel olarak var olması yeter. Temel eğilimi sevilmek olan kadın için ise arzunun nesnesi olarak görülmek mutsuzluk ve huzursuzluk sebebidir. Bu yüzden bütün kadınların yüzünde de "Aman Yarabbi, ne zaman bitecek!" (s. 64) ifadesi vardır.

"Hanende Melek'teki Hüseyin Avni, cinsel açlık buhranı geçiren yaşlı derbeder bir tiptir" (Korkmaz, 2016: 114). Hüseyin Avni'nin Melek'e olan saplantılı arzusu, onu evinden, ailesinden ve çocuklarından uzaklaştırır. Melek, Hüseyin Avni'nin obsesif şekilde bağlandığı ilk ve tek kadın değildir. Zaman içinde başka kadınlara arzu duyarak onların peşinde derbeder bir yaşam sürmüştür. Biyososyopsikolojik bir olgu olan cinsellikteki istikrarsızlık ve doyumsuzluk Hüseyin Avni'nin sosyal yaşantısını da etkilemektedir.

Kadının, arzunun nesnesi olarak tanımlanması için erkeğin görme alanında olması yeterlidir. "Hanende Melek"te, Melek'in bir metreye yakın sahneden inmek için eteğini tutup bacağını sarkıttığı anlar "hovarda müşteriler için mühim fırsatlar"dır. "Baygın, fakat istek dolu gözler derhal o tarafa çevrilir, tatlı bir şey yenmiş gibi posbıyıklar alt dudakla yalanırdı" (Ali, 2017e: 15). "Bir Delikanlının Hikâyesi"ndeki erkek karakteri sokakta karşılaştığı tüm kadınları arzular.

> Caddeye çıkınca bu kadın kalabalığı içinde şaşırdım. Geliyorlar, gidiyorlar, gülüyorlar ve konuşuyorlardı. Hepsinin yüzüne sanki bir tanıdığı arıyormuş gibi ısrarla bakıyordum. Gözlerimi vücutlarında gezdiriyor, kalçalarda uzun müddet kalıyor, bacaklara indiğim zaman tıkandığımı, boğulur gibi olduğumu, avaz avaz bağırmak istediğimi hissediyordum. Ve her şeyden evvel, kendilerini soyuyordum: Çırılçıplak... Sonra bu çıplak vücutları yakalıyor, eziyor, kıvırıyor, boyunlarını, enselerini ve kollarını öpüyordum (Ali, 2017b: 67).

En zayıf tarafının kadın olduğunu söyleyen bu erkek karakterin iliklerinin içinde bile kadın diye bağıran sesler yükseldiği zaman tüm kadınlar onun için birdir. Yani kendisini tatmin için bir araçtır. Bu hikâyelerde "kadın sevgisi de, diyonistik bir karakter kazanır" (Korkmaz, 2016: 114).

Sonuç

Sabahattin Ali, aşk temini ele aldığı hikâyelerinde aşkı fedakârlık, aşırı bağlılık, tutku, ölüm ve marazilik kavramlarıyla özdeşleştirir. Aşk için adanmışlıklar ne kadar büyük olursa olsun, aşklar mutsuzlukla neticelenir. Hikâye karakterleri aşkla yahut aşkın acısıyla bir kırılma ve dönüşüm yaşarlar. Bazen de bu dönüşüm ölümle yaşanır. Ölüm, tutku aşkların sonsuz kılınmasını, aşkın evrenselleşmesini ve aşkın tensellikten kurtulup tinselliğe kavuşmasını sağladığından hikâyelerde yüceltilmiştir. Aşkın aşkınlığı yüzünden, duygu ve mantık dengesini kuramayan âşık karakterler için mutluluğu asıl engelleyici faktör aşkın bu marazî halidir.

Aşkı konu alan bazı hikâyelerde ise sevgi maddileşir ve kadın sevgisi diyonistik coşkunun bedeni önceliediği bir karakter kazanır. Bu hikâyelerde kadın, sevginin odağından arzunun nesnesine dönüşür. Manevi aşktaki tutku, maddi aşkta yerini saplantılı arzulamaya bırakmıştır. Kısaca Sabahattin Ali hikâyelerinde aşk, şiddetli bir duygu sarsıntısıdır. Âşıklar kısa süreliğine kavuşmanın hazzını tatsa ve hiç kavuşmasa da aralarındaki aşkın açtığı derin ve kapanmaz acı, hüzne sebep olur.

KAYNAKÇA

Akaş Cem, "Aşk= f(Karanlık)", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Ali Sabahattin, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Kağnı Ses Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Atak Hasan, Taştan Nuray, "Romantik İlişkiler ve Aşk", Erişim tarihi: 03.11.2017 http://dergipark.ulakbim.gov.tr/pskguncel/article/view/5000076321/5000070377

Batur Enis, "Aşk Üzerine Marazî Bir Deneme Daha", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Ergüven Mehmet, "Trestan ve Isolde ya da Ölümcül Eros", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Jung Carl Gustav, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul 2015.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Okyay Sevin, "Aşk Kölesi", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Rony Jerome Antoine, "Tutku-Aşk", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Schopenhauer Arthur, *Aşkın Metafiziği*, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul 2003.

Simmel Georg, "Aşk Üzerine Parçalar", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Şahin İbrahim, *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul 2012.

Tanpınar Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

Timuçin Afşar, *Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Bulut Yayınları, İstanbul 2011.

Yakupoğlu M. Mukadder, "Nietzsche ve Bataille'da Varoluş, Aşk ve Ölüm", *Cogito* Aşk Özel Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, S. 4, İstanbul 1995.

Nedim Uzsoy

SABAHATTİN ALİ'NİN ÖYKÜLERİNDE DUYGU AKTARIMI

Hakiki realizm samimi olmak, yalan söylememektir.
Sabahattin Ali

Sabahattin Ali'nin *Değirmen*'de yer alan ilk öykülerinde dikkat çeken, hayata romantik pencereden bakış, yine bu kitap içinde yer alan "Bir Orman Hikayesi" ve "Bir Gemicinin Hikâyesi" adlı öykülerle değişime uğrar; yerini hayata, özellikle de Anadolu köy ve kasabalarına yönelik gerçekçi bakışa bırakır. Yazar, 1930 sonrası öykülerde edebiyatımızda artık sosyal gerçekçi bir öykü yazarı olarak değerlendirilir. Sabahattin Ali bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde; bu döneminde tam anlamıyla sosyal gerçekçi bir öykü yazarı mıdır yoksa ele aldığı çevre karşısında birtakım duygulara kapılan ve bu duyguları okura da aktarmak isteyen bir öykü yazarı mıdır?

15 Kasım 1930 tarihinde *Yeni Edebiyat* dergisinin "Halkçı Edebiyat ve Realizm" anketinde kendisine yöneltilen; *"Bizim kanaatimizce halkçı bir edebiyat yapmak ancak realizm ile mümkündür. Siz ne dersiniz?"* Sorusuna cevabı şöyledir:

> Halkçı bir edebiyatın ancak realist olabileceği izaha ihtiyaç göstermeyecek kadar açık bir hakikattir. Halk alelumum realist olduğu ve tahriften hoşlanmadığı için, hakikatleri maksatlı veya maksatsız, şuurlu veya şuursuz değiştiren muharrirlerden de pek hoşlanmaz. Yalnız bu realizm, naturalizme pek benzeyen diğer realizm ile karıştırılmamalıdır. Realist olacağım diye hayatta vakıa halinde bulunan romantizmi inkar etmek saflık olur. Zaten bu izm'lerden pek bir şey anlamam. Benim için sadece hayat ve insan vardır, bin türlü tezahürleriyle bugün realist, yarın romantik, öbür gün naturalist olan hayat ve insan. Muharrir yalnız görüşünde değil, yazışında da bu hayat gibi olmalı, yani her şeyden evvel bir insan olmalıdır. Muhtelif taraflarıyla herkes gibi bir insan böyle yazmalıdır. Muharrir realist mi, şöyle mi, böyle mi diye araştıracağımıza namuslu mu yoksa yalancı ve tahrifçi mi diye sormalıyız. Hakiki realizm samimi olmak, yalan söylememektir. (Ali, 2011: 57)

Görüldüğü üzere Sabahattin Ali'nin gerçekçiliği, içinde romantizmi de barındıran 'gerçeklerden kopmama' şeklinde bir gerçekçiliktir. Böyle bir

gerçekçiliği Ali'nin 1930'dan sonra yazdığı, konusu Anadolu'nun köy ve kasabalarında geçen öykülerinde de görmek mümkündür. 1930'lu yıllarda Anadolu'daki yoksulluk, köylünün kolluk kuvvetleriyle çatışması, bürokrasideki yozlaşma, Anadolu insanının unutulmuşluğu, şartlar gereği suça sürüklenmesi, tabiatla mücadelesi gerçekliğin tartışılmaz manzaralarıdır. Aydın, Konya, Sinop ve Ankara'daki öğretmenlikleri sırasında yazar bu manzaralarla gerçekten karşılaşır. Ancak bunları öykülerine konu ederken içine kendi hissiyatını katmadan edemez. Çünkü yazar, her şeyden evvel bir insandır.

On dokuzuncu yüzyıla kadar sanatın yansıtma olduğu görüşü bu yüzyılda romantizmle birlikte değişikliğe uğrar.

Berna Moran: "Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır." der. Bundan dolayı da okurun gözlerinin hayranlıkla sanatçıya çevrildiğini belirten Moran; eskiden sanatçının bir araç ,dış dünyaya ayna tutan bir araç, olduğunu; şimdi ise bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendisine özgü kişiliğiyle önem kazanan üstün bir adam olduğunu söyler. Moran'a göre sanatçı içindeki heyecanları ve duyguları ifade etmek ihtiyacını şiddetle duyar ve bunlardan kurtulmak ister. Bundan dolayı önüne geçilmez bir itiyle 'yaratma' eylemine girişir ve duygularını eserinde dile getirince rahatlar. (Moran, 2016: 102)

Berna Moran, bu bakış açısının, akım ortaya çıktıktan yüz yıl sonra B. Croce, R. G. Collingwood ve J. Ducasse gibi sanat felsefecileri tarafından 'Anlatımcılık' kuramına dönüştürüldüğünü ifade eder. Bu sanat felsefecileri, sanatın özünü 'yaratma eylemi', yaratmayı da 'duyguların anlatımı' olarak görür. Berna Moran, anlatımcı kuramda duygunun belli bir hal almasının ancak sanatçı tarafından dile getirilmesiyle mümkün olabileceğini, anlatıma kavuşmadıkça ortada belirli, somut bir duygu olamayacağını söyler. (Moran,2016:105)

'Anlatımcılık' tüm edebi eserlerde varlığını göstermiş bir kuram değildir. Bu haliyle Sabahattin Ali'nin öykülerini açıklamak için de tek başına yeterli bir kuram değildir. Çünkü Anadolu'daki sarsıcı gerçeklerle yüz yüze gelmiş, Anadolu'ya ve onun insanına karşı ruhunda olumlu hisler gelişmiş bir sanatçının bu gerçekler karşısında sanat eserini oluşturmadan önce herhangi bir duyguya sahip olmaması mümkün değildir. Anlatımcılık kuramına Leo Tolstoy'un yaptığı katkı, Ali'nin öykülerindeki tutumu açıklayabilmemiz için bize daha fazla yardımcı olur.

> İnsanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığıyla onlara aktarması- sanat eylemi budur işte. (Moran, 2016: 115)

'Aktarım' olarak adlandırılan bu anlatımcılık yönteminde sanatçı duyguları dile çevirip tarif eden değil, onları 'aktaran'dır. Böylelikle duygular okuyucuda uyanır.

Tolstoy da bu aktarıma 'bulaşım' der: "Bulaşım ne kadar kuvvetliyse eser, sanat eseri o kadar başarılıdır" Tolstoy'a göre bulaşımın yer alabilmesi üç şeye bağlıdır: "1. Aktarılan duygunun bireyselliğinin çokluğu ya da azlığı; 2. Duygunun aktarılışındaki açıklık; 3-Sanatçının içtenliği; yani aktardığı duyguyu kendisinin ne derece kuvvetle duyduğu" (Moran, 2016: 115). Tolstoy'a göre bunların en önemlisi üçüncüsüdür. Bir de okuyucuya aktarılmak istenen duyguların kıymetli duygular olması ve bu duyguların geniş bir kitleye ulaşması eseri değerli yapan diğer unsurlardır.

Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçi olarak nitelendirilen birçok öyküsünde okuyucuya duygu aktarımı yapmaya çalıştığı görülmektedir. Öykünün odağındaki kahramanın ya da onun çok yakını olan bir yardımcı kahramanın olay örgüsündeki trajik sonu (ölüm, hayal kırıklığı, mağlup olmak), Ali'nin bu duygu aktarımını gerçekleştirmek için en sık kullandığı yöntemlerdir. Bunun dışında odak kahramanın, içinde bulunduğu yaşam şartlarının zorluğunu anlatmak için kullandığı dil öğeleri bu aktarımın gerçekleşmesinde etkili olmaktadır.

1939 yılında yazdığı ve *Yeni Dünya* adlı kitabına aldığı *"Isıtmak İçin"* adlı öykü okura duygu aktarımının gerçekleştiğini gösteren güzel bir örnektir.

Öyküdeki kahraman anlatıcı, Konya'da Küllükbaşı dedikleri bir çöplüğün civarında bir Ermeni kadının evinde kiracı olarak oturmaktadır. Burada görev için bulunduğu, okumaya meraklı bir aydın olduğu anlaşılmaktadır. Anlatıcıya, evini-sözde-mobilyalı olarak kiralayan Ermeni kadın hem hırsız hem yüzsüzdür. Kiracısının lambasından gazı, bodrumdan odunlarını çalar. Anlatıcı, memnun olmamasına rağmen bu kadına "Senin evinden çıkacağım" demeye utanmaktadır. Yaşadığı muhit anlatıcının ruhunda müthiş bir boşluk yaratmaktadır. Ancak bir gün; "Bu sıralarda bir hadise beni, derin uykulara dalan bir adamı korkunç bir feryat nasıl fırlatırsa, manevi miskinliğimden öylece çekip çıkardı" dediği hadise yaşanır.

Anlatıcının evine on beş yirmi günde bir çamaşırlarını yıkamak için 30-35 yaşlarında olduğu tahmin edilen ama görüntü olarak çökkün bir kadın gelmektedir. Bu kadını anlatıcıya tanıtan kişi ev sahibi madamdır. Ermeni ev sahibi, bu kadına fırsattan istifade kendi çamaşırlarını da yıkatmaktadır. Bu durum anlatıcıya tiksinti verir. Bir gün soğuk bir havada bu kadının eşiğin kenarına büzülmüş halde kendisini beklediğini görür, "Ne arıyorsun?" diye sorar. Kadın: "Hiç... Hiç...", deyip sonra mırıldanır gibi: "Mahalleyi dolaştım. Bir işe çağıran olur mu diye!..." karşılığını verir. Bu diyalogdan sonra anlatıcı çamaşırcı kadından, onun Araplar Mahallesi'nde oturduğunu ve evinde 8-10 yaşlarında hasta

bir kızı olduğunu öğrenir. Kadın giderayak "Beyefendi" diye seslenir. Yıkatacak çamaşırı olup olmadığını sorar. "Yok" cevabını alır. Anlatıcı, çamaşırcı kadına yarından sonra uğramasını, gömleğinin kalmadığını, ne varsa yıkamasını söyler ve kaçarcasına odasına çıkar. Öykünün bu noktasından sonra anlatıcı, çamaşırcı kadının kendisine bir ihtiyacını dile getirmek için gelmiş olabileceğini fark eder ve müthiş bir pişmanlık ve utanç duyar. İki gün sonra gelmesini istediği halde kadın gelmez. Anlatıcı merak eder, kadının evini bulur; o gün öğleye doğru kadının hasta kızının soğuktan donarak öldüğünü öğrenir.

Bu öykü Sabahattin Ali'nin Konya'da kendi izlenimlerinden hareketle oluşturduğu bir öyküdür. Öyküye okur cephesinden bakıldığında çamaşırcı kadına ve hasta kızına yönelik acıma hissi, olay örgüsü içinde çeşitli sahnelerde gerçekleşmekle birlikte, kadının hasta kızının donarak öldüğü anlaşıldığında had safhaya çıkmaktadır. Acıma hissi çamaşırcı kadının konuşmalarından, kızı için ortaya koyduğu davranışlarından da ortaya çıkar:

> Donuyorum anacığım, donuyorum! diye söylendikçe dört yana saldım. Çırpı toplayıp ocakta ateşledim, bir parlayıp bir söndü, kızımın gözünü bile ısıtmadı. Beş on okka odun parası bulayım diye her bir yanı dolaştım, Allah rızkımızı kapamış, kapısını açan olmadı. Eve geldim ki kızım hâlâ seslenir: Ana nerede kaldın, elim kolum dondu, gayri soğuk yüreğime varıyor! diye yalvarır. Sesi de artık çıkmaz olmuştu. Hani yavru kedi gibi vızlarırdı. Girdim yanına yattım... Elim ayağımla kızcağızımı sardım. Bir daha yanından çıkmadım. Yavrumun her yanı buz olmuştu. Ben ona sokuldukça: Aman ana, daha sarıl, daha sarıl, içim çekiliyor, diye yalvardı... (Isıtmak İçin, Yeni Dünya, 1939)

Öyküde çamaşırcı kadına ve hasta kızına karşı kuvvetli bir acıma hissi oluşturma amacının yanında; Ermeni ev sahibine karşı nefret; çamaşırcı kadını kapıdan eli boş çeviren, aydınlar sınıfından olan anlatıcıya karşı da öfke hissi yaratma arzusu dikkat çeker.

Modern edebiyatta duygu aktarımı abartıldığı taktirde melodramın sınırı zorlanır, ortaya konulan duygu gülünçleşir ve inandırıcılığını kaybedebilir. Bu durumda öyküleştirilen olay gerçeklikten alınsa bile okuyucuya duygu aktarımı gerçekleşmez. Ancak Tolstoy'un duygu aktarımında en önemli koşul olarak ortaya koyduğu; sanatçının içtenliği ve ortaya koyduğu duyguyu şiddetle hissetmesi söz konusuysa duygular sanatçının istediği şekilde okura aktarılır. Bu öyküde duygular okura sanatçının arzu ettiği ölçüde, yapaylaşmadan geçmektedir. Bunda Sabahattin Ali'nin samimiyetinin etkisi kadar, dönemin tarihsel gerçekliğinden bağımsız olmayan acı gerçeklikle karşı karşıya olmamızın da etkisi vardır.

Benzer duygu aktarımıyla hapiste olan kocasının orada daha rahat koşullarda kalabilmesi için hapishane yönetimine, yoksulluk nedeniyle -bir tanesini komşu bahçesinden çalmak zorunda kaldığı- iki tane kaz götüren Dudu'nun hikâyesinde rastlarız. Hapishanede sırf kazları geri götürmesini önlemek ve elinden almak için hasta olan kocasının öldüğü kendisine söylenmeyen Dudu, saatlerce yürüyerek geldiği köyüne geri gönderilir. Üstüne üstlük bir süre sonra kaz çalmaktan dolayı hapse mahkûm edilir (Kazlar, Değirmen, 1930)

Evdeki iki kardeşini doyurabilmek için her gün iki saatlik yürüme mesafesinde olan istasyona ayran satmaya giden küçük Hasan'ın, karlı bir kış günü ayranını satamayıp geç vakitte geri dönerken kurtlar tarafından parçalanmasını sezmemiz de aynı duygu aktarımına örnektir. (Ayran, Yeni Dünya, 1938)

Bunların dışında "Kamyon", "Sarhoş", "Hanende Melek", "Apartman", "Arabalar Beş Kuruşa", "Ses", "Sıcak Su", "Mehtaplı Gece"... gibi öyküleri de okuyucuda aynı etkiyi yaratan öykülerdir.

Sabahattin Ali'nin öykülerinde hissi bir tutuma sahip olmasının gerekçesini 15 Mart 1936'da Muzaffer Reşit'le yaptığı edebiyata dair bir konuşmada bulabiliriz.

> Kitle için yazdıklarını zanneden muharrirlerimiz ise en gülünç olanlarıdır. Kitle ile beraber ıstırap çekmeyen, halkın sevinci ile yüzü gülüp onun isyanı ile şaha kalkmayan, nabzı kitlenin nabzıyla aynı tempoda atmayan adamın kitleye "sen" diye hitap etmesi hatta gülünçten de ileri bir şeydir... (Ali, 2011: 36)

Sabahattin Ali'nin öykülerini 'sosyal gerçekçilik' akımı içinde değerlendirmek doğru olmakla birlikte sosyal gerçekçiliğin içinde, yazarın kitle karşısında duyduğu kuvvetli hislerin de bulunduğu; bu hisleri okuyuculara da aktarmak istediği ortadadır. Dolayısıyla sosyal gerçekçiliğin içine romantik tavır da karışmaktadır. Kendisinin de ifade ettiği gibi sanatında Ali'yi herhangi bir izm'in kalıbına sokmak yerine; ona sahici midir, değil midir gözüyle bakmak daha tutarlı görünmektedir. Sahici olup olmamasını da bir kenara bırakıp öyküdeki hissin okura geçip geçmemesini kriter alacaksak Sabahattin Ali öyküleri bu açıdan da amacına ulaşmış görünmektedir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, Haz: H. Altınkaynak, YKY, İstanbul 2011.
Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, YKY, İstanbul 2017.
Ali Sabahattin, *Değirmen*, YKY, İstanbul 2017.
Moran Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Yunus Balcı*

SABAHATTİN ALİ'NİN "HASAN BOĞULDU" HİKÂYESİNE BACHELARDİEN BİR YAKLAŞIM

Gaston Bachelard özellikle 20. yüzyılın ortalarında Fransız kültür ve edebiyatında çalışmalarıyla dikkat çekmiş bir filozof ve fenomenologdur. Maddenin hayal gücü üzerindeki etkisine dayalı olarak geliştirdiği metodu 1950'li yıllarda Fransız edebiyat eleştirisinde bir devrim olarak kabul edilmiştir. Onun çalışmalarıyla tarihe, biyografiye ve diğer kaynaklara bağlı edebiyat eleştirisi, yerini, temelini hayal gücünün metin içindeki dönüşümlerinden alan tematik eleştiriye, yorumlamacı eleştiriye bırakmış olur. Bachelard, hayal gücünün edebi metindeki izdüşümlerini incelerken dört temel maddeden hareket eder. Ateş, su, hava ve topraktan oluşan bu dört unsuru ele aldığı *Su ve Rüyalar, Hava ve Rüyalar, Ateşin Psikanalizi, Toprak ve İradenin Düşleri* kitaplarında bu unsurların, bilincin temel verileri olarak değişim ve dönüşümünü yorumlarken diğer taraftan da edebi metinlere yansımasını ele alır. Bu yazıdaki niyetimiz, Bachelard'ın bu metodunu bahsini ettiği unsurlar bakımından zengin bir içeriğe sahip Sabahattin Ali'nin "Hasan Boğuldu" hikâyesi üzerinde uygulamaktır.

Bachelard, 1884-1962 yılları arasında yaşamış Fransız filozofu ve bir hayal gücü fenomenoloğudur. Fransız posta servisinde çalışmış, matematik ve felsefe eğitimi almış ve daha sonra da felsefe öğretmenliği yapmıştır. 1927'de tamamladığı *Essai sur la Connaissance Approchee* adlı doktora teziyle yeni bir epistemolojinin kapılarını açar. 1930-1940 arasında Dijon üniversitesinde felsefe profesörlüğü, 1940-1945 arasında ise Sorbonne'da Bilim Felsefesi ve Tarihi bölümünde başkanlık yapar. (Makaryk, 2000: 239). Bachelard'ın çalışmalarının büyük bir kısmı bilim felsefesi üzerinedir; fakat epistemolojiyle alakalı araştırmaları onu hayal gücüyle ilgilenmeye yönlendirir. Bachelard'ın maddenin hayal gücü üzerindeki etkisi konusundaki yazıları, Fransız edebiyat eleştirisinde bir devrim kabul edilir. İmajlar üzerine çalışmaları edebiyat eleştirisine, bir başka ifadeyle biyografiye, etkilenmelere, edebiyat tarihine, kaynaklara dayalı eleştiriye karşı tematik eleştirinin zaferi sayılmıştır.

* Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

(Makaryk, 2000: 239).

Bachelard, imajlar üzerine çalışmalarında metodolojik bağlamının merkezine toprak, hava, su ve ateşi yerleştirir. Bachelard'ın hayal gücünün hormonları olarak değerlendirdiği bu dört geleneksel element, eski kimyacılar ve simyacılar tarafından bütün nesneleri oluşturan temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir. (Makaryk, 2000: 239). Bu dört element tabii işleyişin ve kozmik düzenin temeli olarak Sokrat öncesi Grek filozoflarca da ele alınmıştır. Bachelard, bu elementler üzerine yazdığı kitaplarda bir metinler arası yaklaşımla pek çok dildeki pek çok yazarda bu elementlerin zengin bir karışımını bulur. Bachelard'a göre hayal gücü, temel psişik değer olarak ele alınmalıdır. Bachelard, hayal gücü üzerinde etkili olan bu unsurların bilincin temel formları olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre bu unsurlara bağlı imajlar, kavramlara bağlı düşüncenin ve bilim dünyasının bir parçası değillerdir. Onlar gizli kalmış olanın ama devam ede gelenin sesidir. (Makaryk, 2000: 240).

Bachelard, pek çok farklı kültürdeki şairden ve yazardan pek çok imaj toplar: Eve ve çocukluğa dair rüyalar, ocak başı düşleri, ağaçlar, uçan kuşlar, mumun alevi, vs... Bachelard, insan hayatını dolduran bu imajları gruplandırmış ve bunların edebi eserlere yansımalarını, onların birbirleriyle ve gizli duygularla ilişkilerini, kişisel hayal gücüyle kolektif sembolizm arasındaki bağlantılarını ortaya koymaya çalışmıştır. (Kushner, 1967: 44). Bachelard metodunun iki yönü vardır: Bunlardan birincisi, edebiyat araştırmaları için bir vasıta temin etmiş olması, ikincisi ise bilinç ve bilinçaltı katmanlarına bağlı hayal gücü psikolojisine katkısıdır. Onun metodu, imajların bilinçdışı anlamlarının sezgi ve aynı zamanda içgüdü yoluyla kavranmasını gerektiren bir edebi eleştiri metodudur. (Kushner, 1967; 44). Bachelard, metodunu fenomenolojik bir metot olarak tanımlar. Bu, hayal gücünün canlılığını ve orijinalitesini yani primitif gücünü devam ettiren imajlara vurguda bulunan bir metottur ve imajların fenomenolojisi hayal gücünün yaratıcı katılımını gerektirir. (Kushner, 1967: 45). Ona göre yazarlar bilinçli ya da bilinçsiz hayal güçlerinde etkili olan ve primitif bir tercihe dayanan imajları sezgiye dayalı olarak kullanırlar. (Kushner, 1967: 49).

Bachelard'ın, hayal gücünün bu dört unsuruna dayalı metodunu uygulama denemesi yapacağımız metin, Sabahattin Ali'nin "Hasan Boğuldu" hikâyesidir. Bu hikâyenin seçilmiş olmasının sebebi yukarıda bahsini ettiğimiz unsurlar bakımından zengin bir içeriğe sahip olmasıdır. Hikâyenin görünür dünyasını kuran temel elementler su ve toprak ile bunların versiyonu olan elementlerdir. İç içe iki hikâyeden oluşan metni birbirine bağlayan da bu unsurlardır. Gerek iç ve gerek dış hikâyede yer alan ateş unsuru ise metnin temel problematiğini kurar.

Hikâye, Edremit'te memurluk yapan anlatıcı kahramanın pazarda tanışıp

devlet dairesinde de birkaç işine yardım ettiği Yörük İsmail Baba'nın kendisini davet etmesi üzerine, bu davete uyarak Kazdağlarındaki yüksek obaya çıkmaya niyetlenmesiyle başlar. Üç, dört saatlik bir dağ yolunun yabancısı olan anlatıcı kahramana, vardığı köydeki kahvecinin tanıştırdığı ve İsmail Baba'yla aynı obadan olan Yörük kızı Hacer eşlik eder. Çalılarla, çam pürleriyle, zeytin ağaçlarıyla kaplı dağ yolunun en dikkat çeken tarafı, yukarıdan aşağıya doğru göletler yaparak, uçurumlar atlayarak akan deredir. Her bir göletin adının olması ve bunlardan birinin adının Hasan Boğuldu olması, iç hikâyeye geçişi kolaylaştırır. Şehirli olan ve modern bir bilince sahip anlatıcı kahraman karşısında Yörük kızı Hacer'in bilinç yapısından çıkan hikâye, hem aynı zamanda anlatıcı ve Hacer bağlamında ve hem de farklı zamanlarda iç ve dış hikâye arasında bir nevi metnin bilinç ve bilinçaltı katmanlarını inşa eder.

Hacer'in anlattığı hikâye, içinde bulundukları zamandan yaklaşık kırk elli yıl önce anlatıcı kahramanın ilk geldiği ova köyü Zeytinli'den Hasan ile yine Hacer'in obasından Yörük kızı Emine arasında yaşanmış trajik bir aşk hikâyesidir. Edremit pazarında tanışan Emine ve Hasan kısa zamanda birbirlerine âşık olurlar. Fakat hayat şartları birbirinden farklı bu iki gencin bir araya gelmesi zordur. Çünkü daha çok suyun yoğurduğu bir atmosferin insanı olan Hasan'ın dağ, toprak, taş, kaya gibi sertlik ve dayanıklılık telkin eden bir atmosferin insanı olan Emine'ye ayak uydurabilmesi imkânsızdır. Bütün bunlara rağmen Hasan'ın ısrarlarını kıramayan Emine onu bir sınava tabi tutar. Hasan 40 okka tuzu (ki bu yaklaşık elli kilodur.) durup dinlenmeden Emine'nin obasına çıkaracaktır. Başlangıçta zorlanmayan Hasan, yolun yarısına geldiklerinde sıcağın da etkisiyle yorulur ve sırtındaki tuzlar tenini yakmaya başlar. Hasan artık bundan sonrasını çıkamayacaktır. Gök Büvet'in olduğu yerde sırtındaki tuz çuvalıyla yere yıkılan Hasan'ın sırtından tuz çuvalını alan Emine arkasına bakmadan obasına döner. Kulaklarında Hasan'ın böyle bir durumda kendi köyüne de dönemeyeceğini söyleyen sesi yankılanır. Nitekim öyle de olur. Bundan sonra hiçbir yerde Hasan'dan haber alamayan Emine, Gök Büvet civarında onun çevresini bulur. Burada Hasan'ın boğulduğuna inanan Emine kendisini Gök Büvet'in hemen yanındaki çınar ağacına asar.

Söz konusu ettiğimiz bu hikâyeye Bachelard'ın metodu açısından baktığımızda zengin bir dört unsur terkibinin bulunduğunu görürüz. Gerek Hasan ve Emine'nin hikâyesinin anlatıldığı iç hikâyede ve gerek anlatıcı kahraman ve Hacer'in yer aldığı dış hikâyede bu dört unsur temel ayırıcı veya birleştirici birer faktördür. Hikâyenin ilk cümlesi toprağın sertlik ve güçlük ifadesi taşıyan versiyonu "dağ"a yapılan vurguyla başlar: "Kazdağının Adalar Denizi'ne bakan yamaçlarından birindeki bir Yörük obasına gidip dört beş gün kalacaktım..." (Ali, 2007: 110)

Bu hazırlık bize metnin imgeler dünyasını da açar; 'dağ', 'ada', 'deniz'le

özellikle su ve toprak imgelerinin peş peşe sıralanışı bir nevi hikâyenin gizli kahramanlarını da bize vermiş olur. Parçanın devamı bu unsurların kimi zaman tek başına, kimi zaman da diğerleriyle karışım hâlinde ilerlediğini gösterir:

> Yüzlerce, belki binlerce senelik zeytin ağaçlarının arasında uzanan, çukur, iki yanı böğürtlen ve hayıtlarla örülü yolda ağır ağır yürüyordum. Arkamdan yükselen güneş, gölgemi araba izlerinin kıvrımları üzerine serip uzaklara kadar götürüyor; deniz tarafından yüzüme doğru hafif fakat serin bir bahar rüzgârı, kasabadan uzaklaştığımı hatırlatıyordu. Kırağı yemiş toprak ve taze çimen kokusu etrafı kaplamıştı. Tarla kuşlarıyla serçeler ötüşe ötüşe ağaçtan ağaca sıçrıyor, güneşin vurduğu yerlerden dalgalı bir buğu yükseliyordu. (Ali, 2007: 110)

Burada artık toprak ve suya "güneş", "rüzgâr", "kuş" imgeleriyle Bachelard metodolojisinin havaya ait unsurları da girmeye başlar. Toprak, su ve havanın bu birlikteliği bilincin ve bilinçaltının imgelerini yavaş yavaş bir araya toplar.

> Kayalar arasındaki dik ve dar bir patikadan geçince Kızılkeçili deresiyle karşılaştık. İki sırtın birleştiği dar bir boğazda kayadan kayaya atlayarak köpüren sular, kulakları dolduran büyük bir gürültü çıkarıyorlardı... Boğaz gittikçe darlaşıyor, iki yandan dimdik yükselen kayaların yarıkları arasından fırlayan kocaman çam ağaçları, yan yatmış bir halde boşluğa uzanıyordu. Suların yalayıp parlattığı taşlarda çıplak ayaklarıyla seken Hacer'e yetişmek için güçlük çekiyordum. Dağdan yuvarlanıp derenin yolunu kapayan ev büyüklüğünde kayalar yahut bir kayanın beri tarafındaki yumuşak toprağı oyan sular, dere boyunca yer yer büyük ve derin havuzlar meydana getirmişlerdi. Bir kararda durmayan aynalarına etraflarındaki çam veya çınar ağaçlarının gölgesi vuran ve suları içlerine çok kere birkaç adam boyu yüksekliğinde bir kayadan köpük köpük dökülen bu havuzlara her rastlayışımızda önümdeki kız başını çevirmeden Buna Deli Büvet derler! Yahut Buna Kunduzlu Büvet derler diye izahat veriyordu. (Ali, 2007: 112)

Dikkat edildiğinde bu alıntıda toprağa bağlı kayanın, suyun ve her ikisine bağlı ağacın mutlak bir hâkimiyeti vardır. Burada birey toplumsal bir varlık olmaktan çıkmış, evrensel imgelerin içinde bir birleşime dönüşmüştür. Başka bir nokta da su ve toprak imgelerinin insandan daha aktif bir pozisyonda olmasıdır ki metin boyunca bunlar bir anlamda metnin aksiyoner birer parçasıdır. Anlatıcının bu unsurlarla değişik şekillerdeki münasebeti ateşin, toprak, su ve hava imgelerinin içine yavaş yavaş işlemesi ve onlardan yeni terkipler yapmasına yol açar. Bu hikâyedeki anlatıcı kahraman ateşin, Hacer ise, toprağın ve

kısmen suyun etkisini aksettirir. Fakat bu ateş Bachelard'ın *Ateşin Psikanalizi*'nde sıkça vurguladığı cinselliğin ateşi değil, saygı uyandıran Promete ateşidir.

Bachelard'a göre "Ateş yok edici ve ışıklandırıcıdır." (Bachelard, 1995: 28). Ateş her şeyi canlandıran, her şeyin varlığını borçlu olduğu unsurdur, hayat ve ölüm, varlık ve yokluk ilkesidir, kendi kendine işler, işleme gücünü kendi içinde taşır. (Bachelard, 1995, 69). Anlatıcının kahveciyle, Hacer'le, manzarayla ilişkisi, uzun zamandır kendi mecralarında donuk birer varoluş hâlinde kalan bu unsurları harekete geçirir; bir ateş imgesiyle onlara dinamizm katar. Promete'nin tanrılar dağından alıp insanlara indirdiği bu ateş, metinde modernize edilmiş, ehlileştirilmiş, sekülerleştirilmiş bir içerikle, tekrar mitik bilincin modernizasyonu için anlatıcı kahraman tarafından Kazdağına götürülmek istenmektedir. Bu bakımdan ziyaretine gittiği kimsenin adının İsmail Baba olması anlamlıdır. Bachelard'ın Promete ateşinde Oedipal bir taraf bulduğunu da hatırlarsak, bir nevi babayı inkâr eden modern bilincin babaya dönüşü olarak da okunabilir. Şüphesiz ki burada sosyolojik niyetin, Cumhuriyet Türkiyesine bağlı yazar bilincinin de devrede olduğu çok açıktır. Fakat bunun evrensel fenomenleri ters yüz ettiği söylenemez. Buradaki ateş unsuru etrafındaki babaya dönüş, bir boyun eğiş olarak değil, tam tersine babayı modern bilince davettir. Fakat metin, bu bilinç hâlinin, bir bilinçaltı tarafı bulunduğunu inkâr etmez. Anlatıcı kahramanın etkisinde bulunduğu ateş, eril olanı, aktif olanı temsil eder. Anlatıcı kahramanı Kazdağları'ndaki yörük obasına çıkaran bu eril ateş olduğu gibi, Yörük kızı Hacer'le de iletişim kurmasını temin eden de bu unsurdur. Dişilik ve edilgenlikle simgelenen toprağa ve suya özellikle de toprağa bağlı Hacer'in kendi tabii ortamı içerisinde bu unsurların bir versiyonu gibi davrandığını görürüz:

> Köyün dışına çıkıp da zeytinlikler arasına dalınca Hacer sarı entarisinin eteklerini toplayıp beline soktu; alçak topuklu, kalın rugan ayakkabılarını çıkarıp heybesine koydu; toprak üzerinde çıplak tabanlarının izini bırakarak yürümeye başladı. Başındaki ince, oyalı yazmanın altında küçük bir bal kutusu gibi kabaran altınlı fesi, her adımda hafifçe titriyor; uzun boyu, heybenin ağırlığı ile azıcık öne eğiliyordu. (Ali, 2007: 111)

"Anlatıcı 'Suların yalayıp parlattığı taşlarda çıplak ayaklarıyla seken Hacer'e yetişmek için güçlük çekiyordum." der. Burada 'sekmek' fiili hem tabiatın bir parçası olan sular için, hem de onunla bütünleşmiş insan için kullanılmıştır. İki farklı unsurun aynı fiille birbirine bağlanmaları, bu unsurların, insan zihninde uyandırdığı ortak imajlardaki değer birliğinden kaynaklanır."(Korkmaz, 1997: 101). Gerek iç ve gerek dış hikâyede birbirine ters istikametlerde giden iki temel çizgi, iç ve dış hikâyenin kahramanlarını da birer

sembolle kavramış olur. Bu iki temel çizginin hikâye içinde yer yer değişik ifadelerle karşımıza çıkması, aslında metnin esas figürlerinin, kahramanların da önüne geçen iki fonksiyonel imgenin bu iki çizgi olduğu kanaatini uyandırır: "... Karşımızda alabildiğine dik bir dağ yükseliyor, onun henüz gözümüzden saklı bulunan eteklerinden doğru, coşkun akan bir derenin uğultusu geliyordu." (Ali, 2007: 112) veya başka bir yerde: "..Kayalar arasındaki dik ve dar bir patikadan inince Kızılkeçili deresiyle karşılaştık. İki sırtın birleştiği dar boğazda kayadan kayaya atlayarak köpüren sular, kulakları dolduran büyük bir gürültü çıkarıyorlardı..." (Ali, 2007: 112)

Alıntılarda dikkatimizi çeken dik ve dar kayalar arasında yukarı doğru giden dar patika ve yine aynı dik ve dar kayalar arasından kendisine yol bulup aşağı doğru coşkun akan deredir. Bu birbirine zıt yönlerde güçlü bir hat oluşturarak giden çizgiler aslında metnin kahramanlarını da temsil kuvvetine sahip su ve toprak imgeleridir. Burada gerek Hacer ve gerek iç hikâyedeki Emine toprağın bilinç sahibi dili gibidirler. Hacer'in anlatıcı kahramanı kendi hikâyesini anlatmaya değer bulması, toprağın Promete ateşine duyduğu saygıdan ileri gelir. Diğer bir anlamda bu, mitik bilincin kendisini, modern bilince açması demektir. Bu vasıtayla anlatıcı kahraman, metnin dışına çıktığımızda da yazar, toplumun çocukluk hatıraları olan masallarına, Bachelard'ın ifadesiyle toplumun rüyalarına eğilmiş olur. Dış hikâyede anlatıcı kahramanın taşıdığı Promete ateşi bir denge, bir bağlantı unsurudur. Toparlayıcı, olumlu anlamda şekillendirici, yakıp yıkmayan bir unsurdur. Yukarıda bahsini ettiğimiz toprak ve su imgelerinin oluşturduğu güçlü ve birbirine zıt yönlere; biri obaya çıkan ve biri ovaya giden iki çizginin üzerinde bir denge, bir birlik kurmaya çalışan bu ateş, seküler bir içeriği bulunsa da bir adanmışlık düşüncesi sergilediği için insanda saygı uyandırır. İç hikâyeye geçtiğimizde ise bu ateş, "yalnızca başkasına aktarılan bir ateş" olan aşkın ateşine döner. Buradaki taşıyıcı ise ova köyü Zeytinli'den Hasan'dır. Bu kısımda problematiği kuran, Hasan'ın toprağın ve suyun özellikle de suyun baskın çıktığı bir atmosfere bağlı olmasıdır. Diğer taraftan Emine'de ise toprak unsuru ön plana çıkar. Burada dikkati çeken bu imgeleri okurken, Bachelard'ın her ikisini de dişi olarak yorumlamasıdır. Hasan'ın babasız büyümesi, yazarın ifadesiyle "kız gibi bir oğlan" olması psikanalitik bir okumaya uygun olsa da aslında onda eksik olan su ve toprak karşılaşmasında suyun başarısızlığıdır. Yukarıda bahsini etmiş olduğumuz zıt yönlere doğru giden iki güçlü çizgiden yukarı doğru gideni, yani dik kayalar arasından dağa doğru çıkan yolda anlamını bulan toprak imgesi, aşağı doğru yine kayaların arasından akan su imgesine baskın çıkar. Çünkü karşısındaki suyun hamur yapabileceği, şekillendirebileceği bir toprak değil, toprağın belki de kayada anlamını bulan versiyonudur. Bachelard su imgesinin toprak ya da ateş imgesi devreye girdi mi her zaman tehlike altında

olduğu, yok olup gidebileceğini söyler.(Bachelard, Su ve Rüyalar, 29). Eğer su, bilinçaltı için temel bir maddeyse toprağa egemen olmalıdır. Bütün manzarayı kendi yazgısına sürükleyecek olan sudur. (Bachelard, 2006: 74). Fakat yukarıya yaptığımız alıntıda da görüleceği üzere pek çok yerde yazar, kayaların suyun yolunu kestiğini anlatmaktadır. Düz ova, bağ bostanla haşır neşir suyun, yani Hasan'ın karşısına çıkan yüksek obayla, sert iklimle nitelenen kayayı yani Emine'yi yönlendirecek gücü yoktur. Bachelard'ın kayayı büyük bir ahlakçı olarak tanımlaması da(Bachelard, 2002: 153) Emine'nin geleneklere sıkı sıkıya bağlı oluşunu açıklar niteliktedir. Suyun ve toprağın kimi zaman evlilikle biten bu kavgası, Bachelard açısından psikanalizcilere sonsuz sayıda dinamik imgeler vermektedir. (Bachelard, 2002: 57). Nitekim Emine'nin Hasan'la birlikteliğinin olabilirliği noktasındaki olumsuz tavrı; geleneklere ve aile çevresine güçlü bağlılığından kaynaklanıyor gibi görünse de gerçekte içinde bulunduğu toprağın sert nesnelerinin Emine'de fonksiyonel bir varoluşa dönüşmüş olmasından ileri gelmektedir. Hasan'a verdiği cevapta aslında bu simgelerin konuştuğu açıktır:

> 'Hasan' demiş, 'yüreğimi deldin! Ne çare ki dediğin olacak iş değil. Ovada büyüyen dağda yapamaz... Dağın suları serindir ama, yolları sarptır, kışı çetindir... Kar altında odun kesmek, bahçeye bostan ekmeye benzemez.' (Ali, 2007: 119)

Burada problemi oluşturan bir başka durum da Hasan'ın kendi nesnesinin akış yönünün tersine bir sınava tabi tutulmuş olmasıdır. Yukarıya çıkıldıkça sert kayalar ve sert iklim ağaçları artarken, belli bir noktadan sonra dereyi oluşturan yirmi kadar pınardan bahsedilir:

> Derenin iki yanında, sudan hemen birkaç karış yukarıda, birbirinden ancak birer ikişer adım uzaklıkta, yan yana belki yirmi tane pınar vardı. Kimi irice bir taşın altından, kimi kumlu bir topraktan fırlıyor, binlerce kuşun bir arada çıkardığı sesi andıran bir şırıltı ile dereye karışıyordu. (Ali, 2007: 114)

Gök Büvet'in hemen üstünde yer alan bu pınarlar bir anlamda Hasan'ın varlık alanının sonu da olmaktadır. Diğer bir açıdan burası, yumuşaklık, ılımlılık simgesi su ile taş, kaya ve soğuk iklim ağacıyla temsil edilen toprağın kınlma noktasıdır. Kendi fenomenolojik gerçeğine karşı çıkan Hasan'ın ateşi, suyun kaynağına vardığında söner. Çünkü su ve toprak burada karşıt bir güç oluştururlar. "Bir duygu ateşin perdesine yükseldiği anda, ateşin metafiziklerinde ortaya çıktığı anda karşıtları bir araya toplayacağından emin olunabilir. O zaman seven varlık saf ve hararetli, abartılı ve sadık olarak işler." (Bachelard, 1995: 101).

Hasan suda boğulup kendine dönen Narsis gibi üç adam boyu derinlikteki Gök Büvet'in içinde kaybolur. Bachelard'ın ifadesiyle "genç ve güzel ölümün simgesi suya döner." (Bachelard, Su ve Rüyalar, 97). Bir başka anlamda aslına döner. Bu kırılma noktası aynı zamanda Emine'nin de kendisini çınar ağacına astığı, yani aslına döndüğü yerdir. Bilinç düzeyinde bir ayrılığın, bir kırılmanın ifadesi olan bu nokta Bachelard yaklaşımıyla suyun ve toprağın çocuğu ağaç (ki burada çınar olması daha anlamlıdır) imgesiyle ebedi bir buluşmaya döner. Çünkü ağaç gökyüzü rüyalarına uzanan bir yoldur. (Bachelard, Eeart and Reveries of Will, 2002, 214). Güçlü ağaç gökyüzüne uzanır; orada krallığını kurar ve ebediyen yaşar. (Bachelard, Eeart and Reveries of Will, 2002: 220).

Her iki hikâye bir arada düşünüldüğünde iç hikâyedeki kırılma noktasının bilinç seviyesinde bir ayrılığı ifade ettiği, ateşin su ve toprağı birleştiremediği; Hasan'ın sırtında taşıdığı tuzun engel ve ayrıştırıcı bir imge özelliği kazandığı; bilinçaltında ise çınar ağacıyla bunun bir birleşmeye dönüştüğü söylenebilir. Dış hikâyede ise aynı noktanın doğrudan bir birleşimi temsil ettiği açıktır. Çünkü bu noktada suyu ve toprağı birleştiren ateşin, dünyaya ve insana dönük bir niteliği vardır ve yanı sıra arada iç hikâyedeki tuz gibi bir ayrıştırıcı da söz konusu değildir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, YKY, İstanbul 2007.

Bachelard Gaston, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*, (Fransızca'dan İngilizce'ye Çeviren: Edith R. Farrell, C. Frederick Farrell). Dallas: The Dallas İnstitute Publications, Second Printing: 298., 2002.

Bachelard Gaston, *Ateşin Psikanalizi* (Türkçeye Çeviren: Aytaç Yiğit), Bağlam Yayınları, İstanbul 1995.

Bachelard Gaston, *Eart and Reveries of Will* (Fransızca'dan İngilizce'ye Çeviren: Kenneth Haltman), Dallas: The Dallas İnstitute Publications: 400, 2002.

Bachelard Gaston, *Su ve Düşler* (Türkçeye Çeviren: Olcay Kunal), YKY, İstanbul 2006.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997.

Kushner Eva M., "The Critical Method of Gaston Bachelard", *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications* içinde. Lincoln: University of Nebraska Press: 39-50., 1967.

Makaryk İrena R., "Bachelard" maddesi, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press: 239-241., 2000.

İbrahim Tüzer*

SABAHATTİN ALİ'NİN "BÜTÜN ÖYKÜLERİ"NDEN BİR "SES" YA DA 'SES ESNAFLARI'NIN DUYAMADIĞI ÇIĞLIK !..**

Geçmedi yâre sözümüz,
Yollarda kaldı gözümüz,
Yere çalındı yüzümüz,
Böyleymiş kara yazımız.
Sabahattin Ali

Gerçek Sabahattin Ali Kimdir?

Değerlendirmenin, kıymet takdirinin, yargılamanın, ahkâm kesmenin tamamlanmış bir yapı içerisinde ortaya konmuş olan eserlerden hareketle değil de zihinsel arınma sürecini yaşayamamış gelip geçici ideolojik saplantılar üzerinden yapılması, aynı zamanda hakikatin de üstünün örtülmesi anlamına gelmektedir. Çünkü her "sanat eseri"nde, muhatabının yaklaşım tarzına ve birikimine yönelik olarak derinleşerek genişleyen anlam alanları mevcuttur.

Esasa yönelik değerlerin tamamının içinin boşaltılarak sanal olanıyla değiştirildiği ve sıradanlaştırıldığı bu devirde, sanat eserinin sözü edilen anlam alanları da gittikçe daralmakta; eser-okur geçişliliği yüzeyselleşerek derinliksiz bir mahiyet kazanmaktadır. Böylelikle, genel hükümlerin boyunduruğundan kendisini kurtaramayarak "herkes" gibi düşünen okur, zihinsel gelişime kapalı olduğundan bireyselleşemediği için de sanat eserinin anlam dünyasına kendini dâhil edememekte; metnin anlamını tamamlayamamaktadır.

Sabahattin Ali'nin (25 Şubat 1907-2 Nisan 1948) eserleri de ancak, yukarıda çerçevesini çizmeye çalıştığımız "eser/okur/anlam" düzleminde ele alındığında çok farklı anlam alanlarına açılarak zenginleşir ve muhatabını metnin

* Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Bu yazı, *Ayraç*'ın 2. Sayısında (2009, s.28-31) aynı adla yayımlanan metnin gözden geçirilmiş hâlidir.

anlamını tamamlamaya davet eden bir yapıyla karşımıza çıkar. Diğer taraftan hayatının nasıl sona erdiğine dair muhtelif iddialar henüz tam anlamıyla aydınlatılamamış ve mezarının yeri bugün dahi bilinmeyen bir sanatkârın[1] eserlerinin kıymeti anlaşılamayacak; sanat eseri merkez alınmadan yapılan her türlü değerlendirme çabası, Sabahattin Ali'nin eserlerindeki kalıcı ve açık mesajların üzerini örtecektir.

Burada, Sabahattin Ali'nin hayatı ve eserleri üzerine çok kapsamlı incelemelerde bulunan Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'ın,

> Sabahattin Ali kimdir? Sabahattin Ali, henüz herhangi bir dünya görüşüne erişemediği için ideolojik doğmalarla düşünen 'övücüler'in söylediği gibi 'halk kahramanı', 'önde giden savaşçı', 'yılmaz savaşçı', 'savaş eri', 'ordu bozan', 'demirci ustası' gibi terkiplerin içerdiği bir 'Yüce Sabahattin' midir? Yoksa 'yericiler'in söylediği tarzda 'Bolşevik', 'vatan haini', 'azılı komünist' midir? Bizce gerçek Sabahattin Ali, bunların hiçbiri değil... (Korkmaz, 1997: 383)

sözlerine katılmamak mümkün değildir.

Gerçek Sabahattin Ali, Türk Edebiyatı'na *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940), *Kürk Mantolu Madonna* (1942) gibi eşsiz romanları kazandırmış olan romancı Sabahattin Ali'dir. Kaleme aldığı hikâyelerle kimi zaman unutulmuş, bir kenara itilerek horlanmış "küçük insan"ın tahassüslerini anlatan; kimi zaman Anadolu gerçeğine derin bir romantizmle birlikte dikkat çeken; kimi zaman da en insanî yanımıza dokunarak beşeriliğimize ve yaşanmışlığımıza denk düşen metinler üreten hikâyeci Sabahattin Ali'dir. "Burda çiçekler açmıyor/Kuşlar süzülüp uçmuyor/Yıldızlar ışık saçmıyor/Geçmiyor günler geçmiyor" diyen, "Dışarda deli dalgalar/Gelir duvarları yalar/Seni bu sesler oyalar/Aldırma gönül aldırma" dizelerinin sahibi olarak gönlüne teselli veren şair Sabahattin Ali'dir.

Dolayısıyla bir sanatkârın eserlerine yönelik anlamlandırma gayreti onun ölümlü yanlarından ziyade geriye bırakmış olduğu eserlerinin çağları aşabilecek anlam dünyasına yönelik olmalıdır. Sabahattin Ali'nin 1937 yılında yayımlanan *Ses* adlı kitabının yine aynı ismi taşıyan ilk hikâyesi[2] de okuru içerden saran ve onun madde planındaki varlığından daha çok ruhsal yönünü sarmalayarak yeni anlam alanları meydana getiren bir metindir. Beyşehir'den Konya'ya giderken "Barsakderesi dedikleri bir boğazda sakatlan(an)" kamyonun içerisinde yer alan yolculardan birine sözünü emanet etmiştir Sabahattin Ali. Romen rakamlarıyla II bölüme ayrılmış olan hikâyedeki tüm tasvirler, vaka birimleri, karakter gözlemleri ve içsel çözümlemeler hep bu "yazar anlatıcı"nın diliyle okuyucuya aktarılır.

Söz'ün ve Ses'in Büyüsü...

İnsanın içini ısıtan tabiat tasvirleriyle başlar hikâye: "Güneş arkamızdaki sırta gömüldükçe, karşı taraftaki tepenin üzerine serpilmiş bulunan çam ağaçlarına gitgide kırmızılaşan bir ışık yolluyor, vadiyi süratle artan bir loşluğa terk ediyordu. Serin bir ilkbahar günü idi ve orta yerde akan küçük dere mırıltıya benzer seslerini duyurmaya başlıyordu." (s. 258). Böylesi bir ortamda bozulan aracın tamirini bekleyen yolcuların her biri bir yana dağılmıştır. Yazar anlatıcı konumundaki, adı ve ne iş yaptığıyla ilgili bilgi sahibi olamadığımız kahraman ile sonradan, Ankara'da "opera mugannisi" yetiştiren resmi kurumun yetkililerinden biri olduğunu anladığımız müzisyen arkadaşı, akşam olmasıyla birlikte "birdenbire mavimtırak ve solgun bir ışığa gömülen" tepenin yamacında oturmaktadırlar. Tam bu sırada, "kekik kokuları ve ince çıtırtılarla dolu havayı hafiften gelen bir saz sesi titret(ir)." Kamyonun bozulduğu yolun biraz ilerisindeki "yol amelesinin çadırı tarafından" gelmektedir bu ses. Her iki kahramanımızı da büyüleyen bu sesten bir müddet sonra bir erkek sesi, o zamana kadar duyulmamış bir "halk şarkısı" söylemeye başlar:

Döndüm daldan kopan kuru yaprağa
Seher yeli, dağıt beni, kır beni;
Götür tozlarımı burdan uzağa
Yârin çıplak ayağına sür beni...

Aldım sazı çıktım gurbet görmeye,
Dönüp yâre geldim yüzüm sürmeye,
Ne lüzum var şuna, buna sormaya,
Senden ayrı ne hal oldum, gör beni. (s. 259)

Ömürlerinde bu kadar gür ve tatlı bir erkek sesi dinlemediklerini ifade eden yolcular, 'bir insan gırtlağından bu kadar manalı ve sarsıcı seslerin nasıl çıkabildiğine hayret' ederek daha fazla dayanamaz ve amele çadırına doğru hareket ederler. Sabahattin Ali, hikâyenin bu kısmına kadar hem yapmış olduğu mekân tasvirleri ile hem de bu mekânın insan merkezli değişim göstererek labirent mekânlardan geniş ve açık mekânlara dönüşmesine imkân vermesiyle ayrıca dikkat çekmektedir. Örneğin, kahramanlarını ses'in geldiği çadıra doğru yönelten yazar okuyucuyu, aynı zamanda sinematografik değeri de çok yüksek olan şu tablonun/mekânın içerisine dâhil eder ve 'ses'in sahibini şu cümlelerle resmeder:

Ovada, çadırın önünde, dört beş kişi oturmuşlardı. Etraflarında kazma ve kürek serpilmiş duruyordu. Çadırın kapısına asılmış bir fener sallandıkça, vadininiçine doğru uzanan ve başları karanlıkta kaybolan gölgeler belli belirsiz kımıldıyorlardı. Yirmi yaşından fazla göstermeyen bir delikanlı çadırın önünde, yan yatırılmış bir el arabasının üstüne oturarak saz çalıyordu.
Başı göğsüne yatmış ve gözleri yere dikilmiş olduğu için çehresini tamamen görmeye imkân yoktu. Fenerin aydınlattığı alnı ter damlalarıyla kaplı idi. Sazının uzun sapı, şaşırtıcı bir süratle aşağı yukarı kayan parmaklarının altında, canlı bir mahluk gibi titriyordu. Tellere vuran sağ eli, küçük fakat kendinden emin hareketler yapıyor, bu el sazın gövdesine her yaklaştıkça, insan, sanki o tahta ile bu et arasında gizli, fakat çok manalı ve mühim bir konuşma oluyormuş zannediyordu. Çadırı ve bulunduğumuz yeri bir aydınlık yalayıp geçti, vadinin öbür ucuna kadar uzandı.
Başımızı kaldırdık, karşımızdaki sırtı aşıp yukarı fırlayan ayı gördük. Saz çalan delikanlı da başını kaldırdı ve gözlerini biraz yumarak, tam karşısında beliren bu aydınlık yüzlü dinleyiciyi süzdü. Sonra saza vuran eli yavaşladı, gözleri kapandı, boğazı gerildi ve yüzü kırmızılaştı. Biz hayretle onu seyrederken, ince dudaklarının arasından beyaz dişler göründü ve delikanlı, bu sefer aya hitap eder gibi, şarkısına devam etti:

Ayın şavkı vurur sazım üstüne,
Söz söyleyen yoktur sözüm üstüne
Gel ey hilâl kaşlım, dizim üstüne,
Ay bir yandan, sen bir yandan sar beni.

Sekiz yıldır uğramadım yurduma,
Dert ortağı aramadım derdime,
Geleceksen bir gün düşüp ardıma,
Kula değil, yüreğine sor beni.

Ve sazını, iki kuvvetli vuruştan sonra, yanına bırakarak başını kaldırdı. Orada bulunanlardan birkaçı, yaşa, diye bağırdılar. O, gözlerini hiç kimsenin üzerinde durdurmayarak, boşlukta dolaştırmaya başladı. Hafifçe tebessüm etmeye de çalışıyordu. (s. 261-262).

Sözdeki bütünlük, ifadedeki derinlik ve okuyanın zihninde, farklı iki edebî türün imkânlarının kullanılmasıyla oluşturulmaya çalışılan imajlar bozulmasın diye hikâyeden bu uzun alıntıyı yapmak zorunda kaldık. Fakat "edebi eser"in insanı içine çekmesi ve derinde yatan anlam dünyasının okuyucuda bir yerlere karşılık gelip yeni anlam alanlarına kapı aralayarak geniş-

lemesi tam da böyle bir durumdur. Sabahattin Ali, özellikle "küçük insan"ın "iç"ten "dış"a olan yönelimini işaret ederken kullanmış olduğu bu üslupla, Türk Edebiyatı içerisinde "Maupassant tarzı hikâyeciliği" başarılı bir şekilde uygulayan sanatkârların önünde gelmektedir.

Hikâyenin bu kısmından sonra I. bölümün de sonuna gelinmiş olur. Ses'in sahibiyle tanışan kahramanlarımızdan müzisyen olan, 'Harikulade bir ses azizim, yıllarca arasak bulamayız. Ben bu oğlanın arkasını bırakmam' diyerek kendini 'Sivaslı Ali' olarak tanıtan 22 yaşındaki yol işçisi hakkında notlar alır ve "seni arattırıp bulursam hemen gel. Sana paralı bir iş bulurum" deyip onu Ankara'ya davet eder.

Şimdiden Sivaslı Ali'nin bir gün dünyaca tanınmış bir opera tenoru olarak Avrupa'da konserler verdiğini hayal eden kahramanımız, onun Ankara'ya getirilmesine kısa sürede muvaffak olur. Yol parası Konya Belediyesi'nce karşılanan Ali, "opera muganniisi" yetiştirmek üzere imtihanlar yapan kurumun müdür odasında, çevresindeki insanların kim olduklarından habersiz ve ne olup bittiğinin farkına varamadan "yüzü biraz daha kırmızı, bakışları adamakıllı ürkek" beklemektedir. Sivaslı Ali'nin bu "yabancı mekân"da, tek dayanağı "bir silah gibi sağ ayağının kenarına dayayıp sapını iki parmağıyla yakaladığı" sazıdır. Fakat bu sazın, o mehtaplı gecenin sükûnuyla dolup taşan ovaya ses veren kırık sazdan tek farkı, Ankara'da konaklanan handan "kırık sazla efendilere çalmak yakışık almaz herhalde" denilip "sekiz kâğıt" verilerek yeni alınmış olmasıdır.

Ökçesi basık ayakkabılarının arkasından topukları delik çorapları görünen Sivaslı Ali'nin içinde bulunduğu ortamdaki ruh hâli, yine Sabahattin Ali'nin müthiş gözlemleriyle okuyucuya sunulur. Bu gözlemler aynı zamanda, "modernleşen" Türkiye'nin taşra-kent/merkez ikilemini yansıtması bakımından da önemlidir. Nitekim kent/merkez, taşranın ruhundan habersiz, taşra da kentte/merkezde nasıl varolabileceği bilincinden çok uzaktadır. Hikâyede "opera muganniliği" ve "fraklı Avrupa konserleri" düşüncesinden habersiz olan Ali ise sadece, Ankara'da "büyüklere" çalacağı bir iki sazdan sonra kapıcılık ya da hademelik gibi bir işe konulacağını beklemektedir.

Eserin esas çatışma noktası da yukarıda sözünü ettiğimiz, birbirlerini anlamaktan çok uzak olan ve farklı beklentilerle aynı mekânda bir araya gelen insanların trajedisidir. "Sanatkârın" işi ise bu trajedinin altını kalın çizgilerle çizmek ve muhatabının zihninde soru işaretleri meydana getirerek yeni metin halkaları oluşturmaktır. Sabahattin Ali de Sivaslı Ali'yi, Almanca, Fransızca konuşan "muhtelif milletlere mensup müzisyenlerin" karşısına çıkarıp hayatında ilk defa gördüğü kuyruklu piyanoya eşlik etmeye zorlayarak hem metninin kurmacasına güç katmış hem de dikkat çekmeye çalıştığımız trajediyi belirginleştirmiş olur.

Bu durumun tam olarak netlik kazanması için de kalacak handan başka yeri, silah olarak kullandığı sazından başka dayanağı olmayan "yol amelesi", kara kavruk Sivaslı Ali'nin karşısına, aynı sınavda rakip olarak, "orta mektep mezunu", "sarışın", "oldukça şişman", "dalgalı saçlı" ve "cesur bakışlı bir delikanlı" çıkarır.

Metinde "tenor" olması için yarıştırılan her iki adayı nitelemek için kullanılan sıfatların metaforik anlam değerleri üzerinde düşündüğümüz de dahi yazarın işaret etmeye çalıştığı taşra-kent/merkez ikilemi hemen ortaya çıkmaktadır. Yine bu duruma paralel olarak yazarın Sivaslı Ali'nin sahnede savunmasız bir halde "çırılçıplak" kalıverdiğini anlatmak için başvurduğu, "hastane ameliyathanesi" benzetmesi çok çarpıcıdır. Her okuyanda, anlamın yeniden oluşturulmasına imkân veren "ameliyathane" metaforu özellikle Ali'nin içe dönük konuşmasının yansıması olan şu cümlelerle derinlikli bir yapı kazanmaktadır:

> Ali, gözleriyle odanın bir hastane ameliyathanesine benzeyen beyaz, çıplak duvarlarını, büyük perdesiz pencerelerini seyrediyor ve odayı sesleriyle dolduran bu bir sürü adama, ameliyat masasına yatacak bir hastanın doktorlara bakışına benzeyen ürkek nazarlar fırlatıyordu. (s. 264)

Duyulmayan Çığlık ve Yitip Giden Bir Ses

"Frenklere karşı bağdaş kurup oturtmak olur mu? Herifleri kendimize güldürürüz!" diyen "ses esnafları" Ali'nin evvela ayakta saz çalmasını ister fakat daha sonra "insaf" edip "beyaz demir iskemleye" oturturlar onu. "Ateşin üstüne oturuyormuş gibi" bu sandalyenin kenarına ilişiveren Sivaslı Ali ne yapacağını bilemez. Bir müddet sonra sağ elindeki kiraz kabuğundan yapılma tezenesini sazın tellerine dokununca bir an kendini bulur gibi olur ve yüreğinden kopup gelen ses'iyle türküsünü söyler. Gayet güzel söylemiştir aslında türküsünü fakat Sivaslı Ali'nin modern ve kentli olanın karşısında hiç şansı yoktur. Diğer aday, plaklardan aşina olunan bilindik bir şarkıyı, hanende taklitleri yaparak söyler ve "ses esnafları"nı âdeta büyüler.

Yavaş yavaş hikâyenin final bölümüne yaklaşılmıştır. Sabahattin Ali, metnini bu noktaya kadar esaslı bir final için âdeta ilmek ilmek işler. Oldukça kısa olan hikâyede "örnek okur"a hitap edebilecek bu denli derinlikli anlam alanlarının meydana getirilmiş olması hakikaten yazarının yaratıcılığıyla doğrudan ilgilidir. Ne için imtihan edildiğinin bile farkına varamayan Sivaslı Ali, bir şeyleri kaçırdığının bilincindedir fakat onun yüzünde "en ufak bir teessür, en küçük bir hiddet yoktur. Hatta oldukça uzun süren bir sıkıntıdan, bir işkenceden kurtulmuş gibi sakin, dinlenen bir hâli vardır." Ama Sabahattin Ali muhatabına, Sivaslı Ali'nin mecbur bırakıldığı bu ortamdan dolayı yüzü-

ne olmasa bile ruhuna kazınmış bir şeyler olabileceğini mutlaka hissettirmek istemektedir.

Tam bu sırada yazar, genç adamın bütün yeisi, bütün inkisarı, bütün kırılan ümitlerinin dışa vurumu olarak istemsiz bir şekilde, "gayet küçük hareketle yerden kalkan ve tekrar parkelere dokunan sağ ayağını" ve yanında silah gibi duran sazını işaret eder. Ali'nin bu hareketini bir tür "sinir boşalması" olarak yorumlayan yazar, "hiçbir insan yüzünün, hiçbir ağlayışın bu kadar acı ve manalı olamayacağını" da belirtir. Nitekim şairin dediği gibi gerçekten de kolay kolay "kapanmaz yağmurun açtığı yaralar çocuklarda."

Hikâyenin başından bu yana birbirlerinden ayrılmayan müzisyen ve yazar anlatıcı, Sivaslı Ali'nin bu durumu karşısında ne yapacaklarını ve ne diyeceklerini bir türlü bulamazlar. Herkese yetecek cevabın gelmesine çok az kalmıştır.

Sivaslı Ali "sizi mahcup çıkardım, beyim, sakın kusura kalmayın!" dedikten sonra, yüzyıllardır yoğrula yoğrula bir medeniyet, bir zihin, bir düşünme biçimi hâline gelmiş Anadolu insanının modern felsefe metinlerinde yer alamayacak romantizmini, metafiziğini, ironisini şu cümlelerle özetleyiverir:

"Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!"

Sivaslı Ali, şırıltısı kâh duyulan, kâh kaybolan küçük dere, iki dağ arasında uzanan kıvrıntılı vadi ve mehtap altında aynı duygu değerini paylaştığı insanlarla bir aradayken yakaladığı ses'i, "çırılçıplak" ve "yurtsuz" kaldığı o sahnede bulamamıştır. Burada Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eserinde dikkat çektiği hakikati hatırlamak isabetli olacaktır. Bachelard, yaşanılan mekânın insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, ruhunu da olabilecek tehlikelere karşı koruduğunu ve onu dimdik ayakta tuttuğunu dile getirir ve ancak o zaman "ev"in/mekân'ın "yuva" olabileceğini söyler (1996: 35). "Yuva"nın burada insanı içerden saran sarmalayan yapısı akılda tutulmalıdır. Sivaslı Ali'nin de içerisinde yer aldığı mekân, belki bedenine gelebilecek tehlikeleri engellemiştir fakat sahnedeyken bulunduğu mekânın ruhunu saramadığını, dolayısıyla da ses'inin/ruhunun "yuva"dan uzakta korunaksız kaldığını söylemek mümkündür.

Ali'nin işaret etmeye çalıştığımız bu durumu aynı mekânı dolduran "ses esnafları"nın algılayabileceği bir hayat anlayışının çok uzağına düşmektedir. Çünkü kentli insan, taşra hayatının gerektirdiğinden çok daha fazla ve farklı bir bilinçlilik düzeyinde yaşamaktadır. Maddenin merkeze konarak ruhun geri plana itildiği bu bilinç düzeyinin en önemli özelliği, Georg Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Yaşam" adlı makalesinde ileri sürdüğü fikirler doğrultusunda söylersek, psikolojik temelli olması ve sinirsel uyarımın şiddetlen-

mesine dayanmasıdır. Kentteki hayatın sürekliliği, hızlı temposu, süratle ve kısa aralıklarla değişen algısal uyarıları kentin insanını, kendisini koruyacak zihinsel bir yapı geliştirmesine yol açar. Bu zihinsel yapı, modern insanın duygularından daha çok bilincini kuvvetlendirir ve onu kalbinden ziyade aklıyla hareket etmesi için zorlar (Simmel, 2005: 173).

Ali'nin ise böyle bir kalkanı yoktur. O dünyayı ve kendisine isabet edebilecek her şeyi evvela ruhuyla karşılamaktadır. Nitekim ertesi sabah, cebine birkaç kuruş koyarak kendisini Konya otobüsüne bindirmek için giden müzisyen Sivaslı Ali'yi kaldığı handa bulamaz. Çünkü Ali, yine aynı handan "kırık sazla efendilere çalmak yakışık almaz" diyerek 8 liraya aldığı yeni sazını, yol parası etmek için 2 liraya satıp şafakla birlikte çoktan yollara düşmüştür.

Şimdi gönül penceremizi açarak sorulan soruyu karşılama sırası bizdedir. Sizce Sivaslı Ali'nin kaybolan ses'ini kentte bulmasının ya da sesten çok iyi anlayan! "ses esnafları"nın ondaki "çığlığa" kulak kesilmesinin imkânı var mıdır!?

KAYNAKÇA

Bachelard Gaston, *Mekânın Poetikası*, Çev: A Derman, Kesit Yay., İstanbul 1996.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997.

Simmel Georg, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Şehir ve Cemiyet* içinde, Çev. A. Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul 2005.

1 Sabahattin Ali'nin biyografisiyle ilgili kapsamlı bilgi için meraklısı şu kitaplara bakabilir: *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, (Haz. S Sönmez), YKY, İstanbul 2009. Alpay Kabacalı, *Türkiye'de Siyasal Cinayetler*, Gürer Yay., İstanbul 2007, s.354-367; Asım Bezirci, *Sabahattin Ali*, Amaç Yay., İstanbul 1987; Hıfzı Topuz, *Başın Öne Eğilmesin*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007; Kemal Bayram Çukurkavaklı, *Sabahattin Ali Olayı*, Yenigün Yay., Ankara 1978; Mustafa Kutlu, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yay., İstanbul 1972; Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali – İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997.

"Ses" adlı hikâyeden yaptığımız alıntılar şu kitaptandır: Sabahattin Ali, *Bütün Öyküleri 1*, YKY, İst., 1997, s. 257-268.

Fatih Sakallı*

CANKURTARAN'DAN YANSIYAN SOSYOKÜLTÜREL VE EKONOMİK TRAJEDİ

Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk* adlı kitabında yer alan "Cankurtaran" adlı öykü, içerisinde birçok sosyokültürel ve ekonomik unsuru barındıran bir metin olarak karşımıza çıkar. Öykü, Asiye'nin sancılanarak eve dönmesi ile başlar. Öykünün en başında yer alan düven, harman, öküz, dam gibi kelimeler köydeki yaşama biçiminin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Makbule yengenin İbrahim'e söylediği şu sözler, köydeki düzen hakkında bir fikir vermektedir.

> On beş yaşında, parmak kadar kızı kaçırdın, aldın... Allah'ın emriymiş... Amma senesine varmadan gebe komanın sırası mıydı? Hadi sen de var Köprüköy'e de ebeyi al gel. Bizim oğlan gitti ama belki onun sözüyle gelmez. (Ali, 2009: 82).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere henüz on beş yaşında Asiye'yi kaçırıp evlenen İbrahim'in eşinin erken hamile kalması yenge tarafından eleştirilirken köydeki cehaleti de gözler önüne serer. Ayrıca doğum için diğer köyden ebe çağrılmaya gidilmesi, sağlık şartlarının köylerdeki yetersizliğini göstermesi bakımından önemlidir. "Sabahattin Ali, "Cankurtaran" adlı hikâyede köylünün cehalet ve sefaletini İbrahim ve Asiye ile somutlaştırarak anlatır." (Hasdedeoğlu, 2008: 52). On dokuz yaşını tamamlamış bir genç olan İbrahim'in hikâyesi ise şu satırlarla verilir:

> Babası, İbrahim küçükken rahmetlik olmuş, anası da bir sene evvel ölünce kendini pek yalnız hissetmişti. Üç beş dönüm tarlada birlikte çalışacak, bulgur aşını birlikte yiyecek, sabahları ineği sağıp yoğurt çalacak biri lazımdı. Tam bu sıralarda komşuları Kara Halillerin öksüzü Asiye de, gelip geçtiğinde ona güler olmuştu. İstemeye kalksa dünyanın masrafı. Kaçırıvereyim gitsin dedi; öyle de yaptı. Bir seneden beri halinden şikâyeti yoktu. Yalnız Asiye'nin böyle tam harman zamanında doğuracağı tutmamalıydı. (Ali, 2009: 83).

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Bu cümleler ile köy yerinde yalnız kalmanın zorluğuna dikkat çekilirken üç beş dönüm tarlada birlikte çalışmak, bulgur aşı yemek, ineği sağmak, yoğurt çalmak gibi eylemlerle köydeki sosyal yapı da vurgulanmak istenir. Görülüyor ki "İbrahim, Asiye'yi dizginleyemediği bir tutkunun sonucunda değil, sadece yalnız kalmamak adına ve "işler yürüsün" diye kaçırmıştır." (Hasdedeoğlu, 2008: 52). Bu durum, öykünün sonunda İbrahim'in verdiği kararla da somutlaştırılacaktır. Ayrıca "İstemeye kalksa dünyanın masrafı, kaçırıvereyim gitsin dedi" sözleri ile köyde gelinlik yaşına gelmiş kızlar için başlık parası istendiği üzerinde de durulur. Bu da öyküde karşımıza çıkan bir diğer sosyokültürel durumdur. Ayrıca İbrahim'in parasızlıktan dolayı Asiye'yi kaçırması da köydeki ekonomik durumun bir göstergesi niteliğindedir. Öykünün arkasında yer alan 1947 tarihi göz önüne alındığında ise bu şartların o yıllardaki zihniyeti ortaya koyduğu ifade edilebilir.

Öykünün devamında ebenin yardımıyla doğumu gerçekleşmeyen Asiye'yi şehre götürmekten başka bir çare kalmadığı anlaşılınca İbrahim, damdan öküzleri alır ve kağnıya koşar. Yola koyulurlar ve üç saat kadar giderler. Şafak sökmeye başlarken şehre varırlar. Kağnı ile köyden şehre yapılan ve üç saat süren yolculuk yine dönemin şartlarını, ekonomik durumunu gösteren farklı bir unsur olarak belirtilebilir. Hastanenin kapısına geldikleri zaman karşılaştıkları manzara şöyledir: "Yavaş yavaş başka köylü hastalar da sökün etti. Kimi at, kimi eşek üstünde, kimi arabaya uzanmış, yanlarında karıları, kocaları, anaları, oğulları, kimi baygın, kimi inlemekte, sokağı doldurdular." (Ali, 2009: 84). Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere dönemin ulaşım imkânı olarak at, eşek vb. hayvanlar kullanılmaktadır. Maddi imkânları yetersiz olan köy ve kasaba halkı, hastaneye gelirken bu binek hayvanları ile hastalarını taşımaktadırlar. Hastanedeki kırk beş yaşındaki Tatar yüzlü operatör çok fazla sayıda hastaya bakmaktadır. Bunun nedeni ise kadroda başka müstakil hekimin bulunmamasıdır. Her türlü hastalığın mütehassısı olan ve hastanedeki başhekimlik görevini de yürüten doktorun işinin zorluğu ve hastanelerdeki durum ise şu ifadelerle ortaya konur:

> Her sabah kapının önüne biriken ve bazen sayısı yüze varan dertlileri hep başhekim muayene eder, uzun senelerin ve çaresizliklerin verdiği tecrübelere dayanarak her hastalığa deva bulmaya uğraşır, sırasına göre trahom tedavisinden ebeliğe kadar her işi üstüne alırdı. (Ali, 2009: 85).

Görüldüğü üzere yüzlerce hastaya hastanedeki tek doktorun bakması ve uzmanlık alanı olsun olmasın her hastalığı, aynı doktorun muayene etmesi yine öyküdeki trajik bir unsur olarak değerlendirilebilir. Tatar Doktor, İbrahim'e Asiye'ye bakamayacağını ifade ederek şunları söyler:

> Karını alır, İstasyon Caddesi'ndeki hususi doğumevine götürürsün! Paran varsa çocuğun doğar, yoksa doğumevinin yanındaki arsaya arabanı çekersin. Karın ya bağıra bağıra orda kendiliğinden doğurur yahut da köye dönerken arabada doğurur. Doğuramazsa ölür. Anladın mı? (Ali, 2009: 86).

Bu ifadeler, öyküdeki ekonomik trajedinin bir başka boyutu olarak vurgulanır. Köylü bir gencin eşinin sağlıklı doğum yapması veya yapamaması, maddi imkânlarının yeterli olup olmamasına bağlanarak ekonomik gücün yetersizliğinin doğuracağı sonuçlara gönderme yapılır. Tatar Doktor, sözlerinin devamında İbrahim'e hastasını şehirdeki doğumevine götürmesini ifade eder. Yeni açılan doğumevinin sahibi Dr. Mutena Cankurtaran'a doğumu yaptırması konusunda rica etmesini belki az bir para ile onun bu doğumu gerçekleştirebileceğini belirtir. İbrahim, doktorun dediğini yaparak Asiye'yi şehirdeki doğumevine götürür. Asiye'yi arabanın üstünde muayene eden Doktor Mutena Cankurtaran, güç ve mesuliyetli bir ameliyat gerçekleştireceğini söyleyerek dört yüz lira karşılığında çocuğu alabileceğini belirtir.

> Burada yazar, köylü insanının iyi niyeti, fedakârlığı ve bitmez sabrı karşısına; para düşkünü, insanlık yönü zayıf, kişisel çıkarını her şeyden üstün tutan bir doktor tipi çıkarır. (Korkmaz, 2016: 166).

Bunun üzerine arabayı doğumevinin yanındaki arsaya süren İbrahim, soldaki öküzü boyunduruktan çıkarır ve yeni handa yüz otuz liraya satar, nefes nefese doğumevine dönerek yüz otuz lirayı masanın üzerine bırakır. Bu paraya ameliyat yapılmayacağını ifade eden doktora İbrahim'in "Ne istersen vireyim doktor. Hepsi senin olsun... Hadi sen Asiye'yi daha çok bağırtma..." (Ali, 2009: 88) cümleleri ise çaresizliğin, zor durumda kalan aciz bir insanın davranış biçimi olarak yorumlanabilir. Öteki öküzle arabayı da satmasını ve parayı denklemesini isteyen Doktor Mutena Cankurtaran, öküzlerle arabanın fiyatının kalan parayı tamamlamaya yetmeyeceğini düşünerek İbrahim'e iki yüz yetmiş liralık bir senet imzalatır ve kendisi ameliyatı yaparken onun gidip parayı denklemesini ister. Asiye ameliyata alınırken İbrahim de tek öküzün sürüdüğü arabayı üzerindeki yatak ve yorganla yeni hana götürür. Ama bu sefer hepsine birden yüz elli liradan fazla veren çıkmaz. İbrahim çaresizlikten bu parayı kabul eder ve elindeki yüz elli lira ile doğumhaneye geri döner. İbrahim'in hamile eşi Asiye'yi ve çocuğunu kurtarmak adına elindeki tek mal varlığı olan kağnıyı ve son öküzünü satması, maddi imkânları yetersiz olan yoksul bir köylünün ekonomik trajedisini gösteren unsurlardan biri olarak yorumlanabilir. Doğumevine döndüğünde çocuğun cinsiyetinin erkek olduğunu ve öldüğünü, eşinin ise son anda kurtulduğunu öğrenen İbrahim'in

acısı, doktorun dört yüz lirayı denklemek için kalan yüz yirmi lirayı istemesi ile bir kat daha artar. Dr. Mutena Cankurtaran'ın bundan sonraki tavırları öyküdeki olayları daha trajik hâle getirir. İbrahim'den parayı dört yüz liraya tamamlamasını isteyen Cankurtaran, ona şunları söyler:

> Ne demek o? Adam dolandırmaya mı çıktınız? Çok laf istemem. Beş gün sonra karın taburcudur. Yüz yirmiyi getirir, karını alırsın. Para gelmezse çıkarmam, her fazla kaldığı gün içinde ayrıca on beş lira alırım! (Ali, 2009: 89).

Öykünün devamında İbrahim, kalan yüz yirmi lirayı denkleştiremez, Cankurtaran'da söylediği gibi yapar ve Asiye'yi bırakmaz. Bir hafta sonra gelen İbrahim'e de borcunun yüz altmış beş lira olduğunu belirtir. Asiye'nin doğumevinde kaldığı her gün bu para artar. Bu arada Asiye'nin analığı ve Makbule yenge Asiye'yi doğumevinden kaçırma girişiminde bulunurlar fakat başarılı olamazlar. İbrahim, kaldırılması geç kalan harmanı bir gün daha boşlar ve tekrar Cankurtaran'ın yanına gider. Bütün ekinini satsa, kışın aç otursa bile elli lirayı dahi denkleştiremeyeceğini ifade eder. Cankurtaran, borcunun iki yüz yirmi beş lira olduğunu, elinde senet bulunduğunu Asiye'nin doğumevinde fazla yattığı her gün için de bu borcun on beş lira artacağını belirterek İbrahim'i gönderir. İbrahim, Asiye'yi bile göremeden köyüne döner. Ameliyatın üstünden on beş gün geçip İbrahim parayı getiremeyince hiç kimseyi bedavadan beslemeye niyeti olmayan Cankurtaran, doğumevinin kadın hademelerinden birini işten çıkararak onun yerine Asiye'yi çalıştırmaya başlar. Asiye'nin içler acısı durumu ise şöyle anlatılır:

> Hâlâ kendini toparlayamamış olan kızcağız, Amerikan bezinden, paçaları bağlı bir donla kısa kollu bir gömlekten başka sırtında hiçbir şey olmadan, sabahtan akşama kadar yerleri siliyor, çöpleri taşıyor, tükürük hokkalarını temizliyordu. (Ali, 2009: 90).

Birkaç gün sonra Asiye'nin analığı ve Makbule yenge, Asiye'yi bir kez daha doğumevinden kaçırma girişiminde bulunurlar ama bu sefer de başarılı olamazlar. Ertesi gün doğumevine gelen İbrahim, Cankurtaran'dan bir kez daha Asiye'yi vermesini ister. Harmanının yüzüstü kaldığını, evinin perişan olduğunu ifade eder. Doktor, ise iki yüz elli lira karşılığında Asiye'yi bırakacağını belirtince İbrahim: "Al öyleyse senin olsun. Köyde karı yok değil a! Hayrını gör!" (Ali, 2009: 91) diyerek oradan hızla uzaklaşır. İki adım ötede duvarın dibine sinmiş bekleyen Asiye ise konuşmaları işitince büyük hayal kırıklığı yaşar. İbrahim'in sözleri bir köylünün kadına bakış açısını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

> Sabahattin Ali, Asiye ile kadının köyde ne kadar değersiz olduğunu vurgular. Öte yandan doktorların fakirlere karşı tutumları da okuyucunun vicdanını sızlatacak cinstendir. Zira doktorun hademeyi kovarak, yerine kendi hastasını -üstelik henüz iyileşmemiş olduğu halde- çalıştırması, köylünün doktorlar ve mevki sahipleri tarafından nasıl ezildiğini açıkça ortaya koyar. (Hasdedeoğlu, 2008: 53).

Sosyokültürel bir olgu olarak da değerlendirilebilecek bu durum, çocuğunu kaybetmiş on altı yaşında üzgün bir anne içinse büyük bir trajedidir. Asiye, işittiği bu sözlerin şoku ile küçük pencereyi açarak bir buçuk adam boyundaki yükseklikten atlayarak doğumevinden kaçar. Bu esnada ise ameliyat dikişleri patlar. O hâlde köyüne ulaşmaya çalışan Asiye, bir yandan da "Köyde karı yok değil a!" diye kendi kendine söylenmektedir. Köye yaklaştığında patlayan yarasından sızan kanlar iyice artmıştır. Köye vardığında ise "Köyde karı yok değil a!" diye bağırışları ortalığı çınlatır, evlerinden fırlayanlar, Asiye'yi kucaklayıp götürürler fakat Asiye sabaha çıkamaz ve ölür. Timuçin'e göre;

> Cankurtaran kuru bir melodramdır. Burada da bir tıp rezilliğiyle karşı karşıya kalırız. Bu rezillik o günün koşullarında da bugünün koşullarında da her adımda değişik biçimlerine rastladığımız bir rezillik olmakla bize bir özgünlük duygusu vermez. Özel bir doğumevi açmış olan Dr. Mutena Cankurtaran çocuk doğurmak üzere olan Asiye'yi kurtarmak adına kocası köylü İbrahim'i soyup soğana çevirir, yetmiyormuş gibi para az geldi diye kadını hastanede hizmetçi olarak çalıştırır yani tutsak eder. (Timuçin, 2011: 89).

Bu durum, bir tıp rezilliği olduğu kadar insani değerlerin gözünü para hırsı bürümüş doktorlar tarafından nasıl hiçe sayıldığının da bir yorumu olarak düşünülebilir.

Sabahattin Ali'nin 'Cankurtaran' adlı öyküsü için "Yoksul köylü insanının sosyokültürel ve ekonomik trajedisi üzerine kurgulanmış bir metindir." tanımlaması yapılabilir. Kaçarak evlenen on dokuz yaşındaki İbrahim ile on beş yaşındaki Asiye'nin yaşadıkları üzerine kurgulanan öyküde; köydeki yaşama biçimi, sağlık koşullarının yetersizliği, sancılı bir doğum süreci neticesi çocuğun ölmesi, buna rağmen doğumu gerçekleştiren Cankurtaran adlı doktorun İbrahim'den dört yüz lira gibi köylünün karşılayamayacağı miktarda bir para istemesi, bu parayı temin etmek için İbrahim'in tek mal varlığı olan elindeki iki öküzü satması fakat ona rağmen yüz yirmi lira eksiğinin kalması, doktorun parayı getiremediği her bir gün için borca on beş lira eklemesi ve borcu iki yüz elli liraya kadar çıkarması, buna isyan eden İbrahim'in 'köyde karı yok değil a' diyerek doğumevini terk etmesi, bu sözleri işiten eşi

Asiye'nin kadınlık gururunun kırılması ve bunun üzerine doğumevinden kaçması, kaçarken ameliyat dikişlerinin patlaması, bu hâlde köye kadar kanlar içinde gelmesi ve ölmesi anlatılmaktadır. Soyadı Cankurtaran olan açgözlü ve hâlden anlamaz doktorun yaptıkları hem bebeğin hem de annesi Asiye'nin canına mâl olur. Dolayısıyla 'Cankurtaran' ifadesi Korkmaz'ın da belirttiği gibi "alegorik" (Korkmaz, 2016: 251) bir anlam taşır. Nitekim insan hayatına değer veren bir doktorun böyle davranmayacağı açıktır. Yoksul köylünün yaşama koşullarının ve ekonomik şartlarının kurguyu belirlediği öyküde İbrahim'in doktorun istediği parayı veremeyip eşini doğumevinden kurtarma çabalarından vazgeçmesi ise yine köylü erkeğin kadına bakış açısını gösteren sosyokültürel bir olgu olması yanında bir kadın içinse trajik bir durum olarak değerlendirilmelidir. Çünkü vicdansız bir doktorun eline düşmüş, çaresiz kalmış olsa bile kültürlü hiçbir erkek İbrahim'in sergilediği davranışı sergilemez ve eşini doğumevinde bırakıp gitmez, gitmemelidir. Öykünün sonunda Asiye'nin eşinin tutumunu kadınlık gururuna yediremeyerek dikişlerini patlatarak doğumevinden kaçması ve kanlar içinde ölmesi ise sosyokültürel ve ekonomik olguların neticesinde meydana gelen bir trajedi olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2009.

Hasdedeoğlu Mehmet Onur, "Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri", İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, Kesit Yay., İstanbul 2016.

Timuçin Afşar, *Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Bulut Yayınları, İstanbul 2011.

Yeliz Akar*

DEĞERLER ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA SABAHATTİN ALİ'NİN "SES", "BİR SKANDAL" VE "KAĞNI" ÖYKÜLERİ

Giriş

Türk edebiyatında modern anlamda öykü türü, Tanzimat edebiyatıyla başlar; ilk zengin örneklerini ise Cumhuriyet döneminde verir. Türk öykücülüğü, 1920'li yıllardan itibaren kültürel ve siyasi anlamda büyük bir değişim sürecini yansıtırken Latin alfabesine geçişin de etkisiyle Türkçenin metinlere akması sonucu öykülerde ele alınan konular, halka yönelik temalarla ve tiplerle zenginleşir.

Cumhuriyet dönemi Türk öyküsünün tematik anlamda Anadolu insanını merkeze alması, memleket edebiyatı dediğimiz yeni bir oluşumun doğmasına zemin hazırlar. Ömer Seyfettin, Sadri Ertem ve Refik Halit Karay gibi yazarların temsil ettiği köy ve kasabada yaşayan küçük insanı anlatma ekolüne 1930'dan sonra Sabahattin Ali de dâhil olur. 1940'lardan sonra ise sanatı sosyal fayda ilkesiyle ilişkilendiren yazar, toplumsal eleştiri yönü ağırlıklı olan öykülerinde memleket gerçekliğini değerler çatışmasını gün yüzüne çıkararak yansıtır. "Bir Skandal", "Ses" ve "Kağnı" bu çatışmanın karakteristik ve sembolik örnekleridir.

Sabahattin Ali, "Bir Skandal", "Ses" ve "Kağnı"da köklerinden kopuk ve niteliksiz, yozlaşmış aydınları; bırakılmış, kaderine terkedilmiş köylüleri; her bakımdan yoksul, perişan ve bakımsız bir Anadolu portresini ve sorumluluk bilincinden yoksun hükümet yetkililerini karşımıza çıkarır. Sabahattin Ali, bu öykülerinde aydınları ve bürokrasiyi, pragmatik bir zihniyete sahip, Anadolu'yu yeterince tanımayan, fotoğrafik bilgilerden, ezberlenmiş/tanımlanmış söylemlerden öğrenen ve samimiyetsiz insanlardan oluşan bir kesim olarak görür. Oysa daha analitik düşünmesi gereken aydınlar tarafından Cumhuriyet rejimi inşa edilirken arka arkaya alınan kayıplar ve yenilgilerle moral değerleri bakımından yıpranan Anadolu'da, aşkla savunulan yeni bir dünya kurulmalıdır. İşte tam da bu noktada böylesine bir dünyanın yokluğu,

* Yrd. Doç. Dr., Munzur Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Anadolu ile aydınlar/bürokrasi arasında değerler bakımından büyük bir çatışmanın ve yıllar boyunca aşılamayan ışık yılı mesafelerin oluşmasına neden olur.

Bu çalışmamızda Ramazan Korkmaz'ın "Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler" adlı makalesini yöntem olarak referans aldık ve incelememizi iki ana bölümde değerlendirdik:

1. Köylü ve Aydın/Bürokrat Çatışması

Sabahattin Ali, "Bir Skandal", "Ses" ve "Kağnı" öykülerinde yer verdiği karakterleri; köylüler ile aydınlar/hükümet yetkilileri olmak üzere iki farklı grupta ele alır. Kişiler düzleminde köylüler, üç hikâyede de tematik güç; aydınlar ve hükümet yetkilileri ise karşı güçtür. İki yüzyıl süren bir istilanın ve muhasaranın yıkıcı etkisini yaşayan Anadolu, Cumhuriyet rejimi kurulurken sancılı bir oluşun eşiğinde kalarak yıpranır/tahrip olur. Her bakımdan yoksul ve perişan olan köylüler, kıraç, çorak ve metruk topraklarda tek başına yaşam mücadelesi verir. Köylü insanın maruz kaldığı vahim durumu göremeyen aydınlar, Anadolu'yla ortak bir değerler birliğinde buluşamazlar; hayatı Batılı bir perspektifle yorumladıkları için Anadolu'nun ahvaline yabancılaşırlar. Sabahattin Ali, aydınların bakış açısını kuşatan bu denli bir duyarsızlığı, hükümet yetkililerinin şahsında da yansıtır. Böylece yazar, insanın aleyhine değişen zihniyeti kişilere/karakterlere yükleyerek dönemin ruhunu okuyucuya sezdirmeye çalışır.

"Bir Skandal", aydın sınıfının yozlaşmış bilincine karşı Cumhuriyetin aydınlık sesini simgeleyen bir muallimin öyküsünü yansıtır. "Bir Skandal"da tematik gücü kişiler düzleminde yansıtan muallim, yazarın benimsediği değerleri temsil eden başkişidir. Muallim'e göre aydınlar, memleketin içinde bulunduğu duruma yönelik herhangi bir konuda derin, kapsayıcı ve ihata edici fikirleri olmayan bir sınıftır. Çevresinde olup biten her şeyden ve dönemin sorunlarından kendilerini münezzeh tutan aydınlar, yaşadığı toprakların insanıyla yazgısal bir beraberliği reddeden ve günübirlik endişelerin kuşatmasında sıkışıp kalan tiplerdir. Yazar, aydınların bakış açısını kuşatan bu denli bir yabancılaşmayı muallimin sözleriyle yansıtır:

> (...) Belki mühendis, belki doktor, belki avukat veya muallim olmuşlardı, fakat bunu bir fikir ihtiyacı olarak değil, iyi karnını doyurmak, iyi giyinmek, güzel karı alabilmek için yapmışlardı. Yani dimağ gibi en asil bir uzuvlarını midelerine ve tenasül cihazlarına uşak olarak kullanıyorlardı.(...) Dünyaya, millete, devlete, vatana dair muayyen ve ezberlenmiş fikirleri vardı ve bunların suya sabuna dokunmamasına azami derecede dikkat ediliyordu. (s. 81)

Alıntı metne göre değerler bilincinde eksiklik yaşayan ve sadece menfaatlerini düşünen türedi aydınlar, çıkarcı zihniyetin cisimleşmiş halidir; pratik faydanın ve moda eğilimlerin tutsağı haline geldikleri için içtimai hayattaki değişimin döneme ve insana yansımalarını göremezler. Fildişi kulelerinde toplumun vaziyetine yönelik kendilerine özgü düşünüşü ve duyuşu olmadan yaşayan aydınlar, "dünyaya, millete, devlete, vatana dair muayyen ve ezberlenmiş fikirler(e) sahiptir. Oysa aydın, muasır medeniyet seviyesine erişmek isteyen bir millete her bakımdan kimlik ve misyon kazandıran önemli bir yaşama refleksidir. Bu yaşama refleksi, büyük bir buhranın içinde kendini ararken kökensel bağlarından kopmuş, "dimağ gibi en asil bir uzuvlarını midelerine ve tenasül cihazlarına uşak olarak kullan(an)," konformist ve snop birine dönüşmüştür;

> Aydınlar, köylüye tepeden bakan, onun sorunlarına reel ve pratik çözümler bulmak yerine, ütopik öneriler arayan, halktan kopuk, tutarsız ve niteliksiz insanlardır. Elindeki bütün devlet imkanlarını halkın refahı, huzuru ve geleceği için kullanacak yerde kendi istikbalini daha sağlamlaştıracak gösteriş işlerinde ve şahsi yatırım amacıyla kullanırlar. (Korkmaz, 2016:154-155).

Korkmaz'ın yaptığı tespit, okuyucuya dönemin aydınları hakkında önemli bir perspektif sunmakla beraber adeta "Bir Skandal"da cisimleşmiş gibidir. Müreffeh bir hayat arayışı içinde sıkışıp kalan aydın, yüzeysel, sığ ve samimiyetten uzak söylemleriyle kendi insanının sorunlarına çare olamamış, sorumluluk bilincini kaybederek duyarsızlaşmıştır. Özde ve toplum hafızasında derin kırılmalara ve parçalanmalara neden olacak bu tavır, aydınların problem yitimine uğradığını gösterir. Problem yitiminin kişiler düzlemindeki temsilcisi, Vasaf Bey'dir. Yazar Vasaf Bey'i dramatik aksiyondaki çatışmayı sağlayabilmek için aydınları eleştirel bir tavırla değerlendiren muallimin karşısına çıkarır.

Vasaf Bey, yozlaşmış ve dejenere olmuş zihniyetin sembolik görüntüsüdür; Vasaf Bey'in şahsında bozulan, çürüyen, kokuşan Cumhuriyet aydınının iç dünyası ve dönemin ruhu anlatılır. Aydınların Anadolu'ya bakışını metaforik bir düzeyde yansıtan Vasaf Bey, mebus adayıdır; kendi aralarında düzenledikleri gece eğlencelerinde "köylü milletin efendisidir" (s.81) sözlerini bir nutuk gibi söyleyerek itibar kazanmaya ve sahte bir duyarlılığın arkasına gizlenerek toplumda statü kazanmaya çalışır. "Köylü milletin efendisidir" söylemi, aslında büyük bir minnet ve değer duygusuna gönderme yapar; fakat Vasaf Bey'in bu sözleri, gece eğlencesinde rastgele ve alelade bir şekilde dile getirmesi içtenlikten ve gerçeklerden ne denli yoksun olduğunu gösterir. Çünkü bahsi geçen dönemde köylü, efendi değil; kaderine terk edilmiş, peri-

şan ve yapayalnızdır. Bu durum, yazarın sözünü emanet ettiği ve ülkü değer olarak karşımıza çıkan muallimin bakış açısından yansıtılır:

> (...) Mesela biz şehirlerde hükümete vergi veririz değil mi? Buna mukabil hiç olmazsa sokağımızda bozuk bir kaldırım, yollarda sönük bir lamba, evlerimizin ve şahsımızın selameti için mevcut olduğu söylenen zabıta vardır; çocuklarımızı hiç olmazsa boş gezmekten kurtaracak bir mektep buluyoruz. Fakat soranım size: Köylü verdiğine mukabil ne alır? Yolunu kendi yapmaya mecburdur, sokakları zavallı talihinden daha karanlıktır ve mektep, yüz köyün birinde bile yoktur. Candarma oralara asayişten ziyade vergi tahsilini temin için gider. Kendimizi aldatmayalım, köylü mütemadiyen vermiş buna mukabil hiçbir şey, kelimenin bütün manasıyla hiçbir şey almamıştır. (s. 82)

Alıntı metin, kent hayatının rehavetine kapılarak tüm mesuliyetlerini unutan aydınla köylüler arasındaki mesafelerin somutlaşan görüntüsüdür. Kentin ve reform sürecinin bütün olanaklarını kullanarak yaşamını devam ettiren aydın, "yolunu kendi yapmaya mecbur, sokakları zavallı talihinden daha karanlık" olan köylünün hazin ve elim durumundan habersizdir. Angaje sloganlara sığınarak kandırmaca mantığı üzerine bir düzen kurar ve Anadolu'yu sarıp kuşatan imkansızlıkları, olmazları görmezden gelir. Aydınlar, köylülerin/Anadolu'nun sefaletine, yoksulluğuna ve kimsesizliğine umursamaz bir tavır takınırlar; mevkilerinin, göstermelik işlerinin peşinde koşarken Anadolu'nun atıldığı/itildiği yıkıcı bir zulmete karşı cüzamlı hastalar gibi sağırlaşmıştırlar. Oysa Anadolu, bin yıllık kültürün yaşatıcı nüvesidir; aynı zamanda tüm varlığıyla köklü bir değişimin gerçekleşmesini mümkün kılan gücün de kendisidir. Bu gücün değer ve anlam kaybetmeden toplumda yer edinmesini sağlamak gerekir. Böylesine yapıcı ve yön verici bir misyonu yüklenen kişiler ise, aydınlar olmalıdır; çünkü aydınlar, yeni bir dünya ve yeni bir insan yaratma arzusunda olan bir milletin tüm kazanımlarını her kesime taşır, aktarır.

Ancak modernleşme serüveniyle beraber Türk aydını, farazi sözlerden oluşan bir Anadolu yarattığı için bozgun ve yıkım psikolojisinin köylüde yarattığı tahribatı görmekten yoksundur. Aynı zamanda Vasaf Bey gibi oportünist bir tavır sergileyen dönem aydını, "asayişten ziyade vergi tahsilini temin için giden candarma dışında" kimselerin uğramadığı; "yüz köyün birinde bile mektebin olmadığı" yıkık, dökük, virane köyde yaşamaya mahkûm olan Anadolu insanı hakkında herhangi bir malumatı ya da tecrübesi de yoktur. Hilmi Ziya Ülken, "aydınların köy hakkındaki pek çok değerlendirmeleri, hep ütopik karakterli olmuş ve bu tavrın gerçeğe icrası epey güç

olmuştur." (Ülken, 1979: 474) der. Dönemin aydınları üzerinde bilimsel bir değerlendirme yapan Ülken'in sosyolojik anlamdaki bu tespiti, Bir Skandal adlı öyküde gerçeğe dönüşmüş gibidir. Böylece biz bahsi geçen dönemde köy kasaba gerçekliğinin aslında Anadolu'da ne kadar karşılık bulan bir temele oturduğunu görmekteyiz.

Aydınlarla Anadolu arasındaki değerler çatışmasının bir diğer karakteristik örneği "Ses"tir. Ses, kendi kültür mecrasından uzaklaşarak yaşadığı toprakların ruhunu hissedemeyen ve sahip olduğu değerlerle ses esnaflarının hafızasında derin bir boşluğa işaret eden Sivaslı Ali'yi öyküler. "Ses"in kişiler düzlemindeki tematik gücü, Sivaslı Ali'dir; Beyşehir civarlarında "yol amelesi" olarak çalışan Sivaslı Ali, Anadolu'nun ruhu, kadim kültürümüzün sembolüdür; yazar Ali'nin bu misyonunu, türkü ve saz simgelerine yüklediği anlam dünyasıyla okuyucuya aktarır:

> Yol amelesinin çadırı tarafından gelen saz sesi, ustaca çalınan bir meyandan sonra susar gibi oldu ve bir erkek sesi o zamana kadar duymadığımız, fakat bize yabancı gelmeyen bir halk şarkısı söylemeye başladı. Sazının uzun sapı, şaşırtıcı bir süratle aşağı yukarı kayan parmaklarının altında, canlı bir mahluk gibi titriyordu. Tellere vuran sağ eli, küçük fakat kendinden emin hareketler yapıyor, bu el sazın gövdesine her yaklaştıkça, insan sanki o tahta ile et arasında gizli, fakat çok manalı ve mühim bir konuşma oluyormuş zannediyordu. (s.115)

Sivaslı Ali'nin halk türküsü ve saz eşliğinde metne aktarılması tesadüfi değildir. Binlerce yıllık geleneğin sembolü olan türküler, kültürel belleğin; saz ise nesneler belleğinin önemli bir nüvesidir. Anadolu coğrafyasına özgü yaşanmışlıkların örtük ve gizemli dili olan türküler, insanımızın özlemleri, acıları ve hüzünleri hakkında çok şey anlatır. Tanpınar, "türküler(in) bize toprağı, hayatı, insanı, acılarını ve sevinçlerini kısaca hem dramlarını hem de trajedilerini yansıttıklarını" (Karaca 2005: 55) söyler. Dolayısıyla türküler, Anadolu insanının iç dünyasının tersyüz edilmiş halidir; türkülere sinen anlamı okuyarak bize ait olan her değeri tanıyabilmek, içselleştirebilmek mümkündür.

Türkülerin büyülü dünyasını zenginleştiren saz ise, bir şaman tütsüsü gibi insanı sağaltır, tedavi eder. Sazın bu gücünde kendini açan Sivaslı Ali, sazla sınırları aşılan bir ilişki kurar; bu durum, bir bakıma sazın basit ve sıradan bir nesne olmadığını ortaya koyar. Sivaslı Ali, değerlerimize ait kültür imgeleriyle ortak belleğimizin mahfi dünyasını yansıtırken onu Beyşehir yolunda gören müzisyen "o zamana kadar duymadığı" halk türküsünü dinleyince sadece operayı düşünür. İtalya'da Barok dönemine geçişle beraber

ortaya çıkan ve Avrupa'da giderek gelişen opera, bizim duyuş ve düşünüş biçimimizden uzaktır. Sivaslı Ali'yi opera sanatçısı seçmek için düzenlenecek yarışmalara davet eden müzisyen, Ali gibi halk kültürünün besleyip zenginleştirdiği bir değeri opera mugannisi olarak hayal eder. Bu durum, hem kendimizi Batılı bir perspektifle yorumladığımızı hem de müzisyenin şahsında yansıma bulan aydınlar ile Anadolu arasındaki ışık yılı mesafeleri gösterir.

Beyşehir'den ayrılıp Ankara'ya gelen Ali'ye sazıyla çalması için yer bulamayan müzisyenler, sazdan bekledikleri etkiyi bulamayınca Ali'yi piyanoya yönlendirirler. Tanımadığı ve bilmediği kültürel bir ortamda sesini bulamayan ve piyanonun tınısına intibak edemeyen Sivaslı Ali, kendisini şehre getiren müzisyene duyduğu saygıdan dolayı söylemeye çabalasa da herkesin kendisiyle alay ettiğini fark edince susar;

"Piyanodaki genç kadın, eliyle onu yanına çağırdı. Namzetlerin kulak terbiyeleri denenecekti. Sağ eliyle basit bir melodi çalarak Almanca:

> Bunu aynen tekrar et"dedi.
> Türk müzisyenlerden biri izah etti:
> Piyanoya göre söyle bakalım!
> Zavallı delikanlı ömründe görmediği, sesini duymadığı, adını işitmediği bir aletin karşısına getirilmişti. Kendisine söylenen sözün manasını bile anlamıyordu.(...) Ali büyük bir gayretle tekrar boynunu gererek:
> "Bir haber yolladım canan iline"... diye başladı. Oradakilerin birkaçı güldü ve Ali derhal sustu. (s. 120)

Yukarıdaki cümlelerden anlaşıldığı üzere müzisyenler, Sivaslı Ali'yle kolektif bir değerler birliğinde buluşamazlar. Yazar Sivaslı Ali'nin şahsında Anadolu'yu; müzisyenler aracılığıyla ise aydınların yaşadığı yozlaşmayı yansıtır. Modernleşmeyle beraber kültürel belleğin bağlayıcı ve bütünleştirici gücü, aydınların hafızasında etkisini yitirmiş, saz yerine piyanoyu tercih eden ve opera sanatçısına yönelen yabancı bir bilinç yaratmıştır. Yunus Balcı'nın belirttiği gibi;

> XVIII. yüzyıldan sonra değişen dünya şartlarına ve kuvvet dengelerine bağlı olarak Türk aydınları, modern olmanın veya geleneğe bağlı kalmanın getirmiş olduğu ontolojik, psikolojik, sosyolojik, fikri ve estetik uyumsuzluklar göstermeye başlarlar. Fakat batıdan alınan yeni dünya görüşünün, yeni toplum ve yeni insan arayışı içindeki Türk aydınlarına mutlak bir model gibi görünmesi ve bunun elit tabaka tarafından taşınması, batılılaşmanın gelenek karşısında derece derece galibiyetine yol açar. (Balcı, 2002:1).

Dolayısıyla aydınlar, tarihsel süreçteki değişime kendisi olarak uyum sağlayamamış ve başkası'na ait olanla hayatına yön vermiştir; oysa aydınımızın en büyük övüncü, yaşadığı coğrafyanın ruhuna dokunmak, medeniyetimizin özünü yitirmeden tüm zenginliğiyle geleceğe akmasını sağlamaktır. Müzisyenlerin nezdinde cisim bulan aydınlar, bundan yoksundur; Sivaslı Ali gibi sese karışarak yansıma bulan Anadolu'yu sessizliğe, suskunluğa iterek müstehzi tavırlarıyla incitmiştir. "Ömründe görmediği, sesini duymadığı, adını işitmediği bir aletin karşısına getirilerek" operaya ait bir eser söylemeye mecbur bırakılan Sivaslı Ali, bulunduğu mekândan kaçmayı tercih eder; çünkü Ali, aydınların/ses esnaflarının hafızasında sazı ve türküsüyle yerinin olmadığını, kendisini anlatamayacağını bilir. Halbuki Sivaslı Ali, Anadolu'daki geleneğin şimdi'deki yüzüdür; bu yüzün hatırlanmaması, sesinin duyulmaması ve aşağılanması aydınla toplum arasındaki olması gereken kökensel bağların kaybolmasına sebep olur.

Değerler çatışmasının kişiler düzlemindeki başka bir boyutunu "Kağnı"da görebilmek mümkündür. Kağnı, Anadolu insanının kimsesizliğini ve bırakılmışlığını kullanan mütegallibe zihniyetin baskılarını; Anadolu'ya karşı duyarsız ve kayıtsız tavır sergileyen bürokrasinin işlemezliğini yaşlı köy anasının şahsında öyküler. Yaşlı köy anası, tematik güçtür; yazar onun aracılığıyla korkutularak, yıldırılarak, tahakküm altına alınarak ötelenen saf Anadolu insanına gönderme yapar. Öyküde Mevlüt Ağa'nın oğlu Savrukların Hüseyin, ihtiyar kadının oğlu Sarı Mehmet'i toprak meselesi yüzünden öldürür; yaşlı kadın, evladının yitimine hem Mevlüt ağanın acımasız yüzü hem de bürokrasinin ilgisiz ve umarsız davranışları nedeniyle sessiz kalır;

> İmam; "Ülen kocakarı" diyordu. Dava edersen ne kazanacaksın? Kim gider de Mevlüt Ağa'nın oğlu adam vurdu diye şahitlik eder? (...) Bütün bu sözleri oturduğu yerde başını sallayarak dinleyen ve çapaklı, ağlamaktan kızarmış gözlerini, budaklı bir dala benzeyen iri mafsallı, çatlak derili elleriyle silen kocakarı, imam lafını bitirdikten sonra da hep aynı şekilde sallanmakta devam ediyordu. (...) Oğlunun acısı daha içinden çıkmamıştı, fakat hükümet kapısına düşmek ona oğlunun ölümünden çok daha korkunç geliyordu. Otuz sene evvel bir kere kasabanın pazarında köylülerden biri bir torba bulgur çaldırmış ve bunu şahit göstermişti. O zaman tam altı ay mahkemeye gidip geldiğini ve tarlalarının yüz üstü kaldığını düşünüyordu. (s. 9-10-11)

Yukarıdaki cümleler, ölüm gibi derin bir acıyı bile paylaşacak, anlatacak kimsesi olmayan Anadolu'yu/yaşlı kadını yansıtır. Evladını kaybetmiş olmasına rağmen hüznünü yaşamasına izin verilmeyen ve sadece susması istenilen

yaşlı kadının söz hakkı, Mevlüt Ağa gibi kör bir gücün insiyatifine bırakılır. Mevlüt Ağa, mutlak otoritenin ve baskının kişileşmiş biçimidir; yaşlı kadının kederine saygı duymak ve uğradığı haksızlığa çare olmak yerine zorba bir tavır takınır. Çünkü şehirden uzak ve ücra topraklarda yaşayan insanların hayatları hakkındaki tek karar, ağalık gibi meşru olmayan bir düzen tarafından verilir. Bu düzenin oluşmasının temel nedeni, devlet yetkililerinin Anadolu'ya/köylüye sahip çıkmamasıdır. Ramazan Kaplan "köylünün devletten gerekli ilgiyi görmediğini, devletin güçlülerden yana olduğunu" (Kaplan, 1997: 247) ifade ederken tam da yaşlı köy anasının trajedisine gönderme yapar. Kendi insanının haklarını korumaktan ve sorunlarını çözmekten yoksun olan hükümet görevlileri, yaşlı kadını da kaderine terk eder. Mehmet'in katilini bildiği halde dava açmak, şikâyet etmek gibi bir tutum sergilemenin faydasız olduğunu düşünen yaşlı kadın, "oğlunun ölümünden çok daha korkunç gel(en) hükümet kapısına düşmektense" sesini kimselere duyuramayacağını bildiği için susmayı tercih eder.

Basit bir konuda bile ihtiyar kadını aylarca oyalayarak işlemezliğine mahkûm eden bürokrasi, köylüye ait her tür problemi zaman kaybettirici angarya bir iş olarak görür. Bürokrasinin ağır aksak işleyen yapısı yaşlı kadını ürkütür, taşrada yaşadığı için ihmal edilen ve her tür hak arayışı görmezden gelinen yaşlı kadının zihninde hükümet ve bürokrasi, Mevlüt ağa gibi büyük bir muhataranın sembolüdür; "oğlunun kan hakkını bile aramaktan çekinen yaşlı köy anasının karşısına bürokratik engeller de birer baskı ve sindirme aracı olarak çıkmaktadır. (Korkmaz, 2016: 139). Nitekim hiçbir teselli ve tutunma kaynağı olmayan yaşlı kadın, zulme direnecek gücü kendinde bulamamış, yüreğinde dinmeyen evlat acısıyla tek başına bırakılmıştır.

"Bir Skandal", "Ses" ve "Kağnı"da yer alan kişileri değerler çatışması bağlamında iki farklı grupta ele alabiliriz; Anadolu/köylü ile aydınlar ve hükümet yetkilileri. Öykülerde tematik güç, köylü iken; karşı güç, aydınlar ve devlet görevlileridir. Anadolu, Cumhuriyet rejimi kurulurken sancılı bir oluş vetiresinde asılı kalır. Değişimin sosyokültürel ve psikososyal yaşamdaki etkilerini derinden yaşayan Anadolu, bakımsız ve kıraç topraklarda var olma mücadelesi verirken yeniden inşa edilmeye ihtiyaç duyar. Sabahattin Ali, bu durumu kimi zaman "sokakları talihinden daha karanlık" olan köylü insanın halinde kimi zaman "budaklı bir dala benzeyen iri mafsallı, çatlak derili ellere" sahip yaşlı bir köy anasının kimsesizliğinde kimi zaman ise "ayakkabılarının arkasından topukları delik çorapları görün(en)" Sivaslı Ali'nin duyulmayan sesinde yansıtır.

Kendi insanının hafızasında ve yaşamında bu denli yıkıcı bir çözülüşün farkında olmayan aydınlar, her bakımdan yoksulluğa itilen Anadolu'nun yaşadığı açmazı görmekten yoksundur. Oysa aydınlar, dağılan ve parçalanan

her değeri, imar etme ve yaşatma adına aydınlık bir duraksamadır. Böylesi bir aydınlık duraksama, topluma özgü tüm değerleri kuşanarak geleceğe akabilmek için döneminin/şimdisi'nin ruhuyla temsili bir ilişki kurmalıdır. Lakin modernleşme serüveniyle beraber Türk aydını, büyük bir yok oluş mecrasına hızla sürüklenen Anadolu'yu unutur, ihmal eder; kitaplardan, resimlerden tanıdığı coğrafya üzerine angaje söylemlerle konuşur ve mevcut sorunları reel bir perspektiften değerlendirme gücünü kaybeder. Kendi insanının ve toplumun ahvaline duyarsız kalan aydınlar, içtimai hayatının sunduğu imkanlarla vakit geçirirken asli misyonunu yitirirler. Edward Said, "aydınların(...) asıl amacı, egosunu tatmin etmek ya da statüsünün keyfini çıkarmak değildir." (Said, 2013: 34) der. Said'in bu durumla ilgili genel sosyolojik tespiti, tam da dönem aydınlarının bir eleştirisi olarak okunabilir. Bencil, yetersiz ve büyük Cumhuriyet ülküsüne gönülden bağlılığını yitirmiş aydınlar, maddi düzeydeki çıkarlarının tutsağı oldukları için halkın ahvaline yabancılaşırlar; "halktan uzak, hatta ona karşı olan, onu hor gören ve memleket sorunlarına sırt çeviren, sorumsuz, bencil, çıkarcı (...) kimselerdir." (Bezirci, 2007:118). Bezirci'nin belirttiği aydın tiplemesinin kişileşmiş görüntüsü, "Bir Skandal" ve "Ses" te yansıma bulur. Sorunlara çözüm önerileri getirmekten uzak ayrıştırıcı ve yok sayıcı yaklaşımlarıyla aydınlar, Anadolu'yu karanlığa iten gücün kendisine dönüşmüştür.

"Kağnı"da ise Anadolu'nun karşısında duran engel güç, asayişten bürokratik işlere kadar sorumlu olan devlet görevlilerdir. Bir insanın tüm haklarını korumakla yükümlü merciler, köylü insanın yaşadığı topraklara ulaşamamış ve Anadolu'yu feodal bir kalıntının simgesi olan ağalık gibi susturucu bir gücün hükümlerine terk etmiştir. "Kağnı"da ihtiyar köy annesinin yaşadığı trajedi, bu durumu tüm yönleriyle yansıtan niteliktedir.

2. Yabancılaşmış/Yozlaşmış Bilinçlerin Gelenek ve Değerlerle Çatışması

"Bir Skandal" ve "Ses" Cumhuriyet rejimiyle beraber yaşanan değişim sürecini Anadolu'ya aktaramayan aydınların niteliksiz ve boyutsuz yönünü; "Kağnı" ise, Anadolu insanının kimsesizliğini ve çaresizliğini görmezden gelen bürokrasinin işlemez kör gücünü öyküler. Anadolu, hem modernliğin beslediği müphem, köksüz ve yozlaşmış aydınlar hem de duyarsız ve umursamaz bir tavır sergileyerek köylüyü sindiren hükümet yetkilileri tarafından kaderine terk edilmiştir. Bu durumun temel nedeni, yabancılaşmadır; aydınlar/bürokrasi ve Anadolu arasında değerler çatışmasına neden olan yabancılaşma, bireysel ve toplumsal düzeydeki görüntüleriyle metinlere yansırken çaresizlik, güvensizlik, yalnızlık, kaçış, baskı ve zulüm gibi pek çok sorunun derinden yaşanmasına zemin hazırlar. Yabancılaşma, "Ses"te ve "Bir Skandal"da modernite ve Batı merkezlidir; "Kağnı"da ise müstebit bir zihni-

yetin tahakkümlerinden kaynaklanır.

"Ses"te yabancılaşmanın kişiler düzlemindeki temsilcisi, müzisyenlerin şahsında simgelenen aydınlardır. Yazar, müzisyenlerin nezdinde aydın kimliğini ve dönemin ruhunu yabancılaşma bağlamında sorgular. Aydınlar, kültürün ve geleneksel değerlerin yeni bir oluşta devamlılık göstermesini sağlayan ve geleceğe taşıyan kişilerdir; onların bakış açısındaki bozulma ve çürüme sadece ferdi sonuçlar doğurmayacak, toplumun hafızasında da topyekun etkiler yaratacaktır. Bu olumsuzlanan durum, "Ses"te gerçeğe dönüşmüş gibidir. Cumhuriyet rejimiyle beraber modern dünyanın değişim serüvenine temas eden fakat kendine özgü atılımı yapamayarak başka'sına dönüşen müzisyenler/aydınlar, Anadolu'yu kuşandığı değerlerle tanımaktan yoksunlardır. Oysa Anadolu, binlerce yıllık geçmişin sırrına temellük eden büyük bir medeniyetin taşıyıcısıdır; müzisyenler/aydınlar, toplumsal rollerinin minvalini belirlerken böylesine bir güçten beslenip zenginleşmek yerine kavram karmaşası yaşayarak kültürel alandaki arayışlarına yüzünü Batı'ya dönerek cevap bulur. Mustafa Kutlu, "aydın kesiminin Anadolu insanını bir türlü anlamadığını, bunun sebebinin de Anadolu insanına gerçekten yaklaşmaması olduğunu; Batı insanının üzerine kurulmuş Batı kültürü ile bizim insanımızı oluşturan değerlere yaklaşıl(mamasını), bizi anlamak için bizim değerlerimizin bilinmesi gerek(tiğini)" (Kutlu, 1972: 143) söyler. Kutlu'nun bu tespiti, kendine özgü kaynaklarla beslenip zenginleşemeyen dönem aydınlarının bir eleştirisi olarak okunabilir. "Ses"te Batılı zevk ve anlayış, yoğunlaştırılmış bir değer dünyası sunan musikide yansıma bulur. Elbette ki modernleşme serüveninde estetik tarafımızı şekillendirirken farklı duyuş biçimlerinden etkilenmek mümkündür; fakat aydınımızın en temel misyonu, bizi içeren her değerin anlamını kaybetmeden bir bellek mekanına dönüşmesini ve nesiller boyu var olmasını sağlamak olmalıdır. Aksi takdirde müzisyenin hayalindeki benzer bir çözülüşün yaşanması kaçınılmazdır;

> Arkadaşım şimdiden hülyalar içinde yüzüyordu. Sivaslı Ali'nin bir gün meşhur ve dünyaca tanınmış bir opera tenoru olarak Avrupa şehirlerinde konserler verdiğini düşünüyor:
> Onun frak içindeki vücudunu ve beyaz yakasından fırlayan kırmızı yüzünü görmek, harikulade bir şey olacak! diyordu. (s. 116)

Alıntı metne göre müzisyen/aydın, kültürel yabancılaşmanın cisimleşmiş görüntüsüdür. Geleneğin yaşayan tarafını hafızasından silerek kendi sesine karşı duymazlaşan aydın, topluma hüviyet kazandıran bir mirasın özünü referans almayarak dejenere olur. Dejenere oluş'un karakteristik bir örneği olan müzisyen, Anadolu'nun bir köyünde tanıdığı Sivaslı Ali'yi, "Avrupa

şehirlerinde konserler veren opera tenoru olarak düşün(ür)." Fakat Sivaslı Ali, opera değil türküler söyler. Türküler, hafızamızda saklı olanın özde yaşamasını ve geleceğe taşınmasını mümkün kılan söz atölyeleridir. Sembolik manada türküler, Anadolu insanının iç dünyasını ve geçmişimizi derin ve örtük anlamların arkasına gizleyerek yansıtan kültürel kodlardır. İnsanın mazisine tutunarak geleceğe ağmasını sağlayan türküler, Anadolu'nun asırlar boyu ince ve derin bir yakarışla dile getirdiği yaşanmışlıkların öyküsünü simgeler; aydınlar, bu öykünün kendilerine aktardığı zenginliğe dokunarak değişim sürecini yaşamalıdır. Aksi takdirde müzisyen gibi tarihsel boyutta bir arka plan sunan ve zamanla kökensel bir güce dönüşen belleğimizden kopup yabancılaşırlar.

Müzisyenin bilincini Batı hayranlığı öylesine kuşatmıştır ki Sivaslı Ali gibi bir insanın sesini susturur ve türküler yerine operayı tercih eden taklitçiliğe dayalı bir bakış açısı geliştirir. Müzisyenin kimlik krizinden kaynaklanan yozlaşmış bu bakış açısı, diğer müzisyenlerin davranışlarında da gözlemlenir. Elinde sazıyla bekleyen Ali'nin nerede ve nasıl saz çalacağına karar veren ses esnaflarının kendi aralarında yaptığı istişareler bu durumu anlatır niteliktedir;

> Benim yanımdaki genç müzisyenlerden birine
> Bunu iskemleye oturtup söyletmek doğru olmaz, Bağdaş kurup söylemeye alışmıştır, belki sıkılır! Dedim.
> (...)
> Yok canım ne münasebet! Frenklere karşı bağdaş kurup oturtmak olur mu? Herifleri kendimize güldürürüz dedi. (s.118)

Yukarıdaki cümleler, Anadolu üzerinde psikososyal bir tecrit uygulayan aydınla halk kültürü arasındaki mesafelere gönderme yapar. Avrupai bir hayat tarzına göre yaşayan ve Batılılaşmayı şeklen benimseyen aydınlar, bağdaş kurup oturma gibi halka özgü bir tavrı, "Frenklere karşı bağdaş kurup oturtmak olur mu? Herifleri kendimize güldürürüz" sözleriyle aşağılar, bayağılaştırır. Toplumumuz arasında alışkanlık haline gelen ve bizi yansıtan bir davranış biçimini, kompleks haline getirip küçümseyerek yok etmeye çalışmak, kendimizi yeniden inşa edecek gücü ötelemekle eş değerdir. Başkasının değer yargılarıyla düşünerek içtimai yaşamımıza yön veren müzisyenlerin içine düştüğü çıkmaz, bununla sınırlı değildir. Sivaslı Ali'nin sazını bir kenara iterek piyanoyu tercih eden müzisyenler, Alinin önünde engel bir güç gibi dururlar ve ilk kez piyanoyla karşılaşan, şaşkınlıkla etrafını izleyen Ali'nin var olma çabasına müstehzi bir tavırla yaklaşırlar. İçine doğup büyüdüğü bir kültür atmosferi dışındaki kıstaslarla irdelenen ve kendi topraklarında yabancı bir insan muamelesi gören Ali, müzisyenlerle kolektif bir duyuş ve düşünüş

tarzının olmadığının farkındadır. Anthony Giddens'in belirttiği gibi "insan, geleneksel ortamların sağladığı psikolojik desteklerden ve güven duygusundan yoksun olduğu bir dünyada kendisini kaybolmuş ve yalnız hisseder." (Giddens 2014: 52). Giddens'ın tanımladığı ruh hali, tam olarak Sivaslı Ali'de cisim bulmuştur. Kök saldığı topraklardan kopup tanımadığı siluetlerin ve yüzlerin arasına katılan Ali, kendisine karşı kayıtsız kalan bir yığının içinde sesini bulamaz ve bir süre sonra sazının, söylediği türkünün ses vermediğini fark eder. Yazar Ali'nin yaşadığı bu durumu, onun bakış açısından yansıtır;

> Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım! (s. 122)

Alıntı metin metaforik açıdan incelendiğinde, basit sade, yalın ama köklü bir geleneğin ruhu olan Ali'nin aydınlara yönelttiği bir eleştiridir. İbrahim Tüzer, Ali'nin bu sözlerini "yüzyıllardır yoğrula yoğrula bir medeniyet, bir zihin, bir düşünme biçimi haline gelmiş Anadolu insanının modern felsefe metinlerinde yer alamayacak (...), (...), ironisi" (Tüzer, 2009: 28-31) olarak yorumlar. Anadolu insanının Sivaslı Ali'de yansıma bulan içsel tepkisi ya da tavrı, derin bir değer buhranı içinde kaybolan ve kimliksizleşen aydının yabancılaşmanın eşiğinde asılı kalarak kendi sesini nasıl yok ettiğini ortaya koyar.

Yabancılaşmış aydınların başka bir boyuttaki görüntüsü, "Bir Skandal"da da yansıma bulur. "Bir Skandal"da, Cumhuriyet rejimi kurulurken Türk milletinin yeniden oluş serüvenine duyarsız kalan ve menfaat ilişkilerini önceleyerek ikbal peşine düşen aydınların bakış açısındaki bozulma ve çürüme yabancılaşma üzerinden anlatılır. Yabancılaşmanın kişiler seviyesindeki simgeleşen biçimi Vasaf Beydir. Vasaf Bey, her şeyi ve herkesi kendi yararına kullanan oportünist zihniyetin tipik bir örneğidir. Toplumun değişim sürecinde ihtiyaç duyduğu aydınlık bakış açısına ve bilinç düzeyine erişemeyen Vasaf Bey, memleket meseleleriyle ilgili herhangi bir konuda da kapsamlı ve analitik bir düşünme biçimine sahip değildir. Bozgun ve yıkım psikolojisinin Anadolu insanında yarattığı tahribatı görmekten yoksun olan Vasaf Bey, "Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı aydınlatamadın. Bir vücudu vardı besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı. İşletemedin. Onu, (...) cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın." (s. 123) sözleriyle eleştirel bir perspektiften aktarılan *Yaban* romanındaki aydının benzer bir görüntüsüdür. Problemleri çözmek yerine daha kompleks bir hale getiren Vasaf Bey, her bakımdan büyük bir sefaletin içine sürüklenerek yoksulluk ve çaresizlikle kuşatılan Anadolu'yu unutur; misyonunu şahsi menfaatlerinin belirlediği ölçüler dünyasında aradığı için özellikle köylülerin itildiği vahim durumu göremez. Bakımsız ve çorak bir coğrafyada türlü

imkansızlıklara karşı var olma mücadelesi veren Anadolu'yla ilgili sadece sloganlara ve vaazlere dayalı konuşmalar yapar. Kendi insanımızla içtenliğe dayalı bir ilişkisi olmayan Vasaf Bey, günübirlik eğlencelerde "köylü milletin efendisidir" söylemini tekrarlayarak sahte bir duyarlılığın arkasına sığınır; çünkü o dönemlerde köylü, efendi değil; Faruk Nafız Çamlıbel'in "Han Duvarları" ndaki gibi perişan, yapayalnız ve kimsesizdir. Bu durum, Vasaf Bey'in Anadolu'ya ne denli yabancı olduğunu; hiç görmediği, bilmediği ve tanımadığı Anadolu hakkında gösterişli nutuklar atarak itibar kazanmaya çalıştığını gösterir.

Köylülerin/Anadolu'nun sorun ve kahır yumağına dönüşmüş haline ilgisiz kalan sadece aydınlar değildir. Uzak ve ücra mekanlarda hayata tutunmak için kendisi dışında hiçbir teselli kaynağı olmayan köylüleri, hükümet yetkilileri de Cumhuriyet'in özgürlükçü ve yenilikçi bakış açısına dayalı her tür hak ve hukukundan yoksun bırakırlar. Kağnı, bu durumun sembolik bir örneğidir. "Kağnı"da evladını yitirmiş yaşlı köy anasını ağa gibi mütecaviz ve zorba bir güce karşı koruyamayan ve ona sahip çıkamayan yetkililer, duyarsız ve sorumsuz kişilerdir. Oğlunun katilini bildiği halde ağa tarafından susturulan yaşlı kadın, konuşmak istese de sesini hiç kimsenin özellikle de devlet görevlilerinin duymayacağını bilir. Çünkü jandarma, ihtiyar kadının yaşadığı köye ayda bir defa sadece vergi tahsilini temin için gider ve köylünün sorunlarını zaman kaybettirici bir iş olarak görür. Oysa yıllarca ihmal edilen Anadolu'nun her bakımdan korunmaya ve desteğe ihtiyacı vardır.

Cinayet vakasını gizli bir şikayet üzerine öğrenen jandarma, köye geldiğinde Sarı Mehmet'in mezarının açılmasını ister; lakin bu işin bütün çilesini zayıf, biçare ve yoksul kadının omuzlarına yükler. Oğlunun ıstırabını hala içinde yaşarken yaşlı kadını böylesine ağır ve külfetli bir işi yapmaya mecbur bırakan yetkililer, yabancılaşmanın somutlaşan görüntüsüdür. Köy annesinin halini anlamak, üzüntüsünü paylaşmak yerine onu ayağıyla iten yetkililerin zalimliği davranış biçimlerine de yansır;

> Kadın: "Yavrumu mezarında bile rahat komadılar!" diye iki yanını dövüyor ve bütün Anadolu kadınları gibi ses çıkarmadan ve pek az hıçkırarak ve çömelerek ağlıyordu. Mütemadiyen sallanmakta ve çatlak, kuru yumruklarını ağzına ve gözlerine götürmekte idi. Candarmanın biri ayağıyla hafifçe arkasından dokundu: "Kalk bakalım" dedi. (s. 9)

Alıntı metin, içinde bulunduğu durum karşısında kendisini savunamayan yaşlı kadının çaresizliğini anlatır. Kadının düştüğü çaresizliğini kullanan, yok sayıcı ve aşağılayıcı bir tavırla yaşlı köy anasına dokunan yetkililer, ölüm gibi insanı derin bir acıya ve hüzne sürükleyen bir durumda bile fütursuz-

durlar. İnsani boyutu olmayan tutumlarının yanı sıra herhangi bir problemi de çözüme kavuşturma bilincinden uzak olan yetkililer, mezarı açtırmalarına rağmen cinayet olayını açıklığa kavuşturmadan köyü terk ederler, yaşlı kadını ise oğlunun cesediyle tek başına bırakırlar. Oğlunun Kurtlanmış cesedini kağnıya yüklerken bir anda gücünü yitiren yaşlı kadın, kasabaya varamadan yere düşerek ölür. Bilinmek, anlaşılmak ve hatırlanmak dışında hiçbir beklentisi olmayan bu yaşlı köy anasından geriye unutulmuş, bırakılmış köylünün trajedisi kalır.

Sonuç

Türk edebiyatında modern bağlamda öykü türü, Tanzimat dönemiyle şekillenmeye; Cumhuriyet döneminde ise olgun ve yetkin örneklerini vermeye başlar. Cumhuriyet edebiyatında öykü, kısa bir süre arayış süreci yaşasa da, köyde ve kasabada yaşayan insanı ele alma yönelimi tematik açıdan ele alınan konuları ve tipleri çeşitlendirir. 1930'lu yıllarda Sadri Ertem ve Selahattin Enis gibi yazarların Anadolu insanını esas alan eserleri, memleket edebiyatı dediğimiz bir ekolün oluşmasına zemin hazırlar. Bu ekole 1940'lardan sonra Sabahattin Alide katılır.

Sabahattin Ali, toplum gerçekliğini değerler çatışması üzerinden eleştirel ve gözlemci bir bakış açısıyla aktarır. Değerler çatışmasının en yoğun olduğunu düşündüğümüz "Bir Skandal", "Ses" ve "Kağnı" öyküleri, her bakımdan yeniden inşa edilmeye ihtiyaç duyan fakat aydın ve bürokrat zümresi tarafından kıraç ve bakımsız topraklara terk edilerek ötelenen, bırakılan ve yalnızlaştırılan Anadolu insanını yansıtır.

Sabahattin Ali, "Bir Skandal" ve "Ses"te Cumhuriyetin yenilikçi ve aydınlık tarafını Anadolu'ya taşıyamayan aydınların, sathi, pragmatik ve yozlaşmış bakış açılarını; "Kağnı"da ise bürokrasinin ağır ve işlemez yapısını irdeler. Anadolu'nun temel sorunlarını çözme bilincinden yoksun olan aydınlar, öykülerde iki farklı görünümle karşımıza çıkarlar. "Ses"te kültür mecralarından uzak, Batı hayranlığının kuşatması altında yabancılaşan aydınlar, geleneğin saklayıp koruduğu değerlerin sesine karşı duymazlaşır. "Bir Skandal"da ise varoluşlarını oportünist bir zihniyet üzerine kurarak müreffeh hayatlarında sıkışıp kalan aydınlar, Anadolu'yla ezbere ilişkiler kurarlar. Anadolu'nun vahim durumuna duyarsızlaşan sadece aydınlar değildir; bürokrasinin aksak ve yavaş ilerleyen yanı da, köylünün yaşamında engel bir güçtür. Bir yığın zulme ve haksızlığa karşı kendini savunamayan Anadolu'nun var olma çabası, devletin muktedir gücü tarafından korunmadığı için köylüler yaşama gibi en temel haklarını bile ağalık gibi meşru olmayan bir sistemin müstebit tavrına teslim eder. "Kağnı", bu durumu tüm yönleriyle yansıtan bir nitelik taşır.

Her üç öyküde de bin yıllık medeniyetin kurucu nüvesini içinde taşı-

yan Anadolu, aydınlar ve hükümet yetkilileri tarafından kaderine terk edildiği için büyük bir yoksulluğun ve sefaletin eşiğinde asılı kalır. Aydınlar, Cumhuriyetin aydınlık tarafını içselleştiremeyen, bu ülküye gönülden bağlı olmayan, değerlerden kopup Batılı bir zevkin gölgesinde kalarak yozlaşan, bencil, yetersiz ve niteliksiz insanlar olduğu için Anadolu'nun sorunlarını çözmek yerine daha da karmaşık bir hale getirir; bürokrasinin ise insanı değersiz bir nesneye dönüştüren tavrı bu karmaşayı iyice derinleştirerek çatışma yaratır. Bu bağlamda değerlendirdiğimiz "Bir Skandal", "Ses" ve "Kağnı" öyküleri, hem değerler çatışması hem yabancılaşma, yozlaşma, terk edilmişlik ve bırakılmışlık kavramları hem de karakterlerin davranış biçimlerine sinen medeniyet algısı bakımından sembolik bir değer taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kağnı, Ses, Esirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Balcı Yunus, *Türk Romanında Aydın Problemi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002.

Bezirci Asım, *Sabahattin Ali*, Evrensel Basım Yayınevi, İstanbul 2007.

Giddens Anthony, *Modernite ve Bireysel Kimlik* (Çev. Ümit Tatlıcan), İstanbul 2014.

Kaplan Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Karaca Tağızade Nesrin, *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*, Hece Yayınları, Ankara 2005.

Karaosmanoğlu Yakup Kadri, *Yaban*, İletişim Yay., İstanbul 2004.

Kutlu Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yay., İstanbul 1972.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali- İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Said Edward, *Entelektüel* (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

Tüzer İbrahim, Sabahattin Ali'nin "Bütün Öykülerinden" Bir Ses Ya da Ses Esnaflarının Duyamadığı Çığlık!.., *Ayraç* 2, 28-31, 2009.

Ülken Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.

Zeynep Tek*

SABAHATTİN ALİ'NİN "SES" ADLI HİKÂYESİNDE DRAMATİK İRONİ

"Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!"
Ses/Sabahattin Ali

Değirmen (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947) adlı hikâye kitaplarının yazarı Sabahattin Ali (25 Şubat 1907-2 Nisan 1948), modern Türk hikâyesinin önde gelen kalemlerinden biri olarak kabul edilir. Eserlerinin merkezine 'insan'ı alan yazar, köy-kent insanının gerçekliğine odaklanarak; arayışları, küçük mutlulukları, zaafları, örselenmişlikleri, dramatik ve trajik birçok hâli sanatkârane muhayyilesinin gücüyle edebî yapıta dönüştürmüştür. Bir mektubunda "Dünya çok güzel muhakkak... Dünya çok enteresan, bu da muhakkak... Fakat ben bir türlü "buranın malıyım!" diyemiyorum. Kati hiçbir hareket yapmama imkân yok, çünkü bir rüya aleminde gibiyim ve sanki manevi dalgaların sürüklenişine tabiyim..." (akt. Korkmaz, 1997: 60-61) diyen sanatkâr, bu kendine dönük tahlille; edebî eserlerdeki varoluşsal bunalımların, yabancılaşmanın, sorgulayışın, incelikli duyuşun "örnek yazar"ın (Eco, 2011: 40) bilişsel ve duygusal seviyesiyle ilgili olduğunu düşündürür. Bu çalışma örnek yazarın okuyucusundan beklediği iş birliğini esas alarak metin merkezli bir yöntemle oluşturulmuştur. Amaç, *Ses* adlı hikâyede dramatik ironi üzerine kurulu olay örgüsünü ayrıntılı bir tahlille inceleyebilmektir.

Açıkça saldırgan olmasa bile gene de bir hile olarak tanımlanan ironi hem oyunbaz hem de son derece ciddidir (Sanders, 2001: 117). Söylediği her şeyin aslında başka bir anlamı olduğu ifade edilen Sokrates'in ironik söylemi (Kierkegaard, 2009: 14) tarihsel olarak temel alınarak ironi kavramının ne olduğu sorusu tartışılagelmiştir. Yaygın olarak söylenmek istenen sözün tersini kastetme şeklinde anlaşılan ironi, beklenenle olan arasındaki tezadı ifade etmek amacıyla da kullanılır. Bu durumda "reel ile idealin, olanla olması lâzımgelenin tezat"lığı (Bergson, 1945: 92) söz konusudur. Claire Colebrook ironiyi kozmik ironi, trajik yahut dramatik ironi ve günlük ironi başlıkları altında değerlendirmekte; dramatik, kozmik ve trajik ironinin, insan niyeti ve

* Arş. Gör., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

aksi sonuçlar arasındaki ilişki üzerine düşünme yolları olduğunu belirtmektedir. Bu ironi anlayışı sözel ironiyle ilişkilidir, çünkü her ikisi de açıkça söylediklerimizin veya niyet ettiğimizin ötesinde bir anlam veya niyet kavramını paylaşır. Dramatik ve kozmik ironide bu diğer anlam entrika veya kaderdir (Colebrook, 2004: 15). Dramatik ironinin daha çok tiyatro yazarları ve romancılar tarafından kullanıldığını ve bu teknikte ironistin tümüyle devreden çıktığını belirten Douglas Colin Muecke'nin görüşlerine yer veren Oğuz Cebeci, dramatik ironide yazarın, karakterlerin kendilerini ironik bir biçimde teşhir etmelerini sağlayacak biçimde düzenlemeler yaptığını belirtmektedir (Cebeci, 2008: 303-304; Muecke, 1982).

Sabahattin Ali'nin *Ses* adlı hikâyesinde olanla, olması beklenen arasında bir çatışma yaratılarak ve olay, durum ve kişiler tasvir edilmekle yetinilerek dramatik ironi kullanılmıştır. 1937 yılında yayımlanan *Ses* adlı kitabının aynı ismi taşıyan ilk hikâyesi olan *Ses* özne anlatıcının, müzisyen bir arkadaşıyla Beyşehir'den Konya'ya doğru giden kamyonun arızalanması sonucu yolda kalmasını, orada bir yol amelesi olan Sıvaslı Ali adlı saz çalan bir gencin sesini dinlerken etkilenmesini ve ona müzik eğitimi aldırma çabasını anlatmaktadır. Sıvaslı Ali'nin sesinin "Fevkalade!" olduğunu belirten özne anlatıcı, "Ömrümde bu kadar gür, tatlı bir erkek sesi dinlememiştim. Bir insan gırtlağından bu kadar manalı ve sarıcı seslerin nasıl çıkabildiğine hayret ediyordum." (Ali, 2014: 113) diyerek Ali'nin sesinin kendisinde uyandırdığı hayranlığı ifade etmiştir. Arkadaşının "Harikulade bir ses azizim, yıllarca arasak bulamayız." (Ali, 2014: 115) ve "Bilmezsin, kardeşim" diyordu. "Oğlanın sesi kulaklarımdan gitmiyor, ben bu işin acemisi değilim, aşağı yukarı kendime insan sesi esnafı diyebilirim, fakat böyle bir sesi az dinledim." (Ali, 2014: 116) şeklindeki ifadeleri de Ali'nin sesinin özel ve güçlü olduğunu vurgulamaktadır. Sıvaslı Ali'nin sesinin 'büyüleyici güzelliği'ne dair bu betimlemeler, bir "anlatısal oyalanma" (Eco, 2011: 91) sağlamaktadır. Ankara'ya getirilmeden önce Ali'nin sıradan bir 'ses'e sahip olmadığını, sesinin gücünün akşam üzeri yarı yolda kalınan açık bir mekânın uyandırdığı romantik etkiyle sınırlanamayacağını göstermektedir.

Çeşitli yerlerle görüşüldükten sonra Ankara'ya çağrılan Sıvaslı Ali, yetkili bazı müzisyenlerin önüne çıkartılmıştır. Fakat bundan sonrasında gerçekleşenler, Ali'nin sesinin güzelliğine hayran olan kişilerin devreden çıkıp "ses esnafları"nın (Tüzer, 2009: 28) eleştirel bakış açısının hâkim olduğu sahnelere yerini bırakmıştır. Berel Lang'a göre; "Bütün ironi çözümlemelerinde, aşkınsal olsun olmasın, ironiye atfedilen tek özellik, merkezindeki tersine çevirmedir-başlangıçta yapılan bir iddia veya hareketin daha sonra kendi aleyhine dönüşü" (Lang, 2008: 243). *Ses*'te de ironinin oluşmasında olayların tersine çevrilmesinin etkisi büyük rol oynar. Hayranlıkla Ali'yi keşfedenler

ile Ali'nin bir yarış havasındaymış gibi karşısına geçen yeni insanlar birbirinden tamamen farklı davranışlar sergilemiştir. Böyle bir durumda Ali "ürkek" bir çaresizlikle buradaki mekâna ve insanlara yabancılaşmıştır:

> İmtihanın yapılacağı mektebin müdür odasına girer girmez, bir kenarda elinde sazıyla bekleyen Sıvaslı Ali'yi tanıdım. Yüzü biraz daha kırmızı, bakışları adamakıllı ürkekti. Ökçesi basık ayakkabılarının arkasından topukları delik çorapları görünüyor ve üzerinde bulunduğu halı, tabanlarını yakıyormuş gibi sık sık ayak değiştiriyordu. Sazını bir silah gibi sağ ayağının kenarına dayamış, sapını iki parmağıyla yakalamıştı. Odada konuşup gülüşenlerin yüzüne bakmıyor, gözlerini yerde ve karşı duvarda gezdiriyordu (Ali, 2014: 117).

Muhtelif milletlere mensup müzisyenlerin Türkçe, Almanca, Fransızca konuştukları odanın Ali için yabancı 'ses' ve figürlerle dolu yapısı, onun bu mekânla olan uzaklığını daha fazla arttırmıştır. İbrahim Tüzer'e göre eserin esas çatışma noktasını "birbirlerini anlamaktan çok uzak olan ve farklı beklentilerle aynı mekânda bir araya gelen insanların" bu trajedisi oluşturur ve "taşra-kent/merkez ikilemi" daha fazla ortaya çıkar (Tüzer, 2009: 30). Özellikle Ali'nin genç bir Alman kadının piyanonun tuşlarına dokunmasına 'hayret dolu bir göz at'ması ve "sonra, ihtimal acemilik göstermemek için, lakayt bir hal almaya çalış"ması (Ali, 2014: 118), temsil ettiği Anadolu insanının bir taraftan merakına öte taraftan 'izzeti nefsine' işaret eder. Ali'nin, onu sınayanlarla birlikte içinde bulunduğu mekânla da çatışma hâli sahneye çıkmasıyla belirginleşir. "Genç müzisyenlerden biri sahneye beyaz boyalı demir bir iskemle koyarak Ali'ye: "Otur bakalım!" de"miş ve bu sırada "diğer bir müzisyen atıl"arak "Canım, iskemleye oturup şan yapılır mı? Ayakta söylesin!" deyince "Amma yaptın ha, ayakta saz çalıp şarkı söyleyen halk şairi gördün mü?" cevabını almıştır (Ali, 2014: 118). Bu konuşmalar sırasında Ali'nin beden dili şöyle tahlil edilmektedir:

> Bu münakaşa esnasında Ali, gözleriyle odanın bir hastane ameliyathanesine benzeyen beyaz, çıplak duvarlarını, büyük, perdesiz pencerelerini seyrediyor ve odayı sesleriyle dolduran bu bir sürü adama, ameliyat masasına yatacak bir hastanın doktorlara bakışına benzeyen ürkek nazarlar fırlatıyordu.
> Benim yanımdaki genç müzisyenlerden birine:
> "Bunu iskemleye oturtup söyletmek doğru olmaz, bağdaş kurup söylemeye alışmıştır, belki sıkılır!" dedim.
> O bir an "doğru" der gibi bana baktı, fakat sonra:
> "Yok canım, ne münasebet! Frenklere karşı bağdaş kurup oturtmak olur

> mu? Herifleri kendimize güldürürüz!" dedi.
> Ali, beyaz demir iskemleye, ateş üstünde oturuyormuş gibi ilişti. Sazı tutan eli titriyor ve kırışan alnından kirpiklerine ve ayva tüylü yanaklarına terler süzülüyordu (Ali, 2014: 118).

Kendisine, temsil ettiği halkına, kültürel değerlerini temsil eden sazına yabancı olan bu insanlar, bir ozanın ayakta mı, oturarak mı bağlama çaldığını dahi bil(e)memektedir. Frenklere hoş görünme arzusu, Ali'ye duyulan saygıdan daha öncelikli ve daha önemlidir. Kimse onun fikrini sorma gereği duymamıştır. Âdeta 'ameliyat masasına yatırılmış bir hastanın ürkekliği'nin üzerine çöktüğü Ali'nin içinde bulunduğu mekânla ve buradaki insanlarla uyumsuzluğu dramatik bir tablonun ortaya çıkmasına neden olur. Onun "büyük ve dalgın gözlerin"in "daimi bir rüya içinde yaşadığını fark" ederek bir anda kendini onun yerine koymak isteyen (Ali, 2014: 117) ve onun sesine güvenen özne anlatıcının dahi ondan bahsederken "bunu" işaret zamirini kullanması, aslında Ali'nin oradaki 'herkes' için 'bir öteki' olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla Ali'nin 'iğretiliğinin' temelinde çevresini saran kişilerin varlık itibariyle "hegemonya kurma"ya (Adler, 2011: 118) dönük yaydığı baskının etkili olduğu anlaşılır. Bu anlamda Asım Bezirci'nin de belirttiği gibi "hikâyede köylü ile şehirli, daha doğrusu, halk kültürü ile Batı kültürü arasındaki ayrılık ortaya konulmakta" (Bezirci, 2007: 100); iki tarafın da birbiri için anlaşılmaz olduğu görülmektedir. "Sazı tutan eli titr"eyen ve "kırışan alnından kirpiklerine ve ayva tüylü yanaklarına terler süzül"en (Ali, 2014: 118) Ali'nin içinde bulunduğu hâl karşısında kimsenin onu destekleyeceği, rahatlatacağı bir harekette bulunmaması, onun 'yabancılığını' yatıştırmaması; türküler yerine operalar seslendirmesinin arzu edilmesi Batı kültürünü temsil eden kişilerin halk kültüründen ve psikolojisinden uzaklığına işaret etmektedir. Her ne kadar Ali'nin elenmesinden sonra özne anlatıcı ve arkadaşı, "onun yüzüne bile baka"mayacak kadar mahcup hissetmiş hatta özne anlatıcı onu "Oğlum", "iki gözüm" (Ali, 2014: 120) şeklinde sıcak bir üslupla desteklemiş olsa da imtihan odasındaki ezici çoğunluk Ali'nin hâlini anlamamış ve "işi çabuk bitirmek isteyenler"in (Ali, 2014: 120) aceleciliğiyle Ali'ye davranmıştır.

"Namzetlerin kulak terbiyeleri"nin deneneceği sırada Ali'ye basit bir melodi çalınarak piyanoya göre söylenmesi istendiğinde onun bu durumu anlayamaması ve çaresizliği de dramatik bir durum oluşturur. "Zavallı delikanlı ömründe görmediği, sesini duymadığı, adını işitmediği bir aletin karşısına getirilmişti. Kendisine söylenen sözün manasını bile anlamıyordu" (Ali, 2014: 120). Ramazan Korkmaz'ın belirttiği üzere Ali, yazar ve arkadaşının çabasıyla konservatuvar sınavları için şehre getirildiğinde; ikliminden, toprağından, köklerinden koparılan bir ağacın dramını yaşamıştır (Korkmaz,

1997: 178). Hayatı boyunca hiç görmediği bir müzik aleti ve teknikler ile sınanan Ali'nin içinde bulunduğu hâl de dramatik ironiye uygun düşmektedir. Kendi topraklarında özgürce ve 'içtenlikle' sesini kullanan Ali için sınav yeri olan odanın daralarak sesini boğduğu anlaşılır.

İroninin oluşmasında en önemli unsurlardan biri de uyumsuzluktur. *Ses*'te "esrarlı bir dil konuşan ellerini sazın üzerinde hareket" ettiren Sıvaslı Ali'nin özne anlatıcının arkadaşı tarafından bir müzik mektebinde yetiştirilme düşüncesi kendisi için makuldür. Ancak arkadaşının "Sıvaslı Ali'nin bir gün meşhur ve dünyaca tanınmış bir opera tenoru olarak Avrupa şehirlerinde konserler verdiğini" düşünmesi ironik bir durum oluşturur. "Onun frak içindeki vücudunu ve beyaz yakasından fırlayan kırmızı yüzünü görmek, harikulade bir şey olacak!" (Ali, 2014: 116) diyen arkadaşının Ali'nin içinde bulunduğu kültürel durumu, psikolojik ve sosyal şartları anlayamadığı yahut da müzik mektebindeki uğraşına göre 'en iyi' fikrin bu olduğunu düşündüğü görülür. Ali'nin sesinin sadece tenor olması nedeniyle "opera mugannisi" olabileceği düşüncesi, onun "ökçesi basık ayakkabılarının arkasından topukları delik çorapları"yla (Ali, 2014: 117) ayakta durma çabası, elindeki saz ve okuduğu türküler düşünüldüğünde paradoksal bir duruma sebep olur.

Ali'nin kendisiyle birlikte imtihan edilen diğer adayla olan tezatlığı da önemlidir. Ali tasvir edilirken "ürkek"lik, "şaş"kınlık, "ger"ginlik, "sıkıntı içinde" olma, "utan"ma, "ter"leme ve "dişleri sık"ma gibi hâller vurgulanırken; sarışın ve oldukça şişman delikanlı ise "kendinden emin", "cesur bakışlı", eğitimli, şehirli ve modern biri olarak betimlenir. Doğallığı, içtenliği ve sadeliği ile öne çıkan Ali'nin aksine bu sarışın genç, modayı bilen ve yer yer 'taklitçiliği' ile özentili davranışlarda bulunan özellikler sergilemiştir. "Birkaç yerde, hanende taklidi bayağı hünerler yapmaya özenmesine rağmen, mükemmel bir ses materyaline sahip olduğu meydanda idi" (Ali, 2014: 119). "Sarışın delikanlı yine plaklardan öğrenme bir tango söyledi." (Ali, 2014: 120) diyen anlatıcı onun popüler kültüre olan ilgisini de belirtmiş olur. Ancak her hâlükarda "ses esnafları" açısından "mükemmel bir ses materyaline" ve arzu edilen niteliklere sahip olduğu anlaşılan bu adayın sadece varlık itibariyle Ali için dramatik bir duruma sebep olacağı açıktır.

Yüksek beklentilerle Ankara'ya getirtilen Ali'nin gördüğü muameleler ve dramatik bir sona doğru ilerleyen olay örgüsü, ironinin oluşum aşamalarını gösterir. *Ses*'te imtihan edilen diğer adayın konservatuar sınavını yapan kişiler tarafından 'ideal' kişi olduğunu anlayan okuyucu, Ali için akıbetin menfi olacağını anlamaktadır. Beklenti durumunun oluşmasında kurgusal düzeyde hikâye kişilerinin durumları etkili olmakla beraber anlatıcı kişisinin beklenti düzeyini yüksek tutması da etkili olmuştur. Muecke ironinin kalitesinin seyircinin/okuyucunun ironinin temelinde yatan gerçeği bilip bilmediğine dayan-

dığını belirtmektedir (Muecke, 1982: 54). Lang'a göre de ironinin çift görüşünü en incelikli biçimde tanıyan, metnin hem içinde hem dışında olan okur veya izleyicidir (Lang, 2008: 233). *Ses*'te sadece Ali'nin sesi konusundaki yüceltimden yola çıkan okuyucu açısından değil, hem Ali'nin sesinden etkilenen ancak onun odada sesini bulamamasından dolayı şaşkınlığa uğrayan özne anlatıcı ve onu Ankara'ya getirten arkadaşı açısından hem de "bahşiş" alabileceği ya da iş bulabileceği umuduyla büyük şehre gelen Ali açısından da olanla olması umulan arasında bir zıtlık söz konusudur. Bu bakımdan şaşırtıcı bir sonla biten *Ses*'in Maupassant tarzı bir hikâye olduğu hatırladığında bu tarz hikâyeciliğin doğasında ironi tekniğinin etkili kullanımının önemli olduğu görülür.

Hikâyede "ironinin kurbanı" (Muecke, 1982: 70) olan Ali'nin eşit olmayan bir düzenin, 'kader'in yarattığı ironinin 'kurban'ı olduğu; adil şartlarda olanaklara sahip olmadığı kişilerle yarıştırılmasının onu dramatik bir duruma düşürdüğü anlaşılır. Claire Colebrook'a göre izleyici / okuyucu, karakterden daha fazlasını bilir ya da görürse veyahut bir karakterin konuşması sonraki eylem tarafından sarsılırsa orada dramatik bir ironinin varlığından bahsedilebilir ve bu ironi, karakter ve izleyicinin / okuyucunun bakış açısı arasındaki ayrımı sunan bir ironi olarak değerlendirilebilir (Colebrook, 2004: 176). Cebeci'ye göre de dramatik ironinin en önemli özelliklerinden biri, kurbanın daha öğrenmediği bir gerçeğin, izleyici tarafından bilinmesidir. Bu tür ironinin, olayların ironisinden ayrıldığı nokta ise, beklenti ile olayın farklılığından kaynaklanan olayların ironisinde, kurban uğradığı zararın farkına varırken, dramatik ironide, beklenti ile olay arasındaki farklılığın izleyici tarafından tanınması, ancak kurbanın olaydan habersiz kalmasıdır (Cebeci, 2008: 304). Hikâyede kurban konuma düşen Ali, uğradığı zararı hissetmiş olsa da tam olarak etrafında olup bitenlerin farkına varamamıştır. Özne anlatıcı da onun en baştan itibaren durumun ciddiyetine vâkıf ol(a)madığını ifade etmektedir. Ali'nin aleyhinde gelişen olaylardan sonra yavaşça gözlerini kaldırıp Ali'ye bakma cesareti bulan özne anlatıcı "hayret içinde kal"dığını ve "Ali'de hiç de feci bir halde bulunan bir insan tavrı"nın olmadığını söylemektedir (Ali, 2014: 121). Ali'nin "yüzünde en ufak bir teessür, en küçük bir hiddet" ifadesi bulunmadığı gibi aksine "uzun süren bir sıkıntıdan, bir işkenceden kurtulmuş gibi sakin, dinlenen bir hal" vardır (Ali, 2014: 121). Ayrıca özne anlatıcı imtihan öncesi, Ali'nin opera sanatçılığı ve fraklı Avrupa konserleri gibi durumlara yabancı olduğunu, Ankara'daki "büyüklerden" birkaç kişinin onu dinledikten sonra eline bahşiş verip gönderebileceğini düşündüğünü belirtmektedir. En fazla hademelik, kapıcılık gibi bir işe konulacağını ve ara sıra büyük meclislerde saz çalarak beş on kuruş kazanabileceğini umut ettiğini söylemektedir (Ali, 2014: 117). Ancak kendisinin dışında gelişen tüm olup bitenlere rağmen Ali, yine de bir şeyleri kaybettiğini hissetmekte ve bu gerilim ironinin şiddetini arttırmaktadır:

> Sazı yine silah gibi sağ ayağının yanında idi ve bu ayağı gayet küçük bir hareketle yerden kalkıyor ve tekrar parkelere dokunuyordu. O zaman içimde bir şeyin burkulduğunu hissettim. Genç adamın bütün yeisi, bütün inkisarı, bütün kırılan ümitleri bu ufak ayak hareketlerinde kendini gösteriyordu. Vücudunun her tarafına hâkim olan, yüzünün en ufak bir ürpermesiyle bile içindekileri dışarı vurmayan gözleri sonsuz bir derinlik ve sükûnet içinde yumuşak bir ışıkla parlayan bu adam, farkında olmadan kendini sağ ayağının bu minimini ve sinirli kımıldamasıyla boşaltıyordu. Ömrümde hiçbir insan yüzü, hiçbir ağlayış bana bu kadar acı, bu kadar manalı görünmemişti (Ali, 2014: 121).

Robert L. Tener, genel olarak ironinin iç yapı ve dış yapı olmak üzere iki katmandan oluştuğunu belirtmektedir. İroninin dış yapısı bir zıtlıktan, paradokstan oluşurken, iç yapıda bu tezadın neden olduğu tepki yatmaktadır (bk. Tener, 1979). Ayşe Demir'in ifadesiyle "Bu karşıtlığın oluşturduğu ironiye maruz kalanın, durumla ilgili yorumu ya da eylemi yani genel anlamda ironiye verdiği tepki Tener'in 'içyapı' (internal structure) adını verdiği katmanı meydana getirmektedir" (Demir, 2012: 57). *Ses*'te de Ali'nin istem dışı verdiği bu tepki ironinin iç yapısını oluşturmaktadır. Onun özünü yansıtan "sonsuz bir derinlik ve sükûnet içinde" olan gözleri ile "gayet küçük bir hareketle yerden kalk"an ve "tekrar parkelere dokun"an ayağının ritmik hareketleri uyum içinde olmakta ve maruz kalınan ironiye 'kendi hâlinde' bir karşıt tepki vermektedir.

"Ses esnafları"nın 'kabalık'ları karşısında mahcup, ince düşünceli ve mütevekkil davranan Ali'nin tavırları da tezadın oluşumuyla meydana gelen ironiye uygundur. "Sizi mahçup çıkardım, beyim, sakın kusura kalmayın!" dedikten sonra "Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!" (Ali, 2014: 122) diyen Ali, hikâyenin sonunda sekiz kâğıt vererek aldığı sazını iki liraya satarak yol parası yapmış ve Konya yolunu tutmuştur. Wayne C. Booth'a göre yazar iki ya da daha fazla karakterin diğerlerine söylediklerini ya da bir karakterin şimdi söylediği ve sonra yaptığı şey arasında bilerek karşılaştırma yapmamızı isterse ortaya dramatik ironi çıkar (Booth, 2016: 107). Bu bakımdan kendi topraklarında sesini bulan Ali'nin imtihan sırasında başarısız olması, bu durum karşısında ona güvenen kişilerin ne yapacağını bilememe hâli, dramatik ironiyi güçlendirir. Özellikle 'sesin kaybı', okuyucu açısından şaşkınlığa ve hayal kırıklığına neden olur. Her ne kadar okuyucu konservatuvar ortamıyla ilgili yapılan tasvir ve tahlillerle Ali için böyle bir sonucun gerçekleşeceğini ondan önce anlamış olsa da onun "birinci sınıf bir istidat" (Ali, 2014: 116) oluşu, onun için gösterilen çabalar ve onun duyarlıklı kişiliğinden yola çıkarak daha farklı bir beklenti içine girebilmiştir.

Sivaslı Ali'nin "Ben o odada bir türlü sesimi bulamadım!" ifadesi Tüzer'e göre; "yüzyıllardır yoğrula yoğrula bir medeniyet, bir zihin, bir düşünme biçimi haline gelmiş Anadolu insanının modern felsefe metinlerinde yer alamayacak romantizmini, metafiziğini, ironisini" (Tüzer, 2009: 31) özetlemektedir. Bununla birlikte ses; "ilişkiler için önemli bir sınav ve psikolojik bir ölçüdür" (Gilligan 2017: 20). Ali'nin sesini Ankara'daki imtihan odasında kaybetmesi, oradaki insanlarla ilişkisinin menfi olması sonucu kendi olmaklığına duyduğu güvenin yitime uğramasıdır. Ayrıca Ali'nin büyük bir ihtiramla "Benim kırık saz ile efendilere çalmak yakışık almaz herhalde!" (Ali, 2014: 117) deyip sekiz liraya saz satın alması ile bu 'efendiler'in ona gösterdiği tavır ve bu sazın büyük bir zarara satılması da dramatik bir durumdur. Umudun hayal kırıklığına, varlığın kayba uğraması ve gerçeğin düşe galip gelmesi söz konusudur.

"İroni yumuşaktır çoğunlukla. (...) Öfke ironiye zarar verir, çünkü ironi bir kültürde biriken irini akıtmak içindir." diyen Oğuz Demiralp'a göre "İroni ülkülerle gerçekler, söylenenler ile yapılanlar arasındaki mesafeden beslenir. Amacı bu mesafeyi azaltmaktır. Ancak bu mesafenin ayrımında olan toplumlar ilerler ve ironiye gereksinme duyarlar. Bu mesafeyi yok sayan asık suratlı toplumların vay haline" (Demiralp, 2008: 168). Ayşe Demir de "Eserin içerisinde insana veya topluma yönelik tenkit, eleştiri varsa ironik bir tonun varlığı da kaçınılmazdır." (Demir, 2013: 129) açıklamasında bulunur. Bu hikâyede ise doğrudan doğruya topluma yönelik bir tenkit belirtilmemekle birlikte tipler ve vakalar üzerinden oluşturulan toplumsal çatışma ile "ironik gerilim" (Booth, 2016: 107) yaratılır. Belli bir kesiminin kendi insanına ve değerlerine yabancılaşması göz önüne serilir. İroni sert bir hiciv için değil, dolaylı bir eleştiri dolayısıyla düşündürme amacıyla yapılır.

Sonuç olarak *Ses* adlı hikâyede eleştirel amaçlı olarak kullanılan ironi, özne anlatıcının nesnel bakış açısıyla ortaya konulmuştur. Nesnel bakış açısı kişilerin içinde bulunduğu hâlin doğrudan tasvirine hizmet etmiş ve ironinin okur tarafından çözümlenmesine olanak sağlamıştır. Ali'nin birtakım çabalarla getirildiği Ankara'da iyi bir müzisyen olduğunun keşfedilmesi/olacağının beklentisine rağmen gerçekleşecek olanla aradaki fark hikâyenin ironik gerilimini güçlendirmiştir. İroninin bir kurbanı hâline gelen Ali'nin sosyokültürel konumu, içinde bulunduğu psikoloji ile Ankara'daki müzisyenler, mekânlar ve eylemler ile uyumsuzluğu da ironinin şiddetini arttırmıştır. Ali'nin uğrayacağı hüsranı, özne anlatıcının aktarımıyla ondan önce anlayan okuyucu bu sayede dramatik ironiye şahit olmuş; Ali'nin, özne anlatıcı ve arkadaşının, onu imtihan eden kişilerin olmak üzere aynı olayda üç farklı bakış açısının çatışması da bu ironiyi kuvvetlendirmiştir. Böylelikle dramatik bir sonla biten hikâyenin olay örgüsünün, tezadın ve gerilim artmasında etkin bir teknik olan ironi üzerine kurulduğu anlaşılır.

KAYNAKÇA

Adler Alfred, *Yaşamın Anlam ve Amacı*, 9. b., Çev. Kâmuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul 2011.

Ali Sabahattin, *Kağnı Ses Esirler*, 11.b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Bergson Henri, *Gülme Komiğin Anlamı Üzerinde Deneme*, Çev. Mustafa Şekip Tunç, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1945.

Bezirci Asım, *Sabahattin Ali -yaşamı, kişiliği, sanatı, hikâyeleri, romanları-*, 2.b., Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 2007.

Booth Wayne C., *İroninin Retoriği*, Çev. Suzan Sarı, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Cebeci Oğuz, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

Colebrook Claire, *Irony*, Routlege Taylor & Francis Group, London 2004.

Demir Ayşe, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İronik Gerilim", *Türk Yurdu*, C. 32, S. 294, Şubat 2012.

Demir Ayşe, *İnce Alaydan Satire: Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hiciv ve Mizah*, Grafiker Yayınları, Ankara 2013.

Demiralp Oğuz, "Alttan Dalma", *Cogito*, İroni Özel Sayısı 57, 2008.

Eco Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. **Çev**. Kemal Atakay, Can Yayınları, 5.b., İstanbul 2011.

Gilligan, Carol, *Kadının Farklı Sesi Psikolojik Kuram ve Kadının Gelişimi*, Çev. Duygu Dinçer vd., Pinhan Yayınları, İstanbul 2017.

Kierkegaard, Soren, İroni Kavramı, 3.b., Çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, İstanbul 2009.

Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997.

Lang, Berel, "İroninin Sınırları", Çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, İroni Özel Sayısı 57, 2008.

Muecke Douglas Colin, *Irony and the Ironic*, 2.b., Methuen Publishing, London and New York 1982.

Sanders Barry, *Kahkahanın Zaferi*, *Çev.* Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Tener Robert L., *The Phoenix Riddle: A Study of Irony in Comedy*, Institutfür Anglistikund Amerikanistik, Universitat Salzburg, Austria 1979.

Tüzer İbrahim, "Sabahattin Ali'nin "Bütün Öyküleri"nden Bir "Ses" ya da 'Ses Esnafları'nın Duyamadığı Çığlık!..", *Ayraç*, S. 2, 2009.

Selçuk Atay*

SABAHATTİN ALİ'NİN "DEĞİRMEN" ADLI HİKÂYESİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

Giriş Gözlemleri: Göstergebilim Üzerine

Göstergebilim, Saussure'ün dilbilim konusundaki çalışmaları ile Ch. S. Peirce'ün felsefe ağırlıklı ve göstergeyi üç düzlemli (triadic) olarak tanımlayan çalışmalarını merkeze alarak gelişen bir bilim dalıdır. Her ne kadar Saussure göstergebilimi dilbilimin bir alt dalı olarak görse de Roland Barthes (Barhtes, 1982: 131-132) ve Julia Kristeva (Kristeva, 1982: 133) bunun tam tersini yani dilbilimi göstergebilimin bir alt çalışma alanı olarak gördüklerini belirtirler. Göstergebilimin bugün geldiği noktada mimariden televizyon reklamlarına, edebiyattan güzel sanatların hemen her koluna değin göstergebilimsel çalışmaların yapılıyor oluşu[1] Barthes ve Kristeva'nın haklılığını göstermektedir.

Öte yandan malzemesi dil olan bir estetik faaliyetin anlaşılır kılınmasında o dili merkeze alarak anlamaya çalışan bir kuramın oluşmasında büyük bir pay sahibi olan isim ise Algirdas Julien Greimas'tır. 1960-62 yıllarında Ankara ve İstanbul üniversitelerinde dersler veren Greimas, 1973 yılında *Anlatı ve Metin Göstergebilimi* adlı çalışmasını yayımlar. Burada "anlatıların sözdizimsel boyutundaki birimlerle (gönderen/gönderilen; özne/nesne; yardımeden/karşıçıkan eyleyenleri) bu birimlerin söylemlerdeki değişik biçimlerini (kişiler, figürler) ele" alır (Rifat, 2013: 11). Eyletim, edinim, edim ve yaptırım olarak dört "evre"den oluşan anlatı izlencesi; metindeki anlatısal bildirişimin bağlantısal öğelerini inceleyen birim olarak karşımıza çıkar (Barthes, 2012: 112).

Bu çalışmanın temeli, Greimas'ın ortaya koyduğu bu yapıyı; yine Greimas'tan büyük ölçüde etkilenerek kuramın sınırlarını geliştiren Roland Barthes'ın ifadesiyle "bir yapıtın yapısını belirlemeye çalışmak"tan çok onu "gerektiği kadar yavaş okuya"rak ve "anlamları olanaklı kılacak biçimleri, kodları" (Barthes, 2012: 71) belirlemeye çalışarak Sabahattin Ali'nin "Değirmen" adlı hikâyesine yakından bakmaya çalışmak olacaktır. Böyle bir çalışma sanatkârın hikâyeciliğini bir bütün olarak anlamaya çalışmaya, "Değirmen" adlı hikâyenin kendi içinde bir evren ve bütünsel bir yapı olarak değerlendirilmesine imkân tanıyacaktır.

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Öğrencisi.

Birinci Kesit: Değirmen[2]

Hiç sen bir su değirmeninin içini dolaştın mı adaşım?...

Hikâyenin başlığını ve devamındaki satırları içine alan "değirmen" sözcüğü hikâyeye hâkim olan uzam olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda anlatı izlencesinin eyletimi olan bu yer öte yanda yine izlencenin edimi ve yaptırımının da uzamı olarak karşımıza çıkacaktır.

Anlatıcının "adaşım" diye sesleniyor oluşu anlatıcı ile okuyucu arasındaki mesafeyi kaldırmaya yönelik bir eylemdir. Bu şekilde hikâyeyi okuyan kişi aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı (=çeribaşı) ile birliktelik kurmuş olur. Anlatıcı hikâyenin başında sorulan soruya "görülecek şeydir o..." şeklinde cevap vererek değirmenin dikkate değer bir yer olduğunu, bilinmesi gerektiğini de imlemiş olur. Kesitin sonunda, kesit boyunca tasvir edilen değirmenin çeribaşının hayatında iz bırakan bir dönemi kapsayan uzam olduğu ortaya çıkar: "Ben çok eskiden böyle bir değirmen görmüştüm adaşım, ama bir daha görmek istemem." Alıntıda geçen koşutluk "ama" sözcüğüyle sağlanmıştır. Çeribaşının bir daha görmek istememesi değirmenin bu anlamda olumsuzlandığını gösterir. Bu olumsuzlama ilk kesitin anlam alanı içerisinde okuyucuya kapalıdır.

İkinci Kesit: Aşkın Varlık Hali

Sen aşkın ne olduğunu bilir misin adaşım, sen hiç sevdin mi?

Anlatıcı, tıpkı ilk kesitte olduğunu gibi "adaşı" olan okuyucuya bir soru yönelterek anlatısına başlar. Yine ilk kesite paralel olarak cevap çeribaşının kendisi tarafından verilir: "çoook desene!". Okuyucunun birini sevip sevmemesi, sevilenin de onu sevmesi ve sevmemesi gibi iki ihtimali beraberinde getirir. Buna göre sevilen de seveni seviyorsa "kucakla"mak ve "öp"mek fiilleri devreye girer. Eğer sevilen seveni sevmiyorsa o zaman sevene "yolda beklemek" ve aşkını anlatacak bir "mektup yaz"mak düşecektir.

Aşkta asıl olanın ne olduğunun sorgulandığı satırlarda "öpmek" ve "istemek" sözcüklerinin ifade ettiği anlam alanının aşk olmadığı vurgulanır. Zira sevgiyle arzu arasındaki farkın bilinmiş olması gerekir. Ortega J. Gasset, arzunun da sahip olmak üzere bir gidiş olduğunu belirtir. Ancak bilinmesi gereken şey arzu doyurulduktan sonra söner. Öte yandan sevgi varsa bunun "tam tersi" bir durum söz konusudur. "Sevgide, nesnenin bana gelmesi yerine, ben nesneye giderim ve onun bir parçası olurum." (Gasset, 2014: 9). Anlatıcıya göre sosyal hayatın içinde görülemeyecek derecede uç davranışları sergileye-

bilen insana "seviyorsun" denilebilir. Örneğin; "çırılçıplak soyunarak şehrin sokaklarında dolaşa"bilen veya "bir şehrin adamlarını öldürmek cesareti"ne sahip olan insana (=okuyucuya) "seviyorsun" diyeceğini belirten çeribaşı, sevgiliye "kalbin" verilmesini "atma be arkadaşım" diyerek eleştirir. Burada kalbini birine vermek deyiminin mecaz anlamdan koparılarak gerçek anlamda anlaşılması ve bunun olumsuzlanması önemlidir. Bunu anlatıcı iki bağlamda yapmıştır. İlkine göre bilinçli bir şekilde yapılan bu düz anlamlaştırma ile deyimin içinin insanlar tarafından boşaltıldığı vurgulanmış olur. Her yeni sevgiliye kalbin verilmesinin eleştirilmesi de bu görüşü desteklemektedir. İkinci olarak çeribaşının bir "çeribaşı" olduğu hatırlanarak bilinçsiz bir şekilde yapmış olduğu düşünülebilir. Hikâyenin sonunda Atmaca'nın ($Ö_1$) kolunu "koparıp atma"sı hatırlanırsa her iki biçimin de metnin yapısına uygun düştüğü görülecektir.

İlk kesitte anlatı izlencesinin uzamı olarak beliren değirmenden sonra ikinci kesitte bu kez hikâyenin değer nesnesi hikâye kahramanlarından bağımsız olarak sunulmuş olur. Okuyucunun da hikâyeye sorularla dâhil edildiği bu bölümde son olarak üzerinde durulması gereken husus çeribaşının tekrar okuyucuya dönerek "siz sevemezsiniz" şeklinde iki kez tekrarlanan hitabıdır. Sevemeyecek olan "siz"lerin karşıtlığı hikâyede şöyle gösterilebilir:

itaat eden + korkan

---

emreden + tehdit eden

bu karşıtlık "şehirde" ve "köyde" yaşayan insanlar şeklinde bir yerdeşliğe oturtulduğuna göre yerleşik hayata sahip olan herkes bu anlam alanına dâhil edilmiş olur. Anlatıcıya göre yalnız özgür olan sevebilir ki bu durum hikâyede şöyle belirtilmiştir:

> "Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah bilmeyen biz Çingene'ler."

O halde

sevmek ~ özgürlük

yerdeşliği ikinci bir yerdeşlik yapısı olarak metne dâhil olmuş olur. Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* adlı eserinde kamusal alandaki aşkta "kişisel olmayan davranışlar ve meseleler" üzerinde durur. Bu durumun "mahrem duyguların yitirilmesi"ne neden olmakta olduğunu söyleyen Sennett, ortaya çıkan durumun "sembolik bir edim" olduğunu (Sennett, 2016:

19) söyler ki anlatıcının ifade ettiği husus tam olarak budur. Sembolik olarak sevmekten değil gerçekten sevmenin önemi vurgulanmıştır.

Üçüncü Kesit: Göç

Bir gün -karların erimeye başladığı mevsimdeydi- bütün çergi, -otuza yakın kadın, erkek ve çocuk, dört beygir ve iki defa o kadar da eşek- Edremit tarafına doğru göçüyorduk.

Uzam ve nesne değeri içine alan kesitlerden sonra "çingeneler"in bahar ayı ile birlikte göç etmeleri bu kesit içinde okuyucuya sunulur. "Keman ve klarnet çalarak" yürüyen delikanlılar, "türkü söyle"yen genç kızlarla birlikte göç eden bu kafile ilk kesitte okuyucuya tanıtılan değirmene benzer bir değirmenin yakınında, değirmendekilerin kendilerine bir şeyler ikram etmesinden cesaret alarak çadırlarını kurarlar.

Buradaki göç, gitmek/ayrılmak anlamında bir kelime olmaktan uzaklaşmıştır. Zira gitmek daima bir bölünmeyi beraberinde getirir. Oysaki çingeneler kendilerini bölecek olan herhangi bir uzama sahip değildirler. Jean-Luc Nancy'nin belirttiği gibi "gitmek daima aşina olanın [bir] parçasını; yabancı olan, aşina olmayan ve önceden kesinlikle bilmediğiniz bir parça için, bir yer için, yaşamın bir parçası için terk etmesidir." (2012: 22) Burada çingeneler sahip oldukları her şeyle göç etmektedirler. Yani aşina oldukları, bildikleri her şeyi yanlarına alarak yola çıkmaktadırlar. Bu yüzden gidişleri, göçleri daima "çal"arak, "söyle"erek ve "oyna"yarak olmaktadır.

Dördüncü Kesit: Atmaca

Sen bu Atmaca gibisine rastlamamışsındır.

Hikâyenin dördüncü kesiti $Ö_1$ olarak adlandırdığımız Atmaca'nın anlatılmasına ayrılmıştır. Burada hikâyenin ana karakteri olarak karşımıza çıkan Atmaca hem dış görünüşü hem de karakter özellikleriyle birlikte okuyucuya sunulur. Ancak buradaki sunuş anlatıcının a priori olarak söylemesi iledir. Yoksa okuyucu yaşanılanlardan hareketle bu karakter özelliklerinin ne'liği bilgisine sahip olmamıştır:

Fiziki Özellikler	Karakter Özellikleri
- Heybetli	- Hiçbir sevgilisi yok
- Yağız derili	- Çok konuşmaz
- Simsiyah saçlı	- İçindekileri sezdirmez
- Koyu gözlü	- Yalnız kalmayı sever
- Uzun, sivri, ucu biraz aşağı kıvrık burunlu	- Tevazu sahibi
- Çevik	- Cesur
- Güzel	

Yukarıdaki tablo incelendiğinde $Ö_1$'in çeribaşı tarafından olumsuzlanan hiçbir özelliğinin olmadığı görülür. Öte yandan $Ö_1$'in en önemli özelliği "diğer çingeneler gibi çalmı"yor oluşudur. "Nota bil"mesi ve "mektep" bitirmesi bir yana "içli" olması ve "havayı ciğerlerinden değil, doğrudan doğruya yüreğinden vermesi onu diğer çalgıcılardan ayrı kılan özellikleridir.

Beşinci Kesit: Köylü Güzeli

Bu kız sakattı adaşım, küçükken sağ kolunu değirmenin çarklarından birine kaptırmıştı.

Değirmencinin kızı olan bu "sakat" ama "güzel" kız, ikinci kesitteki değer nesnesinin somutlaşacağı $Ö_2$ olarak karşımıza çıkar. Hikâyede $Ö_1$ kadar detaylı anlatılmayan "değirmencinin kızı" daha çok bir kolunun olmamasının etkisi üzerinde durulur. Kızın bir kolunun olmaması "onu insanlardan ayır"maktadır. Bu ayrılık, hikâyede günlük hayata dair unsurlar sıralanarak görünür kılınır. Dolayısıyla kız; toplum hayatında toplum hayatından soyutlanmış, insanlara yalnızca "uzaktan bak"makla yetinen ve bunu kabullenmiş bir şekilde "adamı ağlamaklı ed"en bir yapı ile karşımıza çıkmış olur.

Dikkat edilirse edim öznesi Atmaca'nın ($Ö_1$) hikâye metninin sınırları içinde detaylı bir anlatımla sunulmuş olmasına rağmen değirmenci kızının "köylü güzeli" olmasının yanında "dolgun dudakları" ve "kalçasına kadar uzanan saçları"ndan başka hiçbir özelliğine değinilmez. Pierre Ancet'e göre "sakat" ve tek var oluş nedeni "bütün hayatı boyunca sakatlığı oynamak" olan bir kişinin gözlemci için "bir imge olmaktan başka hayatı yoktur." (Ancet, 2010: 71). Hikâyede "sakat" olmasından başka tek özelliği hikâyenin varlığına dâhil olmasının Atmaca'nın aşkına bağlı olması onun bu hayatsız oluşunu doğrulayan göstergebirimcik sözcesi olarak karşımıza çıkar.

Altıncı Kesit: Aşkın Vücut Bulması

Sözü kısa keselim adaşım, bizim mağrur ve insafsız Atmacamız,
değirmencinin bu sakat kızına vuruldu.
Tavuslara, sülünlere bakmaya tenezzül etmeyen yabani kuş,
kanadı kırık bir çulluğun, şikârı oldu.

Birbiri ardına iki paragraf şeklinde sunulan bu cümleler biçim düzeyindeki farklılıklarına rağmen derin düzeyde aynı hususu vurgulamaktadır. Anlatıcının arka arkaya sıralamasının sebebi eyletimin ortaya çıkışını görünür kılmak amacı gütmektedir. Öte yandan alıntılanan bu satırlarda geçen "mağrur ve insafsız" sıfatlarının erkeğe verildiği ve benzetme öğesi olarak "tavus ve sülünlere bakmaya tenezzül etmeyen yabani kuş" olarak tanımlandığı görülür. Buna koşut olarak kız ise "sakat"tır ve benzetme öğesi olarak "çulluk" kullanılır. Hem sıfatta hem de benzetme öğesinde görülen fark biçimsel olarak azlık ve çokluğundan sıfatların anlam alanına kadar pek çok alanı içine alır. Buna göre

Erkek	Gururlu	~	Tavus ve	~	sülünlere layık
Kız	Sakat		Çulluk		

yapısı belirmiş olur. Anlatıcıya göre kızın "güzel" olması sakat olmasının önüne geçememiştir. Diğer yandan da yere göğe sığdırılamayan Atmaca'ya layık olmadığı veya layık görülmediği bu satırlarla sezdirilmiş olur. Zira çeribaşının "meselenin çok geç farkına var"mış olduğu için yazıklanması da bunu ayrıca vurgulamaktadır.

Kesitin devamında çeribaşına açılan $Ö_1$; hem kendisinin hem de $Ö_2$'nin bu konu hakkındaki düşüncelerini açıklar. Nesne değeri ortaya çıkaran kişi olan $Ö_1$ burada da kendisi olarak ortaya çıkmaz ve Atmaca'nın ağzından aktarılır.

Anlatı izlencesinde her ikisinin birbirini seviyor oluşu $Aİ=[Ö_1 \rightarrow (Ö_2 \cap N)]$ şeklinde gösterilebilir.[3] Ancak iki âşık konuştuklarında kızın "noksan" olduğunun farkında olduğu ve bu haliyle Atmaca'yı kabul etmek istemediği ortaya çıkar:

> Bana sakatlığımı unutturarak deli deli rüyalar gördürdün, seni ömrümün sonuna kadar unutamam, ama olmayacak şeylere beni inandırmaya kalkma, eğer sahiden beni seviyorsan hemen buralardan git!..

Kız, sakatlığını belli bir süre için unutmuş olsa da geçmiş zaman kipinden anlaşıldığı üzere bilinç olarak daima hatırında tutmaktadır. Kız, bu "bede-

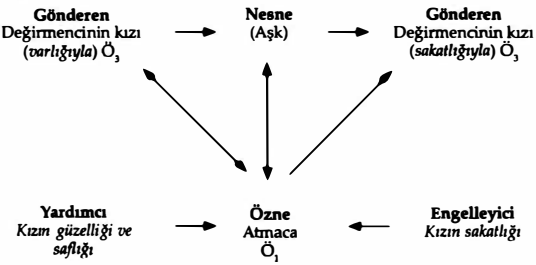
ninden kendini kurtarmaya" çalışamayacağına göre "o zaman başkasının varlığının kendisininkiyle aynı düzeyde olabileceğini hemen inkâr etmek" ve mesafeyi korumak (Ancet, 2010: 87) arzusunda olacaktır. Kızın sözlerindeki duyarlılığı kabul eden Atmaca, sarılsa "boş olan kolunun yerinde bir sızı duyar" diyerek kıza hak verdiğini belirtmiş olur. Bu satırlarda dikkat edilmesi gereken husus kızın eksikliğini vurgulamıyor ve hatta kendisinde bir fazlalık olduğunu vurguluyor oluşudur.

$A\dot{I}=[\ddot{O}_1(\ddot{O}_2 \cap N)] \rightarrow$

olarak gösterilebilir. Kızda ortaya çıkan bu durum her ikisinin birbirlerini sevmeleri ama kavuşmayı da imkânsız görüşleri düşünülürse;

$A\dot{I}=[\ddot{O}_1 U\ \ddot{O}_2\ (N)]$

şeklinde yeniden ifade edilmesi gerekir. Alıntıda da görüldüğü üzere kız aşkını kabul etmiş ama öte yandan bir irade koyarak "hayır" demiştir. Ortaya konan bu irade aşk ve iradenin birleştirilmesiyle "olgunluğa, bütünleşmeye, bütünlüğe" işaret etmektedir (May, 2013: 310). Aralarında geçen konuşma düşünüldüğünde $\ddot{O}_1$ açısından eyleyenler şeması şu şekilde bir görüntü arz etmektedir:



Bu satırlardan sonra $\ddot{O}_1$'in edinim sürecine girdiği görülür.

Yedinci Kesit: Atmaca'nın Klarneti

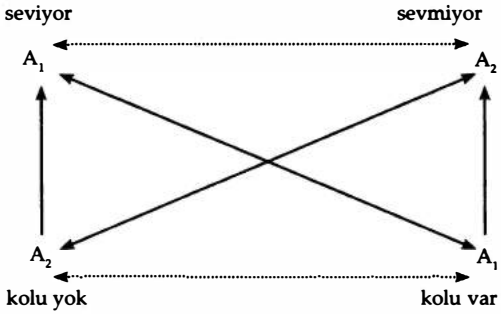
Bir gün atmaca yanıma sokuldu.
"Bu akşam değirmende ahenk yapacağım, ben ihtiyarla konuştum!.." dedi.

Bu edim süreci kimseyle "konuşma"yan ve günden güne "sararıp sol"an Atmaca'nın edinim sürecinden sonra anlatı izlencesinin üçüncü evresi olan edim sürecine girdiğini gösterir. Akşama yağmur yağacağını belirten çeribaşı, yine de bu isteğinden Atmaca'yı vaz geçiremez. Akşam olduğunda tüm çingeneler ile "ihtiyar değirmenci ve kızı" değirmenin içine toplanmışlardır. Dışarıdaki hava içerideki ahenk ile koşutluk oluşturur. Atmaca çalmayı biti-

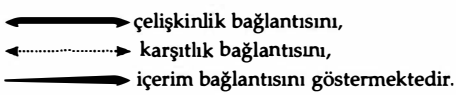
rince hızlıca kızın yıllar önce kolunu kaybettiği yere giderek kendi kolunu kayışa kaptırır. Burada Atmaca'nın sevgilisi ile kavuşmasına engel olan nesneyi ortadan kaldırdığı görülmektedir. Bu kaldırış hem kızla aynı duruma gelmek hem de klarnet çaldıktan sonra bu edimi gerçekleştirmesi klarnetiyle vedalaşmak amacı gütmektedir. Kolu kopan $Ö_1$, bu edimin karşılığında yaptırım evresine de geçmiş olur. Ancak yaptırım evresinin nasıl olduğu (ödül/ceza?) anlatıcı tarafından anlatılmaz ve okuyucunun hayal gücüne bırakılır.

Sonuç Gözlemleri

Bu yazıda Greimas'ın eyleyenler şeması ve anlatı izlencesinin unsurlarından hareketle Sabahattin Ali'nin *Değirmen* adlı hikâyesi tahlil edilmiştir. Tahlilin son kısmında ortaya çıkan ve içeriğin tözünü gösterecek olan göstergebilimsel dörtgen yine hikâyenin kahramanı Atmaca açısından şu şekilde gösterilebilir:



Tahsin Yücel'in anlatımıyla göstergergebilimsel dörtgen "anlamlamanın temel yapısı olarak da niteleyebileceğimiz temel örgenlenim mantıksal-anlambilimsel kökenli üç tür bağlantıyla temellendirilen bir örnekçe oluşturur." (Yücel, 2015: 135). Burada;



Buna göre Atmaca'nın ($Ö_1$) değirmencinin kızını hikâyenin başında sevmiyor iken onu seviyor oluşu karşıtlık bağlantısını gösterirken kavuşmalarına engel olarak gördüğü sağ kolunun hikâyenin başında varken sonunda olmaması altkarşıtlık bağlantısını göstermektedir. O zaman hikâye $Ö_1$'in değirmencinin kızını sevmeye başlaması ve bu aşk için kolunu ortadan kaldırması temel düzeyine indirilmiş olur. Dörtgenin çelişkinlik bağlantısında ise $Ö_1$'in

kolunun varlığı ve yokluğu ile sevgisinin varlığı ve yokluğu arasındaki ilişki ortaya çıkarılmış olur.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin. *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ancet Pierre, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* (Çev.) Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

Barthes Roland, *Göstergebilime Bir Yaklaşım* (Çev.) Mehmet Yalçın, Yazko Çeviri, 9, *130-132*, İstanbul 1982.

Barthes Roland, *Göstergebilimsel Serüven* (Çev.) Mehmet Rifat, Sema Rifat. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

Gasset Jose Ortega Y., *Sevgi Üstüne*. (Çev.) Yurdanur Salman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Kristeva Julia, *Eleştirel Bilim ve/ya da Bilimin Eleştirisi* (Çev.) Ayşe Eziler Kıran, Yazko Çeviri, 9, *133-134*, İstanbul 1982.

May Rollo, *Aşk ve İrade* (Çev.) Yudit Namer, Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2013.

Nancy Jean-Luc, *Gitmek/Yola Çıkış* (Çev.) Murat Erşen, MonoKL Yayınları, İstanbul 2012.

Sennett Richard, *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çev.) Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Yücel Tahsin, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul 2015.

1 Bu yüzden Paul H. Fry göstergebilimi "varoluşun, geleneksel ve iletişimsel sistemlerin araştırılmasıdır" şeklinde tanımlamaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Paul H. Fry, *Edebiyat Kuramı*, (Çev. A. Demir-İ. Tüzer), Hece Yayınları 2017 s.149-150

2 Metinde kullanılan alıntıların hepsi şu kitaptan yapılmıştır: Ali, Sabahattin. Değirmen. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.13-23.

3 Burada $Ö_1$ edim öznesi, $Ö_2$ durum öznesi, N nesne, [ ] edim sözcesi, ( ) durum sözcesi, ⊓bağlaşım ve U ise ayrışımı ifade etmektedir (Yücel, 2015: 151).

Aydoğan Kara*

"KAĞNI": İÇ BURKAN BİR HİKÂYENİN GERÇEKÇİLİĞİ ÜZERİNE

Giriş

1. Marksizm ve Marksist Eleştiri

Marksist eleştiri, Platon'dan beri süregelen yansıtma kuramının (anlayışının) bir türüdür. Bu felsefeye dayanan Marksist eleştiri estetiği, 1930'lu yıllarla beraber "Toplumsal Gerçekçilik" olarak bir dönüşüm yaşar. 1960'larda da Marksizm revize olur ve edebiyat, daha çok, "yansıtma" olarak değil bir "üretim" olarak değerlendirilir. Dolayısıyla bu dönüşüm, Marksist eleştiri anlayışını da geliştirir. Bugün, tek bir Marksist edebiyat kuramından bahsetmek ya da onun kesin ilkelerini söyleyebilmek mümkün değildir. Çünkü çağdaş Marksistler tarafından yeni ve çeşitli yaklaşımlarla kuram, değişip dönüşmüş, zenginlik kazanmış durumdadır.

Marksist Eleştiri Kuramı, esasını Marksist felsefe ve politikadan alır. Edebiyatı değerlendirişi de bu doğrultuda ekonomiye, politikaya ve tarihsel determinizme paraleldir; topluma dönük, hümanist bir eleştiri biçimidir ve genellikle sosyolojik eleştiriye benzer şekilde, herhangi bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Ancak Marksist edebiyat eleştirisi, temelde dar bir çerçevede kalarak ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır, sanatsal olayları da bunlarla açıklar. Genel anlamda, tüm sanat olay ve olgularında, sanat hareketlerinde ekonomik altyapının ve sınıf çatışmalarının sanatla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koymayı amaçlar; "Marksist eleştirinin görevi, edebî değerin temellerine materyalist bir açıklama getirmektir" (Eagleton, 2009: 187).

Marksizm'in belkemiği, altyapıyı oluşturan toplumun genel eylemi olan üretimdir. Üretim, öncelikli olarak, değişim olgusuna koşuttur. Bu eylem durumu, insanı, çevreyi ve toplumu kapsar. Eylemsel boyutuyla tarihsel diyalektiğe bağlı olarak toplumun değişimini/devrimi erekleştiren Marksizm'e göre, bunun yolu, sınıf çatışmalarından geçer. Bu noktada, "üretim" yanında "üretim güçleri" ve "üretim ilişkileri" kavramları da söz konusu olur. Üretim güçleri deyince Marx, üretimde kullanılan her türlü aracı anlar. Üretim ilişkileriyse bu araçların mülkiyetini gösterir. Mülkiyet, özel olabileceği gibi top-

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı.

luma da ait olabilir. Üretim güçleri, toplumsal altyapıyı oluştururken üretim ilişkileri, mülkiyet, hukuk, devlet, ahlâk, felsefe, estetik gibi ögeleri kapsayan üst yapıyı oluşturur. Toplumda, özellikle kapitalist burjuva toplumunda, diyalektik gelişmeyi sağlayan şey, altyapı ile üstyapı arasındaki çelişmedir (Tunalı, 1976: 18-19). Marks'a göre, tarihsel gelişme, bu türden sınıf çatışmalarının söz konusu olmaktan çıktığı bir toplumsal ereğe yönelik diyalektik gelişmedir. Marksizm'in birtakım kural ve kanunlarına göre gerçekleştiğini savunduğu tarihsel tekâmülü tarihi maddecilik, açıklar. Buna göre, belli aşamalarla insanlık, komünizme varacaktır:

"Gelişmelerin belirli bir aşamasında, toplumun maddi üretici güçleri, var olan üretim ilişkileriyle ya da -aynı şeyin hukuksal ifadesiyle söylenirse- o zamana dek içinde hareket ettikleri mülkiyet ilişkileriyle çatışırlar. Bu ilişkiler, üretici güçlerin gelişme biçimleri olmaktan çıkıp onların engelleri olurlar. O zaman bir toplumsal devrim çağı başlar. Ekonomik temelin değişmesiyle, bütün o koca üstyapı az ya da çok hızla dönüşür" (Marx-Engels, 1995: 13-14).

Üretken güçlerin ve sosyal grupların birbirleriyle ilişkileri, toplumun ekonomik yapısını yani "altyapı"yı kurduktan sonra, "üstyapı"ya dâhil olan estetik/sanat da onun bir yansıması olacaktır. Ancak bu aşamadan önce, toplumu önceleyen sanatın beklenen toplumsal devrim için problemli alanları yansıtması gerekir.

Marksist eleştiri kuramı, gerçekliği idea ya da soyut bir olgu olarak anlamaz. Marksizmin temelinde toplum olduğu için, "gerçeklik" de bu düzlemde; toplumun gerçeği ve onun reel olarak anlatılıp ifade edilebilmesi olarak görülür. Böylece sanatçıya hedef olarak gösterilen, toplumun kendisidir. Bu estetiğe göre "sanat, gerçekliğin bir yansıması, kopyası, taklidi"dir. Ancak bu, kaba bir realist kopyacılık demek değildir. Nitekim Lenin, "Sanat, kendi yapıtlarının gerçeklik olarak anlaşılmasını istemez" (H. Koch'tan akt. Tunalı, 1976: 65) der. Bunun aksi, sanatın özüne aykırıdır. "Sanat objesinin gerçek varlığının özelliği, zorunlu olarak duyusal-duygusal bir yansıma biçimi talep eder" (Tunalı, 1976: 66, Koch, 1962: 142). Yoksa zaten estetik obje olamaz. Bunu daimi bir nitelik olarak belirleyip "sanatın büyüsü" olarak tanımlayan E. Fischer,"... Ama ister oyalasın, ister uyarsın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın hiçbir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir sanat." (Fischer, 2010: 16) diyerek estetik gerçekliğin hakkını teslim eder. Marks'a göre de, insan emeğinin ayrı bir parçası olarak sanat, "dışsal gerçekliğin" sadece bir "kopyası" ya da "yansıması" değil, bu gerçekliğe insani amaçların aşılanmasıdır (Lunn, 2011: 18-19).

1930'lu yıllarla beraber Sovyetler'de resmî edebiyat görüşü olarak "Toplumsal Gerçekçilik" adını alan kuram, bireye ve topluma dönük ödevler yüklendiğinden dolayı, alışılmış anlamdaki "realizm"i karşılayan sanat

anlayışından "özce" farklıdır. Kurulan yeni bir toplum vardır ve toplumcu gerçekçilik, bu yeni sosyalist toplumun sanat anlayışını dile getirmeyi hedefler. Öncesinde eleştirilen burjuva toplumu ortadan kalktığına göre, sanatın bu eski düzenin aksak yanlarına eleştiri yöneltmesi, anlamsızdır. "... tersine, sanat bu toplumda, emekçi dayanışmasını, emekçi ahlâkını sağlamlaştırmak ve bunun bir düzen içinde gelişmesini sağlamak görevini üzerine alacaktır. Sanat, bu anlamda, sosyalist düzenin ve sosyalist ahlâkın koruyucusu olacaktır" (Tunalı, 1976: 172). Bu doğrultuda, sanat etkinliği, toplum için bir lüks olmaktan öte, zorunlu bir etkinlik olarak kabul edilir.

Sovyet edebiyatının yöntemini Toplumcu/Sosyalist Gerçekçilik olarak belirleyen Stalin, yazarları "insan ruhlarının mühendisleri" (Tunalı, 1976: 174, Sander, 1975: 17) olarak tanımlar. Bu, sosyalist toplumun yazarları için gerçekten önemli bir rol biçmedir. Stalin'in tanımlamasını, sosyalist gerçekçiliğin açımlaması olarak beş madde halinde kongreye öneren Leningrad parti sekreteri Andrey Jdanov, romantizm konusunda temel ilke olarak; "İki ayağı ile materyalist temele sağlamca basan edebiyatımız için, yaşama yabancı hiçbir romantizm söz konusu olamaz; ancak, yeni türden bir romantizm, devrimci bir romantizm söz konusu olabilir" (H. D. Sander, 1975: 27, akt. Tunalı, 1976: 176) maddesini belirler.

Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışına göre, gerçeklik, kendisini devrimci gelişme içinde gösterir; sanatçı tarafından da tarihî somutlukla ve işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır. Sanatçı, doğru perspektife ancak tarihsel determinizm ve bunun ifade ettiği devrimci süreci kavrayarak sahip olabilir. Toplumun gerçekliğine sızabilmenin yolu, budur.

Marksist estetiğin en önemli kuramcılarından biri olan Macar György Lukacs, toplumcu gerçekçiliği kendi açısından geliştirmeye çalışır. Lukacs, yazara toplumun içyapısını ve dinamiğini kavrama, yani o devrin tipik olan tarihî durumunu yansıtma görevini yükler. Lukacs, "yöresel tipler"den bahseder. Buna göre, eserdeki kişi, olay ve durumların tipik olması, böylece sosyal gerçekliği yansıtması, gerekir. "Tip" dediği şey, tümeli yansıtan somut bir örnektir. Onun estetiğinde, birer tip olarak kişilerin en derin yanları, toplumdaki mevcut nesnel güçler tarafından belirlenir. Yani kişiler, sosyal şartların bir ürünüdür ve o dönemi yansıtırlar. "Bu aslında Aristo mimesisinin biraz değişmiş çeşidinden başka bir şey değildir. Aristo mimesisinin maddelerinden biri de sanat[ın] geneli ya da özü yansıtması idi" (Kolcu, 2011: 69). Gerçeklikte bir perspektif vardır ve önemliyle önemsiz olan seçilir. Böylece öz olan, ortaya konulur. Eksiklerine rağmen, kopya edileni yine de büyük ölçüde yansıtır yani tipik olanı verir. Buna göre, Engels'in "Gerçekçilik, benim anlayışıma göre, ayrıntı olduğundan başka, tipik koşullardaki tipik karakterlerin doğru olarak yeniden yaratılmasını da gerektirir." (Marx-Engels, 1995: 64)

şeklindeki değerlendirmesiyle Lukacs'ın uzlaştığı görülür.

1934'teki kongrede konuşan Jdanov'un edebî eserlerin "olumlu kahramanlar"la beslenmesi yoluyla topluma güç aşılanması, eserde politik erdemin temsilci olacak, özenilecek, saygın karakterlerin yaratılması gerektiği yönündeki değerlendirmeleri, Lukacs'ın karşı çıktığı bir durumdur. Çünkü bu, gerçeklikten uzaklaşmak, ideal ve romantik olanı kurgulamaktır. Ancak 1930'larda çokça tartışılmasına rağmen bunun bilinen romantizm değil "devrimci romantizm" olduğu ve gerçekçilikle çatışmadığı kararına varılır. Oysa "devrimci romantizm", tipik olandan ve perspektiften yoksun, şematik bir edebiyattır.

Bugün, çoğu Marksist yazar ve estetikçi, gerçekliğin şart olmadığını düşünür. Bu bağlamda Ernest Fischer, "Toplumcu Gerçekçilik" yerine "Toplumcu Sanat" denilmesini uygun bulur. Fischer, Lukacs gibi gerçekliği tek yöntem olarak benimsemez. Çünkü gerçeklik, sürekli olarak değişir. Asıl olan, toplumcu bakıştır. Öncelenmesi gereken "gerçeklik" değil, toplumcu bir bakışa sahip olmaktır (Moran, 2012: 64).

2. Sabahattin Ali'nin Yazarlığı

Cumhuriyet'ten önceki hikâyecilerden farklı olarak Sabahattin Ali, köy, kasaba ve kent gerçeklerini "toplumcu gerçekçi" bir anlayışla işler. O, bir halk adamıdır ve daima haklı, garip, ezilmiş, çaresiz, aşağılanan, sömürülen, acı çeken kimselerin yanında saf tutar. Sabahattin Ali'ye göre;

> ...şehirli bir işçi sınıfının tam anlamıyla oluşmadığı Türkiye'de özellikle bürokratlar, toprak ağaları gibi muktedirlerin egemenliği altında en çok ezilen grup, köylülerdi. İşte tam da bu yüzden köylüler edebiyata konu olmaya değerdi onun için. Bunun yanı sıra dönemin solcu aydınları arasında köylüleri, içinde devrimci bir ruh barındıran bir sınıf olarak görmek yaygın bir eğilimdi (Karaömerlioğlu, 2006: 180).

Zaten Türk toplum yapısı içinde, Marksistlerin çok istediği gibi, işçilerin bir sınıf olarak kendisini göstermesi mümkün olmadığından köylüler, edebiyat için en iyi malzemeyi verebilecek olan kimselerdir.

Sabahattin Ali, eserlerinde kurgusal olarak, fildişi kulesinden yol yordam gösteren bir "aydın" tavrı sergilemek yerine, âdeta her daim kahramanlarının yanında olmayı seçmiş görünür. Yazarın farklı şehirlerde toplumun çeşitli katmanlarından insanları tanımış, onların hikâyelerini dinlemiş olmasının bunda kendisini sahihliğe davet eden bir etkisi vardır. Böylece; "Anadolu insanı, Türk öykücülüğünde belki ilk kez ete kemiğe bürünüp tam bir gerçeklikle onun öykülerinde hayat bulmuştur. (...) Sabahattin Ali, 'benim köyüm güzel köyüm' yaklaşımının tersine, öyküsünü köyü yaşanacak yer olmaktan çıka-

ran dramlar, sorunlar üzerine kurmuştur" (Tosun, 2013). Dolayısıyla yazarın dil ve üslubundaki samimiyet ve sıcaklık okura onun "bizden biri" oluşundaki hazzı tattırır. Ancak metinlerinin dili, kesinlikle süslü değildir. Yazar, ayrıntılı bir anlatıma gitmez; geniş tasvirler, yoktur. Benzetmeler ölçülü bir seviyededir. Önemsenen, içerik ve onun samimi olarak yansıtılabilmesidir. Dildeki sıcaklık, bu samimiyetten doğar. Bunun yanında, yazar, toplumun yaşamına dönük gerçekliği estetik gerçeklikle reel gerçekliğin sınırlarını gözeterek, esasen "öz"ü verme isteğine bağlı olarak aktarır. Bu bakımdan örneğin, "Kağnı" hikâyesinin ilk cümlesi, bir gazete haberi gibidir: "Bir tarla meselesi yüzünden Savrukların Hüseyin, Arkbaşında Sarı Mehmet'i vurdu" (s. 7).

Sabahattin Ali'nin ilk dönemdeki romantik eserleri hariç, çoğu hikâyesinde sosyal adaletsizlik, ya ana temadır ya da diğer temalar, bunun üzerinde varlık alanı kazanırlar. Bu noktada Sabahattin Ali'nin temayı işleyiş biçimi, romantik ve ütopik bir mekânı ele alır gibi değildir. Yazar, olayları kendi tecrübelerinden, gördüklerinden, dinlediklerinden ya da bir şekilde realiteyle örtüşen biçimde, kendi gerçekliklerinden sapmadan/saptırmadan anlatır. Kesinlikle, anlattıklarının propagandasını yapma peşinde değildir. Gerçi o, "...edebiyat, hatta âlelumum sanat, sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tatmin edilmesi demektir; yani bir propagandadır." (Korkmaz, 2016: 123) diyerek buna kapı açsa da ortaya koyduğu ürünler, o kapının dışında kaldığının açık göstergesidir.

Sabahattin Ali, hayatı estetik gerçeklik içinde vermenin yolunu arar ve bulur. Kalemi, bir teorinin kalıbında hareket etmez. Bu bağlamda, "Sabahattin Ali'yi Marksist teorinin sanat alanındaki temsilcisi olarak görenler, aslında onun hikâyelerini, romanlarını, şiirlerini ve hayatını bir bütün olarak değerlendirme zahmetine girmeyen, sanatkârın bir dönemine ait tavırlarını ideolojik kalıplar içinde yorumlayan, yargılayan kimselerdir" (Korkmaz, 2016: 123). Yazarın da zaten Marksist düşünceyi yaymak ya da onun öğretilerinden ilham almak gibi bir niyetinin olmadığını söyleyen Ramazan Korkmaz, yine onun Aziz Nesin'e, sadece sanatkâr olarak kalma çabasında olduğu yönündeki düşüncelerini (Korkmaz, 2016: 124) aktarır. Ancak Sabahattin Ali'nin bazı konulardaki başkaldırıcılığının "yakınlık duyduğu", "taraftarı olduğu" Marksizm dolayısıyla perçinleştiği, sosyal adaletsizlik temasında çok daha eleştirel bir tavır takındığı söylenebilir:

> Gerçek Sabahattin Ali, (...) kaleme aldığı hikâyelerle kimi zaman unutulmuş, bir kenara itilerek horlanmış 'küçük insan'ın tahassüslerini anlatan; kimi zaman Anadolu gerçeğine derin bir romantizmle birlikte dikkat çeken; kimi zaman da en insani yanımıza dokunarak beşeriliğimize ve yaşanmışlığımıza denk düşen metinler üreten hikâyeci Sabahattin Ali'dir (Tüzer, 2015).

Dolayısıyla onu, Marksist bir yazar ya da herhangi bir fikrin takipçisi olarak görme eğiliminin soğukluğu yerine, toplumun gerçeğini yansıtmak isteyen samimi bir hikâyecimiz olarak görmek, daha tutarlı olabilir.

Sabahattin Ali'nin gerçekliğe dayanan aşkın gözlem gücünü hikâyeye yansıtabilme becerisi, eserlerinde çoğu zaman bir film sahnesinin görselliğine kavuşur. Gerçekliğin estetik yansıması, okurda samimi olarak hikâye kahramanlarının bireyselliğini aşan toplum sorgulamasına pencere açar. Vedat Günyol'un değerlendirmeleri, bunu açımlayıcı niteliktedir. Günyol'a göre, o, dış'a bakan, iç'i dışta arayan bir sanatçıdır. Sanatkâra göre, hikâyede psikoloji insanın iç dünyasını, dışa yansıyan yaşantısıyla göstermek olmalıdır. Anlatımda yalnızca dış'ta kalma tehlikesine, her zaman ruhu yansıtmanın güçlüğüne karşı, okuru toplum sorunları üzerinde düşündürmeye yoğunlaşır. Çoğu zaman, eserlerinde bir psikolojiye varılamasa da belli sorunlarla karşılaşılıp bu sorunlar üzerinde düşünme fırsatı bulunur (Günyol, 1966).

Kağnı'ya Yüklenmiş Bir Hüzünlü "Gerçek"

"Kağnı" (Ali, 1994: 7-12), 15.09.1935 tarihli *Varlık* dergisinde yayınlanır. Temel olarak hikâye, sosyal eşitsizlik, insani yozlaşma ve devletin halka, halkın da devlete bakışı/yaklaşımı gibi konuları açığa çıkarma amacını güder. Hikâyenin kurgusal dünyasında, her şey, bir cinayet olayının etrafında şekillenir. "Köylülerin yarı feodal hayat anlayışı içinde cinayete bakışı, köylü-ağa ve köylü-devlet ilişkisi hikâyede üzerinde durulan problem alanları olarak beliri(r)" (Gariper, 2014). Yazar, köyün/köylünün çeşitli bakımlardan bozulmuş ve sefil düşmüş olduğu "gerçekliğini" Anadolu'nun bütününe açılan bir pencere gibi dikkatlere sunarken verilen olumsuz manzaranın satır aralarında sosyal değişimi sağlayabilecek çareleri de belirlemiş olur. Hikâyeye ad olan "kağnı", simge değer olarak seçilmiş bir nesnedir ve bütün Anadolu'yu ve insanını, onların yoksulluğunu, iç burkucu durumunu simgeler.

"Kağnı" hikâyesinin anlatıcısı, hâkim bakış açılı anlatıcıdır. Ancak o, olayları anlatmakla yetinir; kahramanların psikolojilerini vermek adına onların düşüncelerini okumaz, duygularını bir izlenim olarak aktarır. Kahramanlara yaklaşımı bakımından, diğer eserlerinde de olduğu üzere, ezilenlerin, çaresiz kimselerin yanında konumlanır.

Hikâye, olay örgüsü bakımından üç vak'a halkasına ayrılabilir. İlk vak'a halkasındaki olaylar, bir tarla meselesi yüzünden Savrukların Hüseyin'in Arkbaşı'nda Sarı Mehmet'i vurması;ölünün köye getirilişi;köyün ihtiyarlarının kahvede İmam'la beraber, katilin babası Mevlüt Ağa'nın etrafında toplanıp ölünün ihtiyar anasını karşılarına alarak yarı kandırır, yarı tehdit eder şekilde ikna etme çabasına girmesi; bu sırada dışarıda sefil bir şekilde yatan ölüyle çocukların eğlenmesi olarak sıralanabilir.

İkinci vak'a halkası, olaydan bir ay kadar sonra jandarmaların köye gelip cinayete dair bilgi almasını ve otopsi yapılması için ölünün mezarından çıkarılmasını kapsar. Burada geriye dönük olarak, ihtiyar kadının geçmişteki bir hırsızlık dolayısıyla mahkemede şahitlik için gidiş gelişlerle tarla işlerinin geri kaldığından da bahsedilir.

Son vak'a halkası, jandarmaların gece olduktan sonra, parça parça olmuş ölüyü ihtiyar kadının kağnısına yükletmesini; ihtiyar kadının kağnıyla beraber yalnız başına kasabaya doğru yola çıkmasını; yolda çaresiz düşen kadının sonunda yüzükoyun yere yığılışını kapsar. Ayrıca burada jandarmaların daha evvel muhtarı, imamı, Savrukların Hüseyin'i birbirine bağlayarak önlerine katıp yollanmış oldukları da haber verilir.

Zaman unsurunun başat bir rol üstlenmediği hikâyede olayların akışı, kronolojik seyir izler. Ancak yer yer geçmişteki bazı olaylardan haberdar edilmek için geriye dönük bilgi verilmesi yoluna gidilir. Sabahattin Ali, dönemin tek parti iktidarına muhalif olduğundan, hikâyelerinde genel olarak, tam tarih vermekten uzak durur. Metindeki "ağustosun bu sıcağında" (s. 9), "Yaz gecelerinin parlak ay ışığı altında" (s. 11) ifadeleriyle "sosyal zaman" bakımından bir yaz mevsiminin ortaları olduğu bildirilirse de yıl, belli değildir. Mevsimin yaz olması, entrik kurgu bakımından, bütün Anadolu'da olduğu üzere, hasat mevsimine ve dolayısıyla köylülerin tarla kavgalarına müsait bir zamana gönderme yapar. Bunun dışındaki zaman bildirimleri, ya geçmişteki bir olayı haber veren ("otuz sene evvel bir kere", "o zaman tam altı ay") ya da olay zamanının akışını sağlayan ("bu sırada", "ara sıra", "akşama doğru", "ezandan evvel", "bir ay kadar sonra", "derhal", "ikindiüstü", "mütemadiyen", "ikide bir de", "gece olduktan sonra", "daha evvel", "gecenin sessizliği içinde") belli başlı ifadelerdir.

Tam belli olmamakla birlikte, "Bir ay kadar sonra idi, köye iki süvari candarma geldi." (s. 9) cümlesinden anlaşıldığına göre, hikâyenin vak'a zamanı yaklaşık bir aydır. Buna rağmen, geriye dönük bildirimler sayılmazsa, hikâyede anlatılan olaylar, sadece cinayet günü ile jandarmaların köye geldiği gün yaşananlardan ibarettir.

Hikâyenin kurgusal zamanı bakımından birbiriyle örtüşmeyen ifadeler vardır. Ayrıca zaman-mekân ilişkisi düşünülünce de açık bir kurgu problemi görünürlük kazanır. Asıl sorun, köy-kasaba arasındaki mesafenin ifade edilişinde belirir:

> Kurmaca metnin çeşitli kısımlarında yer alan kasabanın köye olan uzaklığı köy hayatına uygun düşecek tarzda zaman ölçüsüyle verilmiştir. Fakat, mesafeyi göstermeye yönelik bu zaman ölçüsünde hikâyede yer alan ifadelerin tutarlı olduğunu söylememiz pek mümkün görünmemektedir. Zira,

> hâkim anlatıcıya ait ifade ile kahramanların uzaklık konusundaki zaman ölçüleri birbirinden farklılık gösterir (Gariper, 2014).

Bunun için şu iki cümleyi karşılaştırmak yeterli olabilir: "Hâlbuki karakol buraya altı saat uzakta idi ..." (s. 7). "Kasaba iki günlük yol, gidersin, şahitlerin gelmedi, haftaya uğra derler, mahkemen talik olur" (s. 7). Bu çelişkilere elbette bazı "zorlama" sayılabilecek açıklamalar getirilebilir. Ancak eleştiriye açık zaman ve zaman-mekân ilişkisi bunlarla sınırlı değildir. Kurgu boyutuyla bakıldığında; *örneğin*, hikâyede *açıkça söylenmese de muhtemelen* "vilayete" giden kadının, Müddeiumumi'nin köye gelmeme sebebi ("Sonra ağustosun bu sıcağında at üstünde günlerce yolculuğu pek gözüne kestiremedi" (s.9)) düşünülürse "günlerce" *sürecek yolculuk için yaşlı kadının* akşamdan sonra, gece vakti, yola çıkması, bir aksaklık, hatta "absürtlük" tür.

"Kağnı"da zamanın aksine olarak mekân unsuru, kurguyu doğrudan ve temelden etkileyen bir öge işlevi görür. Anlatıcı, mekânlar hakkında pek de ayrıntılı bir aktarımda bulunmaz. Buna rağmen, mekânlar, fonksiyonel bakımdan kendilerinin kurguya zemin olduklarını belli ederler.

İlk mekân olarak cinayetin gerçekleştiği yer olan "Arkbaşı", zikredilir. Burası, kendisinden olaylara, kişilere doğru nüfuz eden herhangi bir etkiye sahip olmayan, dekor düzeyindeki bir "çevresel mekân"dır. Köy kahvesi, hikâyenin fiziki olarak tek kapalı mekânıdır. Burada adeta bir tiyatro sahnelenir. Kurgunun merkezinde olan cinayet ayan beyan ortada olduğu halde entrik kurgunun gelişimini sağlayan ihtiyar kadını "ikna" çabası burada gerçekleşir. Orada konuşulması beklenenin cinayet ve suçlunun adalete teslimi gibi konular olması gerekirken bunların ve acılı bir yaşlı kadının duygularının yok sayılması, güçlü olan'ın lehine adeta bir "mahkeme" kurulması, kadının dışarıya yansıyan haliyle bir araya gelince, gizil sınıfsal ayrımın derinliği gözler önüne serilir:

> Bütün bu sözleri oturduğu yerde başını sallayarak dinleyen ve çapaklı, ağlamaktan kızarmış gözlerini, budaklı bir dala benzeyen iri mafsallı, çatlak derili elleriyle silen kocakarı, imam lâfını bitirdikten sonra da hep ayrı şekilde sallanmakta devam ediyordu. Bir demet kuru ot gibi başındaki yamalı ve kirli örtünün altından fırlayan kınası solmuş kır saçlarını yüzünden ve ıslak yanaklarından çekti. Anlaşılmaz şeyler mırıldandı (s. 8).

Bu "tiyatro sahnesi"nde köylülerin yozlaşmışlığı, haksızlıktan yana oluşu, ezmeyi ve ezilmeyi benimsemiş oldukları, açık biçimde görülür. Her şey, güçlü olanın lehine, zayıf ve çaresiz olanın durumunu derinleştirmeye, insani merhametten âdeta bilinçli bir uzaklaştırma çabasına yönelik olarak

işler. Cinayetin soğukluğu ve ağırlığı altında psikolojik olarak bir baskı unsuru da olması beklenen fiziken kapalı mekân, kendi özneliğiyle kavrayıcı bir unsur olmaktan uzak bırakılır; hiçbir şekilde Mevlüt Ağa, İmam ya da köyün diğer bireyleri mekânın "bahşettiği" utanç ve merhamet hissiyle kuşanmaz; anlatıcı da sanki buna değinme ihtiyacı bile duymaz. "Bu sırada ölü dışarıda, kahvenin bahçesindeki peykede bir hasırın üstünde yatıyordu" (s. 8) cümlesiyle yeniden dışarıya, çevresel mekâna taşan olaylar, ihtiyar kadının oğlunun cenazesinin başına gelip oturmasıyla daha yavaş bir akışla aktarılırken bu tek boyutlu dekoratif mekânın oğlu öldürülmüş, çaresiz bir ihtiyar kadın için algısal olarak ne denli baskın, gittikçe labirentleşen bir "kapalı/dar mekân"a dönüşebildiğini hissettirir: "Kocakarı oğlunun başucuna gidip oturdu. Bir eliyle sinekleri kovmaya, öteki eliyle ihtiyarlıktan ve hastalıktan bir nohut kadar ufalmış olan gözlerini silmeye başladı. Bir hastanın başını bekliyor gibiydi. Elini ağır ağır sallayarak sinekleri kovalıyordu" (s. 9).

Kasaba ve vilayet, diğer çevresel mekânlardır ama neresi oldukları isim olarak söylenmez. Köye ulaşmayan gerekli etkisiyle âdeta muhayyel mekânlar gibidir. Orada müddeiumumi, doktor, mahkeme, jandarma, karakol, bürokrasi... vardır ama yalnızca oraya ulaşıldığında vardırlar. Esasen ortada bir "ulaşılamazlık" sorunu vardır ama bu, coğrafi-fiziki bir mesafeden ziyade devlet-köy/lü arasındaki uzaklığa, uçuruma vurgu yapar. Dolayısıyla bir simgesel nitelik kazanırlar.

Köy, kasabaya uzak, ücra bir yerdir. Bu konumuyla orada yaşayanların kaderini de biçimlendirir. Bozulmuş, çürümüş "üstyapı"ya denk gelen bürokrasi, buraya uzak ve "yabancı" kalarak köyü ve köylüyü kendi yarı feodal sistemine terk eder. Böylece halk, her türlü ezilme ve aşağılanmaya açık; sosyalizmin öngördüğü üretime, üretime olduğu kadar tüketime, bireyselleşmeye, insani olana kapalı duruma bırakılır. "Üstyapı", köyü ve köylüyü değersizleştirir. Öyleyse, mekân planında hikâyeyi dramatik aksiyon düzeyine taşıyan, öncelikle köyün kasaba ve vilayetten ücrada konumlanışı durur. Kendisi dekoratif bir mekân olarak dursa da, köyün konumu, bütün olaylara yön veren katı bir "zemin"dir.

Çevresel mekân bağlamında kahvenin önü, köyün meydanı, kasabanın pazarı ve mezarlık da isim olarak anılır. Bunların ötesinde, yaşlı kadının ölüyü kağnıya yükleyip gecenin karanlığında gittiği yol, anlatıcının romantik ve empresyonist denilebilecek tasviriyle güzelleşen tabiat, köyün ve cinayetle beraber yaşanan olayların aksine bir manzara oluşturur. Başkişi için bir labirente dönüşen, bu mekân, dışarıdan bir bakışla, âdeta huzurun, dinginliğin somutlaştığı bir "açık/geniş mekân"dır. Gecenin sessizliği, bütün karmaşayı susturur, her şeyi aksine döndürüp güzelleştirir:

> Yaz gecelerinin parlak ay ışığı altında çakalların sesini bastıran bir gıcırtı ile ağır ağır ilerleyen bu kağnı, hiç de bir ölü taşıra benzemiyordu: Öküzler sırtlarına vuran aydınlık altında canlı ve gürbüz; yamalı yorgan ve köhne kağnı fevkalade kıymetli bir madenden yapılmış gibi güzel ve yeni görünüyorlardı. Kadının gölgesi, elindeki değnekle beraber, beyaz taşların, çalıların üzerinden atlayarak metrelerce uzanıyor, raks eder gibi sıçrıyordu (s. 11).

Hikâyenin sonunu hazırlayan ironi yüklü bu romantik tasvirler, "ezilen", "garibân", "çaresiz" bir ihtiyar kadın için kurgu bakımından sona, ölüme, aslında bir "kurtuluş"a da hazırlama yolu olur. Bu son için yazar, tabiatın güzelliğiyle oğlunun parça parça olmuş, kokuşmuş ölüsünü taşıyan ihtiyar kadının tükenmişliği arasındaki çatışmanın şiddetinden yararlanır. Tabiattan yayılan iç açıcı güzellikle "kahredici" insan gerçekliği arasındaki çatışmayla doğan yarılmanın boşluğu cesetten gelen kokunun ağırlığıyla doldurulur. Bu ağırlık, kadının nefesini keser. Daha fazla dayanamayan kadın, yüzükoyun yola uzanıverir. Ölmek için güzel, yaşamak için çirkinliğe çağıran bir vakittir.

Toplumsal gerçekliğe eğilen yazarlar, eserlerini temel olarak, "ezen-ezilen", "sömüren-sömürülen', "ağa-köylü", "güçlü-zayıf" gibi diyalektik ögelerin etrafında geliştirirler. Burada, çoğunlukla zayıf durumdakilerin temsilcisi olmaya aday bir "ideal" kahraman/tip (olumlu tip) var edilir. Sonra, mücadele başlar. "Kağnı"da da anlatıcı/yazar, hikâyedeki şahısların bireysel kimlik ve kişiliklerini belirginleştirme yolunu tercih etmek yerine onların "tipik" yanlarına vurgu yapar. Ancak bu konuda aşırılık ve ısrar da yoktur.

Sarı Mehmet'i öldürenkatil, Mevlüt Ağa'nın oğlu Savrukların Hüseyin'dir. Bir tarla meselesinden dolayı bile cinayet işleyebilen Hüseyin, yarı feodal gücü temsil eden taraftadır. Bundan başka herhangi bir niteliği, söylenmez.

Sarı Mehmet hakkında doğrudan bir kişisel özellik bildirilmese de onun Savruk Hüseyin gibi birine karşı koyması, birey olarak varlığının farkında olduğunu gösterir. Daha en baştan onun "Sarı" lakabıyla anılması, simgesel olarak herkesten ayrı olduğu imgesini yaratır. Onun itaat etme yolunu seçmediği, boyun bükmediği anlaşılır. Bükülmeyenin kaçınılmaz olarak kırılacağına şüphe olmayan yarı feodal şartlarla çevrelendiğinin farkında olduğundan da kuşku edilemez. Ancak bu, bir tavır alış, zorbalığın karşısında ölümle atılan bir anlam çığlığıdır. Zira;

> ... umutsuz bir durumun çaresiz kurbanı olduğumuz, değiştirilemeyecek bir kaderle yüz yüze geldiğimiz zaman bile yaşamda bir anlam bulabileceğimizi asla unutmamamız gerekir. Çünkü bu durumda önemli olan, bir trajediyi kişisel bir zafere dönüştürmek olarak tanımlanabilecek eşsiz insan potansiyeline tanıklık etmektir (Frankl, 1994: 32-33).

Sarı Mehmet, âdeta kendini "yakarak" bu potansiyeli açığa çıkaran itici güç, yüzü ideal/örnek olana dönük (ama henüz "ideal olan" değil!) bir karakterdir. Belki de değiştirilemeyeceği düşünülen bir baskı "düzen"ine karşı ilk adımı atarak diğer insanların kendilerini değiştirmeleri yönündeki umutlarının küllenmiş ateşini üfler. Ancak yankısı ol(a)mayan bir ses gibi kalır.

Öldürüldükten sonra kahvenin bahçesine getirildiğinde, "Tabanları ve topuğu tamamen delik kalın bir yün çorabın içinde donuk bir sarılık alan bu hareketsiz ayaklar..." (s. 8) şeklinde anlatıldığına göre, yazın sıcağında yırtık ve üstelik kışlık "yün çorap" giyecek kadar yoksul, olduğu açıktır. Bu yüzden de İmam'ın kadını ikna etmeye çalışırken söylediği "Sarı Mehmet'in sana zaten bir faydası yoktu ki; düğünde seyranda gezer, sattığın iki şinik ekinin parasını avratlara yedirirdi." (s. 7) sözlerinin yalan olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Sarı Mehmet, ideal örnek olma çabasındaki bir karakter olarak durur gibidir. Onun kendisini ezenlere, güce boyun eğmemesi, Marksist felsefenin ön gördüğü sınıfsal çelişmeyi sonlandırabilecek bir potansiyel güç örneği (Marksist söylemle bir "devrimci" kişilik) olduğunu/olabileceğini gösterir.

Cinayetten hemen sonra, Sarı Mehmet'in cenazesi, normal olarak kendi evine getirilmesi gerekirken, kahveye götürülür. Çünkü Mevlüt Ağa, oradadır, her şey onun etrafında döner, ona doğru gelir. Divan şiirinin *cevr ü cefâ eden, zâlim maşuk*'u, bütün merkezde olma niteliklerini, yeni medeniyet dairesinin içindeki edebiyat metinlerinde ağaya ve öteki güç sahiplerine miras bırakmıştır[1]: "...ondan sonra köyün ihtiyarları kahvede Hüseyin'in babası Mevlût Ağa'nın etrafına toplandılar" (s. 7).

Anlatıcı, bu merkezde oluşa herhangi bir vurgu yapmaz. Ama ezilenin, hayattayken de öldüğünde de ayağa gelmesi, boyun eğmesi, itaat etmesinin tabii olan davranış gibi kanıksandığı dolaylı yoldan görünürlük kazanır. Mevlüt Ağa'nın tipik baskıcı, ezen ağa olma niteliği, köyün ihtiyarlarıyla beraber İmam'ın kadına "nasihat" ettiği zaman çok daha belirginleşir: " 'Ülen kocakarı' diyordu. 'Dâva edersen ne kazanacaksın? Kim gider de Mevlût Ağa'nın oğlu adam vurdu diye şahitlik eder?' " (s. 7).

Marksist anlayışa göre, kapitalist toplumlarda insan, bir "köle"dir. Oysa Marksizm, insanın tarih ve kültürle yoğrulan bir sosyal bütünlük içindeki "bireyselliğine" vurgu yapar. Sistem, insanı ezmez; kimseyi de "koruyucu/kollayıcı" konumuna yükseltmez. Hikâyedeyse "Bak Mevlût Ağa bundan sonra seni hep kollayacağını söylüyor. Ne dersin?" (s. 8) cümlesi, sınıfsal çatışma diyalektiğini davet eden bir yarılmayı göz önüne serer. Söz konusu "köle"liğin sözde "insana biçtiği kıymet"in onu "şey"leştirdiği, hümanist kökenli bir felsefe olan Marksizm'in aksine olarak onu "anlamsızlaştırdığı" söylenebilir. Nitekim "Mevlût Ağa, ezandan evvel Sarı Mehmet'in anasına iki tane sütlü keçi ile bir torba un ve bir kesekâğıdı şeker yolladı" (s. 9) cümlesi, bu durumu

somutlaştırır. Zaten Sabahattin Ali'nin eserlerinde Ağalar, köy gerçeğinin en talihsiz unsurlarıdır. Ağaların keyfî tutumu, köydeki sorunların çoğunun kaynağıdır. Kendi çıkarları için insanların emeğini insafsızca sömüren bu tipler, toplum bünyesine yapışmış "kene" gibidirler. Aynı zamanda güçleri ve zenginlikleriyle idari yapıdaki düzensizliğin köylere uzanan temsilcileridirler. Çoğunlukla zorba, gaspçı ve insanlık yönleri körelmiş, duyarsızlaşmış kimselerdir (Korkmaz, 2016: 257-260). Cinayetten bir ay kadar sonra köye gelen jandarmalar, muhtarı, imamı, Savrukların Hüseyin'i birbirine bağlayarak önlerine katıp götürürler. Cinayeti bildirmediği için muhtarın suçlanarak götürülmesi anlaşılır bir durumdur. Ama yanı sıra, imam götürülüyorsa en az onun kadar suça ortak olan Mevlüt Ağa'nın da götürülmesi gerekir. Ancak bu söz konusu bile değildir. Jandarmaların diğerleriyle beraber ağayı da alıp götürmemesi, bürokrasinin zengin ve yarı feodal güç temsilcilerine dokunmaktan mümkün mertebe uzak durma çabasıyla ilgilidir. Bununla beraber, ağanın hiçbir şekilde ihtiyar kadınla ya da bürokrasiyle (jandarmayla) doğrudan muhatap olmaması, gerek kendisinin ve halkın gerek bürokrasinin onu konumlandırışıyla ilgilidir.

Özellikle Cumhuriyet döneminin ilk safhalarında edebiyatımızın "kart karakter"i olarak "tipik"leşen "imam", "Kağnı" hikâyesinde bilinen niteliğiyle ortaya çıkar. Adı değil mesleği ile görünür olan İmam, cinayet olayında taraftır. Dolayısıyla bu durum, onu da ezenler/sömürenler kategorisine dâhil eder. Nitekim ihtiyar kadını ikna etme konusunda öncülük eden İmam'dır. Oğlu öldürülen zavallı bir ihtiyara bile üst perdeden konuşarak "Ülen kocakarı" diye seslenir. Kadını kendince mantıklı nedenlerle mahkemeye gitmekten vazgeçirmeye çalışır:

> 'Ülen kocakarı' diyordu. "Dâva edersen ne kazanacaksın? Kim gider de Mevlût Ağa'nın oğlu adam vurdu diye şahitlik eder? Etse bile sen ayda bir iki defa kasabaya gidip her seferde dört beş gününü gâvur edersen tarlanı kim eker, işine kim bakar? Kasaba iki günlük yol, gidersin, şahitlerin gelmedi, haftaya uğra derler, mahkemen talik olur. Sen gününü şaşırıp gidemezsin, candarma seni alır götürür, gayrı kendin istesen bile yakanı sıyıramazsın, evin barkın yıkılır (s. 7).

Ancak bir kart karakter ve tip olarak İmam'ın (edebiyatımızda çokça görüldüğü üzere imamların) asıl niteliği, dini kullanarak çıkar elde etmektir. Bu durum, Marksizm'in dini insanları uyuşturan bir "afyon" olarak görmesine (farklı bağlamda da olsa) uygundur. İmam, yanlış bir kader anlayışını dikte ederek cinayeti maskeler:

> İşte bir kazadır oldu. Cenabıhak böyle istemiş, Allah'ın emrine mahkeme ile mi karşı koyacaksın? Ne yapsan oğlun geri gelmez. Gel bu işi kapatalım. Sarı Mehmet'in sana zaten bir faydası yoktu ki, düğünde seyranda gezer, sattığın iki şinik ekinin parasını avratlara yedirirdi. Bak Mevlût Ağa bundan sonra seni hep kollayacağını söylüyor. Ne dersin? (s. 7-8).

Kart karakter ve tip olarak alınabilecek diğer bir şahıs, Muhtar'dır. Onun da herhangi bir kişilik özelliği ya da adı aktarılmaz. Hikâyede önemli bir yeri olmasa da sömürü cephesini tamamlayan bir karakter olarak durur. O, bürokrasinin son uzantısı olarak devletin köydeki temsilcisidir. "Bir ay kadar sonra idi, köye iki süvari candarma geldi. Kahvenin önünde indiler. Bunları görünce muhtarın yüreği 'hop' dedi, çünkü bunlar karakolun candarmaları değildi, herhalde vilâyetten geliyorlardı." (s. 9) cümlelerinin satır arasında Muhtar'ın "tipik"liği, ortaya çıkar. Zira onu korkutan şey jandarmaların gelmesinden çok jandarmaların vilayetten geliyor olması yani onları tanımıyor olmasıdır. Buradan, Muhtar'ın kasabadaki jandarmaları tanıyor olduğu, dolayısıyla sistemin köydeki uzantısı olarak onlarla çıkara dayalı bir yakınlığının olduğu söylenebilir. Öyleyse Muhtar, güce dayandığı kadar zalim, ondan uzaklaştığı kadar da korkak bir "tipik" karakterdir.

Sabahattin Ali'nin eserlerinde, köylülerin jandarmaların kötülüklerini, aşağılayıcı tavırlarını "doğal" olarak karşılaması dikkat çekicidir. Örneğin;

> 'Candarma Bekir' adlı hikâyede gözaltına alınan köylü kendi kendine konuşur: 'Candarma değil mi, elbet dövecek.' Jandarmaların istedikleri her şeyi yapmaya hakkı var gibidir. Âli'nin hikâyelerinde, romanlarında Osmanlı devlet geleneğinin mirası olan, jandarmada vücut bulan güçlü devlet imgesi köylülerin devletten duydukları derin korkunun ifadesidir; bu, Max Weber'in 'devlet gücünün keyfiliği' dediği olguyu anımsatır (Karaömerlioğlu, 2006: 171).

"Kağnı" hikâyesinde de cinayetten sonra köye gelen jandarmalar, iktidarın yozlaşmış bir uzantısı olarak resmedilirler:

> Kadın: 'Yavrumu mezarında bile rahat komadılar!' diye iki yanını dövüyor ve bütün Anadolu kadınları gibi ses çıkarmadan ve pek az hıçkırarak ve çömelerek ağlıyordu. Mütemadiyen sallanmakta ve çatlak, kuru yumruklarını ağzına ve gözlerine götürmekte idi. Candarmanın biri ayağıyla hafifçe arkasından dokundu: 'Kalk bakalım!' dedi (s. 10).

Buna göre, halk, bütün bürokrasi için olduğu gibi, yozlaşmış kolluk güçleri için de "pis", "aşağılık", "değersiz" varlıklardır. Ancak, yazarın diğer eserlerindeki jandarmaların davranışlarını da düşününce, yazarın bu konuda abartıya kaçtığı söylenebilir.

Hikâyenin gizil ereği olarak düşünülebilecek "sosyal eşitlik", "hak", "adalet" gibi kavramlar bağlamında idealize bir kişi/lik olduğu söylenemezse de Sarı Mehmet'ten başka bu tanımlamaya en yakın karakter, "Savrukların Hüseyin'le kavgalı olan ve kasabada pabuççuluk yapan Garip Mehmet"tir. Onun lakabının "Garip" olması da anlamlıdır. Yani sırtını dayayacağı bir güç olmadığı halde ağanın oğluyla kavgalıdır; başkaldırmayı bilir. Kasabada kendi ekmeğini alın teriyle, kendi emeğiyle kazanır. Kendisinden yalnızca "Savrukların Hüseyin'le kavgalı olan ve kasabada pabuççuluk yapan Garip Mehmet, köylülerden duyduğu cinayet işini hemen hükümete bildirmişti" (s. 9) cümlesiyle söz edilir. Köydeki cinayeti korkmadan hükümete şikâyet edebilen bir tek o vardır. Marksist felsefenin *konumu itibarıyla proletaryanın sınıflı toplumsal yapıya son verecek irade* olduğu yönündeki genel düşüncesi, Garip Mehmet'in ideal/örnek niteliğini ereksellestirir. O, zorbalığa itaatin alçaltıcı, nesneleştirici, pasifleştiren gücüne karşı bireyselleşmenin getirdiği başkaldırının özneleştirici etkinliğini seçen "otorite"yle ilişkisini kendisi belirleyebilen bir karakterdir. Çünkü o, kendine, değer yargılarına yabancılaşmamış, -ya da Marksist söylemdeki ifadesiyle- bilinçlenmiş olan biridir. Zira "İtaatin nedenleri, yabancılaşma süreciyle dolaysız bağ içindedir. Çünkü kendimize ait olanı yabancı haline getiren şiddetle, bizi itaate zorlayan şiddet aynıdır. Bireyin yaşadığı şiddetin ölçüsü, otoriteye bağlılığının ölçüsünü de belirler" (Gruen, 2005: 41). Dolayısıyla Garip Mehmet'in tavrı, bilinçli bir zihnin varlığını işaret eder.

Hikâyenin başkişisi, hem bireysel hem de "tipik" yanlarıyla değerlendirilebilecek biri olan Sarı Mehmet'in ihtiyar anasıdır. İsmi belli değildir. "İhtiyar kadın", "kocakarı" ve "kadın" olarak seslenilir/bahsedilir. Bireysel olarak onda herhangi bir örnek/ideal nitelik vurgulanmaz hatta yok denilebilir. Çünkü kurmaca içinde yazgısal olarak ona bu imkân tanınmaz. Ancak "... iki yanını dövüyor ve bütün Anadolu kadınları gibi ses çıkarmadan ve pek az hıçkırarak ve çömelerek ağlıyordu." (s. 10) denilerek Anadolu kadınlarının özellikleriyle süslenir; bu bakımdan tipleşir, hatta simgeye dönüştürülür. Üzerine aldığı ezilme, hor görülme gibi durumlar da bu yolla tüm Anadolu kadınlarının ve hatta Anadolu insanının talihi olur:

> Bütün bu sözleri oturduğu yerde başını sallayarak dinleyen ve çapaklı, ağlamaktan kızarmış gözlerini, budaklı bir dala benzeyen iri mafsallı, çatlak derili elleriyle silen kocakarı, imam lâfını bitirdikten sonra da hep aynı şekilde sallanmakta devam ediyordu. Bir demet kuru ot gibi başındaki

> yamalı ve kirli örtünün altından fırlayan kınası solmuş kır saçlarını yüzünden ve ıslak yanaklarından çekti. Anlaşılmaz şeyler mırıldandı (s. 8).

Birey olarak onun en büyük eksikliği "iradesizlik"tir. Güç karşısında kaçınılmaz olarak korkuyla itaati seçer. İrade-kimlik sahibi olma bağlamında bunun belli bir kökensel nedeni vardır: "İnsanlar, kendilerine eziyet edenlerin değerlerini, kendilerine özgü ivmelere göre yaşamanın yol açacağı terörden korktukları için kabullenirler" (Gruen, 2005: 14). Bunu hazırlayan kurmaca sebeplerse oğlunun öldürülmesiyle beraber kimsesiz kalışı, altmış yaşında, çaresiz bir kadın oluşu, ekonomik olarak sömürenlere bağımlı kılınması, devletin yabancılığı gibi sebeplerdir. O, hayata kenarından iliştirilmiş bir "şey" gibi, kırılganlığın eşiğinde yaşar. Kadın, her haliyle öykünün dramatik aksiyonuna imkân veren tiptir/kişidir. Çaresizliği, en acı duruma bile boyun eğdirecek ölçüde hisseder. "Hükümet kapısına düşmek" ihtimali de bir başka baskı aracıdır. Bu yüzden, köye gelen jandarmaların bütün sorularına çaresizlik içinde aynı cevabı verir:

> Sarı Mehmet'in anası ifadesinde hiçbir şey söylemedi. Yalnız: 'Ben kimseden davacı değilim!' dedi. 'Oğlun eceliyle mi öldü, vuruldu mu?' sorgusuna bile aynı cümle ile mukabele ediyordu. Oğlunun acısı daha içinden çıkmamıştı, fakat hükümet kapısına düşmek ona oğlunun ölümünden çok daha korkunç geliyordu (s. 9-10).

Burada "hükümet kapısına düşmek" tehlikesinin "ona oğlunun ölümünden çok daha korkunç geliyor" olmasının inandırıcılığı olmayan romantik bir abartı olduğu söylenebilir. Devlet/hükümet korkusu, bir realite olsa da Anadolu kadınlarının bir simgesi haline getirilen karakterin bu denli pragmatist olması beklenmez.

İhtiyar kadın, Marksist anlayışın merkezinde yer alan "üretim" konusunda dramatik bir çıkmazdadır. Çünkü bir şekilde haksız olarak Ağa ve oğlu, onun mülkiyeti üzerinde mesele çıkarır. Oğlunun ölümünün peşinden giderek katili dava etmesi beklenen/gereken bu ihtiyar kadının kendi "mülkiyet"i olan tarlası, dolayısıyla "üretim" eylemi üzerindeki etkinliği ortadan kaldırılır. Sarı Mehmet'in öldürülüşü, kendi emeğiyle yapılacak "üretim" imkânını yok eder. Reel hayat (dış gerçeklik), kadının aleyhindedir:

> ... sen ayda bir iki defa kasabaya gidip her seferde dört beş gününü gâvur edersen tarlanı kim eker, işine kim bakar? Kasaba iki günlük yol, gidersin, şahitlerin gelmedi, haftaya uğra derler, mahkemen talik olur. Sen gününü şaşırıp gidemezsin, candarma seni alır götürür, gayri kendin istesen bile

yakanı sıyıramazsın, evin barkın yıkılır (s. 7).

Dolayısıyla kadın, ekonomik bakımdan sömürenlere bağımlı oluşunu kabullenmek zorunda kalır. Marksist felsefe, bu çıkmazları ortadan kaldırmak için sınıflar arası diyalektik çatışmanın gerekliliğine vurgu yapar. Bu, idealist bir tavrı ve farkındalığı gerektirir. Oysa hikâyenin başkişisi, hem her türlü şartların aleyhinde geliştiği hem de bu niteliklerden uzakta olan biridir. Kadın, dış gerçekliğe boyun eğmek zorunda kaldığını düşünmeye başlayınca her şey eski haline döner: "Akşama doğru her şey eski haline gelmişti. Sanki uzun bir hastalıktan sonra eceliyle ölmüş kadar sükûnetle ölü yıkandı ve gömüldü. Mevlût Ağa, ezandan evvel Sarı Mehmet'in anasına iki tane sütlü keçi ile bir torba un ve bir kesekâğıdı şeker yolladı" (s. 9).

Bu durum, insani ilişkilerin bireysel ve toplumsal planda yozlaşmış olduğunun resmidir. Zayıf insan, meta "değersizliğinde" bir varlıktır. Kişiler, ya ezen ve her türlü üretim gücünü ve üretim ilişkisini kontrol etmek isteyen taraftadır, dolayısıyla aktiftir, ya da ezilip itilerek değersizleştirilen, bireyselleşmesine imkân verilmeyen, pasif durumdaki kimselerdir. Bütün bu yozlaşma, bir hastalık gibi sistemin ve toplumun her hücresine doğru sürekli olarak yayılma eğilimindedir. Bu dolayımda olarak Marks ve Engels'in "İnsanların varlıklarını belirleyen bilinçleri değildir, tersine, bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklarıdır." (Marks-Engels, 1995: 13-14) tezi, bir sosyal tecrübeyi işaretliyor olmalıdır. Bu bakımdan kasaba ve vilayetteki müddeiumumi, doktor vd. şahıslar yani tüm bürokrasi de aynı yozlaşmanın hem öznesi hem de edilgen parçasıdır:

> Müddeiumumi evvelâ kendisi doktoru da alıp gelecekti. Sonra ağustosun bu sıcağında at üstünde günlerce yolculuğu pek gözüne kestiremedi; işi tahkik etmelerini söyleyerek açıkgöz iki candarma yolladı. Doktor, daha ihtiyatlı bulunmak için, eğer bir cinayet varsa cesedi çıkarıp kasabaya getirmelerini candarmalara sıkı sıkı tembih etti (s. 9).

Sabahattin Ali, hikâye ve romanlarında köy/kırsal bağlamında "üstyapı"yı oluşturan hükümetin/bürokrasinin iktidarına yönelik daima eleştirel bir tavır alır. Hükümetin/bürokrasinin yetkilileri, köylerde ve kırsallarda nüfuzlu kimselerle işbirliği içinde köylülere karşı hem ekonomik hem adli hem de siyasi bakımdan zorluk çıkarır, onları ezerler. En azından, burada olduğu gibi halka karşı vurdumduymaz, nemelazımcı kimselerdir. Öncelikle kendi rahatlarını düşünürler. "Âli'nin bu yaklaşımı, toplumsal ilişkileri, özellikle de iktidar ilişkilerini değiştirmeden Anadolu'nun sorunlarının çözülmesinin imkânsız olduğuna dair inancıyla ilgilidir" (Karaömerlioğlu, 2006: 181). Öyleyse,

Sabahattin Ali, olumsuz duruma ışık tutarken çözümü de göstermiş olur.

Şahıslar/tipler bağlamında "köyün ihtiyarları", "ölüyle eğlenen ufak çocuklar", "cenazeyi taşıyan birkaç delikanlı" vs. ise figüratif/fon karakter seviyesindeki diğer şahıslardır. Ancak ölüyle eğlenen çocuklar, duyarsızlığın, yozlaşmanın bir başka göstergesidir:

"Tabanları ve topuğu tamamen delik kalın bir yün çorabın içinde donuk bir sarılık alan bu hareketsiz ayaklar ve bunların üzerinde uçan ve kalkıp inerken güneşe rastlayınca yemyeşil parlayan sinekler onları eğlendiriyordu. Ara sıra içlerinden biri uzaklardan kendisini çağıran anasının sesine koşuyor, biraz sonra yine koşup gelerek eski yerini ve kımıldamayan tavrını alıyordu" (s. 8).

Bu manzara, yalnızca çocuklarla ilgili değildir, bilakis onların bu halinden haberdar olan köylülere yönelen bir eleştiri vardır. Onlar da bir şekilde bu manzaranın seyredenidirler. Buna göre, insani ilişkilerde insana verilen "değer", ölünün dışarıda çocuklara eğlence olacak kadar "şey"leştirilmesidir. Aslında bütün bir hikâye, çift yönlü baskıcı otoriteler karşısında yozlaşmışlığın, bozulmuşluğun her şeyi, herkesi "şey"leştirmesinin öyküsüdür.

Sonuç

Sabahattin Ali, Türk edebiyatında toplumsal gerçekliğe eğilen, bu bağlamda daha çok sosyal adaletsizlik temelinde köy ve kırsal hayatındaki insani ilişkileri, köy-kent arasındaki uçurumu irdeleyen bir yazardır. "Kağnı" hikâyesi de bu zeminde şekillenen bir hikâyedir. Devletin ve bürokrasinin itelediği, küçümsediği, ilgilenmediği, mekân olarak da kendi kaderine terk edilmiş gibi duran bir köydeki insani ilişkiler, yarı feodal yaşam, zengin-güçlü kimselerin sömürüsü vb. olaylar/olgular, bir cinayet etrafında dile getirilir. Bu cinayetle gelişen olaylar, "toplumdaki sosyal adaletsizliğin hayatın her safhasına yansıyan teklifsiz uzantıları(nı)" (Korkmaz, 2016: 189) gözler önüne serer.

Hikâyede belli bir davranış biçimini temsil eden, bu bakımdan tip olarak alınabilecek kart karakterler ve daha çok tipik özelliklerle öne çıkan şahıslar vardır. Bu şahıslar/tipler aracılığıyla sınıfsal çatışmalar, ortaya konulurken çözüm olarak söz konusu sınıflar arasındaki uçurumun yok edilmesi gerektiği de işaret edilmiş olur. Buna göre, bürokrasinin ve onun kırsala olan uzantılarının insani, idari, adlî açıdan çürümüş olduğu gerçeğinin görülmesi; bu kişilerin sömürüsünün engellenmesi, halk-devlet arasında pozitif bir ilişkinin kurulması, karşılıklı olarak kültürel ve fiziki "ulaşılabilirliğin" sağlanabilmesi, güvenliğin bir baskı aracı değil "imkân" olarak kendini belli etmesi, insana değer verilmesi, toplum içindeki her türlü duyarsızlığın, çıkarcılığın ve yozlaşmanın ortadan kaldırılması gerekir.

Hikâyeye bugünden bakıldığında da, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden

beri daralarak devam etmiş olan sınıflar arası çatışmanın ortadan kaldırılması, elde edilmiş olan kazanımların devam ettirilerek geliştirilmesi gerektiği yönündeki sonuçlara varılabilir.

Yapısal boyutundan ziyade içeriği öne çıkarılan hikâyede, bazı zaman-mekân ilişkilerine bağlı tutarsızlıklar varsa da Sabahattin Ali'nin dönemine ışık tutan, bugün de çeşitli dersler alınması mümkün bir eser verdiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin; *Kağnı/Ses* (Haz. Atilla Özkırımlı), Cem Yay., İstanbul, 1994.

Eagleton Terry; *Eleştiri ve İdeoloji (Marksist Edebiyat Üzerine Bir Çalışma)*, (Çev. Savaş Kılıç), İletişim Yay., İstanbul, 2009.

Fischer Ernst; *Sanatın Gerekliliği* (Çev. Cevat Çapan), Payel Yay., İstanbul, 2010.

Frankl Victor E.; *Duyulmayan Anlam Çığlığı Psikoterapi ve Hümanizm* (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yay., Ankara, 1994.

Gariper Cafer; "Sabahattin Ali'nin *Kağnı* Hikâyesi Üzerinde Bir Çözümleme", http://ucuncutaraf.com/2014/12/25/sabahattin-alinin-k-a-g-n-i-hikayesi-uzerinde-bir-cozumleme/, 2014.

Gruen Arno; *İçimizdeki Yabancı "Nefretin Kökenleri" Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları* (Çev., İlknur İgan), Çitlembik Yay., İstanbul, 2005.

Günyol Vedat; *Dile Gelseler*, Cem Yay., İstanbul, 1984.

Günyol Vedat; "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı" (*Dile Gelseler*'den) http://www.cafrande.org/sabahattin-alinin-hikayeciligi-ve-romanciligi-vedat-gunyol/, 1966.

Kanter M. Fatih; " 'Ses' Hikâyesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", *Türk Dili*, Şubat, C: XCI, S: 650, s. 134-140, 2006.

Karaömerlioğlu M. Asım; *Orada Bir Köy Var Uzakta (Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem)*, İletişim Yay., İstanbul, 2006.

Kolcu Ali İhsan; *Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil)*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum, 2011.

Korkmaz Ramazan; *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yay., İstanbul, 2016.

Lunn Eugene; *Marksizm ve Modernizm (Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme)* (Çev. Yavuz Alogan), Dipnot Yay., Ankara, 2011.

Marx Karl, Friedrich Engels; *Yazın ve Sanat Üzerine I.* (Çev. Öner Ünalan), Sol Yay., Ankara, 1995.

Moran Berna; *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul, 2012.

Tosun Necip; "Sabahattin Ali Öykücülüğü" (Öykümüzün Kırk Kapısı'ndan), http://tosunnecip.blogcu.com/sabahattin-ali-oykuculugu-necip-tosun/3095598, 2013,

(14.12.2015).

Tunalı, İsmail; *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yay., İstanbul, 1976.

Tüzer İbrahim; "Sabahattin Ali'nin 'Bütün Öyküleri'nden Bir 'Ses ya da 'Ses Esnafları'nın Duyamadığı Çığlık!..", http://ucuncutaraf.com/2015/09/25/sabahattin-alinin-butun-oykulerinden-bir-ses-ya-da-ses-esnaflarinin-duyamadigi-ciglik/, 2015, (14.12.2015).

1 Burada, bir arka plan olarak, A. H. Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş" bölümünde âşık-mâşuk, saray-hükümdar vd. istiareler üzerinden yaptığı gelenek ve zihniyet okumasını hatırlamak, isabetli olabilir.

Sercan Ceylan*

SIRÇA KÖŞK'TE İRONİK İFŞA

1. Giriş

Edebiyat, yalın bilincin dil etkinliğiyle söyleme dönüşmesi için okur nezdinde geçerli ve etkili yollar arar. Zaman zaman bunu ironiyle başarır fakat ironi öyle bir şeydir ki maskesini hiç çıkarmadığı için asıl yüzünü görmek neredeyse imkânsızdır. Soren Kierkegaard bu imkânsızlığı elekten geçirdiği *İroni Kavramı* adlı eserinde ironik maskenin, ortaya çıkan anlam cambazlığının ayrıntıları işlenir. Kierkegaard ironiyi şöyle tarif eder: "İroninin nahoş bir tarafı da olduğundan, olağanüstü baştan çıkarıcı ve büyüleyici anları vardır. Türlü türlü kılıklara girmesi ve o muhteşem gizemliliği; başlattığı mesafeli iletişim, ayrıca bir de ironistin belli bir uzaklıktan anlaşılma zorunluluğu, bir türlü yakalanamayan ve görkemi sözle anlatılamayan anlama anının hemen ardından gelen yanlış anlama korkusu, insanları kopmaz bağlarla kendine esir eder." (Kierkegaard, 2009: 57). Onun primitif/doğal bir yaptırım gücü vardır ve bunu gerçekliği, hayali, düşünceyi ve hissi sarsmak için kullanır. Kierkegaard ironinin Sokrates'le dünyaya geldiğini savunur ve Sokrates'in ölümüne dikkat çekici bir şerh düşer; "hangi uyumlu saçmalık, hangi deliliğin yüksek birliği açıklayabilir Atinalılarla Platon'un elbirliği edip böyle dar kafalı bir ihtiyarı öldürerek ölümsüzleştirmelerini? Bu, dünyada eşi benzeri görülmemiş bir ironidir." (Kierkegaard, 2009: 20). Eşi benzeri görülmemiş ironiler ne yazık ki sadece uyanık okur tarafından deneyimlenebilir. Dilin ima, istiare, mecaz, metafor, imge vb. araçlarından ustaca faydalanırlar. Karşıtlıklar çatışırken üreyen anlamsal boşlukta yanılsamayı bu araçlar yardımıyla oluştururlar. İroni aynı anda iki iş yapıyor denebilir; birincisi, dil aracılığıyla kişiyi işlenmiş anlamın alt ve yan katmanlarına çağırmak, ikincisi de yine dil aracılığıyla kişiyi anlamın yüzeyinde, 'mizahi/komik' öğelerden oluşan dış çeperinde tutmak.

Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk*'teki öykülerinde ironinin daha çok toplumsal kodlarla işlendiği görülmektedir. Toplumsal değerler üzerinde gündelik hayatın problematiğine dair buruk bir komik üretilir. Ancak bu komik, bariz şekilde fark edilebiliyorken görmezden gelinen adalet mekanizmasının aksaklıklarını yansıtır. İradenin ne ölçüde yozlaşabileceğini gözler önüne serer. *Sırça Köşk*'teki öykülerde irade ve adalet söz konusu olduğu için de

* Arş. Gör., Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı.

bunları manipüle eden insanın dramı vardır. İnsan, yalın bilince metnin doğrucu sesinin parmakla göstermesi sayesinde erişebilir. Sonra şunu fark eder; yalın zannettiği bilinç, para, mal-mülk, sanatsal haz, üstünlük, hâkimiyet gibi duygularla sarsılamayacak kadar dirençli ve değerlidir. Sabahattin Ali'nin öyküsünde hastaneler, hapishane, sokaklar da direncin alanlarıdır. Neye direnirler? Toplumun, insanın aksayan, topallayan organlarına. Okur, bu direnç anında ironinin yavaşça genişleyen alımlı gamzelerini görür.

Oğuz Cebeci, ironinin kullanım amaçlarını üçe ayırır; retorik bağlamda konuşmacının hitabını güçlendirmesi, bireysel ve toplumsal eksiklikleri sergilemesi, didaktik bir yaklaşımla okura farkındalık kazandırması. (Cebeci, 2017: 287). Bundan yola çıkarak (hitabet bakımından) anlatıcı, (toplumsal ve bireysel işleviyle) okur, (anlatının didaktizmini kurguladığından) metin, yani kurgunun üç ana öğesi verili/kurgusal anlama ve onun gizil faaliyetlerine doğrudan müdahale etmektedir. Mehmet Narlı ise ironinin temel niteliklerini belirtirken onun ta'riz, hiciv ve imayla yakınlığına değinir. Kinayeyle örtüştüğünü söyler. Mizahın içindeki karşıtlık ilişkisi Narlı'ya dil-duygu-durum alanlarında kendini gösterecektir. (Narlı, 2016: 47). İronik metindeki yazarın eleştirel tavrı, mücadelesinin dil, duygu ve durum alanlarındaki yansımasıyla belirginlik kazanır.

2. Sabahattin Ali'nin Öykü Cephesi

Sabahattin Ali yaşayarak, görerek, gözlemleyerek yazar. Bunları somut verilerle yoğurup Flaubert gerçekçiliğiyle, sağaltılmış açıklamalar ve tasvirlerle kurgular. *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanlarının müellifi, öykülerinin çoğunda günlük hayat portrelerini ele almıştır. *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) olmak üzere beş öykü kitabında da gerek sıradan/küçük insanın gerekse kendi yaşamının parasızlık, adaletsizlik, yanılgı ve arzularla dolu trajedisini işler.

Görerek/gözlemleyerek yazan bir öykücü olarak Sabahattin Ali kurgu malzemelerini özellikle kendi pratiğinden alır. Sözgelimi "Kurtla Kuzu" öyküsünü Rıfat Ilgaz'ın müdüriyet deneyimlerini dinledikten hemen sonra tasarlar. "Çilli" öyküsünde, Aydın'daki öğretmenliği sırasında tanıştığı bir kızla yıllar sonra karşılaşmasını anlatır. "Katil Osman" yazarın Sinop Cezaevi yıllarına dayanan bir öyküdür. "Böbrek" öyküsünü Sabahattin Ali'nin arkadaşlarından Mansur Tekin anlatmıştır ve Sabahattin Ali, dayısı Doktor Rıfat Ali Ertüzün'ün Ankara Sıhhat Yurdu adlı özel kliniğindeki gözlemlerinden yararlanmıştır. Yine "Çirkince" öyküsünde Sabahattin Ali'nin Şirince'ye yaptığı bir gezide edindiği bilgilerin işlendiği görülmektedir.[1] Her ne kadar birebir yaşantılardan öyküler çıkarsa da onun kuru bir otobiyografiden

uzakta, gözlemlerini metnin atmosferinde uyumlu bir yanılsama oluşturacak şekilde biçimlendirdiği söylenebilir. *Sırça Köşk*'teki dil ve üslupta, ayrıntı seçiminde, Türk öyküsünde açtığı damarın izlerini bulmak mümkündür. Bu damar Halit Ziya, Refik Halit, Memduh Şevket ve nihayet modern öykünün heykeltıraşlığını üstlenen Sait Faik'in mürekkebiyle zenginleşmiş, kendini Anadolu romantizminin rehavetine kaptırmadan günümüz edebiyatı için hayati organları beslemiştir. Yaşar Kemal ve Orhan Kemal çizgisinin nüvelerini, yönelim ve detaylar bakımından onda bulabiliyoruz. Türk edebiyatının kanal açan/yön veren atılımlarından birine kaynaklık eden Sabahattin Ali'nin acı ve zorluklarla geçen mücadelesini aslında edebiyat ve yaşamın kesişimiyle tarif etmek gerekir. Sabahattin Ali, 25 Kasım 1946'da yayımlanmaya başlayan *Marko Paşa* dergisindeki yazılar, 1940'ta kitaplaşan *İçimizdeki Şeytan* romanı sebebiyle pek çok kere gözaltına alınmış, mahkemelik olmuştur. *Sırça Köşk*'teki öykülerin pek çoğu, *Adımlar* (1944), *Görüşler* (1945), *Gün* (1945-1946), *XX. Asır* (1947), *Yeni Dünya* (1945) ve *Gerçek* (1946) adlı gazete ve dergilerde yayımlanırken gerginlik devam eder. Yazarın bu kitaba adını veren "Sırça Köşk" öyküsü dönemin yetkili mercilerince sakıncalı bulunduğundan 1948 Ağustos'unda Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılmıştır. (Bezirci, 1997: 60). Öykülerindeki mağdur tip/küçük insan tipi, tıpkı yazarın kendisi gibi belirli eşikleri geçerek alıcı kanallarda yankılanan diyaloglar kurar. Kurmacadaki etken ve edilgen sesleri (yakın çevresinde tanıdığı insanları) kurgu dünyasında derinleştirir/yoğunlaştırır. Okurun anlatıcı ve/veya karakterle özdeşim kurması için olayların sahiciliğine dikkat eder. Öykülerinde engebeli yaşamının suskunluklarını ironi ve trajediyle harmanlanmış buluruz.

3. İronik İfşanın *Sırça Köşk*'teki Mağdurları

Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin öykülerindeki erkek kahramanlarda sekiz tip belirlemiştir: Küçük İnsan Tipi, İhtiraslı ve Dejenere Tipler, İdealist Tipler, Bohem Tipler, Serseri Tipler, Cimri Tipler, Tutkulu ve Fedakâr Tipler, Kaba, Sömürücü ve Asalak Tipler. Bunların geneline bakıldığında yerleşik düzen, toplum ve otorite, adalet ve eşitlik bakımından tüm tiplerin krizli bir ruh halini yansıttıkları görülür. Edilgen, razı tipler otorite karşısında boheme, küçük hayatlara ve/veya asalaklığa yönelirken ona karşı durmaya çalışanlar kaba, serseri ya da idealisttirler.

Sırça Köşk'te on üç öykü ve dört masal bulunmaktadır. Masalları ayrı bir bölümde toplayan yazar, bu metinlerde içerik bakımından toplumculuğa bağlı görünür. Olay, kahraman, yer, zaman ve üslup bakımındansa masalsı bir atmosfer yaratır. Öykülerinde benzer izlekler kullansa da nispeten özgül bir ses yakalayabilmiştir.

"Portakal" öyküsünde vinç operatörü İsmail Denizer'in vapurla eve

dönüşü anlatılır. İsmail idealsiz, sitemsiz, sakin bir hayat sürmektedir. Hiç "büyük şeyler düşündüğü yoktu[r]" (s.7). İsmail karakteri küçük insan tipini yansıtır. Alt sınıfın sadık bir üyesi olan İsmail, oğluna İstanbul'a kömür götürürken denizde boğulan Musa Kaptan'ın adını koyar. Hem bu iş kazasında ölen babasının adını ona vermesi hem de yazar tarafından verilen "Denizer" soyadı, proleter kesimin varlığını hissettiren bir ironidir. İsmail işçi-er olarak çalışır ve yoktan yere ölümlerle burun burunadır. Anlamsal/izleksel bir boşlukta bu pasif, sessiz tutumu eleştiren yazar, sistemi sorgulamayan, durumunu kanıksamış bir işçinin durumunu anlatır. İsmail'in eşi Hayriye eğitimlidir fakat roman, destan vb. kitapları yüksek sesle okurken anlasın anlamasın İsmail'in dinler görünüp kahkaha atmasına engel olamaz. Sanat, edebiyat, felsefe gibi meraklar entelektüel çevrenin, üst tabakanın meşgalesidir, İsmail buna ancak güler. Burjuva-işçi sınıfı çatışması karısı ve İsmail üzerinden verilmiştir. İstanbullu karısından öğrendiği güzel konuşmayı bir yana bırakıp Rize şivesiyle küfür edince İsmail rahatlamış hisseder, benlik bütünlüğü toplum mekanizmasının gerçekleriyle paralel hareket etmektedir. Vapurda İkinci Kaptan, Süvari Bey, Osman Yiğit, Halil Eğinli ve onların yanında çarkçıbaşı, kâtip vd. arasında hileli bir anlaşma döner. Öykükedeki 'ironik kurban' İsmail tüm bu anlaşmadan habersizdir. Düzenbazlık, hırsızlık yürürken habersiz bir şekilde görevini yerine getirmeye çalışan, evine, karısı ve çocuğuna kavuşmayı hayal eden İsmail, binlerce liradan ancak on lira hisse alabilmiştir. Anlatıcı, "Cebindeki on lira ona bir hayli cesaret, cömertlik veriyordu" (s. 17) yorumuyla ironi ve mizahı örtüştürür. Sanki on lira kime yetecektir?

"Katil Osman", "Cankurtaran", "Millet Yutmuyor", "Çirkince", tezadın buruk bir komikle kurgulandığı öykülerdir. "Katil Osman" hapishanede geçer. Öyküde Nasreddin Hoca fıkralarına benzer bir güldürü havası hâkimdir. Adı "Katil" diye anılan sakin, uysal, sessiz bir delikanlı olan Osman günün birinde Berber Hüsamettin'i yanlışlıkla, istemeden bıçaklayıp öldürür. Öyle denilip dururken artık gerçek bir katil olmuştur. Oysa önceleri "Yakarım ulan, kanını içerim ulan, beni katil etme ulan!.." diye bağırıp palavralar savurduğu için, daha bir kişiyi bile yaralamadan yalnızca adı Katil Osman"a çıkmıştır (s. 30). Çevresi buna gülüp geçer. Öykünün sonunda bazılarının adam öldürdükleri için katil olduğu, bazılarınınsa adı katile çıktığı için adam öldürdükleri sonucu çıkarılır. Bir nevi kıssadan hisse, felsefi çıkarım yapılır. Katil Osman karakteri, olaylar ve çatışmalar, hapishane ortamını ironik bir kanala dönüştürür. "Cankurtaran" öyküsünde de tezat devam eder. Mutena Cankurtaran antagonist (karşıt güç) bir işleve sahiptir ve can kurtarması bir yana, öyküde hem İbrahim'in köyde doğum yapamayan karısının hem de doğum esnasında çocuğunun canını almıştır. 'Cankurtaran' soyadıyla çizilen karakter hem yerleşik normların hem de toplumun alt sınıf bireylerinin

karşısındadır. Tamamen paranın peşindedir. İbrahim'e öküzlerini, tarlasını sattırır. Bu öyküde köy-kent çatışması da işlenir. Asiye ve İbrahim'in köyden kente gidince katlandıkları muamele oldukça trajiktir. "Millet Yutmuyor" öyküsünde ironi daha yoğundur. Hatta olaylar baştan sona ironi üzerine kurulmuştur. Bir şehir panayırında insanları çekmek için bağıran görevliler kimsenin gelmediğini fark eder. Anlatıcı bir kere inanıp çadıra girmiş ve ayakta uyutulmuştur. Yazar dolaylı yoldan okuru tembihler. Çığırtkan, işin aslını açıkladıktan sonra bile yani numara yaptıklarını, çadırda bir iş yapılmadığını vb., bağırmaya devam eder. "Başka yerlerin reklamına aldanmayın... Sanatın, ilmin, hünerin göklere çıktığı yer burası! Baylar, bayanlar, teşrif buyurun!" (s. 58). Hâlbuki durum bunun tam tersidir. Sabahattin Ali'nin öykülerinde anlamsal alanlar ve bu alanlarda 'zıtlıklar' yaratmasının gerçekten belirlediği gibi 'mağdurlar' bazında algılanacağı varsayılır. Çünkü üst-alt katmanlara atıflar, yan iletiler, totaliter/otoriter rejimin toplumsal aygıtları, yozlaşmış kişiler ve zalimler güruhu onları bilinçlendirmeye yöneliktir.

"Bahtiyar Köpek" öyküsünde yapıcı, iyimser bir anlatıcı karşımıza çıkar. Bir köpeği odağa alarak temsilî bir değerler çatışması sunar. Anlatıcı, caddede hırka giydirilmiş bir köpek görür. Genç bir uşak, hanımının köpeğini büyük bir dikkat ve ihtimamla gezdirmekte, ihtiyaçlarını görmektedir. Köpek kasaptaki kuzu etlerinin iyisinden yemekte, etleri bizzat kendisi seçmektedir. Soğuktan nem kapsa battaniyeye sarılır, kucakta taşınır. Canı, dişi köpek çekse anında en soylusundan bir eş bulunur. Bir yanda da sokakta, işte, çarşıda, evde, pazarda sabah akşam derdine deva arayan halk vardır. Yine bir karşıtlık yaratılmıştır. Bu köpeğin bahtiyarlığı kedere, üzünce yeğdir ve öykünün mesajı şöyle özetlenir; "Hele cümle âlem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıyım?" (s.62). Bu ifade ile öykünün toplumsal amacı, iletisi açıklanır. Türk edebiyatında buna benzer, ironinin ustalıkla kullanılarak köpeğin bir karakter olarak ele alındığı bir başka öykü de Haldun Taner tarafından kaleme alınmıştır. Yazar, "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" öyküsünde ironiyi kullanarak "köpek vasıtasıyla sosyetik insanların hayatlarının dıştan güzel göründüğünü ancak içten çökmüş, kokuşmuş" durumunu anlatmıştır. (Sönmez, 2016: 547-562). Edebiyat ve öykü, iktidar ve otoritenin gözetimi altındayken sevimli görünmeyi bu gibi anlarda, ironiyle hesap sormaya heveslendiklerinde bariz şekilde askıya alırlar. Haldun Taner için de durum aynıdır.

Sırça Köşk'teki masallar da öykülerindeki eleştirel tavrı içerir. David Lodge, ironik bir ifadenin yorumlama anlarında ortaya çıktığını, ifadenin tersini söylemek veya başka yorumları çağrıştırmak görevinin anlatıcı tarafından yerine getirildiğini söyler. (Lodge, 2013: 218). Anlatıcı yorumlarla araya girerek ve/veya algıyı manipüle ederek okuru da yanına almaya, metnin

dayattığı değerleri kabul ettirmeye kalkışır. *Sırça Köşk*'ün masallarındaki anlatıcı da türün kökeninde yatan samimi coşkuyu kullanarak İranlı kıssahânların, Türk halk hikâyelerindeki yorumlayıcıların rolüne bürünür. "Bir zamanlar (...)" diyerek okuru belirsiz bir tarihe götürüp bugünün düşünsel ve duygusal prangalarından soyutlar. Önerdiği değerlerin faydalarını, aksi halde falancanın başına gelenleri, trajik ve dramatik örneklerle açıklar. "Bir Aşk Masalı", "Devlerin Ölümü", "Koyun Masalı" ve "Sırça Köşk" masallarının tümünde bu örnekleri bulmak mümkündür.

Temelinde tasavvufi bir öz bulunan, bir dervişin aşkından "Ah!" ederek sevgili önünde ölüme kavuşmasını anlatan, bu bakımdan Klasik edebiyat mesnevilerinden izler barındıran "Bir Aşk Masalı", bu aşkı ve dervişe rakip duran 'masiva'yı terkini ele alır. Masalda ütopik bir evren kurulmuş, kendini yalnızca halkının ihtiyaçlarını karşılamaya adayan bir kadın tarafından hükmedilen memleketin memnuniyeti işlenmiştir. Bu bakımdan "Bir Aşk Masalı", 'sosyal devlet' yapılanmasına bir atıf olarak değerlendirilebilir.

"Devlerin Ölümü" hükümranların sonsuza dek egemen kalamayacağını, bir gün yeryüzünden (erkten) silinip unutulacağını alegoriyle anlatan bir masaldır. Adalet Ağaoğlu'nun "Duvar Öyküsü" anlatısıyla benzerlik gösterir. "Duvar Öyküsü"nde duvarın sonsuza kadar ayakta kalmayacağı, ufak tefek, cılız, güçsüz bir tohumun sonunda galip gelip duvarı çatlatacağı anlatılır. Her iki öykü de yerleşik düzenin ve onun sahiplerinin hâkim gücünü karşısına alır. "Koyun Masalı" yine "Devlerin Ölümü" gibi baskıcı 'sistem'in eleştirisini içerir. Sabahattin Ali'nin masallarda da toplumcu gerçekçi tavrını/tepkisini sürdürdüğü görülmektedir. "Koyun Masalı" yerleşik düzenin hegemonyasını aştıktan sonra benzer bir düzeni muştulayanları, yani bir nevi "gelen gideni aratır" deyişinin sonuçlarını anlatır. Çobanın davranışlarından, sürüyü idaresinden şikâyet eden koyunlar köpeklerle iş birliği edip başkaldırır. Artık kendi kendilerini idare etmenin özgürlüğünü, rahatlığını yaşamayı düşlerken köpeklerin baskısı başlar. Canları estiğinde koyunları mideye indiren köpekler sağa sola koşturup onlarla oynarlar. Öyle ki koyunlar çobanı arar hale gelmiştir. Bu yönüyle masal, George Orwell'ın *Hayvan* Çiftliği romanını çağrıştırır. Romanda Napolyon ve Snowball birlikte hareket edip çiftliğin sahibi Bay Jones'a karşı bağımsızlık kazanırlar. Ancak Napolyon, yavruyken besleyip eğittiği köpeklerle zorbalığa başlar, kendini başkan ilan eder. Sabahattin Ali'nin ideolojik ve/veya yazınsal yaklaşımı Orwell'la benzerlik gösterse de kurgu ve üslup bakımından ondan ayrılır. "Koyun Masalı"nın sonunda köpeklerle beraber kurtlara karşı çetin bir kavgaya girişen koyunlar, köpeklerden kurtulup çobansız da köpeksiz de yaşayabileceklerini anlarlar fakat anlamaları için büyük bedeller ödemişlerdir. Masallardaki kurguda da ironiye başvurulduğu görülmektedir. Metin, ironik yapıyı örtük anlamlarda

daima hazır bulundurur. Öykülerle tek farkı, masallardaki ironinin yeri geldiğinde kısmen açıklanmasıdır.

"Sırça Köşk" masalını yalnızca üslup ve formeller bakımından bu türe ait saymak gerekir. 'Anlatı' olarak değerlendirildiğinde baştan sona ironik durumlardan oluştuğu, bu durumların da komik/absürd görünürken siyasi/ideolojik/bürokratik pek çok ciddi meseleyi temsil ettiği fark edilmektedir. Masalda kurumlar, yöneticiler ve memurlar alegorik bir dille yerilir. Belirsiz bir zamanda, belirsiz bir ülkede "boş gezmeyi iş yapmaktan çok seven üç arkadaş" bir şehre giderler. Orada halkı bir 'sırça köşk' yapmanın zorunluluğuna inandırırlar. Elbette kuruma işçi, işçiye iş gerekir. Köşkte görevler icat edilir, çalışanlar istihdam edilir ve sırça köşk yükseldikçe kat kat yükselir. Lüks ve şaşaa içinde yaşayan köşk sakinleri ve istekleri yüzünden halk gittikçe fakirleşmeye, öfkelenmeye başlar. Sonunda üç arkadaştan biri "sizin iyiliğinizden başka bir şey düşünmüyoruz" diyerek halka afiyetle yedikleri koyunların beyinsiz, dilsiz, gözsüz kellelerini dağıtınca olan olur. Kelleler bir bir sırça köşke fırlatılır, köşk yerle bir edilir. Sırça köşk, masalda zalim devletlerin despotluğunu temsil etmektedir. Sabahattin Ali, bürokrasinin, üst sınıfın, iktidarın baskıcı, sömürücü yaklaşımlarını öykü ve romanlarında sıkça eleştirmiştir. Bu masalda da ironik temsiller aracılığıyla dejenere kurumların, onların yönetici ve çalışanlarının zorbalığı, halkın onların üzerindeki asli gücü vurgulanır. Buna benzer bir eleştiriyi Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yapmıştır. Halit Ayarcı'nın inşa ettiği enstitü, bozuk saatleri tamir hizmeti vermek adına hızla kurumsallaşır. Romanın başkişisi Hayri İrdal ne olduğunu bile anlayamaz çünkü kimin ne iş yaptığı, nasıl yaptığı, ne zaman yaptığı belli değildir. Kurumun işleyişini 'ayarlayan', ironik durumun yaratıcısı konumundaki Halit Ayarcı'dır. Tanpınar bu 'uydurma' ve fakat 'elzem' yapıyla dönemin bürokrasisini ve idari kurumlarını retorik bir maske arkasında sıkıca eleştirir.

4. Sonuç

Türk edebiyatında mizahın (ironiyi içeren) toplumsal eleştiriyle güçlü bağları vardır ki bunun en etkili örneği Nasreddin Hoca'dır. Soren Kierkegaard'ın Nasreddin Hoca'dan bir terzi fıkrasını örnek vermesi boşuna değildir. (Kierkegaard, 2009: 40). Türk öyküsü kendi soluğunu oluştururken bu bağları ustaca kullanmayı bilmiştir. Sabahattin Ali'nin Refik Halit, Memduh Şevket ve Sait Faik çizgisinin yanında ironi ve mizahı etkili bir şekilde kullandığı *Sırça Köşk*'teki öyküleri toplumsal ve ideolojik bağlamda bolca eleştiri içermektedir. Elbette bu eleştiriler yazarın kişiliğinden, dünya görüşünden ayrı düşünülemez. Elbette bu yapıldıktan sonra psikanalitik alanın sınırlarına da girilmiş demektir. *Sırça Köşk*'teki öykülerde gerçekçi bir üslup tercih edil-

miştir. Özellikle hastane ve doktorların acımasızlığı, paragözlüğü sık işlenir. "Hakkımızı Yedirmeyiz!", "Cankurtaran", "Böbrek", "Dekolman", hastanelerdeki yolsuzlukları işler. "Beyaz Gemi" entelektüel ve/veya sanatçı kesimi para hırsları sebebiyle mizaha dönüştürür. Öykülerinin çoğunda 'küçük insan tipi' başat öğedir. Yazar, edebiyat aracılığıyla uyanık kalması için halkı sarsar, öğüt ve yönlendirmelerle daha iyi bir düzen muştular, ikaz ve ihtar yollu çıkarımlar yapar. Bütün bunları kurgularken doğrudan değil dolaylı bir dil kullanır ki ironik durum ve kişilerin temsil ettikleri roller daha anlaşılır kılınsın, eleştirilerin etki dozu artsın ve okur, metindeki balığı hazır bulduktan sonraki gevşek tadın değil onu emek harcayarak yakaladıktan sonraki lezzetli ve besleyici lokmaların tadını çıkartsın.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Sırça Köşk*, YKY, İstanbul 2017.

Bezirci Asım, *Sabahattin Ali Yaşamı, Sanatı, Eserleri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1997.

Cebeci Oğuz, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul 2017.

Kierkegaard Soren, *İroni Kavramı* Sokrates'e Yoğun Göndermelerle, İmge Kitabevi, Ankara 2009.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Narlı Mehmet, *Öykü Burcu-Kuramsal Yaklaşımlar, Çözümlemeler, Değiniler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016.

Orwell George, *Hayvan Çiftliği*, Can Yayınları, İstanbul 2016.

Sönmez Fatma, "Haldun Taner'in 'Sancho'nun Sabah Yürüyüşü', 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu' ve 'Ayışığında 'Çalışkur' Hikâyelerinde İroni", *Turkish Studies*, Volume 11/10 Spring 2016.

Tanpınar Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.

1 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Asım Bezirci, *Sabahattin Ali Yaşamı, Sanatı, Eserleri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1997; Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Handan Acar Yıldız

"BİRDENBİRE SÖNEN KANDİLİN HİKÂYESİ" NESNE ÜZERİNDEN RUH ÇÖZÜMLEMESİ

Toplumsal gerçekçi hikâyeleriyle edebiyat tarihinde kalıcı yer edinmiş olan Sabahattin Ali'nin "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi" ismini taşıyan bu öyküsü, nitelik açısından farklı bir özellik taşır. Bireyin ruh hâlini nesne sembolüyle yansıtan öykü, yazma meselesi ve gerekçesi üzerinde felsefi bir arayıştır. Arayış, eserin her harfinde çok güçlü şekilde hissedilir.

Sabahattin Ali; "Neden yazıyorum?" "Niçin yazayım?" "Ne yazayım?" sorularına güçlü bir arayış niteliğindeki bu eseri 1929 yılında yazdığında 22 yaşındadır. Eser 1931 yılında *Atsız Mecmua*'da yayımlanır. Yazarın yaşına bakıldığında, gerekçe aramak için çok doğru bir zaman dilimiyken, öyküdeki kahramanın üzerinden çözümlenen çok yaşlı bir ruhtur. Tasvir edilen ruhun genç olduğunu söylemek mümkün değildir.

Gerçekçiliğin ve büyünün sınırlarını zorlayan bu öyküde, yazının ruhu/ yazarın ruhu/ insanın ruhu aynı anda sorgulanmaktadır. Yazar, bu sacayağını yazı/yazar/insan ruhunu soyutluklarıyla tezat oluşturacak şekilde bir nesne üzerinden anlatmıştır. Ruhun bir nesne üzerinden anlatımı, kahramanı o nesne şeklindeki bir binada gezdirmesi, zihnindeki meseleyi çözmeye çalışan kahramanın ruhunu ne derece sıkışmış hissettiğini sembolize eder. Olayın yaşandığı mekânın şekli içeriğine işaret eder. Bir arayış, duygu hâli, ruh sancısı bir kandille metafora dönüştürülür. Öyküdeki başkişi sinirlerinin dinlenmesi için çekildiği gürültüsüz mekânda ruhunu bedeninden çok daha fazla yoracak bir muhakeme ortamıyla yüzleşir. Burada başkarakterin mekân ne kadar değişirse değişsin huzursuzluğu, sorgulama ve arayışı insanın gittiği yere kendisiyle birlikte taşıyacağı vurgusuyla karşılaşırız. Bu kadar uçsuz bucaksız bir huzursuzluk hâli bunun tam zıddı bir mekânlaştırmaya evrilir. Oradan da nesneleştirmeye...

Olay kandil şeklindeki bir binada devam eder. Ancak nesnenin hikâyesi de yazının ve insanın hikâyesidir. Olaya ve duruma cansız varlıklar üzerinden yaklaşılır: "Perdesiz pencerelerine vuran güneş, ona kırmızı gözlü bir canavar şekli veriyordu. Ve yıkık duvarlı bir bahçenin ortasında, harap bir kaleyi veya boş bırakılmış konağı andıran hazin bir ihtişamı vardı."

Tarif edilen bu binanın aslında bir insan iskeletiyle örtüştürüldüğü, korkunç ve terk edilmiş bu yapının, öyküde karşılaşılan bir iskeletle aynılaştırıl-

dığı, olay ilerledikçe belirgin şekilde anlaşılır. Olayın örgüsü "kandil şeklinde metruk bir bina: birdenbire sönen kandilin hikâyesi: iskelet" şeklindedir. Öykünün başında tasvir edilen, tasvir edilirken de tanınmaya çalışılan bina öykünün son sahnesiyle ilişkilidir. Yazarın olayın geçtiği mekânla ilgili olarak, "Kuru bir havuzun kenarında devrilmiş mermer saksılar duruyordu. Ve onların arasında nasılsa kalmış olan beyaz bir kasımpatı, buraları örten siyah perdenin üzerinde geçmişi görmek için bırakılmış bir delik gibiydi" şeklinde yaptığı tasvir, öykünün sonunda iskeletin gözünden akan yaşa karşılık gelmektedir. Ölü bir bahçede beyaz bir kasımpatının siyahlığın üzerinde yaşamını sürdürmesi, ölümü simgeleyen bir iskeletin içindeki son hayat pırıltısı olan gözyaşının dışarı akmasıyla aynıdır. Bir iskeletin gözünden akan yaş, ölen her insanın hikâyesinin aslında devam ettiğinin göstergesidir.

Öyküdeki başkişinin bir kadın iskeleti ve yazarını hiç tanımadığı bir kitapla karşılaşması ayrı andadır. Kitabın yazarı hiç yazılmamış bir hikâye ararken "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"nin hiç yazılmadığına karar verir. Bu iskeletin sahibi kadın da tıpkı hikâyesi yazılmış bu kandil gibi birdenbire sönmüştür. Birdenbire sönen kandilin hikâyesi iki gözünde iki kocaman siyah delik bulunan iskeletin hikâyesidir. Hiç yazılmamış bir hikâye insanla örtüşür. İnsan, hikâyesi hem asırlardır yazılmış hem de hiç yazılmamış bir varlıktır. Yazın ise insanın asırlardır çözülemeyen varlık hikâyesidir. Hem yazın hem de insan mekân üzerinden şu şekilde betimlenir:

> Her katta, yarısına kadar açılmış oda kapıları vardı. Bomboş odalara açılan kapılar... Ve dar pencerelerden nur halinde giren gece bu kapılardan bize kadar uzanıyordu. Ve pencerelerin dışında siluet halinde ağaçlar, karışık şekilli dağlar, hayat ve ışık dünyası vardı... Ben bu yarım aydınlığın verdiği cesaretle ona soruyordum: 'Nereye gidiyoruz? Niçin gidiyoruz?'

Buralarda vurgulanan boşluk üzerinden bu hikâyenin de tam bir sonuca varmadan biteceğinin ipucu verilir. Tıpkı bu kandil şeklindeki binanın pencereleri gibi birdenbire hayattan çekip giden insanoğlunun ve onun anlatıldığı yazın dünyasının pencereleri de yarı açıktır.

Sabahattin Ali'nin bu öyküsünü okurken ister istemez William Faulkner'in "Emily İçin Bir Gül" öyküsü akla gelir. Yazarın bu öyküden esinlendiği iddia edilemez. Bir öyküyü okurken başka birinin akla gelmesi esinlenildiğinin delili değildir. Okuyucuyu bağlayan bir durumdur. "Emily İçin Bir Gül" öyküsünde, sadakatsizliğe duyulan öfke nedeniyle saklanan bir iskeletin yerine "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"nde sevgi, sadakat nedeniyle yıllarca saklanan bir iskelet vardır. Sevgi üzerinden hikmet aranır. Sitem ya da nefretten en ufak bir iz yoktur. Hikmeti arayan kitap incedir. Kalın değildir. Yazar,

az sözü över. Kahraman rastladığı kitabı bir İbrani peygamber gibi sarsılarak okuduğunu söyler. İnsan ve varlıktaki hikmeti arayan bu öyküde ilahi olana, vahye de gönderme yapılmış olur. Birdenbire sönen kandili, yani birdenbire ölen insanı anlatan o kitap, okuyanı bir İbrani peygamber gibi sarsar. İnsana ve varoluşa dair her yazılanın aslında vahiyden de esinlenmesinin zorunluluğu vurgulanır. Her yazar bunu kasıtlı yapmasa da bundan kaçamaz. Ölüm ile yaşamın anlamını çözebildiğinde hiç yazılmamış olan bir şeyi de yazmış olur. Varlığın görünmeyen anlamını görünen harflere taşımış olur. Tıpkı insanın ölüm hikâyesini bir kandile taşıdığı gibi.

Bir iskeletin gözünden süzülen yaş, önemli bir imgedir. İskelet gibi, kandilin ölüm nedeni de saklanmış olur: "Fakat biliyor musun, o kuvvet ki hiçbir eksiği olmayan yağ kandillerinin alevini gelip alarak onları birdenbire karartır."

Öykünün özeti: Yorgunluğunu atmak ve biraz kafa dinlemek için ıssız bir yere giden kahraman, yürürken kandil şeklinde bir bina görür. Bu bina ona ilginç gelir. Tanımadığı bir adamla karşılaşır. Gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu tam da kestiremediğimiz bu kişi kahramanımızı gezdirmeye başlar. Önce bir iskeletle, ardından ne üzerine yazılacağı çok uzun süre düşünülmüş ince bir kitapla karşılaşan kahraman her ikisinin de hikâyesini çözmeye çalışır.*

* Sabahattin Ali, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, 29. Baskı, Nisan 2017

V. BÖLÜM

ROMANI

Ülkü Eliuz*

PARANTEZLENEN BENLİKLER: SABAHATTİN ALİ ROMANLARINDA KADINLAR

Nabzı topluma ayarlı bir aydın: Sabahattin Ali

"dünyada irademi bütün şiddetiyle kullandığım
bir tek saha vardır: yazı yazmak."

Gerçeğin düşe, düşün gerçeğe dönüştüğü kurgusal uzamda yazarın görevi, bireyin ve toplumun varoluşsal kaygılarını farkındalık açılımlarına taşıyabilmektir. Aydınlık bir kimlik olan Sabahattin Ali, büyük toplumsal ve politik dönüşümler sürecinde kendisi de kurmaca olan hayatı, edebi eser aracılığıyla yeniden inşa etme gayreti içerisindedir. Ontolojik kuşkunun ve kaygıların ürünü eserlerinde toplumun ve sanatçının bilincini eşitleyerek salt ekonomik yaşam ve ilişkilerde değil; insan ve toplum yaşamının her alanında ortaya çıkan kapsamlı, derin değişimi metinsel düzleme taşır.

Bireysel ve toplumsal kimlik oluşumunu ana eksen olarak belirleyen Sabahattin Ali'nin roman, öykü, şiir, piyes, mektup, çeviri türlerindeki eserleri yaşamın peşinde, izinde birer edebi belge niteliğindedir. Dönüşüm merkezli çoğullaşan gerçekliklere odaklanan yapıtlarında mekânsal ve zamansal olarak özneye yansıyan belirsizlik ve parçalanma olguları, kapitalist bütünselliğin sorgulandığı derin çatışmalar ve karşıtlıklar düzleminde kurgulanır. Ana temaları aşk, sevgi, sosyal adaletsizlik, yozlaşma, kaçış, yalnızlık, ölüm olan eleştirel gerçekçi nitelik taşıyan bu metinlerde bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonrası geleneksel toplum yapısında meydana gelen bozulma ile yalnızlaşan ve kitleye dönüşerek nesneleşen bireyin görüngüleri anlatılır. Bireysel parçalanmışlıktan kurtulup bütünsel bir uyanış ve dirilişi hem kendi ölümlü öyküsünde hem de eserlerinin kurgu düzlemine taşır.

Anlık olandan sonsuza derinleşen Sabahattin Ali romanları, toplumdaki kişilerin izdüşümü kişiler dünyası ile özne-nesne, toplum-birey, kendilik-ötekileşme, arayış-kaçış bağıntılarının arafındaki hızlı, kopuk, parçalanmış

* Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

ve deneysel yolculukların anlatımıdır. Özelde Nazilli'nin Kuyucak köyünde annesi ve babası eşkıyalar tarafından öldürülen ve 9 yaşında yetim kalan başkişi Yusuf'un kendisini evlatlık alan Kaymakam Selahattin Bey ile yön değiştiren yaşamı; genelde ise Selahattin Bey'in kızı Muazzez'e olan aşkı çerçevesinde burjuva sınıfının, memurların ve köylü kesiminin yaşayışı, ekonomik yapısı ve etkileri, kadın-erkek ilişkileri, eşraf-yönetim ilişkileri, Edremit'in ve Osmanlı toplumunun yapısının bütünlenerek kurgulandığı *Kuyucaklı Yusuf* (1937); çocuklukla yetişkinlik, iyiyle kötü arasında gidip gelen başkişi Ömer'in aşkı ve ekonomik yoksunluğu özelinde 1940'ların Türkiye'sindeki aydın ve entelektüel kesimin ağır eleştirisinin yapıldığı yirmi sekiz bölümden oluşan *İçimizdeki Şeytan* (1940); bireysel ve toplumsal iletişimsizlik yaşayan ümitsiz bir ruh halindeki başkişi Raif Efendi'nin geçmiş ve şimdi merkezli kaçış ve arayışlar ile bütünlenen aşkının kendi yazdığı günlük aracılığıyla aktarıldığı *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanlarında medeniyet değişiminin yarattığı buhran ve bu buhranın toplum hayatıyla sınırlı kalmayarak bireysel yaşam alanlarına da hâkim oluşu görüngülenir. Kendilerine ve değerlerine yabancılaşma tehdidi ile yüzleşen roman kişilerinin öyküsü, varoluşsal sorunlarla karşı karşıya kalan, yaşam-ölüm açmazında sıkışan boşluk duygusu ile yüzleşen bireylerin/ toplumların anlatımı niteliğindedir.

Parantezlenen Benlikler: Kadınlar

"zaten kadınlar,
pek acayip mahluklardı."

Geçmiş ile gelecek arasında sıkışan Sabahattin Ali roman karakterleri içerisinde "varlıkları inkâr edilemeyecek insanlar" (Korkmaz, 1997: 188) olan kadınlar, edebî metnin dünyasındaki psikolojik yönelimleri, amaç ve hedefleri, davranış ve istekleri bakımından ikincil konumundadırlar. İç dünyaları, hayatları erkek karakterler kadar ayrıntılı bir şekilde belirtilmeyen kadınlar, romanların hiçbirinde olaylara yön veren merkez/ana kaynak olan başkişi konumunda değildir.

Kuyucaklı Yusuf, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna* romanlarında erkekle birlikle ve erkeğe göre kurgulanan 24 kadın vardır. Karakter yapısı bakımından norm, kart ve fon kategorisindeki bu kadınların durumu özelde roman, genelde ise yaşam içerisinde kadın-özne'nin ontolojik varlık alanı, varoluş serüveni ve kimlik kazanma mücadelesi ile örtüşür. Aşk, evlilik, eğitim, geleneğe teslimiyet, cinsellik bağlamında roman kurgusuna dâhil olan bu kadınlar, çatışma, değişme ve gelişme süreci yaşayan, sosyal yaşam ve değerler dünyasının yansıtılmasında anahtar konumundaki başkişilerin/erkek

karakterlerin ve tematik güce ait değerlerin somut hale getirilmesini sağlarlar.

Sabahattin Ali romanlarında kadınlar, karakter yapıları bakımından şu şekilde listelenebilir:

	Kuyucaklı Yusuf (1936)	**İçimizdeki Şeytan (1939)**	**Kürk Mantolu Madonna (1940)**
Norm Karakter/ler	-	Macide	Maria Puder
Kart Karakter/ler	Muazzez Şahinde	-	-
Fon Karakter/ler	Kübra Kübra'nın annesi Mürüvvet Hanım Rukiye Molla Esma Kadın Kaşıkkıran Hayriye	Semiha Emine Teyze Hizmetçi Fatma Leyla Bedri'nin annesi Bedri'nin ablası	Frau van Tiedemann Mihriye Necla Nurten Ferhunde Maria'nın annesi Frau Heppner Pansiyon hizmetçisi

Sabahattin Ali romanlarında birinci derecedeki kahramanlardan sonra en ayrıntılı şekilde ele alınan ve en fazla derinliği olan 2 kadın, *İçimizdeki Şeytan* romanında Macide ve *Kürk Mantolu Madonna* romanında Maria Puder, kendilik yolunda eylemleri ile özne olma yolunda adım atarlar. Uysal kadın görünümünden çıkan bu iki kadın, kendine güven, kadınlığını yadsımama, eğitim ve aşk ile erkek imgesine tutukluğu aşma yönünde gayret gösterirler.

İçimizdeki Şeytan romanının norm karakteri Macide, Balıkesir'de dar çevrede büyümüş, yükseköğrenim için İstanbul'a giderek bir akrabasının evinde kalan ve ailesinin gönderdiği parayla yetinen bir genç kızdır. O, aldığı eğitim ve özgür karakteri ile kadın-özne olma yönünde eylemler gerçekleştirir; bağımsız hareket eder, kararlarını kimsenin etkisi altında kalmadan alır. Lise döneminde de duruşu ile o, diğer hemcinslerinden ayrılır.

> Ne sözlerinde, ne tavırlarında hiç yapmacık bulunmayan, bir kadında pek az görülen bir cesaret ve bir açıklıkla insana uzun uzun bakan gözlerinde birçok şeyler ifade eden, fakat aynı zamanda bunlara gene pek tabii bir irade ile hâkim olmayı bilen bu on altı yaşındaki genç kızı, mektebin diğer talebeleriyle karıştırmaya imkân yoktu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 41)

Okula yaşıtlarından daha geç/dokuz yaşında giden Macide'nin eğitim alması, ailesinin istemesi ve yönlendirmeleri sonucu değil tesadüfendir. Okula geç başlaması, daha olgun ve ağırbaşlı olmasını sağladığı için avantaja dönüşür. Annesi çevrelerindeki tüm kızlar eğitim gördüğü için ona engel olmamasına rağmen aslında evlenmesini ister. Ailesi, onun eğitim almasına, kendi ayakları üzerinde durabilmesinden ziyade, iyi bir koca bulmaya vesile olacağı; memur yerine doktor ya da mühendisle evlenebileceği için izin verir.

> O, müziğe diğer arkadaşları gibi, bulacakları kocanın seviyesini bir derece yüksek tutmakta yardımcı olsun diye heves etmemişti. (..) "İnan olsun Macide'yi burada bırakmam. Burada ziyan olacak kız mı bu? İstanbul'da hem okur, hem dünya görür, hem de burada patlayacağına Semiha ile gezip eğlenir..." dedi. Sonra, kızın anasını ve babasını asıl can evinden yakalayarak: "Kızınıza burada memurdan başka koca bulamazsınız ki... Halbuki o doktorlara, mühendislere layık... Hele birkaç sene bizde kalsın da görürsünüz" diye ilave etti. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 43-44)

Macide beşinci sınıfta iken müzik öğretmeni Necati Bey tarafından onun müziğe ilgisi ve yeteneği fark edilir; piyano dersleri almaya başlar. Daha sonra akrabaları Emine Teyze, onu beğenerek eğitim için İstanbul'a götürme konusunda ailesini ikna eder ve üniversite eğitimi almasına aracı olur.

Cinsiyetin bireysel ve toplumsal kimlik biçimlenmesindeki rolünü sorgulayan Macide'nin arkadaşlarından yaşça büyük olmasının verdiği olgunluk, diğer kızlar ile iletişimini engellese de kendilik yolunda bilinçlenmesine zemin hazırlar. O, eğitimle yazılmamış kurallar ile bağımlılık için eğitilen nesnelliğini aşar; bağımsızlık için eğitilen baskın erkekler hatta tüm toplum ile çatışarak da özgürlüğünü kazanır.

> Mektepte kız arkadaşlarının miskinliği, emelleri beni daima tiksindirdi. Hiçbir şeyi, kendimi erkeklere beğendirmek için öğrenmedim... Kız arkadaşlarım benimle ahbaplık etmeyi ve fikirlerimi kabul etmeyi zevklerine ve rahatlarına aykırı buldular. Hoş tutulan bir oyuncak olmak, onlara insan olmaktan daha cazip geliyordu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 97)

Rol kalıplarının kıskacından eğitim ile çıkan Macide, konservatuvarın müzik bölümündeki eğitimi sırasında kimsenin onayını almaya ihtiyaç duymadan "kendisinin bile fark edemediği bir dürtünün nesnesi" (Fromm, 1998: 30) halinde özgürce ve varoluşunu sorgulamaksızın sever; bunaltılarını aşmak için umut sığınağı gördüğü aşka tutunur. Darülfünun'da felsefe okuyan, aynı zamanda bir postanede memur olarak çalışan başkişi Ömer'i aşk ile tamamlar

ve kendisi de ruhsal anlamda tamamlanır.

> Macide bu coşkunluk ve aşk anlarının tesiriyle ona ne kadar yakınlaşsa, içinde mevcut olduğunu inkâr edemediği birtakım ihtiyaçların el sürülmeden kaldığını düşünerek bir sızı duymaktan da kendini menedemiyordu. Hislerinde daima ölçülü, en çılgın anlarında bile kendine hakim olmayı bilen, sık sık iradesini kullanmaktan zevk ve gurur duyan bir insandı. Kendinde bulunmayan coşkunluğun, şiddetin, ani ve kuvvetli heyecanların Ömer'de çok olarak mevcut oluşu, ona daha ziyade bağlanmasına sebep oluyor, fakat kendisinde olup da Ömer'de bulunmayan vasıfların noksanlığını da acı acı hissediyordu. Bir insandan bu kadar çok şey talep etmek belki doğru değildi. Fakat Macide kendisini her an düşünen, sadece aşk ve istek değil, bunlar derecesinde de hürmet telkin eden, sadece küçük bir kardeş, yaramaz bir çocuk değil, aynı zamanda bir ağabey, bir destek olan bir insanın yakınlığını da daima arıyordu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 172-173)

Erkeği tamamlayan kadın konumu ile Macide, evdeki baskı ve sosyal yaşamın ataerkil düzeni ile sınırlanmayı aşarak fark ediş dönemine geçiş yaşar. Sevdiği ve ilk görüşte kendisine âşık olan erkeği yaşamının merkezine yerleştirerek onun için yaşamaya başlar. Ona göre aşk, zorlukları birlikte aşabildiği bir erkekle mutlu olmaktır. Onun aşkı, yüreklerden çıkıp eylemsel bir düzen arayışına dönüşmez; mutsuzluk ile mutluluk arasındaki çizgide seyreder.

"Macide herhangi bir sebebin kendisini Ömer'den ayırabileceğini tasavvur dahi edemez." (*İçimizdeki Şeytan*, s. 159)

Macide, *bağlanma* edimi ile varlık bulan ve kaçış uzamı olan bu ilişkiyi, karşılıklı tamamlanış ve birbirine ihtiyaç duyma olarak tanımlar. Ömer'in hayata tutunabilmek için kendisine inanmasından ve ihtiyaç duymasından gururlanır. Yaşadığı bu ruhsal doyum ile kadınlığını yadsıyan tüm algıları yıkar.

"Şimdi kendine güveniyor, iradesinin hayatına istediği şekilde istikamet verecek kudrette olduğunu görüyor ve olgun bir insan, bir kadın gibi düşünüyordu." (*İçimizdeki Şeytan*, s. 114)

Macide, sadece kendiliğini değil erkekleri de tanıma ve tanımlama yönünde tespitlerde bulunur. O, yüksek sesle ve açıkça söylemese de kendini ararken yaşamın asıl anlamını arar.

> Vücutlarının iriliğine göre kendi aralarında itibarları azalıyor veya çoğalıyor ve ekseriya küçük olanlar irilere, yaşa filan bakmayarak "ağabey" diye hitap ediyordu. Bu iriler genç kızları hâkim ve bön bir bakışla hemen cezbetmeyi muvafık buldukları halde sıskalar avaz avaz bağırarak konuşmayı ve el şaka-

> ları yaparak kahkahalar savurmayı daha alaka verici bir hareket sayıyorlardı. Konservatuvardaki kızlar, ne olursa olsun, bir işle uğraşıyorlardı, yalan yanlış, severek veya laf olsun diye kendilerini bir sanata bağlamışlardı. Orta mektepteki arkadaşları ise sadece hiçti... Fakat burada gördükleri... Bunlar hiçten daha ileri, daha müthiş, daha fazlaydılar.Bunların her tavrı Macide'nin sinirlerine bir kamçı darbesi gibi tesir ediyordu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 140)

Kadınlar ile erkekler arasında yaptığı kıyas, içinde bulunulan ortamdan daha anlamlı, daha insana yakışır bir yaşam olduğunun düşünüldüğünün ve olanları redderek olması gerekenin istendiğinin göstergesidir. Toplumsal kabullere karşı meydan okuyarak evlenmeden önce, sevdiği ile yaşamaya başlayan Macide, sıkıntılarını çevresine göstermeyerek kendi kendine çözme yönünde hareket eden ve kimsenin yardımına ihtiyaç duymayan güçlü bir karakter olmasına rağmen erkeğe ihtiyaç duyduğunun ayırdındadır. Erkeğin kendisine muhtaçlığı ise, sevgili ve anne rol kalıplarının kesişmesi ile sonuçlanır.

> Ona bağlılığı yalnız bu sevgiden doğmuyordu. Macide birkaç aylık beraber yaşayışları esnasında Ömer'in ne kadar çok zayıf tarafları bulunduğunu sezmişti... Macide böyle zamanlarda onu bir çocuk gibi kollarının arasına alıp avutmak istiyordu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 169)

Mutluluk beklentisi içerisinde yaşamını şekillendiren Macide, kendisini kuşatan rol kalıplarını ve verilmiş olanı kabul etmez. Âşık olduğu erkeğin zayıflığını, kararsızlığını ve iradesizliğini, bireysel eksiklerini/zayıflıklarını fark eder. Maddi sıkıntılar yaşadıkları dönemde borç aldığı kişilerin taciz-lerine karşı tepkisiz kalmasını istemesini kabullenmez; kendisine dayatılan durumdan rahatsız olur ve başka bir erkekle yoluna devam etmekte tereddüt etmez. Bu yeni erkek/ Bedri, Ömer'in aksine tutarlı, iradeli bir aydındır. Kendini kurtarmış, eğitimli, bilinçli ve özgür kadın imgesinin bu tavrı, mutlak ataerkil düzene de başkaldırı niteliğindedir. Yürüyüşü bile serbest olan Macide'nin kendi için bir cins olma yönündeki seçimi, sadece kendisine değil; tüm topluma vizyon kazandırma çabasının sonucudur. O, normları aşmaya karar veren bir kadın-özne olarak yeniden doğar ve tek başına var olma düşüncesi içinde hareket eder.

Kürk Mantolu Madonna romanının norm karakteri Maria Puder, şizo-özne olan başkişi Raif Efendi'yi tamamlar/ bütünler. Babasız büyüyen Maria, küçük yaşlarından itibaren annesini ve evini idare eden güçlü bir kadındır. Uygun kadın'ın nasıl olacağına dair toplumsal kodları kabullenmez; kendine güveninin tam olduğunun göstergesi halinde kısa ve sert adımlarla yürür.

> Gözleri hâkim ve iradeliydi. İlk defa konuştuğu bir adama ellerini terk etmekte hiçbir fevkaladelik bulmuyor gibiydi. (..) "Ben de yalnızım..." dedi. Bu sefer benim ellerimi kendi avuçları içine alarak: "Boğulacak kadar yalnızım..." diye devam etti, "hasta bir köpek kadar yalnız..." (..) "Sizinle arkadaş olabiliriz!" dedi. "Siz beni yeni tanıyorsunuz, fakat ben sizi on beş yirmi gün tetkik ettim... Herkese benzemeyen bir haliniz var... Evet, sizinle gayet iyi arkadaş olabiliriz..." "Sakın siz de başka erkekler gibi düşünmeyin..." dedi. "Sözlerime başka manalar vermeye kalkmayın... Ben hep böyle apaçık konuşurum... Bir erkek gibi... Zaten birçok tarafım erkeklere benzer... Belki de bunun için yalnızım... (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 76-77)

Bedeni, ataerkil sistemin sosyal yükümlülüklerle donatmasına başkaldıran Maria, verilmiş olanı kabul etmeyi de reddeder. Raif Efendi ile tanıştıkları andaki bu sözler, aşk ile toplumsal kodun belirlediği umutsuzluklarını, umarsızlıklarını aşma isteğinin ifadesidir. Yetenekli bir ressam olan Maria, hayatını sürdürebilmek ve annesine bakabilmek için bir kabarede şarkı söyler. O, ruhsuz resimler yapmaktansa vücudunu satabileceğini söyler.

> Göreceksiniz ya, ben dünyadan ziyade kafamın içinde yaşayan bir insanım... Hakiki hayatım benim için can sıkıcı bir rüyadan başka bir şey değildir... (..) "Sırf bunun için resim yaparak geçinmek istemiyorum. Çünkü o zaman kendi istediğimi değil, benden istenileni yapmaya mecbur olacağım... Asla... Asla... Vücudumu pazara çıkarmayı tercih ederim... Çünkü onun bence ehemmiyeti yok... (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 92, 93)

Cinsiyet olarak değil, birey olarak yaşamını sürdürebilmeye çalışan Maria'nın bu yönelimi, özgürlük hakkını savunma ve kendi karakterini açıklığa kavuşturma gayreti olarak şekillenir. Gelecekte sahip olacağı hak ve hürriyetlerin bir öngörüsü niteliğindeki bu kararı, yaşam karşısındaki tavrının *olması gereken*idir. Kendini özgürce kurma çabası içerisindeki Maria, özgür bir birey olarak cinsiyet ayrımıyla kutuplaştırılan dünyada kendisi ve başkaları için hedefler koyabilmeye ve kendi olmaya çalışır.

> Kimseye ihtiyacım yok... Kimseye minnettar olmak, kimsenin dostluğunu, lütfunu istemek niyetinde değilim... İsterseniz... (..) "Şuna dikkat edin ki, benden herhangi bir şey istediğiniz gün her şey bitmiş demektir. Hiçbir şey anlıyor musunuz, hiçbir şey istemeyeceksiniz..." Sonra meçhul bir düşmanıyla kavga ediyormuş gibi hırçın bir sesle devam etti: "Dünyada sizden, yani bütün erkeklerden niçin bu kadar nefret ediyorum biliyor musunuz? Sırf böyle en tabii haklarımış gibi insandan birçok şeyler istedikleri için..."

(..) "Kendilerini daima bir avcı, bizi zavallı birer av olarak düşünmekten asla vazgeçmiyorlar. Bizim vazifemiz sadece tabi olmak, itaat etmek, istenilen şeyleri vermek... Biz isteyemeyiz, kendiliğimizden bir şey vermeyiz... (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 81-82)

Kadın-erkek ayırımına dayalı normları aşmaya çalışan Maria, ikinci sınıf olmayı kabullenmez, kendi varlığını kurmak/özneleşmek ister. Onun için çalışmak, maddi bağımlılıktan dolayısıyla erkeğin kadını bedensel meta olarak sömürmesinden kurtuluşun adıdır. Kendi bedenine sahip olmayan/olamayan kadınları ve onları nesnelleştiren erkekleri eleştirir.

Çünkü hayatım, sırf bir tesadüf eseri olarak, diğer kadınları mukadderatlarını tabii görmeye alıştıran tesirlerden uzak geçti. Babam, ben daha küçükken öldü. Evde annemle ikimiz kaldık. Annem, tabi olmaya, itaat etmeye alışmış olan kadınlığın adeta bir timsaliydi. Hayatta yalnız yürümek itiyadını kaybetmiş, daha doğrusu bu itiyadı asla kazanmamıştı. Yedi yaşında olduğum halde onu ben idare etmeye başladım. Ona ben metanet tavsiye ettim, akıl öğrettim, destek oldum. Böylece erkek tahakkümü görmeden, yani tabii olarak büyüdüm. Mektepte kız arkadaşlarımın miskinliği, emelleri beni daima tiksindirdi. Hiçbir şeyi, kendimi erkeklere beğendirmek için öğrenmedim. Hiçbir zaman erkeklerin önünde kızarmadım ve onlardan bir iltifat beklemedim. Bu hal beni müthiş bir yalnızlığa mahkûm etti. (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 97)

Bu düşünsel başkaldırı, toplumdan, aileden gelen kısıtlayıcı değerlere doğru genişleyerek varoluşunun yaratıcılığına engel olan nedenleri (normları) yıkmaya odaklıdır. Onun tepkisi, geleneğe teslimiyetle özgür olmak arasında sıkışan, olan ile olması gereken arasında ikilemler yaşayan kadınların ortak görüntüsüdür. Kadınlara öğretilen erkek olmadan varlık bulamayacağı ile ilgili sosyal öğretiye dönük bu karşı çıkış, 'merhamet' kavramı ile sembolize edilir.

Yok, Raif bunu istemem. Katiyen... En tahammül edemediğim şey merhamettir... Bana acıdığınızı hissettiğim anda allahaısmarladık!.. Yüzümü bile göremezsiniz. (..) Hayatta yalnız kalmanın esas olduğunu hâlâ kabul edemiyor musunuz? Bütün yakınlaşmalar, bütün birleşmeler yalancıdır. İnsanlar ancak muayyen bir hadde kadar birbirlerine sokulabilirler, üst taraflarını uydururlar; ve günün birinde hatalarını anlayınca, yeislerinden her şeyi bırakıp kaçarlar. Halbuki mümkün olanla kanaat etseler, hayallerindekini hakikat zannetmekten vazgeçseler bu böyle olmaz. Herkes tabii olanı kabul

> eder, ortada ne hayal sükutu, ne inkisar kalır... Bu halimizle hepimiz acınmaya layıkız; ama kendi kendimize acımalıyız. Başkasına merhamet etmek, ondan daha kuvvetli olduğunu zannetmektir ki, ne kendimizi bu kadar büyük, ne de başkalarını bizden daha zavallı görmeye hakkımız yoktur... (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 93)

Geleneksel yardımcı rolü içerisinde bocalayan kadının yarım ve sakat kabul görülerek güvence arayışı ile erkeğe yaslanmasına, ömür boyu acı çekme, korkma ve tüm esirler gibi gerçekte istediğinden başka türlü davranma zorunluluğuna karşı çıkar. Kadının, erkekler tarafından çaresiz, mutsuz ve seçeneksiz bir nesne olarak görülmesini kabullenmez. Bireysel ve toplumsal açmazları, seçme, karar verme ve bunu eyleme dönüştürerek kendisi, çevresi ile ilgili farkındalık yaşayarak çözmeye çalışır.

> Hiçbir kadın, ihtiras halindeki bir erkek kadar acı ve gülünç olamaz. Buna rağmen bu hallerini bir kuvvet tezahürü zannedecek kadar yersiz bir gururları vardır... Aman yarabbi, insan deli olur... Kendimde hiçbir gayritabii temayül bulunmadığını bildiğim halde, bir kadına aşık olmayı tercih ederim. (..) Sonra ben tabiatı çok severim... Tabii olmayan şeylere karşı her zaman çekingen davranırım... Bunun için muhakkak bir erkeği sevmem lazım geldiğine inanıyorum... Ama sahiden bir erkek... Hiçbir kuvvete dayanmadan beni sürükleyebilecek bir erkek... Benden bir şey istemeden, bana hâkim olmadan, beni tezlil etmeden beni sevecek ve yanımda yürüyecek bir erkek... Yani hakikaten kuvvetli, tam bir erkek... (..) Kısa bir zaman içinde yüzünün ne kadar çok ifade değiştirdiğine hayret ediyordum. (..) Çalışmak hiç de fena bir şey değil. Bana dokunan, ruhlarımızı alçaltmadan çalışmak isteyişimizin hoş görülmemesi... Sonra bir de hep sarhoş ve insan etine acıkmış kimselerle karşı karşıya bulunmak mecburiyeti beni sıkıyor... (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 98, 100-101)

Kendi oluş bağlamında yeni imkânlar ile donatılan Maria, eğitim ve maddi bağımlılık engellerini aşarak varoluşsal haklarını kullanmaya başlar. Müze, resim galerisi, opera gezmekten hoşlanan bu kadın için çalışmak, "gelenek malı" (Segal, 1990: 158) olmaya zorlanan kadınların soluk ve silik bir gölge konumundan, özgürlük atılımları ile özneye dönüşümünde en gerekli fırsattır.

> Aşk hiç de sizin söylediğiniz basit sempati veya bazen derin olabilen sevgi değildir. O büsbütün başka, bizim tahlil edemediğimiz öyle bir histir ki, nereden geldiğini bilmediğimiz gibi, günün birinde nereye kaçıp gittiğini de bilmeyiz. Halbuki arkadaşlık devamlıdır ve anlaşmaya bağlıdır. Nasıl

> başladığını gösterebilir ve bozulursa bunun sebeplerini tahlil edebiliriz. Aşka girmeyen şey ise tahlildir. (..) "Benim beklediğim aşk başka!" dedi. "O, bütün mantıkların dışında, tarifi imkansız ve mahiyeti bilinmeyen bir şey. Sevmek ve hoşlanmak başka, istemek, bütün ruhuyla, bütün vücuduyla, her şeyiyle istemek başka... Aşk bence bu istemektir. Mukavemet edilmez bir istemek! (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 107) ..

Yeni kadın imgesi Maria, erkek tarafından kurtarılmayı beklemeyen, mücadeleden kaçmayan, kendilerini yok eden kör aldanış ve adayıştan çıkan, düşünsel özgürlük arayışındaki kadınların sembolüdür. O, yazılmamış kurallar ile bağımlılık için eğitilen diğer kadınlardan farklıdır. Nesnelliğini aşmaya ve bağımsızlık için eğitilen baskın erkekle çatışmadan özgürlüğünü kazanmaya çalışır. Bu aşamada kader ve seçimin kesiştiği aşk, eyleme dönük bir bütünleşme isteğine dönüşür.

"Seni seviyorum... Deli gibi değil, gayet aklı başında olarak seviyorum... Seni istiyorum... İçimde müthiş bir arzu var..." (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 136)

Uysal ve edilgen kadın imgesini bozan bu *yeni* kadın için aşk, "beraberlik içinde bireyleşme" (Geçtan, 2002: 34); iki kişinin aynı noktada buluşması, aynı noktaya bakması; tensel birlikteliği de içeren ideal masalsı birlikteliktir. Maria, aşk ile toplumsal kodun belirlediği umutsuzluklarını, umarsızlıklarını aşmak ister. Bireyin mutluluğa olan açlığını ve doyumsuzluğunu yansıtan bu aşk, sürekli bir güzellik ve huzur isteği taşır.

Romanlarda tek bir özelliğin sembolü kart karakter olarak 2 kadın karakter (Muazzez ve Şahinde) vardır. Bu kadınlar, her şeye rağmen yapılarındaki özellikleri korurlar.

Kuyucaklı Yusuf romanındaki Muazzez, başkişi Yusuf'un kendi oluş serüveninde aşk izleğinin öznesi, yozlaşma ile işaret edilen toplumsal çözülüşün ise nesnesi konumundadır. O, biyolojik kaderinin toplumsal yazgı süreci ile paralel şekillenen ikincil bir kadındır. Kapalı bir toplum olan kasabada/Edremit'te büyüyen ilkokul mezunu Muazzez için aşk, sevdiğinin yanında olmaktır.

> Muazzez de Yusuf'u hemen hemen aynı hislerle sevmekteydi. Onun aşkında esas amil, diğerinin "lüzumlu" bir şey olması, onsuz hayatın tasavvur edilmesine bile imkân bulunmamasıydı. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 145)

"İtaatkâr, edilgen, hareketliliği düşük ve yaşam alanı sınırlı" (Bora, 2005: 103) bir nesne halindeki Muazzez, insiyatifsiz, edilgen, olaylara yön verebilmek yerine olayların kendi adına gelişmesini bekler. Beraberken mutlu olduğu Yusuf tarafından her çağrıldığında hiçbir şey düşünmeden hemen yanına gider.

> Etraflarına yabancı olduklarını hissettikleıi nispette birbirlerini ararlar, bu kısa müddet esnasında içlerinde günlerce anlatmakla bitmeyecek şeylerin toplanıp biriktiğini sanırlardı. Halbuki ilk fırsatta birbirlerini arayıp bulunca ikisi de eski sükûtlarında devam ederler, yan yana oturarak veya ağaç altında dolaşarak beraberliklerinin tarif edilmez saadetini duyarlardı. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 145)

O, Yusuf'un dikkatini çekmek için yoksulluk içinde büyüyen hırslı bir kadın olan annesi Şahinde ile yoz ortamlara/ komşu ziyaretlerine gider. Evde bunaldığı bahanesi ile gittiği bu ziyaretlerin yanlış olduğunun farkındadır, bu nedenle Yusuf'tan gizler.

> Sırf evde yalnız kapanıp kalmamak, düşünmeye mecbur olmamak için annesiyle arkadaşlık ediyor, fakat Hilmi Beyler'e gitmek istemiyordu. Hele bir gün Cennetayağı'ndaki bağa davet edilip orada, uzaklarda dolaşan ve gözlerini kendisine diken, Şakir Bey'e rastlayınca, bu aileden büsbütün soğudu, içini bir ürperme kapladı ve korkmaya başladı. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 112)

Kızının ve dolayısıyla kendisinin geleceği için planlar yapan annesinin isteklerini yerine getiren Muazzez, Yusuf ile evlendikten sonra da bu ziyaretlere devam eder.

> Sonra kocasının haberi olmadan yaptığı şeylerin hiç de fena bir şey olmadığına dair beslediği kuvvetli kanaat ve bunu kocasından saklaması sebebinin sırf onunla manasız münakaşalara meydan vermemek olduğu düşüncesi Muazzez'e tam bir vicdan sükûnu veriyor ve onu kocasının karşısına, kendini daha çok güzelleştiren bir cesaret ve neşe ile çıkarıyordu. Yaptığı şeylerin memnu olmadığı esasını bir kere kabul ettikten sonra, farkında olmadan, daha ileri gitti. Daha doğrusu, götürüldü. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 187)

Annesini ikna edemeyince kendisini yaptıklarının kötü olmadığı konusunda kandıran Muazzez, toplumsal normlar, yerleşik ve yanlış değer yargıları ile kuşatılır. Bütün kasabayı kuşatan yozlaşmanın kanunlaşan *herkese benze!* komutunu yerine getirir; birkaç ahbaba gidip gelmenin, onların erkekleriyle oturup kalkmanın büyük bir cinayet olmadığı şeklinde kendisini teselli eder. Annesinin yanında olmasının ve planları onun yapmasının arkasına sığınır. Bir süre sonra artık kocasının haberi olmadan yaptığı şeylerin hiç de fena şeyler olmadığına inanmaya başlar. Bu inanç, onu kocasının karşısında daha cesur ve güzel yapar. O, içine düştüğü içki ve cinsel sömürü ile çevrelenen yoz ortamın en başından itibaren farkında olmasına rağmen önce annesine

sonra başka erkeklere teslim olur. Yusuf'un yasakları onu engelleyemez, hatta çözülüşüne zemin hazırlar. Onun ölüm ile sonuçlanan trajedisi, kendisine dayatılan rolü bizzat seçmemesine rağmen kabullenmesindendir.

Kuyucaklı Yusuf romanının kart karakterlerinden Şahinde, fiziksel güzelliğine güvenen yozlaşmış bir karakterdir. Erkeği ve evliliği maddi bir çıkar ve kullanılacak bir nesne gören bu kadın için önemli olan maddi bakımdan rahatlıktır. Zengin bir koca bulmak amacıyla yetiştirildiğinden bedensel doyumu önceler.

> Selahattin Bey oldukça güzel olan bu kızı evvela kendisi ile bir ayarda bir mahluk gibi değil, güzel bir kedi, bir kuzu gibi sevdi. Lakin derhal anladı ki, bu kızcağız kendisini hiç de küçük, basit görmemekte, bir müsavat istemektedir. Gene pek az zaman içinde tespit etti ki bu güzel kedinin çok sivri tırnakları, bu kuzunun sert boynuzları vardır. Şahinde, Selahattin Bey'den adamcağızın hiç aklına getirmediği bir şeyi, kendisine akran muamelesi etmesini istiyordu... Kapalı büyüyen ve bu şekilde bütün tabii arzu ve ihtiyaçlarını içinde hapsetmeye mecbur olan genç kız, gayet tabii olarak, sinirli ve manen bozuk bir mahluktu. Anası onu gezmeye götürürken bir saat saçlarını düzeltmeye uğraştığı halde, ne anasının, ne babasının aklına bu kafanın içi ile de bir parça meşgul olmak düşüncesi gelmemişti. Onlar işportaya konan bir elma gibi onu süsleyip temizlemişler, parlatmışlar, sonra yağlı bir müşteriye okutmuşlardı. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 12-13)

Kocası Selâhattin Bey'den on beş yaş küçük olan Şahinde, kapalı bir ortamda büyüyen huzursuz bir kadındır. Gençliğini ve güzelliğini kocasına karşı silah gibi kullanan bu kadın, ona egemen olmak ve sömürmek için herşeyi yapar. Evde onun sebep olduğu kavgalar, sadece kendisini ve eşini değil; kötü örnek olduğu kızını da olumsuz yönde etkiler.

> Zaten Şahinde kadar manasız, dırdırcı, ne yaptığını bilmez bir kadına peygamberce bir sabır ile tahammül eden bu adam, Yusuf'u ilk günden beri hayrete düşürüyordu. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 82)
>
> Başı daima çatkılı ve gözleri daime kızarmış olan Şahinde sofraya gelip birkaç yudum alır, sonra bahçe tarafındaki odasına geçerek mindere uzanır ve "of, aman!" diye inlemeye başlardı. Hakikaten harap ve perişan bir haldeydi. Günde en aşağı üç dört komşuya gidiyor; Muazzez'den dinlediği ölüm tasvirini, ilaveler yaparak, eve gelen her misafire ve her gittiği komşuya birer kere anlatıyor; sonra onların da iştirakiyle sesli sesli ağlamaya başlıyordu. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 163)
>
> Şahinde kavga etmediği zamanlar konuşmazdı. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 164)

Nesne düzeyine indirgenen ve bu konuma gönüllü mahkum olan Şahinde, fiziksel bakımdan özen görmesine rağmen ruhsal kaos yaşar. Kaymakam Selahattin Bey ile evlendikten sonra para ve rahat bir yaşam uğruna tüm değerlerden vazgeçen isterik, hırslı bir kadın olur. Bu uğurda kızı Muazzez'i hem bekar hem de evli iken başka erkeklerle beraber olmaya yönlendirir. İçki ve cinsellik merkezli eğlencelere katılmayı ve bu şekilde maddi kazanç elde etmeyi normal görür.

> Şahinde Hanım, Nazilli'ye nazaran çok daha büyük ve "ileri" olan bu kasabada kafa dengi birçok arkadaşlar, komşular bulmuştu. Onlarla geziyor, eğleniyor, çalgı, cümbüş vakit geçiriyordu. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 22)

Saçlarını boyatarak, makyaj yaparak ilerleyen yaşının fiziksel anlamda yarattığı eksiklikleri kapatmaya çalışır. Şahinde'nin değer dizgesinin çözülüşü, ailesinin fiziksel varlığını önceleyen yetiştirme şartları ile başlar, edilgen bir erkek olan kocası ile devam eder. Hem kocası hem diğer tüm erkekler güç, para ve rahat bir yaşam için sömürü nesnesidir. Şahinde, bu çıkara dayalı eylemlerinde kendisinin de sömürüldüğünün farkına varmaz. Yaptıklarının doğruluğuna inanır ve her zaman kendisini onaylar.

Romanlarda en az derinliğe ve özelliğe sahip olan kişi ya da kişiler grubu halindeki fon karakterler arasında 20 kadın bulunur. Bu kadınlar, entrik kurgunun belirgin hale getirilip somutlaştırılmasında ve metnin nedensellik niteliğinin arttırılmasında yardımcı rolünü üstlenirler.

Kuyucaklı Yusuf romanında başkişiyi hedef alan yozlaşmış düzenin nesnesi konumundaki Kübra, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik ile mücadele edemez, yenik düşerek on iki yaşında tecavüze uğrar; annesi ise, maddi yoksunlukların etkisi ile kızının bedeninin sömürülmesini engelleyemese de onu korumak için mücadeleye devam eder.

> Yusuf, kadının yanındaki kıza baktı. Birdenbire hiç şüphesiz tüyleri ürperdi. Fakat gözlerini uzun müddet kızdan ayıramadı. İnce ve yaşına nazaran uzun boylu olan bu kızın sapsarı, insana korku verecek kadar sarı bir yüzü vardı. Fakat bu sarılık bir zayıflık ve kansızlığın verdiği renksizlikten ziyade, bir hastalıktan doğan yeşilimtırak sarılığa benziyordu. Bilhassa siyah, ince, fakat çok keskin kaşlarının gölgelediği gene simsiyah ve iri gözleri çok şeyler biliyor hissini veren görmüş geçirmiş bir bakışla ve hiç çekinmeden insanın yüzüne dikiliyordu. Soluk ve ensiz dudaklarının kenarında, gene çok "yaşamış" olanlarda görülen tecrübe çizgileri vardı. Bütün yüzünün ifadesinde bir bezginlik, hatta daha ziyade bir nefret aksediyor gibiydi.

> Bu çehre ve bu bakış, Yusuf'u adeta suçlu imiş gibi eziyor, şaşırtıyordu. (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 35)

Kızına ve dolayısıyla kendisine kötülük edenlerin yanında çalışmak zorunda kalan Kübra'nın annesi, Yusuf'a kendi hikâyelerinden önce başına iş açmak için tutulduklarını anlatır. Yaşadıkları sıkıntıyı yansıtan bu durum, onun ve kızının maddi açmazların gölgesindeki tükenişlerinin göstergesidir. Onlar, tüm baskı ve dayatmalara rağmen kendilerine destek olan başkişiye kötülük edilmesine yardım etmeyerek oyunu bozarlar.

İçimizdeki Şeytan romanında çalgı ve eğlenceden başka bir şey düşünmeyen Emine Teyze de *Kuyucaklı Yusuf* romanının kart karakteri Şahinde Hanım gibi para, eğlence ve gösterişe değer veren; arkadaşlarıyla sürekli eğlence tertip eden yoz bir kadındır. Bu uğurda tarla, bağ, zeytinlik, beşibiryerde, inci gibi mal varlığını satmaktan çekinmez; satma aşamasında üzülse de hemen durumu unutur.

> Emine Teyze'nin beşibirliklerinden, incilerinden bir kısmı da son günlerde Sandal Bedesteni'nin yolunu tutmuştu. Mamafih vaziyetlerinin bozukluğuna dair her laf açılışında oturup ağlayan ve bir eşraf karısının bir türlü tükenmeyen mücevherlerinden birisini daha satmaya mecbur olunca başına ağrılar gelip çatkılar çatan Emine Teyze'nin teessürü yirmi dört saatten fazla sürmüyor, ilk fırsatta etrafına İstanbullu ve çenesine kavi dalkavuklarını toplayarak çalgılı âlemler yapıyordu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 26)

Çevresine topladığı dalkavukları eğlendirmeyi amaç edinen bu kadın, norm karakter Macide'nin İstanbul'a gelişi için ailesini ikna etmeye uğraşmasına rağmen onun yanlarında kalması karşılığında ailesinden para ister. Macide'nin babasının ölümü sonrası 2 ay para gelmeyişi üzerine çeşitli bahanelerle sorun çıkarır ve onun evden ayrılışına zemin hazırlar. Emine Teyze'nin kızı Semiha, şımarık, kıskanç ve özenti bir kişidir.

> Yukarıda, gene bahçe üstünde bir odada şişman, fakat genç vücuduyla Semiha yatıyordu. Kumral ve düz saçlarını işlemeli yastığa sermiş, bir elini yanağının altına, ötekini göğsüne koymuştu. Beyaz ve tombul bacakları, gerilmiş ve birbirinden ayrılmış olarak patiska çarşaflara sarılıyordu. Endişesiz kafasından belki otomobilli kocalar, ipekli elbiseler, bir yerde saç kıvırtmak rüyaları geçiyordu. (*İçimizdeki Şeytan*, s. 62)

Annesinden ödünçlediği davranış biçimleri ile hareket eden Semiha, düşüncesiz, sevgisiz ve dedikoducudur. Eğitim görmemiş olan bu kadın için

hayat, bedeninin isteklerinin gerçekleşmesinden ibarettir.

Kürk Mantolu Madonna romanının fon karakterlerinden Frau van Tiedemann, toplumca biçilmiş rolleri benimseme zorunluluğunu ve toplumsal baskıları umursamayarak bağımsızlığı seçen ve cinselliğini yaşayan otuz beş yaşında Hollandalı dul bir kadındır. Erkeklere karşı rahat tavırlar sergileyen, çevresindekilerin kendisiyle ilgili görüşlerini önemsemeyen, kimseye zararı olmayan bu kadın maddi durumu iyi olduğu için komşusu Döppke'yle evlenir. O, bedensel olarak sömürülüşünü, erkekleri bir eşya gibi kullanarak ve erkekleri sömürerek denklemeyi tercih eder.

> Pansiyondaki Hollandalı dul Frau Tiedemann da benimle ahbaplığı ilerletmişti. Gece yatısı bir mektepte bulunan on yaşındaki oğlu için aldığı çocuk romanlarını bana verip okutuyor, fikrimi soruyordu. Bazı akşamlar yemekten sonra manasız bir bahane ile odama geliyor, uzun müddet oturup gevezelik ediyordu. (..) Karşı kaldırıma geçtiğimiz sırada Frau Tiedemann'ın ayağı kenara takıldı; biraz tombulca olan kadın, düşmemek için bana tutunmak isterken, galiba boyu benden daha uzun olduğu için, boynuma sarılıverdi. Fakat bu sefer, muvazenesi yerine geldiği halde, beni bırakmıyor, kollarının arasında daha çok sıkıyordu. (..) Birdenbire bu otuz beşlik kadının acıkmış dudaklarını yüzümde hissettim. Nefesi biraz sıcak olmakla beraber, bu taşkın muhabbet tezahürü içime ağır fakat güzel bir koku gibi yayıldı. (..) Hâlâ bana sarılmış duran kadın bunu fark edince daha çok ateşlenerek saçlarımı buselere boğuyordu. (..) Koluma girerek beni eve doğru sürükledi. Yolda kolumu vücuduna bastırıyor, yüzüme doğru eğiliyordu. Sıcak nefesi bu sefer bana, tahammül edilmez derecede ağır gelmeye başlamıştı. *(Kürk Mantolu Madonna*, s. 62, 64)

Frau Tiedemann, aşüfte, güzel, yok edici kadın tipinin temsilcisi, âşık olan ya da âşık olunan ancak toplumsal baskılara karşı bağımsızlığı seçen, çıkarlarını kollayan, erkeğin ve toplumun kendisine uygun gördüğü rolü kabullenmeyen kadınlardandır. Toplum tarafından dışlanmasının temel sebebi, bağımsızlığını seçmesi ve kurban rolünün dışında hareket etmesidir. Bu kadın, başkişi Raif Efendi ile cinsel anlamda doyum için birlikte olmak ister, amacına ulaşamayınca kendisini beğenen Herr Döpkee'nin evine gider. Cinsel hazzın peşindeki bu kadın için erkek, sadece bedendir ve kendi bedeninin ihtiyacı olan da bu beden tarafından tatmin edilmektir. Davranışlarının başkaları tarafından onaylanmamasına aldırış etmeden yaşayan bu kadın, etik değer dizgesine sahip değildir.

Eserde başkişi Raif Efendi'nin karısı Mihriye, hem fiziksel hem ruhsal bakımdan sömürülen nesne kadın tipinin temsilcisidir. Erkek egemen toplumun

ve kocasının "ücretsiz evcil kölesi" (Michel, 1984: 65) Mihriye, hayatını eş ve anne kimliklerinin gereği halinde kabul edilen/ettirilen yemek pişirmek, çocuklarının çoraplarını yamamak, kardeşlerinin çocuklarına bakmak ile geçirir.

*

> Raif Efendi'nin, daha kırk yaşına gelmeden ihtiyarlayan, gevşemiş etleri, göbeğine kadar sarkan memeleriyle acayip bir şişmanlığı birleştiren karısı Mihriye Hanım, bütün gününü mutfakta yemek pişirmek, boş zamanlarında yığın yığın çocuk çorabı yamamak ve kız kardeşinin birbirinden haşarı "yumurcaklarına" bakmakla geçirdiği halde, bir türlü ev halkına yaranamıyordu. (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 30)

Kızkardeşi de dâhil evdeki hiç kimseden saygı ve sevgi görmeyen bu kadın, yakın çevresi tarafından sürekli kullanılır. Bu özverili davranışların farkında olan başkişi, şefkat ve acıma duyguları ile onu korumaya çalışır.

> Yalnız karısı, senelerden beri bir saniye bile hafiflemeyen işler ve geçim dertleriyle biraz aptallaşmışa benzeyen Mihriye Hanım, kocasıyla elinden geldiği kadar meşgul oluyor, onun kendi evlatları tarafından küçük görülmemesi, horlanmaması için gayret ediyordu. (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 31)

Hayatta ev dertleriyle ilgilenmek, yemek ve çamaşır işleriyle uğraşmak için geldiğini kabulleniş ile hareket eden Mihriye, kurtulmak yönünde hiçbir şey yapmaz; kendisini ve kocasını savunmayı bile düşünmez. O, ailesine hizmet etmesi gerektiğini bilinçsizce yüklenir ve isyan etmeksizin çaresizce boyun eğerek suni bir güvence içerisinde yaşar. Raif Efendi ve Mihriye'nin kızları Necla ve Nurten çevresindekilerin olumsuz davranışlarından etkilenirler. Babasının diğerlerinden farklı olduğunu düşündüğü Necla'dan beklentileri karşılıksız kalır.

> Raif Efendi büyük kızından, Necla'dan bir şeyler bekler gibiydi. Yüzünün hareketlerinde, ağzını, ellerini oynatmakta boyalı teyzesini taklit eden ve bütün bu kalın dış kabuklara rağmen içinde sahici insandan bir şeyler kaldığını zannettirecek alametler mevcuttu. Babasına karşı arsızlığını hakaret derecesine getirmeye çalışan kardeşi Nurten'i azarlayışında bazen hakiki bir infial seziliyor, sofrada veya odada Raif Efendi'den pek istihfafla bahsedildiği sıralarda hızla kapıyı vurup çıktığı oluyordu. Fakat bu haller, içinde saklanıp kalmış olan insanlığın ara sıra nefes almak için yaptığı hamlelerden ibaretti ve muhitinin senelerce sabırlı bir çalışma ile vücuda getirdiği sahte şahsiyet, asıl hüviyetinin başkaldırmasına meydan vermeyecek kadar kuvvetliydi. (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 32-33)

Çevrenin etkisi ile özenti, başkalarını alaya alan ve bomboş bir genç kız haline gelen Necla ile kardeşi Nurten, çevrelerindeki kişilerin davranışlarını ödünçleyen bir tutum içerisindedirler. Şeklen babalarına gösterdikleri sevgi, kendilerini geliştirme yönündeki aceleci ve özensiz eğilimleri ile örtüşür.

> Oldukça aklı başında bir insana benzeyen Necla ile henüz ilk mektebe devam eden Nurten bile, ihtimal enişte lerinin, teyzelerinin ve dayılarının tesirleriyle, babalarına karşı umumi havaya uymuşlardı. Ona gösterdikleri sevgide, bir angarya savarmış gibi bir acelecilik; onun hastalığıyla alakalarında, bir fıkaraya gösterilen yalancı merhamet gibi bir özentilik vardı. (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 31)

Onların içinde bulunduğu durum, evleri gibidir; misafirlerin ya da başkalarının gördüğü yerler düzenlidir, kimsenin görmediği alanlar ise perişandır. Bu yüzeysel özen, evlerindeki tüm unsurlara sirayet eden kişilik özelliklerinin ve davranış şekillerinin yansımasıdır.

Aynı eserde Ferhunde Hanım, iki çocuğunu fırsatını bulup ablasına bıraktığı zaman ipekli elbisesini giyip boyanarak gezmeye giden duyarsız bir annedir. O, çocuklarını kendisine verilmiş birer ceza olarak görür.

> Üstleri başları daima bakımsız, yüzleri ve elleri daima kirli ve benizleri daima soluk olan çocuklarına, anlayamadığı melun bir düşmanın musallat ettiği iki ceza gibi kızıyor, süslenip sokağa çıkacağı sırada kirli elleriyle üstüne dokunmamaları için onları yanından nasıl uzaklaştıracağını bilemiyordu. (*Kürk Mantolu Madonna*, s. 29)

Anti-anne olan bu kadın, zamanını aynanın karşısında boyalı ve ondüleli saçlarına tüylü şapkasını giyerek her fırsatta gezmeye ve eğlenmeye gitmekle geçirir; anneliği yadsıyarak iki çocuğuna annelik yapmayarak daima bilmediği bir iç sıkıntısıyla yaşar.

Ayrıca *Kuyucaklı Yusuf*'ta ud hocası ve terzi Mürüvvet Hanım, Kübra'nın Kur'an hocası Rukiye Molla, Hilmi Beylerin evinde kâhyalıktan aşçılığa kadar birçok işler gören ve evde gerçekleşen bütün yoz ilişkilerin tanığı Rumelili emektar Esma Kadın, Kübra'nın babasının kaçtığı söylenen ve eserde sadece adı geçen Kaşıkkıran Hayriye; *İçimizdeki Şeytan*'da hizmetçi Fatma, pavyon şarkıcısı Leyla, Bedri'nin annesi ve Bedri'nin hasta ablası; *Kürk Mantolu Madonna*'da Maria'nın annesi; pansiyon sahibi Frau Heppner ve pansiyon hizmetçisi da fon karakter kategorisindeki diğer kadınlardır.

Sonuç

"O, benim hayalimdeki bütün kadınların
bir terkibi, bir imtizacıydı."

Bireyin, toplumun ve doğanın bir terkip olduğunu düşünen Sabahattin Ali'nin *hizmet* ve *mücadele* olarak gördüğü yazınsal serüvenindeki yapıtlarından yaşam akar. Bireysel ve toplumsal birer görüntü, kaynağında uğuldayan bir ses hatta orkestra olan bu eserlerde söz ile yaşama dokunur. Farklılıktan bütünlüğe derinliksel olarak kurgulanan Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna* romanlarında, bireysel koddan toplumsal koda derinleşen metnin odağında maddeler evreninde nesneleşen/nesneleşme tehdidi ile yüzleşen insanın/toplumun sorunları kurguya taşınır.

Sabahattin Ali'nin üç romanındaki kadınların bir kısmı soluk ve silik bir gölge konumundan özgürlük atılımları ile özneye dönüşürken bir kısmı da geleneksel erkeklik kavramıyla ve ataerkil düzenin yazılmamış kurallarıyla kuşatılır. Romanlardaki 24 kadın, cinsiyetlendirilmiş bakış açısında kadın ile erkek arasında hep var olan ve var olacak açmazda erkekle birlikle ve erkeğe göre kurgulanır. Tüm yaşananların merkezinde yer almalarına rağmen hiçbir eserde karakter yapısı bakımından başkişi olarak yer almazlar; norm, kart ve fon kategorisindeki bu kişiler, geleneksel kadın miti ile yeni kadın imgesi arasındaki ikilemlerin sembolüdürler.

İçimizdeki Şeytan'daki Macide ve *Kürk Mantolu Madonna*'daki Maria Puder, kendi oluş yönünde *değişim* misyonunu yüklenirken arayış, sorgulayış, yeni'leniş, kendi oluş süreci arasında sıkışırlar. Bu iki kadın, biyolojik kimlik/anatomik cinsiyet ile psikolojik kimlik/sosyal-cinsel tür arasında aşka, huzura ve sanatın yenileyici niteliğine ulaşır, verili olanı aşar. Ataerkil/eril imge kafesinde bu karakterlerin yaşadığı ikilemler, kadınların sosyolojik ve psikolojik değişim sürecine yönelik sorunsal ve çözüme dönük mesajları yansıtır mahiyettedir. Onların öyküsü, toplumsal normlar, yerleşik fakat yanlış değer yargıları ve uygulamaları ile kuşatılmışlığı kabullenmeme, toplum içindeki ayrımcılığı değiştirme, erkekle eşit haklara sahip olarak varolabilme, ezilip sömürülmeye karşı uyanık olma ve ekonomik özgürlüğünü kazanma çabasının anlatımıdır.

Romanlarda kendi olma yolunda adımlar atan bu iki kadın dışındakiler, kurban rolünü ve ataerkil düzenin verili düzenini benimseyerek toplumsal yapının nesnesi konumuna tutuklanan karakterlerdir. Bireysel ve toplumsal çözülüşün sembol kişileri olan bu kadınlar, bedensel ihtiyaç ve maddi kazanım güdümünde hareket ederler. *Kuyucaklı Yusuf* romanındaki Muazzez ve Şahinde, bu kategorinin kart karakter nitelikli kişileridir. Eserde masum-fettan, kullanılan-kullanan, aşk-cinsellik karşıtlıklarındaki bu iki kadının duru-

mu, etik çözülüş ile iç içe şekillenir. Bilinçli olarak kadınlık kullanımını önceleyen Şahinde ve kendini kandırarak bu sürece dâhil olan Muazzez, yozlaşmış düzende birbirini tamamlar.

Romanlarda en az derinliğe ve özelliğe sahip fon karakterler olarak entrik kurgunun belirgin hale getirilip somutlaştırılmasında ve metnin nedensellik niteliğinin arttırılmasına yardım eden 20 kadın ise, nesne konumundadırlar. Onlar yozlaşma ve sosyal adaletsizlik mücadelesinden yenik çıkan, yaşamı sadece eğlenceden ibaret bir süreç olarak gören, erkekleri sömürerek bedensel sömürülüşü çift yönlü hale getirmeye çalışan, hem fiziksel hem ruhsal bakımdan sömürülmeyi kabullenen, yüzeysel eylemleri ile yozlaşmış düzene dâhil olan, anneliğini yadsıyan kişileridir.

Yaşamı ve erkeği tamamlayan kadının yer'ini belirleme ve 'yer edinme' süreci ile belirginleşen kendiliğini kurma yönelimleri bakımından Sabahattin Ali romanlarındaki kadınlar, parantezlenen benliklerin kurgudaki görünümleridir. Bu kadınlar, davranışları, eğilimleri, tercihleri, tepkileri, durumları bakımından olması gereken ile olan ikilemindeki farklı kadınlık görünümleridir. Onlar, birey-toplum bağıntısındaki çatışmalar ile özdeşleşen öyküleri, biyolojik kimlik/ anatomik cinsiyet ve psikolojik kimlik/ sosyal-cinsel tür arasındaki kendi olma mücadelesi ile kesişir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
Bora Aksu, *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.
Fromm Erich, *Sevme Sanatı* (Çev. Işıtan Gündüz), Say Yayınları, İstanbul 1998.
Geçtan Engin, *Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul 2002.
Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan-Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
Michel Andre, *Feminizm* (Çev. Şirin Tekeli), Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul 1984.
Segal Lynne, *Gelecek Kadın mı?* (Çev. Suğra Öncü), Afa Yayınları, İstanbul 1990.

Dinçer Eşitgin

'ÖLÜNMÜŞ BİR HAYAT'IN YANSIMASI: SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANLARINDA ÖLÜM PARANTEZLERİ

Senin geride bıraktığın / ölünmüş bir hayat / kuzey ormanlarında
Ece Ayhan

Türk edebiyatında adı ölüm kelimesini kaçınılmaz olarak davet eden yazarlardan biridir Sabahattin Ali. Çok teknik bir bağlam kurulmamışsa, hakkında yazılanlar/söylenenler birkaç cümleyle de olsa ölüm(ün)den bahsetmek zorunda kalır. Hayat öyküsüne dair az çok bilgi sahibi olanlar, hazin bir şekilde öldürüldüğünü bildikleri için bu zorunluluğun gerekçelerini sayıp dökmeyi fazlalık sayacaklardır.

Sabahattin Ali'den bahsedildiğinde zorunlu bir durak/kelime olan '*ölüm*', romanları üzerine düşünürken her romanın açılış ve kapanışında yeniden karşıma çıktığı için, bu yazı da aynı mecburi istikameti takip ederek *ölüm*lü Sabahattin Ali yazılarına eklemlenmektedir.

Dikkatli bir şekilde yakından bakıldığında Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) adlı romanları görünürlük düzeyleri ve kullanım biçimleri farklı olmakla birlikte bir ölüm parantezi içinde tasavvur edilmeye imkân tanır.

Kuyucaklı Yusuf'un ölüm parantezi, Ahmet Oktay tarafından '*Bir Yetimin Romanı*' başlıklı romanın takdim yazısında da tespit edilir:

> İlginçtir: Bir cinayet olayıyla açılan Kuyucaklı Yusuf yine bir ölümle, Muazzez'in ölümüyle sona erer. (Ali, 2006b: 7)

Romanda bütün olayları başlatan ilk ivme Yusuf'un anne ve babasının ölümüdür:

> 1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler. (Ali, 2006b: 13)

Anne ve babası öldürülen Yusuf, tahkikat için olay mahalline giden

ekibe bizzat katılan kaymakam Selâhattin Bey tarafından evlatlık olarak alınır. Kendi doğal ortamından alınan/koparılan Yusuf ile kaymakamın kızı Muazzez'in diğer bir ifadeyle roman ilerledikçe bir aşk öyküsünün tarafları olacak bu anlatı kişilerinin tanışıklığı ölümle sağlanır. Roman(lar)ı iki büyük parantez içinde gelişen olaylar gibi düşünürsek, *Kuyucaklı Yusuf*'un ilk parantez işareti bu ölümdür.

Romanın muhayyel ikinci ve kapanan parantezi ise Muazzez'in ölümüdür:

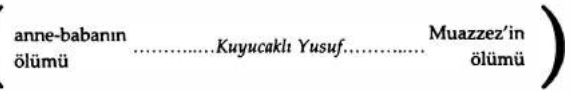
> Önündeki vücudun kımıldamadığını görünce gocuğun kenarını kaldırdı ve hiçbir şey söylemeden, büyümüş gözlerle uzun müddet oraya baktı... (...) Yusuf eğilerek karısını omuzlarından yakaladı. (...) Dudaklarını kanatırcasına ısırdı ve Muazzez'i yavaşça yere bıraktı. Hayvanın terkisinde duran heybeye elini soktu. (...) Heybenin tâ dibinden büyükçe bir bıçak aldı ve onunla toprağı kazmaya başladı. (Ali, 2006b: 220)

Anne ve babasının ölümüyle birlikte başka bir hayatın içine giren ve bu hayatın içinde belki de tek varlığı olan Muazzez'i de yine bir ölüm neticesinde sonsuza kadar kaybeden Yusuf, romanın son iki cümlesinde anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

> İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti. (Ali, 2006b: 221)

Romanı başlatan ilk ivme (anne-babanın ölümü) ve yine romanı bitiren son olay (Muazzez'in ölümü) dikkate alındığında *Kuyucaklı Yusuf*'taki dengelerin ölümle bozulduğunu ve yine ölümle sağlandığını söylemek mümkündür. Bir başka ölümle yeni bir hayatın eşiğine gelen Yusuf'la birlikte büyük bir parantez olarak tasavvur edilen roman da kapanmış olur. Bu yönüyle *Kuyucaklı Yusuf*, merkez anlatı kişisinin (Yusuf'un) hayatını birinci dereceden etkileyen *ölüm*lerin açılıp kapanan iki paranteze alınmış hâli olarak okunabilir*. Kurmaca anlatıların temel çalışma prensiplerinden biri olan *denge-dengesizlik-yeni denge* formülü içinde düşünüldüğünde, dengeleri bozup tekrar yeni dengeler kuran bu muhayyel parantezler şu şekilde somutlaştırabilir:

* *Kuyucaklı Yusuf*'un üç ciltlik bir roman olarak tasarlandığı hatta ikinci cildin adının 'Çineli Kübra' olarak belirlendiğini hatırlamakta fayda var (Moran, 1991, 34). Sabahattin Ali'nin *öldürülmesinin* bu üçlemeyi de (bu üçleme fikrinde ısrarcı olup olmayacağını hiç bilemeyecek olsak da) sekteye uğratması manidardır.



İçimizdeki Şeytan adlı romanda ise ölüm *Kuyucaklı Yusuf*'takine oranla daha belirsiz bir şekilde yer alır. Bu romanda ölüm hem bir fikir, bir arzu, bir ihtimal olarak yer aldığı için hem de olayları başlatan ya da bitiren bir işlev görmediği için belirsiz bir tonlama etkisi oluşturur. Fakat yine de *ölüm*, o açılıp kapanan muhayyel parantezlerin hemen iç kenarlarında silik bir şekilde de olsa kendini bir potansiyel olarak gösterir/hissettirir.

Romanın açılış sahnesinde, birazdan evleneceği kadın Macide'yle karşılaşacak/tanışacak olan Ömer, arkadaşı Nihat'la hayatın anlamı, değeri, hikmeti üzerine konuşurken ölüm hakkındaki düşüncelerinden de kuvvetli bir arzuyla bahseder. Macide'yi gördükten sonra bu düşünceleri elbette değişecektir fakat o ana kadar Ömer'in ölümle ilgili kurduğu cümleler şöyledir:

> Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakta kullanmış oluruz. (Ali, 2006a: 14)

Macide'ye 'ilk görüşte deli gibi âşık' olan Ömer, birkaç dakika önceki düşüncelerinden tamamen farklı bir adama dönüşür. Macide'yi gözden kaybetmemek için çabalar ve *'bir kere gözden kaybederse'*, *'ölünceye kadar'* onu aramak zorunda kalacağını söylemeye başlar.

Gerçekleşme açısından *Kuyucaklı Yusuf*'la karşılaştırıldığında, *İçimizdeki Şeytan*'ın açılışında ölüm, sadece bir fikir ve muvakkat bir arzu olarak bulunur. Bu yüzden *İçimizdeki Şeytan*'daki ölümün belirsizliğini/silikliğini gözden uzak tutmamak gerekir. Ancak her ne kadar belirsiz ve silik bir şekilde de olsa ölümün açılış ve kapanış parantezlerine yakın yerlere konumlandırılmış olması dikkat çekicidir.

Macide ile Ömer arasında evlilikle sonuçlanan aşk öyküsü, romanın sonunda giderek zayıflar. Bu arada uzun süredir evli bir kadın olmasına rağmen Macide'ye ilgisi süren Bedri, Ömer'in yerini almak üzeredir. Ömer, Macide'yi Bedri'ye her nasıl istiyorsa öyle (*"İstersen onu al, bir kardeş gibi yanında tut, istersen onunla evlen..."* [Ali, 2006a: 265]) emanet eder. Bedri, Macide'yle birlikte yaşama isteğini ölmek üzere olan ablasını da işin içine katarak dile getirir:

> 'Ablam ölüm hâlinde!..' dedi... 'Doktorlar bir iki günlük ömrü var diyorlar... Ondan sonra benim evime taşınır mısınız?.. Annem sizinle teselli bulur...' (Ali, 2006a: 267)

Alıntılanan cümlelerde de görüldüğü gibi *İçimizdeki Şeytan*'ın kapanış sahnesinde Bedri, sevdiği kadınla birlikte yaşama isteğini, ölüm döşeğindeki ablasından boşalacak yeri özellikle annesi nezdinde dolduracak bir özne (Macide) olarak konumlandırarak ifade eder. Ölüm ihtimali, romanın son sahnesinde yeni bir hayatın eşiğindeki anlatı kişilerinin bu isteğini gerekçelendiren bir işlev üstlenir, silik de olsa.

Büyük bir parantez olarak düşünüldüğünde Ömer'in ölümle ilgili fikirlerinin ve hayat karşısında ölümü arzulayan tavrının Macide'yi görünce dağılmasıyla başlayan roman, Bedri'nin ablasının ölümü gerçekleşir gerçekleşmez evde açılacak boşluğu (annesi için bir teselli olmasını sadece bahane olarak ileri sürerek) doldurmayı teklif etmesiyle kapanır. Böylelikle romanın muhayyel açılış parantezi ölüm fikri/arzusu olarak adlandırılabilir, kapanış parantezi de ölüm ihtimali olarak:

(ölüm fikri / ölüm arzusu ..... *İçimizdeki Şeytan* ..... ölüm ihtimali)

Kürk Mantolu Madonna okuyucuyla ilk kez –tefrika yoluyla– *Hakikat* gazetesinde buluşur. Tefrika tamamlanıp sıra telif ücretinin ödenmesine geldiğinde gazete sahibi Cemal Hakkı Selek *'roman maalesef tutmamıştır'* diyerek ipe un sermeye çalışır. Fakat Sabahattin Ali, romanının değerinden asla şüphe etmez. Böyle bir şey söz konusu olsa bile bunun kendisinin ve eserinin dışındaki şartlara bağlı olduğunu açıkça ifade eder. Sabahattin Ali, Cemal Hakkı'ya yazdığı mektupta devrin romancılarından bazılarının adını açıkça anarak (İskender Fahrettin, Esat Mahmut Karakurt, Peride Celal, Kerime Nadir, Mükerrem Kâmil) bu yazarların romanlarıyla kendi romanları arasında bir değer tespiti yapmaya çalışır ve *'talebe muvafık emtia'* üretmekten kaçınan bir sanatkâr olduğunu özellikle vurgulama ihtiyacı hisseder. *Kürk Mantolu Madonna*'nın, yıllar sonra Türk edebiyatının en çok okunan/satan romanlarından biri hâline gelmesi Sabahattin Ali'nin kendi romancılığına güveninin en önemli ispatı olarak okunabilir.

Dışarıdan bakıldığında sıradan bir aşk yaşaması bile imkân dahilinde görülmeyen silik bir anlatı kişisi olan Raif Efendi'nin, yıllar önce gittiği Almanya'da Maria Puder adlı bir kadınla yaşadığı sıra dışı aşk öyküsünün anlatıldığı *Kürk Mantolu Madonna* adlı roman şu cümlelerle açılır:

> Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım. Ne zaman kendimle baş başa kalsam, Raif efendinin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman tebessüm

etmek isteyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor. (Ali, 2006c: 11)

Raif Efendi ile samimiyet kurarak onun aşk öyküsünün (Raif Efendi'nin defterinin) okuyucuya ulaşmasını sağlayan anlatıcının sesinden ('*[a]radan aylar geçtiği halde*') anlaşılacağı üzere, *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanın açılış sahnesinde Raif Efendi artık hayatta değildir. Geri kırılmalar yoluyla okuyucu, hem Raif Efendi ile anlatıcının tanışmasına şahitlik eder hem de Raif Efendi'nin Maria Puder ile aşkını kaleme aldığı ve kimseye göstermediği gizli defterini anlatıcı ile birlikte okur.

Romanın son sahnesi ise anlatıcının defteri Raif Efendi'den alır almaz bir solukta okuduğu gecenin sabahına götürür okuyucuyu. Bir akşam önce hasta yatağında son kez görüştüğünde aldığı defteri sahibine teslim etmek için evine gittiğinde Raif Efendi'nin öldüğünü öğrenir anlatıcı:

> Sabah oluyordu. Verdiğim sözü yerine getirmek için defteri cebime koyarak, hastanın evine gittim. Kapı açıldığı zaman karşılaştığım telaş, içeriden gelen ağlamalar, bana her şeyi anlattı. (...) Raif efendinin ölümü bana o kadar tesir etmemişti. İçimde onu kaybetmiş gibi değil, asıl şimdi bulmuş gibi bir his vardı. Dün akşam bana: 'Seninle şöyle bir oturup konuşamadık!' demişti. Ben artık böyle düşünmüyordum. Dün akşam onunla uzun uzun konuşmuştum.(...) Şirkette Raif efendinin defterini önüme koyarak bir kere daha okumaya başladım. (Ali, 2006c: 164)

Romanın son cümleleri, başlangıç sahnesinden daha önceki bir zamana kırılarak *Kürk Mantolu Madonna*'daki sarmal zaman yapısını tamamlar. Gerçek hayatta kronolojik olarak imkânsız olan bu yapılanış/diziliş, kurmaca anlatı okumanın eşsiz zevkini de tattırır okuyucuya. Böylece gerçek hayatta mümkün olmayan muhayyel bir parantez içine alınır *Kürk Mantolu Madonna* adlı roman. Aynı olayın/ölümün parantezine, yani Raif Efendi'nin ölüm parantezine: Başlangıçta da Raif Efendi hayatta yoktur, ölmüştür; sonuçta da Raif Efendi hayatta artık yoktur, ölmüştür. Kurmaca metinlerin içinde varolan kâğıt varlıkların (anlatı kişilerinin) yokluğunu çağrıştır/sezdirir sanki Raif Efendi'nin içinde yaşadığı/varlık bulduğu bu ölüm parantezi. Roman(lar)ı da zaten hayattan sıkıldığımızda bu muhayyel parantezler içinde biraz nefeslenmek için okumaz mıyız?

(Raif Efendi'nin ölümünden aylar sonra .....*Kürk Mantolu Madonna*..... Raif Efendi'nin ölümü)

KAYNAKÇA

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-II*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006a.
Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006b.
Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006c.

Berna Uslu Kaya*

SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANLARINDA GİZLİ SEVDA: DAĞLAR VE RÜZGÂR

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

Şiirlerinin romanını yazan Sabahattin Ali, edebiyatta önce şiir kanadına tutunanlardandır. *Dağlar ve Rüzgâr* adlı şiir kitabı onun 1931-1934 yılları arasında yazılan şiirlerinden oluşur. *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanlarındaki yalnızlığın, geç kalmışlığın, anlaşılamamışlığın/anlaşılamayacak oluşun ve hüznün fonunda, şair Sabahattin Ali'nin şiir evreni okuru selamlar. Onun romanlarına sirayet eden hercai ve dizginlenemez ruh hâli "dağlar ve rüzgâr"ın ondaki çağrışımlarından besleniyor gibidir. Sabahattin Ali, kadrini bilenlerin dimağına şiir tadında şu sözcüklerle doğar: Dağlar ve rüzgâr! Bu iki kelime onun şiir evreninin taşıp romanlarının içine sızan en özgün ve özgür sestir. Onun 1934 yılında yazdığı "Son Mektup" şiirinde, ömrünün kara yazısına âşina ruhunun, okura vasiyeti saklıdır: "Ey yâr, bu mektubu aldığın demde/Kara topraklara verdim kendimi.../Her şey bana engel oldu âlemde/Bir coşkun nehirdim, yıktım bendimi (...) Bunun böyle olacağı belliydi/Her şey biter sel yerine döndü mü? (...) Ben garibim, benim gönlüm hoş olur/Sevdiklerim ayda yılda bir andı mı?/Yer altında belki rahat yatarım/Yer üstünde çektiklerim dindi mi..." (Ali, 2017: 57).

Sabahattin Ali'nin ilk romanı olan *Kuyucaklı Yusuf*, onun hayat karşısında aldığı tavırdan izler taşır. Yusuf'un toplumsal anlamdaki dik duruşu, onun "aldırma gönül aldırma" dizelerinde yankılanıyor gibidir. Yusuf, roman boyunca başını asla öne eğmez. Sabahattin Ali, Yusuf'un her şartta dimdik duruşunun altını çizer. Yusuf, ne annesi ve babası gözleri önünde öldürüldüğünde, ne parmağı kesildiğinde, ne de Muazzez'i kaybettiğinde başı öne eğilir. Yusuf'un en büyük felaketler karşısında bile beden dilinde herhangi bir değişiklik yoktur. Yusuf'un sessizliğinde beliren acıyı ve bu tuhaf durumun ortaya çıkardığı manzarayı Sabahattin Ali şu sözlerle özetler: "(...) bir fela-

* Dr., Bilkent Lisesi, Ankara.

kete sükûn ve itidalle tahammül edenlerin manzarası, o felaket için ağlayıp çırpınanların manzarasından çok daha korkunç ve ezicidir" (Ali, 2008: 17). Gerçekte verilmesi gereken, olması normal addedilen tepkileri bile sessizliğin ve soğukkanlılığın çizgisinde Yusuf karakteri ile anlamlandıran yazar, olaylar karşısında Yusuf'un bir heykel gibi duran, ama içinde fırtınalar barındıran bu haline kendi yaşamından da pek çok şey katmış gibidir. Sabahattin Ali hapishanede iken Ayşe Sıtkı İlhan'a yazdığı mektuplarda hayat karşısındaki bu kabulleniş hâlini şu sözlerle özetler: "Tabiatı olduğu gibi kabul eder, hadisatı tabii görmeye, onların karşısında hayret duymamaya alışırsak bize asil bir lakaydi (kayıtsızlık) gelir ki bu lakaydinin dervişlerin miskinane lakaydisiyle, budistlerin nirvanasıyla alakası yoktur. Eşya ile doğrudan doğruya temasa başlarız, bizi teferruat değil asıllar alakadar eder" (Sıtkı İlhan, Akın, 1997: 36).

Kuyucaklı Yusuf romanının belki de en çarpıcı noktalarından biri Yusuf'un her olayı tabii gören, hiçbir şey karşısında hayrete düşmeyen tavrıdır. Romanının sonunda Muazzez'in ölümünün ardından Yusuf'un atını dağlara sürüşünde, yaşadığı tüm acılara rağmen bağırmadan, isyan etmeden sadece yumruğunu havaya sıkışında, bu vakur duruşun izleri romanın şu cümlelerinde takip edilir: "(...) ve ömrünün en korkunç senelerinin geçtiği bu kasabaya yumruğunu uzatıp tehdit eder gibi salladıktan sonra, atını ileriye, dağlara doğru sürdü. İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu" (Ali, 2008: 220). Sabahattin Ali'nin "Başın öne eğilmesin/Aldırma gönül aldırma/Ağladığın duyulmasın/Aldırma gönül aldırma" (Ali, 2017: 40) dizelerinde Kuyucaklı Yusuf'un portresi beliriverir. Yusuf, "Başını koymak için fidanların kökündeki çakılları attığında) ve biraz nemli, serin kum bulabilmek için orayı eşeledi(ğinde)" (Ali, 2008: 120) Sabahattin Ali'nin "Servi" şiirindeki dizeler ete kemiğe bürünüverir. "Çok koşup çok yorulmuşsun/Yollarda yalnız kalmışsın/Güvenip bana gelmişsin/Rahat benim altımdadır" (Ali, 2017: 32) diyen şair Sabahattin Ali, romancı Sabahattin Ali'ye şiir evreninin gizli imgelerini ve metaforlarını emanet etmiş gibidir.

Hayat onu her yorduğunda tabiata sığınan, yalnızlığını ve yorgunluğunu Edremit'in toprağına seren Yusuf'un bu hâlinde Sabahattin Ali'nin doğaya sığınışından çok şey bulmak mümkündür. "Sıcak bir kurşun beynimde/Bir ağaç dibinde yatsam" (Ali, 2017: 33) diyen Sabahattin Ali'nin günün birinde kendine sahip çıkacak toprağa böylesi bir ağıt yakması ne kadar da manidardır.

Sabahattin Ali'nin kısacık ömrüne sığan üç romanında sonlar hep aynı meçhul tablonun içinde renklenir. İçindeki şeytan ile hesaplaşan ve hayat karşısında daima tereddütte olan Ömer, romanın sonunda hayattan kaçış öyküsünü şu sözlerle anlatır: "Belki Balıkesir'e giderim. Belki başka bir köşeye çekilip kendimle uğraşır yahut bizim muhitimizdekilere benzemeyen insanların arasına dalarak yeni bir hayata başlamaya çalışırım" (Ali, 2015: 252).

Ömer'in alıp başını gitme isteği, gideceği yeri bilemeyişi, Sabahattin Ali'nin "İstek" şiirinden şu dizelerle yansır: "Yanıyor beynimin kanı/Bilmem nerelere gitsem?/İçime sığmayan canı/Hangi rüzgâra eş etsem?" (Ali, 2017: 33). Her üç romanına da Balıkesir'i ve çevresini dahil eden, bu coğrafyanın taşını toprağını ilham perisi gören Sabahattin Ali, kaçmak istediğinde aklına ilk gelen yerdir Balıkesir. *Kürk Mantolu Madonna* romanında Raif Efendi kendini şu sözlerle tanıtır: "Babam Havranlıydı. Ben orada doğdum ve büyüdüm" (Ali, 2012: 47). Babasının mesleği nedeni ile öğrenim hayatı boyunca şehir değiştiren Sabahattin Ali'nin hayatında Edremit'in ve muallim mektebini okuduğu Balıkesir'in izlerini eserlerinde de takip etmek mümkündür.

Sabahattin Ali'nin *Dağlar ve Rüzgâr*'ına konu olan şiirleri onun yaşamının en sarih tanıkları gibi karşımıza çıkar. 1931 yılında *Atsız Mecmua*'da yayımlanan "Dağlar" şiiri Sabahattin Ali'nin kısacık yaşamını da hülâsa ediverir. Ruhundaki deli rüzgârlarla ovalara dar gelen ruhu, meskenini dağlar addeder. Şehirlerden ve insanlardan kaçışını, yasaklı oluşunu ve bağrı yanık sevdalı hâlini dağların göğe yakın yamaçlarında serinleten Sabahattin Ali, şiir dilinin ilham perisini roman dilinin içinde mezcetmişlerdendir. Yusuf'un, Ömer'in ve Raif Efendi'nin bütününde Sabahattin Ali'nin aynasından görünenleri bir izdüşümmüşçesine seyretmek de mümkündür.

Yusuf, hoyratlığı ve vakur duruşu ile dimdik duran bir dağa; Ömer, içindeki şeytanın elinden ruhunu kurtarmak isteyen ağulu bir rüzgara; Raif ise aşkın elinden kayıp giden hep geç kalmışlara benzer. Hepsi de Sabahattin Ali'nin şiirlerinin içinden geçerek roman dilinde dirilmişlerdendir. Yusuf, Ömer ve Raif... Her biri şair Sabahattin Ali'nin acısını bilip de belirmiş gibidir. Onun, "Göklerde kartal gibiydim/Kanatlarımdan vuruldum/Mor çiçekli dal gibiydim/Bahar vaktinde kırıldım" (Ali, 2017: 36) dizelerinde yaşamının acılı ve ağrılı panoraması ruha dolar. Yusuf, onun dağ başındaki kartalı; Ömer, kartalın uçamayan, kırık kanadı, Raif ise henüz aşkın baharında kırılandır. Şiirlerindeki adamı, 1932 yılında betimleyen Sabahattin Ali, gurbet hapishanesinin demir parmaklarına asar romanlarını. Belki de bu yüzden onun roman kahramanlarının sesinde hep bir tutukluluk hâli baş gösterir. "Halini bilen bulunmaz/Yüzüne gülen bulunmaz/Kapıya gelen bulunmaz/Gurbet hapishanesinde" (Ali, 2017: 41) diyen Sabahattin Ali'nin yapayalnız, tutukluluk günlerinden kalanlarında çiçeklenir romanları.

Kürk Mantolu Madonna kitabının sonu, Sabahattin Ali'nin roman dilindeki son cümleleri, kendisinden geriye kalacakları şu cümlelerle fısıldar okura. "O bu dünyadan ayrılırken, benim hayatımda, başka hiçbir insana nasip olmayacak kadar canlı bir şekilde giriyordu. Bundan sonra onu daima yanımda bulacaktım" (Ali, 2012: 160). Raif Efendi'nin hayattan silinişine, yazar/anlatıcı bağlamında yeniden doğuş anlamı katan Sabahattin Ali, Raif Efendi'den

kalan siyah kaplı defteri yeniden okumaya başlar. Tıpkı kendi sonunda onun okurlarının yaptığı gibi. O bu dünyadan ayrılırken, bizim hayatımıza kattığı canlı şekiller, onun 1932 yılında yazdığı "Çocuklar Gibi" şiirinden şu dizlerde doğar. "Bende hiç tükenmez bir hayat vardı/Kırlara yayılan ilkbahar gibi/ Kalbim her dakika hızla çarpardı/Göğsümün içinde ateş var gibi (...) Bazı nur içinde, bazı sisteyim/Bazı beni seven bir göğüsteyim/Kâh el üstündeydim, kâh hapisteydim/Her yere sokulan bir rüzgar gibi" (Ali, 2017: 54).

Dağlar ve Rüzgar şiirleri Sabahattin Ali'nin romanlarındaki gizli sevdanın sızısıdır. Şair Sabahattin Ali'nin, romancı Sabahattin Ali'ye verdiği selamdır şiirleri. Hapishane günleri, yitip yitip belirişleri, kimi kez delirişleri, yok olmaya meyilleri ve sezişleri ile yeniden doğuşları ve çoğu kez yalnız, çoğu kez acılı bakışları... Sabahattin Ali'nin güncesinde mekân dağlarda, zamansa rüzgarın ıslığındadır. Erkenden yitip gideceğini bilmiş gibi, doyamadan silineceğini sezmiş de söylemiş gibi, hatta ölüp ölüp dirileceği mekânı, hatta zamanda duran kalbine gün biçmiş gibi, çok sevdiği Mayıs'a ermeden, bir Nisan günü kayıp yitmiş gibi... ve tüm bunları ince ince hesap etmişlere yakışırcasına, hünerle ölümsüz ağaçlar dikmişlerdendir Sabahattin Ali.

"Rüzgâr! Sana, yalnız sana benzemeliyim" (Ali, 2017: 60) dizesindeki rüyasına 2 Nisan 1948'de kavuşan Sabahattin Ali, "Kara Yazı"sını şu dizelerde noktalar: "Hey gönül gene bu gece/Kederin geceden yüce/Gel susalım beraberce/Böyleymiş kara yazımız." (Ali, 2017: 50). Sabahattin Ali'nin kara yazısı, onun şiir ve nesirlerinde okurlarının dimağında ak pak bir yazgıya bürünür. Uğur Mumcu'nun da ifade ettiği gibi onun eserleri ve "Bu gibi kitaplar, mezarının yeri bile bilinmeyen, geçmiş hükümetlerin bir mezar yerini bile çok gördükleri Sabahattin Ali için dikilen gerçek mezar taşlarıdır..." (Sıtkı İlhan, Akın, 1997: 18).

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Bütün Şiirleri* (Haz. Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

Sıtkı İlhan Ayşe, Akın Doğan, *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları. İki Gözüm Ayşe*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.

Betül Çotuksöken*

KURMACA METİN VE "ARADA OLMAK": *KUYUCAKLI YUSUF* ÖRNEĞİ

Kurmaca metinlerin çok büyük bir bölümünün günlük yaşamımıza ayna tuttuğunu biliyoruz. Kurmaca metinler de tıpkı günlük yaşamımızda olduğu gibi, insan eylemlerinden ve ilişkilerinden oluşurlar büyük ölçüde. Bu metinlerde çoğun anlatıcının anlattıkları insan dünyasıdır; özellikle de insan ilişkileri ve insan eylemleridir. İnsan eylemlerine ya da insan ilişkilerine her zaman bir "isteme"nin eşlik ettiği de bilinmektedir. Bu, kurmaca metin için de böyledir. Romanın, öykünün ya da kurmaca anlatının özneleri hep bir eylemin öznesi ya da nesnesidir; yahut da bu özneler sürekli olarak ilişki ağlarının içindedir.

Nasıl ki gündelik yaşamımızda, bizzat yaşadığımız ve yüz yüze ilişkilerle örülü "bu dünya"nın içinde ya da ona artık her geçen gün, öncekilere oranla daha çok eşlik eden sanal uzantılarla eylemlerimizi oluşturuyor ya da ilişkiler ortamına dahil oluyorsak, kurmaca metindeki insan dünyasında da durum farklı değil. Dünyamızı, öteki adıyla, her şeyiyle bizim olan bu dünyayı anlamak için, biz insanların en ortak paydalarımıza bakmak gerekiyorsa, kurmaca olarak "dokunan, örülen metin"de de yine en ortak paydamıza yönelmek, başlıca işimiz olsa gerek. Öyleyse yaşama dünyasının ya da insan dünyasının en ortak paydası nedir?

Böyle bir soruyu bilgi dalları içinde hem bir yandan gerilimli olana, tekil-tümel arasındaki gerilime (kavram-nesne-dil/söylem arasındaki gerilime) yönelen,[1] hem de bu yönelme çerçevesinde en ortak ve anlaşılabilir olanda ilgisini yoğunlaştıran felsefi düşünme ve felsefe bilgisiyle ulaşabiliriz. Genelde felsefenin, özelde de insan felsefesinin, öteki adıyla insan-varlıkbilgisinin, insan-ontolojisinin (antropontolojinin) bulguladığı şudur: Tüm insanların en ortak paydası, hepsinin "arada olan varlıklar" olmalarıdır. İnsanlar, eylem ve ilişkisi öznesi ve/veya nesnesi olarak arada olanlardır. Her bir insan kendisiyle, başkaları arasındadır; eylemleriyle ilişkileri arasındadır; her şeyden önce de kendi bedeniyle, doğasıyla, zihinsel ya da düşünsel varoluşu ve hatta dilsel varoluşu arasındadır. En kısa anlatımıyla her insan doğa ile kültür arasındadır; insan kişi olarak gereksinimleriyle değerleri, ilkeleri arasındadır. Her bir insan

* Prof. Dr., Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü.

değer yargılarıyla, kültürel normlarla, toplumsal ahlakla etik ve etik değerler arasındadır. Değerler de söz konusu olduğunda, araçsallaştırılan değerlerle, araç değerlerle, yüksek birer ilke olarak beliren değerler arasındadır.[2]

Kurmaca metinlerin neredeyse bire bir ilişki içinde yaşama dünyasına, insan dünyasına tanıklık etmek biçiminde kendini gösteren örneklerinde arada oluş, özellikle toplumcu değerler söz konusu olduğunda, ağırlıklı olarak toplumsal ahlakın eyleyenlere yönelik yol göstericiliğinde yaşama dünyasını tümüyle etkisi altına alır. Tüm yazdıklarıyla doğal, toplumsal, tarihsel ve kültürel olana tanıklık etmeyi amaçlayan Sabahattin Ali (1907-1948), örneğin *Kuyucaklı Yusuf*'ta insanın arada olan bir varlık oluşunu temellendirecek belirlemelerde bulunur. Elbette yapıtlarını kaleme alırken böyle bir izleğin peşine düşmez; ancak, felsefe gözüyle, özellikle de insan felsefesi gözüyle, daha açık bir anlatımla, insan-varlıkbilgisel ya da antropontolojik bir gözle bu kurmaca metinler değerlendirildiğinde, yazarın tüm kahramanlarının tekil-tümel gerilimini, içinde bulundukları toplumsal, tarihsel, kültürel koşullara bağlı olarak bir bakıma yaşadıklarını, tüm sıkıntılarının, bunalımlarının bu arada oluştan kaynaklandığını görürüz.

Kuyucaklı Yusuf'un "Yusuf'u", Edremit Kaymakamı Salâhattin Bey, karısı Şahinde Hanım, kızları Muazzez ve diğerleri, içinde bulundukları toplumun kendilerine bir eylem ve ilişki çerçevesi olarak sunduğu toplumsal ahlakın dar kalıpları, değer yargıları içine sıkışmış olarak yaşamlarını sürdürürler. Aralarındaki tek fark, bu sıkışmayı, bu gerilimi kavrayıp kavrayamadıklarındadır ya da nasıl kavradıklarındadır. Bu arada oluşun her birindeki örnekliği, onların her birini diğerinden farklı kılar. Şahinde Hanım toplumsal ahlakın sınırları içindeki dar görüngenin kendisinde beliren gerilimi içinde yaşamını yine de çok sıkıntılı bir biçimde sürdürürken; Kaymakam Salâhattin Bey, toplumsal ahlakın kendisinden bekledikleriyle, hiç de öyle olmayanlar arasında kendi sıkışmışlığını, bunalımını yaşar. Ama bu romana adını veren Yusuf ve Muazzez arada oluşu en trajik boyutuyla yaşayan kişilerdir. Yaşama dünyasından bekledikleriyle, içinde bulundukları gerçeklik arasındaki uzun mu uzun, kat edilemeyecek olan mesafe, salt araç değerlere, çıkarlara, toplumsal ahlakın kısır döngüsüne gömülmüş olan insanlarla olan karşılaşmalarında onları öylesine zorlar ki, öncelikli olarak Muazzez'in hayattan kopmasına yol açar.

Yusuf da çocukluğunda tanık olduğu ve hatta nesnesi olduğu ve yaşamı boyunca neredeyse kendisini hiç terk etmeyen insan ilişkilerinin birdenbire öznesi oluverir; arada olmanın beraberinde getirdiği bunalımı, şiddet aracılığıyla çözmeye çalışır. Yusuf çocukluğundan beri yaşamının her evresinde tanıklık ettiği ya da bizzat içinde olduğu şiddet çemberinden hiçbir şekilde kurtulamaz. Ama yaşamaktan başka çaresi yoktur; anlatıcı şöyle betimler son durumu:

> Yusuf bir oraya, bir de önündeki toprak yığınına baktı: Dişlerini ve yumruklarını sıktı, dudaklarını ısırdı; buna rağmen gözlerinden yanaklarına doğru iri damlalar yuvarlanmaya başladı. Bu yaşlar bütün manzarayı örtüvermişlerdi. Kollarının yeni ile gözlerini sildi. Hayvanına atladı. 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.
>
> İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti. (Ali, 1972: 298).

Belki de Yusuf, arada oluşundan kaynaklanan büyük "bunalımlarından" yine de bir "yaşama kültürü"[3] çıkaracaktı.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Betül Çotuksöken: *Felsefe: Özne-Söylem*, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi, 2013.

2 Bu konuda ayrıntılı bilgi için Takiyettin Mengüşoğlu'nun tüm yapıtına, özellikle de *İnsan Felsefesi* (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2016) başlıklı kitabına bakılabilir.

3 Nermi Uygur'un *Bunalımdan Yaşama Kültürü* (*Bütün Eserleri II*, 1. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, ss. 425-830) başlıklı kitabına anıştırma.

Bâki Asiltürk*

SABAHATTİN ALİ'NİN *KUYUCAKLI YUSUF* ROMANINI PERIPETEIA KAVRAMI EŞLİĞİNDE OKUMAK

Romancılar yapıtlarında olay örgüsünü şekillendirirken çeşitli yollara başvururlar. Karakterler arası ilişkinin seyri, insan-mekân çatışması, kişinin hayatında meydana gelen sosyo-ekonomik değişimler, "kader"den kaynaklanan ani ölümler, kahramanın iradesi dışında gelişen savaş, kaza vb. durumlar romanın olay örgüsünde belirleyici olabilir. Her ne şekilde olursa olsun, istisnaları bulunmakla ve yazarın bağlı olduğu roman anlayışına göre değişkenlik gösterebilmekle birlikte, romanın olay örgüsündeki değişmeler talih dönüşleri paralelinde biçimlenir: Kahramanın evlilik hazırlığı yaparken bir anda olayların tersine dönerek kişinin yalnızlaşması (Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu* romanında Feride), evlendikten sonra kahramanın hayatında beklenmedik olayların gelişmesi (Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde Emma, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'sunda Adnan Bey, Halide Edip'in *Handan*'ında Handan), kuşak çatışmasından kaynaklanan durumlar sonucunda kahramanın belirsizliklere ve/veya karmaşaya savrulması (Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ında Bazarov, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ında Seniha), varoluş sorunsalının kişiyi intihara sürüklemesi (Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında Selim Işık, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'nde Zebercet), sevdiği birinin aniden ortadan kaybolması üzerine kahramanın günlük yaşam düzeninin bozulması (Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında Galip), siyasal-toplumsal gelişmeler etkisiyle kişinin hayatının alt üst olması (Refik Halit'in *Sürgün*'ünde Hilmi Efendi), beklenmedik biriyle tanışmanın getirdiği sürprizler (Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'nda Werther, Dostoyevski'nin *Budala*'sında Prens Mışkin, Zola'nın *Thérèse Raquin*'inde Thérèse, Namık Kemal'in *İntibah*'ında Ali Bey, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna*'sında Raif Efendi, Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda adı belirtilmeyen, "yazar" sıfatlı kahraman, Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sında Mehmet Reşit Efendi) vs.

Daha da çoğaltılabilecek bu durum veya olaylar kahramanın hayatında meydana getirdiği değişimlerle romanın olay örgüsünde belirleyici rol oynar.

* Prof. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Bunların önemli bir kısmı klasik tragedyalarda da rastladığımız durumlardır ve Aristoteles böylesi değişimleri *peripeteia* kavramıyla karşılar. Aristoteles'e göre, tragedyanın olmazsa olmazlarından kabul edilen, *peripeteia* tam anlamıyla kahramanın hayatındaki "talih/baht dönüşü"nü karşılar. Bu ise, "olasılığa ya da zorunluluğa göre, olan bitenin tam ters yöne doğru değişmesi"dir. (Aristoteles, 2012: 41). *Peripeteia* "öykünün yapısından kaynaklanmalı", bir başka ifadeyle "önceki olaylardan ya zorunlu olarak ya da olasılığa bağlı olarak çıkmalıdır." (Aristoteles, 2012: 41). Kahramanın hayatındaki talih dönüşü iyiden kötüye ya da kötüden iyiye olabilir. Cuddon'a göre *peripeteia*, "Talihin ters dönmesidir, bir düşüştür. Dramada genellikle başarıdan çöküşe ani talih değişimidir fakat tersi durumda da olabilir." (Cuddon, 1992: 700). Pospelov ise *peripeteia* kavramıyla karşılanabilecek durumları açıklarken "dış aksiyon"lara işaret ederek "dış aksiyonun ağır bastığı sujelerin olayların gidişinde esas olarak *peripeteia*lara dayandığını" vurgular ve kavramın klasikten moderne evrilen türlerdeki rolünü şöyle açıklar: "*Peripeteia* kavramından, Aristoteles zamanında, kahramanın yazgısındaki beklenmedik ve belirleyici değişimler ve mutluluktan mutsuzluğa veya tersine, düşünülebilecek her çeşit 'baht dönümleri' anlaşılmaktaydı. *Peripeteia*'lar, gerek eski zamanların kahramanlık söylencelerinde ve büyü masallarında, gerekse antik çağ ve Rönesans komedyalarında, tragedyalarında, ayrıca ilk aşk öykülerinde, şövalye romanlarında, serüven ve dolantı (entrik) romanlarında da büyük önem taşıyorlardı. Böyle eserlerde, yaşam, keyfi ve kendi bildiğine değişimler gösteriveren mutlu ve mutsuz durumların bir eklenti alanı olarak gösterilirdi. Kahramanlar, her an beklenmedik biçimde değişebilen yazgının güçleri elinde oyuncak gibiydiler." (Pospelov, 1985: 28-29). Pospelov'un, modern öncesi eserlerde kahramanın hayatındaki talih dönüşlerinin aşırı kurmacaya, yapıntıya dayandığını sezdirmesi, gerçeklik boyutu yerine sürükleyicilik boyutuna dikkat çekmesi önemlidir çünkü hakikaten de söz konusu şövalye hikâyelerinde, pikaresklerde, romanslarda kahramanların hayatları o kadar hızlı değişir ki anlatının hızındaki aşırı kurmaca görüntüsü, gerçeklik boyutunun yazar tarafından hesaba katılmadığını ortaya koyar. Gerek klasiklerde ve orta çağ anlatılarında gerekse modern romanlarda *peripeteia*, anlatıda vazgeçilmez bir durumdur hatta "narrative (öykülemeci) yapı ekseninin çevresinde döndüğü merkez" sayılabilir. Bu tip eserlerde "çatışmanın doğası *peripeteia*'ya bağlıdır; fiziksel, psikolojik veya moral seviyedeki değişimler bunun içine girer." (Child-Fowler, 2006: 150).

Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanı, daha ilk sayfadan itibaren çok sayıda hareketli epizot ve aksiyon taşımasının yanında belli bir noktadan sonra gelişen tehlikeli bir aşk macerasını hikâye etmesiyle de dikkat çeker. Toplumsal meseleler de romanın dokusunda ciddi bir yer tutmakla beraber bunlar daha çok Yusuf ile Muazzez'in aşkı çevresinde veya o çevreye yakın

durumlarda önem kazanır. Romanın asıl kişisi, aşk hikâyesinin erkek tarafını temsil eden Yusuf'tur ve onun hayatındaki *peripeteia*'lar aksiyonda önemli rol oynar. Yusuf'un yaşadığı talih dönüşleri hem kendisinin hem de Muazzez'in yürüyeceği yolu belirleyen aksiyonlardır. Olayların merkezinde duran roman kahramanlarının hayatlarındaki ani değişimlerin, ilişkide bulundukları kişileri de derinden etkilemesi doğaldır. Bu durum, talih dönüşünü yaşayan kişinin romanda çevresinden soyutlanmış gibi görünmesinin önüne geçer ve onu toplumsal bir varlık olarak algılamamızı kolaylaştırır.

Yusuf'un hayatındaki ilk talih dönüşü, çocukluk yıllarında gerçekleşir: Ailesiyle birlikte yaşadıkları köye yapılan baskında Yusuf'un babasının ve annesinin öldürülmesi bir başlangıç noktasıdır: "1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler." Olay yerine gelerek incelemelerde bulunan Kaymakam Salâhattin Bey, küçük Yusuf'u evlat edinir. Kaymakam, henüz otuzlu yaşlarının ortalarında olmasına rağmen engin yaşam deneyimine sahip, iyi yürekli biridir. Bu olayda Yusuf esasen iki talih dönüşünü birden yaşamıştır: Önce yetim ve öksüz kalmak, ardından da kaymakamın evlatlığı olup yeni bir yuvaya kavuşmak. Sabahattin Ali, tek olaya dayalı iki talih dönüşü tekniğine sonraki aşamalarda da başvuracak ve romanın olay akışında bu tip çatışmalı durumlara yer verecektir. Kaymakam ve beraberindekiler Yusuf'a olayı anlattırırlar. Küçük Yusuf, eşkıyayla mücadele sırasında bir parmağı kesilmesine, annesini ve babasını bu baskında kaybetmesine rağmen sakin ve metanetlidir:

> Kaymakam küçük Yusuf'un elinden tuttu, kendine doğru çekti. Gözleri yaşarmış gibiydi. "Gel benimle öyleyse..." dedi. "Nereye geleyim?" "Benimle gel... Benim yanımda kal. Ben seni baban gibi severim, olmaz mı?" "Beni babam gibi sevemezsin ama, geleyim. Senin de kimin kimsen yok mu?" "Var, var ama sen de gel. Benim oğlum ol. Benim hiç erkek çocuğum yok!" (s. 11)

Kaymakam Salâhattin Bey, durumuna acıdığı küçük Yusuf'u evlat edinip evine götürür götürmesine ama kaymakamın karısı Şahinde Hanım, bundan hiç hoşnut olmaz. Eve yabancı bir çocuğun gelmesi kadının huzurunu bozar ve ince ruhluluktan yoksun biri olduğundan da duygularını açıkça belirtir: "Kaymakamın karısı Şahinde Hanım, eve bir 'köylü piçinin' getirilmesinden hiç memnun olmadı ve bunu çocuğun yanında bağıra bağıra söylemekten çekinmedi." (s. 11)

Burada, az önce değindiğimiz ikili durumun yeni bir örneği ile karşılaşırız. Yusuf'un kaymakamın evlatlığı olarak başladığı yeni hayat, yeni bir aile

ortamına kavuşması açısından bakıldığında roman süjesi içinde olumlu talih dönüşü gibi görünürken Şahinde Hanım'ın acımasız tavırları yönünden bakıldığında durumun tersine döndüğü görülür. Yazarın böyle ikiye yarılmış bir talih dönüşüne başvurmasının nedeni, çatışmalı durumların daima iki taraflı olarak görülmesini arzulamasıdır. *Peripeteia*'daki ikilik ve çatışma, hayatın iki yönlü olduğu ve daima bu iki yön üzerinden ilerleyeceği duygusunu belirginleştirir. Salâhattin Bey ile Yusuf arasındaki (üvey de olsa) baba-oğul durumu, Yusuf ile Şahinde arasında ana-oğul yakınlığına dönüşmez. Aynı çatı altında uzun zamandır yaşayan ve bir de kızları olan Kaymakam-Şahinde çiftinin hayatlarındaki bu ani talih dönüşümü hem Yusuf açısından hem de aile açısından bakıldığında çatışmalı olarak ilerleyecektir. Aradan birkaç yıl geçer. Salâhattin Bey'le Şahinde Hanım'ın aralıksız kavgaları evde bir huzur ortamı oluşmasını engeller. Şahinde Hanım'ın sürekli bağırıp çağırması, her şeyden şikâyet etmesi karşısında Salâhattin Bey bazen mukabelede bulunursa da genellikle kavgayı tercih etmeyip teselliyi içkide arar. Karı kocanın kavga ettiği anlarda Yusuf bir köşede sessiz kalmakla birlikte Şahinde Hanım'a kızgınlığını ve Salâhattin Bey'e minnetini (yine o çatışmalı durum) bir şekilde belli etmekten geri kalmaz:

> Yalnız, ara sıra, karı koca kavga ederken, adeta kin ve istihfaf ile Şahinde'ye dikilen gözleri, Salâhattin Bey'e ilişince öyle yumuşaklaşır, öyle tatlı ve birçok şeyler söyleyen kıvılcımlarla dolardı ki, bunu gören bir adam, Yusuf'un içerisinde bizimkilere hiç benzemeyen, bizimkilerden çok daha derin ve büyük birtakım hislerin bulunduğunu zannedebilirdi. (s. 16)

Böyle zamanlarda Yusuf, evde yalnızlaşır, sadece küçük Muazzez'le ilgilenir, onu sever. O sıralarda beş yaşında olan Muazzez, Yusuf'un hislerini rahatça belli edebildiği tek insandır; küçük Muazzez de Yusuf'un ilgisinden hoşnuttur:

> Muazzez tombul ve boğumlu ayaklarıyla odada tıpış tıpış dolaşırken Yusuf onu, dudaklarının kenarında hafif bir tebessümle takip eder, sonra dayanamayarak kucağına alır, yavaş yavaş, adeta kırılmasından korkuyormuş gibi, ihtimamla okşardı. Küçük kız, bütün evdekiler arasında kendisiyle patırtısız, gürültüsüz meşgul olan bu çocuğa başkalarına pek göstermediği mülayim taraflarını gösterir, onun burnunu, saçlarını çeker; Yusuf kendisini koltuklarından tutup hoplattıkça başını geriye atarak kahkahalardan kırılırdı. (s. 16)

Böyle bir ortamda ikinci hayatını sürdüren Yusuf'un macerası, Salâhattin Bey'in Edremit'e tayiniyle yeni bir safhaya girer. On yaşına ulaşan Yusuf bura-

da okula başlarsa da okumada gözü yoktur, okulun kendisine bir şey veremeyeceğini söyler, genellikle bağda bahçede dolaşır veya evde Muazzez'le vakit geçirir: "Böylece küçük Yusuf, bir sur harabesi üzerinde çıkan bir yabani incir ağacı gibi, biraz sıkıntılı ve şekilsiz, fakat serbest ve istediği gibi büyüyor, gelişiyordu." (s. 18) Vahşi doğa içinde kendi kaderini kendisi çizen yabani insanlar gibi Yusuf da zamanının büyük kısmını kırlarda geçirir. Yetişkinliğe adım atmış, onaltı yaşına girmiştir. Evle bağ-bahçe arasında geçen beş-altı yıllık zamanı, yazar, özetleme tekniğiyle okura aktarır. Yazarın özetleme tekniğine başvurması aynı zamanda bu süre içinde herhangi bir talih dönüşü yaşanmadığının da göstergesidir:

> Uzun ve birbirine benzeyen seneler ağır ağır geçtiler. (...) Yusuf Kuyucak'tan çıkalı altı sene olmuştu. Artık oraları unutmuş gibiydi. (...) Bu altı seneyi, yazın kırlarda dolaşarak yahut Salâhattin Bey'in, Cennetyatağı dedikleri yerde tuttuğu bağda ağaçların altında yatarak; kışın da ilk senelerde fabrikanın önündeki zeytin çuvallarının ağzından, bu çuvalları iğneleyen küçük değnekleri çalıp pirne yığınları üzerinde kazık oynayarak, sonraları da Salâhattin Bey'in aldığı küçük zeytinliğin silkilip toplanmasına nezaret ederek geçirdi. Yaşı on altıyı bulmuş, gitgide konuşmayı daha az sever olmuştu. (s. 25)

Yine bir 'özetleme' cümlesiyle, bunun sonrasında aradan geçen üç yıl sonunda Muazzez'in on üç yaşına girişi anlatılır: "Yaşı on üçe basan ve birdenbire güzelleşiveren Muazzez âdeta olgun ve yetişkin bir hanım kız oluvermişti." (s. 30) Yusuf da o sıralarda yirmisine yaklaşan bir delikanlıdır artık. Mahalledeki gençlerin gözü hep Muazzez'in üzerindedir çünkü onda hem son derecede güzel bir genç kız hem de olgun, ağırbaşlı bir kadın havası vardır. Yusuf onu diğer gençlerden kıskanır. Bu durum, ileride gerçekleşecek ani gelişmelerin temelini oluşturacaktır.

Serazat geçen günlerden sonra Yusuf'un hayatındaki yeni talih dönüşü, on dokuz yaşına geldiği sıralarda gerçekleşir. Fabrikatör Hilmi Bey'in serseri oğlu Şakir'in Muazzez'i rahatsız edecek boyutlara varan ilgisi Yusuf'u kızdırmaktadır. Şakir, baba parası sayesinde vur patlasın çal oynasın yaşayan biridir, bütün arkadaş çevresi de kendisi gibidir. Yusuf'un tam zıttı bir kişiliğe sahiptir. Salıncakta sallandıkları bir sırada Şakir, Muazzez'e sarkıntılık edince aralarında bir kavga çıkar ve Yusuf onu döver. Bu olay, Yusuf'un hayatını kökten değiştirecek yeni bir talih dönüşünün başlangıcını oluşturur.

Sağdan soldan, Şakir ve arkadaşlarının ağlarına düşürdükleri insanlara ettikleri kötülükleri öğrenen Yusuf, onların Muazzez meselesi dolayısıyla kendi başlarına bir bela açacaklarını sezer. Sezgisinde yanılmadığı kısa süre

sonra ortaya çıkar: Şakir'in babası Hilmi Bey, oğlunun Muazzez'e ilgisinin farkındadır ama oğlunun aşırıya kaçan davranışlarına müdahale edeceğine anlayış gösterip oğlunu destekleyen bir adamdır.1 Oğlunun isteklerini, doğru-yanlış demeden yerine getirmekten başka bir amacı yok gibidir. Bir gece kumar oynatır; masada Salâhattin Bey de vardır ve zaten amaçları Salâhattin Bey'in elinde avucunda ne varsa kumar masasında alıp onu borca sokmaktır. Hilmi Bey, o gece çeşitli hilelerle Salâhattin Bey'i ciddi bir borç yükü altına sokar. Sonrasındaki plan, bu borcu başlık parası saydırıp Muazzez'i oğluna almaktır. Araya hatırlı görücüler sokarak Muazzez'i istetirler, Salâhattin Bey'in borç dolayısıyla kızı vermek zorunda kalacağından emindirler. Şahinde Hanım, kızını Şakir'e vermeyi çok ister, Salâhattin Bey de gönüllü görünür; Yusuf ise Muazzez'in Şakir gibi birine verilmesine karşı çıkar. Salâhattin Bey'in kumar borcu meselesi kendisinden gizlenmiş olmakla beraber bir süre sonra durumu öğrenen Yusuf, bakkallık yapan arkadaşı Ali'den ödünç alıp parayı karşı tarafa öder ve Muazzez'i kurtarır. Fakat olaylar durulmaz çünkü Şakir genç kızı elde etme isteğinden vazgeçmiş değildir. Salâhattin Bey'le Şahinde Hanım'ın evde olmadıkları bir gece Yusuf ile Muazzez baş başa kalır. Yusuf, evlilik meselesini açıp fikrini sorunca Muazzez, Şakir'e varmaya şiddetle karşı çıkar ve gönlünün Yusuf'ta olduğunu belli eder. Yusuf'un hayatındaki talih dönüşlerinden biri, belki de en önemlisi bu noktada devreye girer:

> Muazzez kendini daha fazla zaptedemeyerek ağlamaya başladı. Başını önüne eğmişti ve gözlerinden yaşlar birbiri arkasına süzülerek göğsüne damlıyordu. Yusuf onu kolundan tutup çekerek tekrar yatağın kenarına oturttu ve yavaş, tatlı bir sesle sordu: "Söylesene kimi istiyorsun?" Muazzez yaşlı gözlerini Yusuf'a dikerek haykırdı: "Hiç kimseyi... Anlamıyor musun... Hiç kimseyi..." Ve gözlerini uzun müddet onun gözlerinden ayırmadı. Yusuf da ona bakıyor ve idarenin titrek ışığı vuran yüzünde yer yer ürpermeler oluyordu. Elini yavaşça uzatarak genç kızın saçlarını okşadı. O zaman Muazzez bu işareti bekliyormuş gibi doğruldu, Yusuf'un ellerini avuçlarının içine alarak: "Kimi istiyorum, anladın mı?" dedi. Yusuf alt dudağını ısırarak ağır ağır başını salladı: "Anladım!" (s. 78)

Ne yazık ki bu güzel dakikaların ardından felaketli bir sabah gelecektir. *Peripeteia*'nın olayların doğal akışı sonucunda ortaya çıkmasının önemine vurgu yapan Aristoteles'in, "önceki olaylardan ya zorunlu olarak ya da olasılığa bağlı olarak çıkmalı" belirlemesini hatırlatan gelişmeler birbirini izler. Yusuf, kaymakamın kumar borcunu öderken kendisine yardım eden Ali'nin de Muazzez'de gönlü olduğunu öğrenir. Ali, ilk buluşmalarında, Yusuf'tan Muazzez'i kendisine ısındırması için ricada bulunur. Bir gece önce hayatının

en mutlu dakikalarını yaşayan Yusuf şimdi bir çıkmazdadır: "Ömrünün bu en güzel gecesini, ömrünün bu en korkunç gününün takip etmesi mi mukadderdi?" (s. 81) Herhalde hiçbir roman cümlesi, kahramanın talih dönüşünü bundan daha iyi ifade edemezdi. Yusuf'un talihindeki bu yeni dönüş, bütün çıplaklığıyla ortadadır:

> Hayatta hiçbir şey ona kıymetli görünmemiş, peşinden koşmak, erişmek, sahip olmak arzusunu vermemişti. Etrafına daima bir yabancı gözüyle bakmış, hiçbir yere bağlanmak arzusu duymamış, bu yalnızlığının gururu içinde memnun olmaya çalışmıştı. Şimdi ilk defa bir şey istiyor, hem de korkunç bir şiddetle istiyordu. Fakat niçin bu istek bir imkânsızlıkla beraber gelmişti? Niçin hayatının bu en büyük arzusunu, şimdiye kadar belki yine içinde, fakat en gizli yerlerde saklı duran bu arzuyu, hapsedildiği yeri parçalayarak ortaya çıkar çıkmaz, öldürmeye mecbur kalıyordu?.. Niçin? Kimin için? (s. 82)

Yusuf'un girdiği çıkmaz, onun doğrudan müdahil olmadığı ani bir olayla çözülür: Bir mahalle düğünü sırasında iyice sarhoş olan Şakir, kendisine rakip gördüğü Ali'yi tabancayla vurarak öldürür ve tutuklanır. Gerçi Şakir avukatının çevirdiği dolaplar sayesinde, uzun süre tutuklu kalmaz ama Muazzez'in evlendirilmesi meselesi bu olay üzerine neredeyse tamamen kapanır. Hayatlarında, kaymakamın o sıralarda geçirdiği kalp krizinden başka herhangi bir huzursuzluğun görülmediği bir döneme girmişlerdir:

> (Kaymakam) Yusuf'u çağırıp hiçbir işe karışmamasını, ortaya yeni meseleler çıkarmamasını ve kendisini uğraştıracak, heyecanlandıracak şeylere meydan vermemesini rica etti. Bunun için, dört ay kadar süren muhakeme esnasında Kaymakam ve ailesi bu işe, yabancı şehir sakinleri kadar bile alaka göstermedi. Ailenin diğer üç ferdi, hatta bu cinayetten içten içe memnundular. Şahinde bir bakkala kız vermediğine seviniyordu, Yusuf hem bir yükten kurtulmuş gibi kendisini serbest sanıyor, hem de, derinden derine üzülüyordu. Muazzez ise, artık gönlündekileri açığa vurabileceğini düşünerek memnundu. (s. 105)

Huzur içinde geçen kısa bir dönemden sonra Yusuf'un hayatında en önemli talih dönüşlerinden biri, Muazzez'in ev eğlencelerine katılmaya başlaması üzerine gerçekleşir. Önceleri annesi Şahinde'nin ısrarlarına rağmen evden pek çıkmayan, komşu gezmelerine bile gitmeyen Muazzez'in bu tavrı bir süre sonra değişir. Yusuf ondaki değişikliği fark etmiş ve bundan rahatsız olmuştur. Özellikle Şakir'in babası Hilmi Bey'in çiftliğindeki bir eğlence-

ye Muazzez'in de katıldığını duyduğunda duruma müdahale etme gereği duyar. Hilmi Bey'le Şakir'in, akıllarına koydukları bir şeyden kolay kolay vazgeçmeyeceklerinden emindir ve Muazzez'in başına herhangi bir kötülük gelmesinden duyduğu endişe üzerine, atlı arabayla çiftliğe giderek genç kızı oradan gizlice kaçırır. Muazzez eve gideceklerini zannederken arabanın son hızla Burhaniye'den çıkıp Ayvalık'a yönelmesi üzerine Yusuf'un onu büsbütün kaçırdığını anlar. Yusuf, bunu önceden hesaplamamış, ani bir kararla gerçekleştirmiştir. Muazzez'i Şahinde Hanım'dan uzaklaştırmak ve bu yolla Şakir'den korumak için ona tamamen sahiplenmekten başka yol kalmamıştır. Bu, her ikisinin de hayatında başka bir yere, mutluluğa giden yoldur:

> İkisi de ne bir saat önceyi ne de bir saat sonrayı düşünüyorlardı. Bütün hislerden ve düşüncelerden daha kuvvetli olan ve insanı hayatında ancak birkaç defa idaresi altına alan tabii ve hâkim bir duygu şimdi ikisini de avucunun içine almıştı. Bu anda etraflarındaki ağaçlar, karşılarındaki deniz kadar bu kuvvete tâbiydiler. Bir tek üzüntüleri, bir tek istekleri yoktu. Hatta her istediğine nail olanların iç sıkıntısı da onlardan uzaktı. Saadetin bu kadar tamam ve mükemmel oluşu ikisini de şaşırtmış gibiydi. O kadar ki, birbirlerine söyleyecek tatlı sözler bile bulamıyorlar, sadece derin derin nefes alarak gülümsüyorlardı. Uzun müddet böylece bekleştiler. Bir aralık Muazzez'in başı Yusuf'un omzuna düştü: Uyumuştu. Yusuf onu kollarına alarak arabaya götürdü. (s. 129)

Yusuf'un Muazzez'i kaçırdığını öğrenen Salâhattin Bey, onlara haber göndererek bu evliliğe karşı olmadığını belirtip Edremit'e, ailenin yanına dönmelerini rica eder. Bunun üzerine Yusuf ve Muazzez, Edremit'e dönerler. Aile çevresindekilerin katılımıyla küçük bir düğün yapılır ve birbirini seven iki âşık, böylece muratlarına ererler. Salâhattin Bey, düzenli bir aile hayatına kavuşması ve aileye katkıda bulunabilmesi için Yusuf'u kaymakamlıkta kâtip olarak yanına alır. Herkesten uzak, huzurlu bir hayata kavuşmuşlardır. Ne var ki, uzun zamandır sağlığı bozuk olan ve daha önce de kalp krizi geçiren Salâhattin Bey'in yeni bir kriz sonucunda ölmesi, Yusuf'un hayatında bir başka talih dönüşü noktasını doğurur. Salâhattin Bey'in ölümü, ailenin bütün sorumluluğunu, çalışmaktan hiç hazzetmeyen Yusuf'a yüklemiştir. Kızının Yusuf'la evlenmesini zaten kabullenemeyen Şahinde, genç adamı sık sık iğnelemeye başlar; kâtiplikten ayrılıp iyi bir iş bulmasını, eve ekmek getirmesini, Salâhattin Bey'in sağladığı imkânları onlara sağlamasını ister. Bu arada, daha vahim bir gelişme de yeni kaymakam İzzet Bey'in kaymakamlıkta çalışanları sorgulamasıyla yaşanır. Yusuf'un, eski kaymakamın damadı olduğunu öğrenince ona soğuk davranır. Bir süre sonra da Hilmi Beylerle samimiyeti ilerle-

ten yeni kaymakam, onların yönlendirmesiyle, Yusuf'u "süvari tahsildarlığı" göreviyle kasaba dışına yollamaya başlar. Amaç, Yusuf'u kasabadan uzaklaştırarak Muazzez'i yalnızlaştırmak, onu eğlenceli toplantılara tekrar çağırmak ve Şakir'in kucağına atmaktır. Şahinde Hanım'ın Yusuf'tan şikâyetleri tamamen haksız değildir çünkü aile giderek yoksullaşmış, evde bulgur dışında yiyecek bir şey bulunamaz olmuştur. Bu koşullarda, gözü zaten dışarıda olan annesi Şahinde'nin de teşvikleriyle Muazzez eğlenceli ev toplantılarına tekrar gitmeye başlar. Hatta kendi evlerine konuk çağırarak çalgılı eğlenceler düzenlerler. Bu arada genç kız, Hilmi Bey ailesi ve yeni kaymakam tarafından verilen pahalı hediyeleri reddedemez, yavaş yavaş yoldan çıkmaya başlar:

> Hayır, o hiçbir şeyi kendisi değiştiremeyecekti. Her geçen gün onu bu balçık yolda biraz daha ileri, biraz daha derinlere götürüyordu. Arkasında bıraktığı sahilin gitgide erişilmez olduğunu fark ediyor, artık oradan kendisine elini uzatacak birinin bile onu kurtaramayacağını sanıyordu. Şimdi akşamın olmasını, sofranın kurulmasını, yahut bir yere gitmelerini biraz isteyerek bekliyor, rakı kadehlerini daha az yüz buruşturarak içiyor ve koluna gümüş bir bilezik takan bir erkeğin kucağına oturmaktan eskisi kadar nefret etmiyordu. (s. 190)

Muazzez neredeyse tamamen yoldan çıkmıştır ama Yusuf'un bunu fark etmesi gecikir çünkü tahsildarlık göreviyle genellikle uzak köylerde dolaşmaktadır. Durumu fark etmeye başladığında Muazzez'e bir şey söylemeyip Şahinde Hanım'ı tehdit eder:

> Ortada neler olup döndüğünü bilmiyorum. İnşallah sandığım kadar ileri gitmemişsinizdir. Fakat ben seni bilirim, başının doğrusuna giden bir insansın! Babam sağ iken söz bana düşmez diye ağzımı açmazdım, sen de bizim gözümüzü bağlayıp arkamızdan dolap çevirmeye kalkardın. Ana olacaksın, o zaman bile kızını senden korumak bize düşerdi. Şimdi babam yok. Bu evin namusu benden sorulur. Bunu bir tarafa bırak, fakat Muazzez'i yoldan çıkarırsan çok kötü olur. (s. 194)

Bu tartışmadan sonra, vergi tahsiline çıktığı bir gün kafasına bin bir soru takılır, bunlara cevap arar. Muazzez'in harcanacağını, yuvalarının dağılacağını düşününce bu defa kararını verir; karısını yanına alıp kasabayı ve kaymakamlıktaki görevini terk edecektir. Bir başka ifadeyle bu defa nikâhlı karısını kaçıracaktır. Bu karar, Yusuf'un hayatındaki en büyük talih dönüşlerinden birine yol açar. Edremit'e döner, Muazzez'i alıp götürmek üzere eve gelir, gördüğü manzara onu çileden çıkarmaya yeter:

> Ortada, son günlerde evde peyda olan masa vardı ve onun etrafında Hilmi Bey, Kaymakam İzzet Bey, Şahinde oturuyorlardı. Masadan biraz açık duran bir iskemleye Yusuf'un şahsen tanıdığı fakat kim olduğunu bilmediği kır saçlı bir adam oturmuş ud çalıyordu. Sokak üstündeki sedirin bir kenarında Şakir ile Hacı Etem kulak kulağa bir şeyler konuşuyorlardı. Diğer kenarda, kendini bilmeyecek kadar sarhoş olan Muazzez yastıklara dayanmış duruyor ve öpmek için üzerine eğilen candarma bölük kumandanı Kadri Bey'e karşı kendini müdafaaya çabalıyordu. (s. 207)

Yusuf, elindeki kamçıyı önce İzzet Bey'in suratına yapıştırır ardından da diğerlerini deli gibi kamçılamaya başlar. Bu arada koluyla çarptığı lamba sönmüş, oda karanlığa gömülmüştür. O esnada Şakir'in cebinden tabancasını çıkardığını fark eden Yusuf nagant tabancasını çekerek ateş etmeye başlar. Şakir'i vurur ama bununla yetinmeyerek sağa sola ateş etmeyi sürdürür. Karanlıkta el yordamıyla Muazzez'i bulup evden çıkarır, kapıya bağladığı ata binip köyden çıkarlar. Ne var ki rastgele ateş sırasında Muazzez de vurulmuştur ve Yusuf'un kucağında son nefesini verir. Genç adam bir mezar kazarak karısını gömer:

> Sonra ağır ağır doğruldu. Mezarın yanında ayakta durdu ve gözlerini ovaya çevirdi. Güneşin altında pırıl pırıl yanan zeytin ağaçlarının sonunda beyaz minareleriyle Edremit görünüyordu. Yusuf bir oraya, bir de önündeki toprak yığınına baktı. Dişlerini ve yumruklarını sıktı, dudaklarını ısırdı; buna rağmen gözlerinden yanaklarına doğru iri damlalar yuvarlanmaya başladı. Bu yaşlar bütün manzarayı örtüvermişlerdi. Kollarının yeni ile gözlerini sildi. Hayvanına atladı. 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. İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti. (s. 215)

Çocuk yaşta ailesini kaybedip kaymakamın evine evlatlık olarak gelen, genç ömrünün büyük kısmını insanlardan uzak ve kelimenin her anlamıyla *garip* biri olarak yaşayan Yusuf'un macerası başlarken de biterken de hazindir. Çocuk yaştayken kendi iradesi dışında anne ve babasından mahrum kalır, bu olaydan sonra kendi iradesi dışında yeni bir çevreye girer, yine kendi iradesi dışında pek çok olaya karışmak zorunda kalır. Yusuf'un hayatına *peripeteia*'lar açısından bakıldığında okumayı reddetmesi ve Muazzez'i kaçırması dışında

irade koyduğu bir olay veya durum yok gibidir. Bir başka ifadeyle Yusuf'un hayatındaki talih dönüşleri çoğunlukla başkaları tarafından belirlenmiştir. Bıçak kemiğe dayanmadıkça harekete geçmeyen genç adam, başkalarının yol açtığı gelişmeleri kabullenmekle yetinir: Gireceği yeni aile çevresini Kaymakam Salâhattin Bey seçmiş, hangi işte çalışacağına yine Salâhattin Bey karar vermiş, baş başa kalıp konuştukları gece Muazzez'e olan duygularının ortaya çıkmasını bizzat Muazzez sağlamış, son tahsildarlık görevine ise onu İzzet Bey yollamıştır. Yusuf'u sadece okula devam etmeyip dağda bayırda dolaşmayı seçerken ve bir de Muazzez'i -iki defa- kaçırırken iradeli görürüz. Bu yönden bakıldığında Yusuf kendi talih dönüşlerini kendisi sağlamayan pasif bir kahraman görünümündedir.

KAYNAKÇA

Aristoteles, *Poietika* (çev. Nazile Kalaycı), Pharmakon Yay., Ankara 2012.

Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), c. 2, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1985,

J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, The Penguin, London 1992, (İlgili alıntı ifadeler, tarafımdan çevrilmiştir.)

Peter Child-Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London 2006, s. 150 (İlgili alıntı ifadeler, tarafımdan çevrilmiştir.)

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, YKY, İstanbul 2014.

1 Romanda, Hilmi Bey'in böyle davranmasının nedenleri oğluyla birlikte giriştikleri uygunsuz işlere bağlı olarak kapsamlı şekilde açıklanır ama konumuzla doğrudan ilgili olmadığı için o noktalara girmedik.

Yakup ÖZTÜRK*

KUYUCAKLI YUSUF ÜZERİNE

Cumhuriyet sonrası Türk roman ve hikâyeciliğinin saygın isimlerinden Sabahattin Ali'nin, 1937'de yayımlanan ilk romanı *Kuyucaklı Yusuf*, ardında bıraktığı seksen yıl boyunca pek çok araştırmaya tabi tutulmuş, romanın bir kahraman mitosu etrafında gelişmesinin yanında toplum meselelerine ve coğrafya merkezli adalet arayışına getirdiği eleştirilerle yakın dönem Türkiye sosyolojisinin anlaşılmasına katkılar sunmuştur. Roman, bu cephesiyle edebiyat sosyolojisinin imkânları içerisinde incelenmeye açık bir eserdir. Nitekim, kendisinden önce Anadolu merkezli kaleme alınan ve Cumhuriyet ideolojisinin yerleşmesi için güdümlülük hâli yürüten romanlardaki çağdaşlık/gericilik, gelenek/modernlik, doğu/batı gibi tartışmalar devam etmiş, Sabahattin Ali ise bu tartışmalardan uzakta Anadolu'nun iç meselelerine odaklanmıştır. Eşrafın, iktidar boşluğunu maddi güçle derinleştirmesi, yoksulluğun büyük sosyal krizler meydana getirmesi, cehaletin isyanı ve şiddeti meşrulaştırması *Kuyucaklı Yusuf*'un Anadolu anlatımını Cumhuriyet'in ilk dönem romanları için değiştirmiştir. Mustafa Kutlu'nun da vurguladığı gibi "Onun [Sabahattin Ali] hikâyelerini yazdığı yıllarda 'Köylü efendimizdir' sloganı ile hareket edip 'Şirin Anadolu' manzaraları çizenlerin yanında Sabahattin Ali yer yer bakımsız, kıraç, suya ekmeğe muhtaç haliyle ve bazan da insana yaşama tutkusu aşılayan ırmakları, ormanları, dağları, aşkları gökleriyle Anadolu'yu olduğu gibi gören anlatan yazardır." (Kutlu, Tarihsiz: 123).

Romanın vaka zamanı 1903 yılında, romana adını veren Yusuf'un annesi ve babasının Kuyucak köyünde eşkıyalar tarafından öldürülmesi ile başlar, yine Yusuf'un ilk gençlik yıllarının hemen başında, Edremit'te sona erer. Arada geçen hadiselerin tamamı Yusuf'un gözü önünde cereyan eder. Kuyucaklı Yusuf, bir "yetimin", "soylu vahşi"nin ya da genç bir Anadolu insanının romanı olarak, nasıl adlandırılırsa adlandırılsın, tek merkezden akan kahraman romanıdır. Sabahattin Ali, edebiyat anlayışını Marksist sanat estetiğinin ilkeleri ile biçimlendirmiş bir romancıdır.[1] Bu hususiyet romanda şiddetin çıplaklığı, kötülüğün perdesizliği ile göz önüne serilir. Bütün akışın iki cinayet arasında cereyan etmesi, sahipsiz olduğu hissedilen kadın ve kızların ırzlarına tecavüzde tereddüt etmeyen kişilerin varlığı, maddî gücün ahlakî yozluğu meşrulaştırması, kolluk güçlerinin hukuku örten pazarlıklara girme-

* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

leri romanda şiddetin her türlüsünü sathî değil derinlemesine, can alıcasına sahneye taşır. İlk elden bakıldığında zulüm tek başına kişiler üzerinde görülse de esasta toplum temelli bir arıza söz konusudur. *Kuyucaklı Yusuf* bu açıdan, *Kürk Mantolu Madonna*'da Sabahattin Ali'nin bireye çevrilecek bakışlarından uzakta sosyolojik bir diriliği muhafaza eder. Sabahattin Ali'nin Marksist estetiği öncelemesi ekonomik temelli bir romanla karşı karşıya olduğumuzu tam olarak göstermese de Hilmi Bey'in ve oğlu Şakir'in kasabada korku ve şiddetin kaynağı olmalarının altında onların büyük bir servete sahip olmaları yatar.[2]

Romanın birinci kısmında anne babasının katledilmesinden sonra sahipsiz kalan Yusuf'un henüz otuzbeş yaşlarında, kalpaklı kaymakam Salâhattin Bey tarafından evlatlık alınması, kaymakamın eşi Şahinde ile Yusuf'un çatışmaları, evlatlık gidilen evin huzursuz tabiatı, Yusuf'un, kaymakam ailesinin Edremit'e göçmesi ile kısa süreliğine mektebe devam etmesi, kaymakam ve Şahinde'nin küçük kızları Muazzez'in Yusuf'un hamiliğine terk edilmesi ve Yusuf ile Muazzez arasında şimdilik öz ağabey-kardeş ilişkisinin görülmesi, kasabada genç erkeklerin kuvvete dayalı iktidar mücadeleleri ve Yusuf'un kendi mevziini belirleme çabaları anlatılır. Yusuf, Kuyucak'tan ayrılalı altı yıl olmuş, bu süre zarfında bağ yerinde ağaçlar altında yatarak, kazık oynayarak, sonraları Salâhattin Bey'in aldığı küçük bir zeytinliğin çekip çevrilmesine nezaret ederek günlerini geçirmiş, onaltıncı yaşını bu manzara içerisinde görmüştür ancak bir farkla. Onda artık hak, adalet, emek gibi henüz bir bilince yaslanmasa da bazı dikkatler uyanmaya başlamış, bilhassa kadınların, kucağında bebekle çalışmak zorunda olan kadınların fazla hırpalanmasına müsaade etmeyecek bir vicdan ortaya çıkmıştır. Öte yandan, Yusuf, kaymakam Salâhattin Bey'in evinde tek sözü geçen adam olmuştur. Muazzez'in akranı kızlarla terzi Mürüvvet Hanım'dan aldığı ud derslerini bir anda kestiren "dikbaşlı" Yusuf'tur. Birinci kısmın odağında taşralı Yusuf'un Edremit'te yaşadığı aidiyet çatışması yer alır. Sürekli şehirlilerin kültür ve insan anlayışları üzerine değerlendirmeler yapan Yusuf, kendisini karmaşa gördüğü bu şehir hayatının içerisine bırakamaz ta ki bir bayram günü, bayram yeri eğlencesine katılana kadar. Yusuf'un "Bu şehrin cereyanına kendini kaptırması, yani bu şehirdekilerle müspet veya menfi münasebetlere geçmesi" bir bayram gününe tesadüf eder. Bugünün romanın gidişatı ve Yusuf'un değişmeye başlayan tabiatı açısından büyük önemi vardır. On üç yaşına gelen Muazzez'in Yusuf'un nazarında güzelleşmiş, olgun ve yetişkin bir kız olarak belirdiği gün bu gündür. Diğer yandan romanda çatışmanın güçlü tarafı fabrikatör Hilmi'nin oğlu Şakir'in ortaya çıkması, bu bayram yeri eğlenceleri sırasında olur. Sahip oldukları maddî imkânın her türlü ahlak ve ilkenin üzerinde olduğunu düşünen bu ailenin hikâyesi

romanda kalıcı olarak yer almaya başlar. Berna Moran'ın *Kuyucaklı Yusuf*'u tahlil ederken vurguladığı üzere "Şehir demek para hırsı, gösteriş merakı, ikiyüzlülük, ahlâksızlık demektir. Kır, köy ve orman, doğa ise masumiyet, saflık ve mutluluk." (Moran, 1994: 22) ifadeleri, Ali'nin sanat anlayışından bağımsız değildir. Romanda zeytin işçisi bir anne-kızın hikâyesi de Şakir'e karşı takınılacak tutum dolayısıyla hikâyeye girer. Çine'den kalkıp gelen bu aileyi, evin erkeği terk etmiştir. Çaresiz kalan kadın ve kızı Hilmi Bey'in yanında iş bulmuş ancak henüz sebebini bilmediğimiz bir durumdan dolayı bu fabrikatör ailenin evinden uzaklaşmışlardır. Yusuf'un Çineli anne ve kızı Kübra ile tanışması bu uzaklaşmadan sonra olur. Yusuf, aileye barınacak bir çatı altı gösterir. Şakir ve arkadaşı Hacı Etem'in niyeti bu aile üzerinden Yusuf'a kara çalmaktır ancak hedefledikleri olmaz. Bunu gerçekleştiremeyen Hilmi ve oğlu bir akşam, kaymakam Salâhattin Bey'i, tertipledikleri bir içki meclisinde kumar oynatarak büyük miktarda borçlandırır ve daha sonra bu borç karşılığında ona senetler imzalatırlar. Bu tuzak şantaja dönüşmek üzereyken asıl sebep anlaşılır. Hilmi'nin ailesi Şahinde'ye görücü göndererek Muazzez'i Şakir'e istemektedir. Salâhattin Bey'in kızını vermeyeceğini bildiklerinden bu borçlanma tezgâhını kurmuşlar, bunu bir tehdide çevirerek Muazzez'le Şakir'in evlenmesinin önünü açmaya çalışmışlardır ancak Yusuf bu oyunun bozucusu olarak tekrar sözü alacak, kaymakamın borcunu, dostlarından Ali'nin Muazzez'e olan temayülünü bildiği için Ali'den aldığı para ile kapatacaktır. Yusuf'un Ali'yi ikna etmesi, arkadaşını Muazzez'le evlenmesi hususunda aracı olacağını söylemesi ile mümkün olur. Her ne kadar Yusuf, içi kan ağlayarak bu "pazarlık"a girmiş olsa da Muazzez'i ve kaymakamı Şakir'den kurtarmalıdır. Kaymakam Salâhattin Bey ve Yusuf'un arasında, Muazzez'in istenmesi hususunda geçen muhavere, tekrar Çineli anne ve kızı Kübra'nın hatırlanmasına sebep olur. Yusuf, bu ana-kızı evlerine almış, onları evin işlerini çekip çeviren bir işle meşgul etmeye başlamıştır. Ailenin, Yusuf'a sığınması Hilmi ve oğlu Şakir'i henüz çözemediğimiz bir biçimde tereddüt ve endişeye sevk etmiştir. Yusuf, Hilmilerin ne derece tehlikeli olduklarını Kübra'yı konuşturarak ortaya çıkarmıştır. Kübra hem Hilmi'nin hem de Şakir'in aynı anda tecavüzüne uğramıştır. Romanın birinci kısmı bu hadisenin Kübra'nın ağzından Yusuf ve kaymakama aktarılması ile biter.

İkinci kısım, Yusuf'un, kaymakama imzalatılan senetleri Çınarlı Kahve'de Hacı Etem'den alması ile başlar, geriye dönüşlerle Yusuf'un borcu kapatacak parayı arkadaşı Ali'den nasıl aldığının anlatıldığı satırlarla devam eder. Ali, Muazzez'e olan tutkusunu açığa çıkarmış, Yusuf'un aracılık edeceği bir evliliğe kendisini iyiden iyiye inandırarak borcun ödeneceğini altınları temin etmiştir. Bu görüşmelerden haberdar olan Muazzez'in Yusuf'a "Ağabey, beni kaça sattınız?" diye çıkışması Yusuf ve Muazzez arasındaki ilişkinin büsbü-

tün farklı bir mahiyet kazanmasına vesile olmuştur. Genç kız, hararet dolu tartışmanın ortasında ne Ali'yi ne bir başkasını, ancak Yusuf'un muhabbetine ilgisi olduğunu kendisine hâkim olamayarak hâl dili ile izah etmiştir. Romanın bundan sonraki sahneleri Yusuf ve Muazzez aşkına tanıklık ile devam edecektir. Sabahattin Ali, Ali'nin romandan çıkarılmasını bir cinayet ile sağlayacak, meydan hep hepine bu iki âşığa kalacaktır. Hacı Rifat'ın oğlu İhsan'ın düğünü sırasında Şakir, Ali'nin ailesinin Muazzez'e görücü gittiği haberine tahammül edemeyerek düğün yerinde bu genç adamı vurmuştur. Sarhoşluğun verdiği ağır bilinç kaybı bahane edilerek cinayetin kaza kurşunu ile olduğu, ölüme sebep silahın Şakir'in silahı olmadığı, jandarma komutanının satın alınması ve yalancı şahitler eliyle uydurulur. "Şüpheli" Şakir, beraat eder. Bu cinayet, bir bakkala kız vermediği için Şahinde'yi, kendisini büyük bir yükten kurtardığı için Yusuf'u, gönlündeki saklamak derdinden kurtardığı için de Muazzez'i "içten içe memnun" etmiştir. Romanın ilerleyen sayfaları ölümcül bir kalp hastalığına maruz kalan Salâhattin Bey'in ve Muazzez'e olan ilgisi aşka dönen Yusuf'un eski hırçın hâllerini terk ederek sorumluluk sahibi olması ile devam eder. Arada tek ve büyük mesele, zenginliğe sonsuz bir teveccüh gösteren Şahinde'nin kızını Şakir'le evlendirmek için attığı adımlardır. Muazzez'in henüz çocuk sayılabilecek yaşta annesinin kışkırtmalarına ve Yusuf'un ilgisizliğine tahammül edemeyerek annesi yolunda ilerlemesi ve birdenbire kadın yaşlılığına dönüşmesi romanın psikolojik gerilimini sağlar. Bir gün, Yusuf'un bütün tembihlerine rağmen Muazzez, annesi Şahinde ile birlikte Şakir'in ailesinden kadınların davetine uyarak kasabanın dışında bağlık mesire alanına eğlenmeye gitmişlerdir. Yusuf, bu haberi alır almaz bağa gidecek ve Muazzez'i bir araba ile kaçıracaktır. Saatlerce, gün geceye dönene kadar nereye gittiklerini bilmeden atını koşan Yusuf, Muazzez'i, elinde büyüyen bir çocuktan kendisine eş yapacak birlikteliğe bu gece bir tenhada taşımıştır. *Kuyucaklı Yusuf*'un ikinci kısmı, üçüncü kısma bu manzara altında geçer. İki âşık Kozak civarında bir Tahtacı köyüne karı-koca olarak sığınmışlardır.

Romanın son kısmında bir haberci kaymakama gelerek Yusuf ile Muazzez'in imam huzurunda nikâhlandıkları haberini verir. Salâhattin Bey, gençleri konakladıkları evde ziyaret eder ve onlarla beraber Edremit'e döner. Artık evli ve sorumlulukları artan genç adam Yusuf'un "işim" diyebileceği bir düzenin içerisine girmesi gerekecektir. Kaymakam, damadını yanına tahrirat kâtibi olarak aldırır. O sırada ilan edilen seferberlik, Yusuf'ta ve kaymakamda kısa süreli bir tereddüde sebep olsa da Yusuf'un yıllar önce ana babasını katleden eşkıyalarla boğuşması sırasında bir parmağının kopması onu rahatlatır. Çocukluk arkadaşlarının pek çoğu silah altına alındığı hâlde Yusuf'a sıra gelmemiştir. Kopan parmak onu askerlikten muaf tutmaya yetecektir. Bu badireyi atlatan Yusuf, kaymakamın ölüm haberiyle sarsılacaktır. Salâhattin Bey'in

ölümüyle kasabaya atanan yeni kaymakam eli açık ve eğlence düşkünü İzzet Bey, sabık kaymakamın damadı Yusuf hakkında henüz ne yollu olduğunu bilmediğimiz birtakım malumata sahiptir. Onu, gelir gelmez kâtiplikten başka bir işe havale etmesinden anlaşılmaktadır ki bu malumat müspet yönde değildir. İzzet Bey, Hilmi'nin işret meclislerinde geldiğinin ilk günleri görülmeye başlamıştır. Bu ani münasebet "Bu kâtiplik işi sana göre değil." sözleriyle Yusuf'un hayatına tesir edecektir. Yusuf, yeni kaymakamın arzusuyla süvari tahsildarı yapılır. At sırtında köyleri dolaşacak, vergi tahsil edecektir. Günlerce evinden ve karısından uzak durması ayrı, "gülünç bir tahsildar maaşına kalan" ailesinin gittikçe perişan bir yoksulluğa mahkûm olması ayrı dertler doğuracaktır. Şahinde'nin yoksulluğu bahane ederek Muazzez'e Yusuf'u kötülediği uzun muhavereler de evin neredeyse dağılmış insicamını bozmaya yeter. Muazzez, Yusuf'un yokluğunda, annesinin önceleri zorla yaptırdığı yakın ve uzak komşu ziyaretlerini sıklaştırır. Hatta bu ziyaretler Hilmilerin evine kadar uzanacak, akşam geç saatlere kadar süren oturmalarda Hilmi ve Şakir'in olduğu masalarda yemekler yenilecek, şarkılar söylenecektir. Yusuf, onbeş günde bir ancak evine gelebilmekte, bir gece kaldıktan sonra tekrar köylerin yolunu tutmaktadır. Ailesinin küçük bir maaşla nasıl geçindiğine hayret etmeyecek kadar meselenin idrakinde değildir. Onun yokluğunda meclisler artmış, Muazzez içkiyle tanışmış, yeni kaymakam da Muazzez'in gittikçe çözülen karakteri karşısında Yusuf'un karısıyla yakınlık kurmaya başlamıştır. Yusuf, bu hadiseler karşısında ne kadar ihmalkârsa kasaba ahalisi tersi istikamette o derece durumdan rahatsızdır. Muazzez, Yusuf'a olan kininden kendisine yöneltilen ahlaksız tekliflere, hediyelere karşı koymayı tasavvur etmez. Bu gidişatı Yusuf'un bir öğle vakti vakitsizce eve gelmesi dağıtacaktır. Karısını, ağır bir makyaj ardında içki kokusu ile bulması Yusuf'ta keskin bir irkilmeye sebep olur. Şahinde'nin çoktan hazırladığı savunması burada devreye girer ve yoksulluğun halli için kendilerine kaymakam vasıtasıyla devletten yardım yapıldığını söyler fakat bir hafta kasabada kalan Yusuf işin aslına dair pek çok haber öğrenir. Hilmi ve ailesiyle olan görüşmeler, Yusuf'ta hiç olmadığı kadar büyük bir kızgınlığa ve hırsa dönüşür. Bir süre kendisine hâkim olur. Karısı Muazzez'in mecbur bırakıldığı bu meclislerden birine ansızın giren Yusuf hem romanın sonunu hem büyük bir meçhule dönecek olan yeni hayatını başlatır. Romancının "Bundan sonra anlatacağımız şeyler, iki dakikadan daha az bir zaman içinde oldu." sözleriyle biçimlendirdiği son sahnede Yusuf elinde silahla kaymakamın, Şahinde'nin, Hilmi'nin ve dahi roman kötülerinin olduğu mekâna girerek meclisi dağıtmış, kararan odada silahlardan çıkan kurşunlar Muazzez'i ölümcül şekilde yaralamıştır. Karısının son nefesini kucağında verdiğini gören Yusuf, ona bir mezar kazmış, karısını toprağa koymuş ve "yeni bir hayat"a adım atarak kaybolmuştur.

Kuyucaklı Yusuf, bu ağır trajedinin ortasında kadın, aile, siyaset, tarih ve din üzerine, hak, adalet, emek ve sermayenin zulmüne dair pek çok sosyolojik meseleyi tartışan bir tavır romanıdır. Anlatıcının, Sabahattin Ali'ye karıştığı, romancının kendisini geride tutamayarak hikâyeye müdahale ettiği ve bu sebepten bir tezin inşasından kopamayan *Kuyucaklı Yusuf*'a bu çerçeve içerisinde bakmak gerekir. Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali romanlarında temaları tespit ederken sözü sosyal adaletsizliğe getirir ve bu temanın Sabahattin Ali edebiyatında en çok *Kuyucaklı Yusuf*'ta işlendiğini söyler. (Korkmaz, 1991: 254).

Kuyucaklı Yusuf'ta siyaset, romanın asli kahramanlarından Salâhattin Bey'in kaymakamlığı dolayısıyla öne çıkan temalardandır. Salâhattin Bey'in, yaşadıkları Cumhuriyet'in hemen öncesinde taşrada siyasî hadiselerin, sermaye sahiplerinin kumandasında hareket eden idarecilerin ve kolluk kuvvetlerinin ahvalini ortaya koyar. Burada en dikkati çeken karakterler fabrikatör Hilmi Bey ve oğlu Şakir'dir. Şakir, yaşı onsekizden fazla olmamasına rağmen kasabada herkesi kendisinden bezdirmiş, "ayyaş, hovarda ve ahlaksız bir şeydi"r. Anlatıcı, Şakir'in kendisine benzeyenlerden ibaret bir partisi olduğunu, jandarmanın da hükümetin de bunlara karışamadığını söyler. Çünkü, Şakir ve çetesi "parayı bolca oynat"maktadırlar.

Salâhattin Bey, uzun memuriyet sürelerinde gittiği yerlerde halkın memurlarla neden "ahbap" olduğu hususunda tecrübe sahibi, "namuslu kalmak için" davetlere pek gitmeyen ancak sözlerine itimadı olduğu birkaç avukat ve ceza reisi ile "sessiz içmeyi tercih" eden bir karakterdir. Ancak, Salâhattin Bey, bütün tecrübesine rağmen kendisini Hilmi Bey'e borçlandıracak ağır bir yıkımı böylesine bir mecliste yaşayacaktır. Borçları karşısında senet imzalayan kaymakam, az zaman sonra kızı Muazzez'in Şakir'e istendiği haberini alacak, bu evliliğe olan itirazını ısrarla dile getirse de paraya hükmeden güç karşısında memurluğunun bir kıymeti olamayacağını itiraf edecektir:

> Zavallı adam, işin bu şekle gireceğini düşünmemişti. Memleketi asıl idareleri altında bulunduran bu adamların karşısında bir hükümet memurunun ne kadar az kıymeti olabileceğini; bir kaymakamın aşağı yukarı, kendisine itibar edilen, fakat işlerine engel olmaya başlayınca derhal tüydürülen bir kukla olduğunu bildiği için, vaziyetten tamamen ümidi kesmiş gibiydi. (Ali, 2007: 62).

Kuyucaklı Yusuf'ta sermayenin, mahkemelerden adaleti kendi suyuna çekecek bir güce nasıl ulaştığı, Şakir'in, Ali'yi öldürmesi dolayısıyla anlatılır. Hacı Etem'in çavuşun yanına baş başa kalabilecekleri bir vakitte girip cebindeki bir küçük torba ile cinayetin işlendiği silahın marka ve özelliklerinden farklı bir silahı çavuşun önüne koyması Şakir'in temize çıkması için yeter.

Çavuş, cinayet delili olarak başka bir silahı dosyaya, küçük torbadaki altınları da cebine koyacaktır. Şüpheli sıfatıyla Şakir tutuklanmasının haftasında müstantik tarafından serbest bırakılır. Bu hafta içinde gündüzleri müdür odasında sigara içerek geçirmiştir. Mahkemesi olduğu sırada da oturduğu iskemlede uyuyacak kadar akıbetinden emindir.

> Çünkü başka türlü olmasına imkân yoktu. Bu böyle gelmiş, böyle gidiyor ve kasabanın başında bulunanların aklı bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen, Hilmi Bey'in oğlunun sahiden hapsedilebileceğini kabul etmiyordu. Hapishane ancak serseriler, köylüler ve aşağı tabakadan insanlar içindi; bir Hilmi Bey'in oğlu, adam öldürse bile, onlarla bir tutulamazdı. (Ali, 2007: 102).

Şakir'in avukatı Hami Bey de harpte kazanmak için mübah olan her yolun adalette de geçerli olduğunu savunacak kadar ahlaktan uzaklaşmış biridir. İfade değiştirmek, suçu başkası üzerine atmak ya da sahiplenmesi için zavallı insanlara beş-on kuruş vermek Hami Bey'in yapmaktan çekinmeyeceği "ince usuller"dendir. Bu cinayette hakikatin farkında olan tek isim Ceza Reisi'dir. Onun da elini kolunu bağlayan deliller ve tanıklardır. Modern hukuk, akla ve eşyaya iman eder.

Yusuf'un Muazzez'le nikâhlanmasından sonra Salâhattin Bey, okuryazarlığı kıt olan Yusuf'u kaymakamlığa tahrirat kâtibi olarak alır. Bu tayinden sonra Salâhattin Bey'in Yusuf'la olan konuşmasında devlet dairelerindeki manzara ortaya dökülür. Dairede kimsenin bir iş yapmadığı, meselenin o koltuklarda beş on saat oturmaktan ibaret olduğu, işlerin hepsini eli kalem tutan iki kişinin bitirebileceği, meselenin memurlarca yapılan işte değil onların mevcut bulunması olduğu dile getirilir. Kaymakamın Yusuf'a bir de nasihatı vardır: "Dünyada her felaketin içinden en az zararla sıyrılmanın yolu hayata uymak, muhite uymak, hiç sivrilmemektir." (Ali, 2007: 157).

Salâhattin Bey, *Kuyucaklı Yusuf*'ta devletin ve daha dar manada hükümetin temsilcisidir. Merkezden uzakta, taşrada, kendisine yüklenen vazifeleri hakkıyla yapmak amacında olsa da çevrenin sarsıcı tesiri onu kendi içerisine çekmeye mahkûm etmiştir. Böylesine bir karakterin hayattan çekilmesi, tezat oluşturucasına halkın nazarında bir boşluk meydana getirir. Hele ki halefi kaymakamın gayrımeşru kasaba iktidarı, zengin ağalarla ilk günden iş tutmaya başlaması bu boşluğu derinleştirecektir:

> Halk, farkında olmadan, bu adamla beraber başka bir şeyin de gömüldüğünü, sessiz Edremit'te senelerden beri devam eden bir sükûnetin artık maziye karıştığını hissediyordu. Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kasabanın gene dünya ile pek alakası olmayan bir kaymakamı vardı ve o şimdi burası ile bağlarını büsbütün keserek kasabayı ve halkını, zamanın müthiş

> bir süratle dönmeye başlayan ve sarsıntıları buralara kadar gelen çarkına terk etmişti. (Ali, 2007: 167).

Kasabanın yeni kaymakamı İzzet Bey, geldiğinin ikinci gecesi eşraftan birkaç kişiyle "kafayı çekmiş"tir. Bu eşrafın içinde Hilmi Bey ve Şakir'in de olduğu vurguya muhtaç değil. Öyle ki romanın son sahneleri İzzet Bey'in kasabanın bu zenginleriyle, Yusuf'u tahsildar yaptıktan sonra Muazzez'i ve annesi Şahinde'yi aralarına alarak zevk ve safa içerisinde eğlenceler düzenlediği görülecektir. Hatta bu âlemlere jandarma bölük kumandanı da katılacaktır.

Romanda siyaset tartışılırken asker, jandarma gibi güçlerin menfi cepheleri bilhassa öne çıkarılır. Çine'den Edremit'e göç eden ana-kızın hikâyesinde de eşini ve küçük kızını başka bir kadın uğruna terk ederek kaçıp giden bir zaptiye başçavuşundan bahsedilir. Romanda "Hürriyet'in ilanından sonra" sözleriyle gönderme yapılan 1908 II. Meşrutiyet günlerinde halkın, eski zaptiyelere yaptığı gibi jandarmalara gayrıciddi tavırlar içinde bulunamadıkları anlatılır. Romanın sadece bu satırlarında işlerini hakkıyla yaptıkları için müspet manada anılan devlet güçleri vardır. Onun dışında jandarmaya yüklenen bakış arızalarla doludur. Yusuf'un Muazzez'i kaçırdığı günün gecesinde onları aramaya çıkan altı jandarma kasabaya birer saatlik uzaktaki köylerde "güzel bir akşam yemeği" yemişler, köylülere bir kızla bir oğlan görüp görmediklerini sormakla kendilerine verilen vazifeyi yerine getirdiklerini düşünmüşlerdir. Sonra, Ayvalık civarında güzel Rum kızlarını "gözden geçirmeyi" tasavvur etmişlerdir.

Sosyolojik bakışın *Kuyucaklı Yusuf*'ta göreceği ikinci tema köylü Yusuf'un Edremit'te mücadelesini vereceği şehirli olma savaşıdır. Bu savaşın başlatanı şehre ait olan kişilerdir. Kaymakamın, Kuyucak'tan alıp getirdiği çocuk, Şahinde için "köylü piçi"dir. Üstelik bu tepkisini Yusuf'un yanında yüksek sesle söylemekten çekinmez. Dünyaya gözlerini bir köyde açan Yusuf'un şehre mensup olduğunu iddia eden kişilerle ilk tanışması böyle olur. Edremit günlerinde de başlarda Yusuf mahallenin işlerine karışmayan bir tavır içerisindedir. "Bu yabani çocuğa" ehemmiyet vermediler ancak asıl ehemmiyet vermeyenin Yusuf olduğunu fark ettiklerinde onu kızdırmaya başlarlar. Bu alay ve kızdırmaya sebep sözler arasında Yusuf'un mahalle çocuklarından birinin yüzüne "yumruk ekleştir"mesi taşranın merkeze ağır bir hücumu olarak romanın sayfalarında yankılar. Bu yankı, ufak tefek dostluklarla dağılsa da Yusuf bu şehirlilere alışamaz: "Kendisini mütemadiyen yabancı ve ayrı buluyordu. Onların işlerine akıl erdiremiyordu." (Ali, 2007: 32) Yusuf'un şehir karşısındaki yabancılığı "şehrin cereyanına kendini kaptırması" ile bir bayram günü bozulur. Yaşı onüçe gelen Muazzez Yusuf'un nazarında güzelleşivermiş, "olgun ve yetişkin bir hanım kız oluvermişti"r.

Aile Nedir, Kadın Kim?

Kuyucaklı Yusuf, Anadolu'da kadın ve evlilik meselelerini tartışmaya açan, bu uğurda, kabul edelim ki Sabahattin Ali'nin anlatıcıdan rol çalarak sözü sahiplendiği bir romandır. Yusuf'un, Salâhattin Bey ve Şahinde arasındaki ilişkiye tanık olmasıyla roman, evlilik ve kadının taşra dünyasında yüklendiği anlamın tartışıldığı didaktik ve toplumsal eleştiri metnine dönüşüveriyor. Kaymakam, gençliğini "hayatın tadılmadık zevkini bırakmadıktan sonra" yorulmuş, nihayetinde kendisinden onbeş yaş küçük Şahinde ile evlenmiştir. Bu okura bildirildikten sonra roman "Bizim küçük Anadolu şehirlerimizde bu müzmin evlenme hastalığı daima hüküm sürmektedir." sözü ile devam eder ve gelecek satırlar evliliğin kasabadan köye, küçük şehirlere nasıl yansıma bulduğunu anlatır.

> Bizim küçük Anadolu şehirlerimizde bu müzmin evlenme hastalığı daima hüküm sürmektedir. En kuvvetliler bile bir iki sene dayanabildikten sonra bu amansız mikroptan yakalarını kurtaramazlar ve kör gibi, önlerine ilk çıkanla evleniverirler.
>
> Tabii bu evlenmede herhangi bir müşterek hayattan ziyade, erkek için evde bir kadın bulunması; kız için de 'münasipçe bir kısmet' varken kaçırılmaması düşünülmüştür. Bu izdivaç mikrobu evlendikten sonra faaliyetine başlar: Evvelce birtakım emelleri olan, yükselmek, kendini göstermek, eser vermek isteyen adamlara bir kalenderlik, bir lakaytlık gelir. Evde meram anlatmaya asla imkân olmayan, seviyesi, ahlak telakkisi, dünyayı görüşü ve itiyatları büsbütün ayrı bir mahlukla daimi bir beraberlik insanı dış hayatta da bedbin yapar ve bütün insanlardan şüpheye düşürür. (Ali, 2007: 18).

Anadolu'da yetiştirilen kızların "münasip bir koca" bulmaları onların ana-babaları için yeter gayelerdir. Kapalı büyütülen, sıradan arzularını dahi içine hapsetmeye mahkûm edilen bu genç kızların sinirlerinin bozuk olması da tabiidir. Şahinde de baba evinden gelin çıkarken bu asabiyet kaybı içindedir. Çocuklukları "işportaya konan bir elma gibi süs"lü geçen kızlar, "kız yetiştirmekten gaye"nin "yağlı bir müşteriye okutulmak" olduğu bir dünyada yaşamaktadırlar. Hepsi bu.

Mehmet Güneş, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları* isimli çalışmasında, romancının eserlerine yüklediği otobiyografik unsurları tespit ederken Salâhattin Bey'i, adını dahi değiştirmeden babasından aldığını, annesi Hüsniye Hanım'dan esinlenerek de Şahinde karakterini var ettiğini hatırlatır. Kendi anne ve babasının evliliklerinin tıpkı romanda olduğu gibi sürekli kavgalar içerisinde geçtiğini ve zoraki yürütülen bir evlilikleri olduğunu Asım Bezirci'yi referans göstererek aktarır. (Güneş, 2016: 90).

Salâhattin Bey ile Şahinde'nin evliliğinin temelinde bu zorakilik vardır ancak Şahinde, herhangi bir huzursuzluk ortamında vasat Anadolu kadınının aksine eşine sesini yükseltebilmekte, istediklerini yaptırabilmektedir. Yabandan gelen Yusuf, bir kadının kocasına böylesine tepki gösterebilmesine anlam veremeyecek ve kadının mahkûm olduğu dünyayı farkında olmadan bize aşikâr edecektir. Kaymakamın evindeki bu dikleşmeler onu çocukluğuna götürür. Anne-babası arasındaki kavgalarda, kavgadan ziyade bir şeye kızıp acısını karısından çıkaran bir baba figürü vardır. Doğrusu da budur: "Yusuf bir kadının [Şahinde'nin] çenesini bu kadar açabilmesine hayret ediyor, bunlara tahammül eden Kaymakam'a biraz da merhametle bakıyordu." (Ali, 2007: 21).

Yusuf, bu meselede öylesine ileri gider ki, Edremit'te kısa süre devam ettiği mektebi terkinden sonra Salâhattin Bey'in okumanın önemi üzerine Yusuf'a birtakım nasihatları olur. Kahramanımızın burada meydana çıkan tepkisi okumak ve "adamlık" üzerine bir mukayeseye dönüşür. Mektepte hocaların öğrettikleri işe yarasaydı önce kendilerine hayırları dokunurdu zihniyetine sahip olan Yusuf, öz babası ile kaymakam arasında bir ilişki kurar ve babasının cahilliğine rağmen evinde sözü geçen bir adam olduğunu, kaymakamın ise okuduğu hâlde evinde itibar görmediğini söyler. Berna Moran, Sabahattin Ali'nin kahramanından eğitimli olmayı esirgemesini Yusuf'u "toplum kurumlarından, okulların vereceği eğitimden uzak tutmak ve doğallığını korumak için" diyerek yorumlar. (Moran, 1994: 27). Bu, Ali'nin bir cinayetle roman dışına itilmesindeki kolaycılığa benzer bir tutumdur. Oysa, Yusuf'ta bir sınıf kadar kalabalığa mensup olabilecek medeniyet yoktur. Yusuf'u, kasaba insanlarındaki yozlaşma değil, henüz çocuk yaşta ağır bir yaralanma ve ana, babasının katledilmesine rağmen onların ölüleriyle aynı odada sabahlamasındaki hâl, irsi olarak doğduğu topraktan gamsız, duygusuz getirdiği hava yabanileştirmiştir. Yusuf'un bir mekteple bağ kurması zaten mümkün değildir.

Anadolu İnsanına Aykırı Okuma

İnsan, Anadolu coğrafyasında neye, nasıl, nereye kadar tepki gösterebilmekte, gündelik hayatını inşa ederken hangi ilişkilerin ortasından geçmektedir? Cevap, romanın hemen bütün bölümlerine yayılmıştır. Sözgelimi, içkiye olan düşkünlük toplumun her kesiminde vardır. Anadolu, mahsus dertlerine yine kendisi çare bulmuştur: rakıya sığınmak. "Burada" der anlatıcı, "Felaketzede memur içer; müflis tüccar içer, fena mahsul çıkaran esnaf içer, senelerden beri aynı köşede bırakıldığı için içerleyen zabit içer ve nihayet karısı ile geçinemeyen kaymakam içer..." (Ali, 2007: 20).

Kasabada, büyükler bir yana çocuklar arasında dahi sınıflar oluşmuştur. Ördek dövüştürmekle şiddetin kapısını çocuk yaşta çalan bu insanlar, olur olmaz şeyler için kavga etmezler ancak kavgaya tutuştuklarında sonunda ölüm

olsa da geri durmayacak bir yapıya sahiplerdir. Orta hâlli ya da fakir olan bu çocuklar "namuslu aileler"e mensupturlar, ya bir esnafın yanında çıraklık ederler ya da babalarının yardımcılarıdırlar. Bir de "feleğin sillesini yemiş" çocuklar vardır. Korkak, suya sabuna dokunmayan bunlarla kimse meşgul olmaya tenezzül etmez. Boğaz tokluğuna bir nalbant ya da kahveci yanında, günün onsekiz saati çalışırlar. Yazları tarlalar, kışları zeytin bahçeleri onları bekler.

Kuyucaklı Yusuf'ta, Sabahattin Ali'nin aidiyet kurduğu edebî gelenek doğrultusunda keskin kutuplar vardır. O, fakirler ve zenginler olarak iki cepheye ayırdığı toplumu, bunların reflekslerini uçlarda yaşatarak anlatır. Sermayeyi elinde bulunduran, ahlakiliği tamamen hayatlarından çıkarmış kimselerdir. Fakirler de perişanlığı en aşağı seviyelerde yaşarlar. İşçi kadınların sömürülmesi bu manzarayı pekiştirir. Fakir işçilere "köpek muamelesi" yapılması Yusuf'un daima vicdanını sızlatır ve burada Allah'ın onları fakir yaratmış olmasının kendi kabahatleri olmadığı vurgulanır. Fakirlikleri "tepelerine" binilmesi için değildir.

Cumhuriyet'in hemen öncesi yılları arka planına alan *Kuyucaklı Yusuf*, o dönemi anlatan romanlardan aşina olduğumuz üzere Türk ve Müslüman unsurlar dışında Anadolu'da yaşayan insanların birbirlerinden olan farklılıklarını ve hadiselere bakışlarını da yorumlar. Seferberlik ilan edildikten sonra kasaba ahalisinin memlekette olan bitenleri Balıkesir ve İzmir'den gelen arabacılar ve yerli Rumlar vasıtasıyla öğrendikleri dile getirilir. Şehirde, dünya işlerini yakından takip etmeye meyilli büyük bir Rum kitlesi vardır. Onlar da olmasa Müslüman ahali "dünyanın her hadisesinden uzak, her vakasına lakayt olarak yaşamakta devam edecekti"r. (Ali, 2007: 160).

İsyansız Din

İnansın ya da inanmasın din, bireyden topluma herkesin tesiri altına girmekten kaçamayacağı bir hakikattir. Sabahattin Ali'yi Marksist sanatçılardan ayıran, *Kuyucaklı Yusuf*'ta kurgulanan din algısı ve dindar portresidir. Romanda, Yusuf'un fakirliği bir isyan sebebi olarak görmediği, onun yüceliğinin farkında ancak bir çatışmaya dönüşecek muhakemeler yürütmekten uzak durduğu görülür. Allah, istediğini yapabilen "korkunç" bir varlık tasavvuruyla Yusuf'un zihnine düşer ancak onun "gazabını ayaklandıracak" bir tutum içerisinde bulunmadığı için kendisini Allah'tan korkacak biri olarak görmez. Belki bundan, Salâhattin Bey'in ölümünden sonra Sarı Hafız'ın verdiği sala Yusuf'u olduğu yere mıhlayacak yakıcı bir ses olarak tasvir edilir.

Romanda dindar kişi temsili, kısacık muhakeme edilmesine rağmen önemli olan Ali'nin anneannesidir. Salâhattin Bey'in borcunu kapatacak parayı Ali anneannesinden alır. Bu kadının romanda yer alışı, Sabahattin Ali'yi Anadolu'ya kendisinden önce bakan romancıların çoğundan ayırır.

Anneanne, kınalı elleriyle daima tesbih çeken, üç ay oruçlarını ihmal etmeyen, nafile namazlarına devam eden, damadına dahi başında örtüsü olmadan çıkmayan, ihtiyar kadınlarla bir araya gelip Muhammediye okuyarak ağlaşan mümin, mütevekkil bir kadındır ve daha da önemlisi bir borçlunun derdine çare bulmak için uzun yıllar biriktirdiği paradan feragat eder. Ali'nin ve anneannesinin böylesine bir yardımı sağlamasına rağmen Yusuf'un, kasabada en sevdiği arkadaşı olduğunu zannettiğimiz Ali'ye karşı temelsiz bir muhabbet beslediğini de görürüz. "Soylu vahşi" Yusuf, Muazzez'i Ali'yle evlendirecek kadar büyük bir fedakârlık yapamayacağını itiraf eder: "Uzun senelerini onunla yan yana geçirdiği halde, bu çocuğu hiçbir zaman, uğrunda bu kadar büyük bir fedakârlığı yapacak derecede sevmediğini anladı. Zaten Yusuf, senelerden beri hiç kimseye karşı kalbinde muhabbet beslemiyor ve bir insanı sevebilmesi için ona hayran olması lazım geldiğini anlıyordu." (Ali, 2007: 88). Anlatıcı, okura durumun nereden kaynaklandığını hatırlatmak için metne müdahale eder ve ekler: "Hürmet ve takdir hisleri beslemediği, hatta tepeden baktığı ve küçük gördüğü insanları nasıl sevebilirdi?"

Kuyucaklı Yusuf'ta Anadolu hakikatinin iki cephesinden biri olan Sünniliği Ali'nin anneannesi yansıtıyorsa Tahtacılar dolayısıyla da Aleviliği, Yusuf'un Muazzez'le nikahlandığı ve konakladığı köy ahalisi temsil eder. Köyün mevkiini "Kozak civarında, çamlar arasında bir Tahtacı köyü idi" diye veren anlatıcı, kaymakamın gözünden bu Alevi köylerinin daha geniş mezhepli, daha samimi ve daha temiz olduğunu aktarır. Kaymakama misafir olduğu köyde "acı su" ikram eden gencin cesaretli, kendine güvenen tavrı onun bir Tahtacı köyüne ayak bastığını göstermeye yetecektir.

Edebiyat geleneği içerisinde roman en başta toplumun önemli unsurlarının fotoğrafını çekmek için yola çıkmış bir türdür. Türk edebiyatında da ilk romanlar modernleşme bunalımlarını, görücü usulü evliliği, kölelik üzerinden insan haklarının korunmasını, değerlerin yitimini vs. işlemekle yola çıkmış, sosyal gerçekliği yansıtmayı hedeflemiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu temalara ilaveten romancılar, "laik ve çağdaş" yeni devlet ilkelerinin yerleşmesi için resmî ideolojiden yana tavır almışlardır. Sabahattin Ali, Cumhuriyet'in bu devresinde kaleme aldığı romanı *Kuyucaklı Yusuf*'ta devrim uygulayıcısı olmayı bir yana bırakarak Anadolu coğrafyasına iç meseleler ışığında bakmayı tercih etmiş, Tanzimat'tan bu yana söz konusu mekân özelinde meydana gelen iktidar boşluğunu, şehir ileri gelenlerinin sermayeyi yedeklerine alarak çaresiz insanlara olan zulmünü ideolojik ve tezli bir biçimde ortaya koymuştur. Bu yazı çerçevesinde *Kuyucaklı Yusuf*'un Türkiye sosyolojisine temas eden noktaları tespit edilmiştir. Toplum yapısı, emeğin sömürüsü, ahlaki yozluk, kadın kimliği ve din *Kuyucaklı Yusuf*'ta öne çıkan sosyal meselelerdir. Seksen yıl önce kaleme alınan bu romanın tarihî bir belge

olması onun okunması için tek yeterli sebep olmasa gerek. Romandaki sosyolojik manzaranın mahiyet değiştirerek toplumda hâlâ cereyan ediyor olması *Kuyucaklı Yusuf*'u klasiğe doğru götürüyor.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları*, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991.

Kutlu Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

Güler Uğur*

KUYUCAKLI YUSUF'TA AHLAK PROBLEMİ

1937 yılında kitap halinde ilk baskısı yapılan *Kuyucaklı Yusuf*, Sabahattin Ali'nin ilk romanıdır. Aynı yıl bir dergide tefrika halinde yayımlanmaya başlamış olan roman, derginin kapatılmasıyla yarım kalmış, sonrasında Yeni Kitapçı isimli yayınevi tarafından basılmıştır.[1] 1934 yılında şiirleri ile edebiyat dünyasında kendini gösteren Sabahattin Ali'nin hikâyelerinden sonraki bu ilk roman denemesi onun şiir ve hikâye kadar roman türünde de başarılı olduğunu göstermiştir. Cevdet Kudret[2], Pertev Naili Boratav[3] ve Asım Bezirci'nin[4] belirttiği üzere *Kuyucaklı Yusuf* bir üçleme olarak tasarlanmış nehir romanın ilk kitabıdır. Sabahattin Ali'nin Aydın hapishanesinde tanıştığı Yusuf'un yaşadıklarından etkilenerek yazmaya başladığı üçlemenin ikinci kitabının adının Çineli Kübra olacağı ve üçüncü ciltte ise Yusuf'un dağdan şehre inişinin konu edileceği yazarın yakın çevresi ve araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir.[5] Eldeki bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, tamamlanabilseydi bir 'eşkıya romanı' hüviyeti kazanabilecek olan *Kuyucaklı Yusuf*, Sabahattin Ali'nin elim bir suikast neticesinde zamansız ölümü sebebiyle tek kitap olarak kalmış ve araştırmacılar tarafından bu minvalde değerlendirilmiştir.

Sabahattin Ali ve *Kuyucaklı Yusuf* üzerine günümüze kadar pek çok araştırmacı ve eleştirmen tarafından incelemeler yapılmış, yazar ve eseri çeşitli bakış açıları ve kuramlar ışığında değerlendirilmiştir. Romanı, Sabahattin Ali'nin sanat hayatı boyunca izlediği toplumcu-gerçekçi çizgiye dayanarak değerlendirmeye çalışan eleştirmenler, ondaki romantik unsurları bir çelişki ve kusur olarak görmüşlerdir. Ancak bu değerlendirmelerden farklı olan *"Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf"* eleştirisi, roman kahramanını, romancının topluma ve uygarlığa bakış açısını irdelemek, metnin derin anlamını açığa çıkarmak bakımlarından dikkat çekicidir.[6] Moran, roman kahramanını, çocukluğu, olaylar karşısındaki tavrı, eğitime bakışı, topluma uzak kalışı, doğayla kurduğu yakın ilişki açılarından değerlendirdiğinde, onun, J.J. Rousseau'nun "soylu vahşi" olarak tanımladığı insanla birebir özdeşleştiğini dile getirir ki son derece haklıdır. Yusuf, roman boyunca topluma ve toplumun oluşturduğu bozuk düzene karşı durarak, çıkarak değil çünkü romanın bitimindeki evi

* Arş. Gör., T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

basma ve kurşunlama olayına kadar Yusuf'un etrafında olup bitenlere karşı geliştirdiği bir karşıt-tepkiden söz edilemez, doğayı ve doğal olanı temsil ederek tam anlamıyla 'soylu vahşi'yi simgeler.

Moran, söz konusu yazıda *Kuyucaklı Yusuf* romanındaki karşıtlıklar düzenine de dikkat çekerek romanı farklı bir düzlemde anlamlandırmaya çalışır. Dikkatle bakıldığında görülecektir ki roman, tamamen karşıtlıklar üzerine kurgulanmış ve kutuplaşmalar ana izleği oluşturmuştur. Doğal olan/yapay olan, aşk/şehvet, masumiyet/yozlaşmışlık, kasaba/doğa gibi kutuplaşmalar ekseninde toplum kavramının kendisini gözlemlemiş ve eleştirmiştir. Aslına bakacak olursak, Sabahattin Ali'nin, roman boyunca, sözü edilen tüm bu karşıtlıklara ek olarak "ahlaklı/ahlaksız" karşıtlığı ile Aydınlanma Çağı Fransız düşünürlerinin, uygarlık karşıtı felsefesini, ahlaklı Yusuf karakteri ve ahlaksız kasaba eşrafı üzerinden anlatma yoluna gittiğini göreceğiz. Roman boyunca dikkati çeken tüm karşıtlıkların temelinde yatan, tüm olayları ve bu olaylar karşısında karakterlerin aldığı tavırları belirleyen/eleştiren başat kavram ahlaktır. Bu aşamada *Kuyucaklı Yusuf* romanı, ahlakı, bireysel ve toplumsal düzeyde ele alan ve ahlak kavramının etrafında şekillenen bir romandır demek yanlış olmayacaktır. Çünkü romanın tamamında karakterler, kendi ahlak anlayışları çerçevesinde hareket ederler ve yazar tarafından yine bu çerçeve içinden değerlendirilirler. Dolayısıyla romana, yazarın ahlakı algılama, konumlandırma ve değerlendirmesi noktasından bakmak hem 'soylu vahşi' kavramını hem de Sabahattin Ali'deki romantizm etkisini anlayabilmek açısından son derece önemlidir.

En genel tanımıyla ahlak; mutlak olarak iyi olduğu düşünülen ya da belli bir yaşam anlayışından kaynaklanan davranış kuralları bütünü, bir kimsenin iyi niteliklerini ya da kişiliğini ifade eden tutum ve davranışlar, huy ve insanların kendilerine rehber aldıkları ilkeler bütünü ya da kurallar toplamı şeklinde tanımlanır.[7] Yaşanan ahlak, yani pratik ahlak ise insanların toplumsal hayattaki yaşayışlarını düzenleyen kurallar bütünüdür.[8] Ahlak felsefesi, söz konusu kavramın içerdiği dinamikleri inceleyen ve irdeleyen bir bilim dalı olarak geçmişten günümüze ahlaka çeşitli problemlerle yaklaşmış ve bu problemlere verdiği cevaplarla ahlakın alanını genişletmiştir. Ahlaki eylemin amacını, insanların davranışlarında özgür olup olmadığını, ahlaki yasaların niteliklerini, iyi ve kötünün ne anlama geldiğini, evrensel bir ahlak yasası kurulup kurulamayacağını tartışan ahlak felsefesi tüm bu sorulara verilen cevaplarla çeşitli kutuplar oluşturur. Dinî, toplumsal, bireysel ve doğal ahlak gibi türlerden oluşan kavramı, hayatın her alanında deneyimleyen ve gözetmek zorunda olan bireyler olarak iletişim kurduğumuz edebî metinler üzerinden de anlama çabasında bulunabiliriz. Hem bireyi hem toplumu ele alan metinlerde 'ahlak', kurgulanan karakterler nezdinde ele alınan, tartışılan

ve hatta zaman zaman kurgunun başat öğesi haline gelen bir kavram olarak edebiyatı yakından ilgilendirmiştir.

Marksist dünya görüşünü benimseyen ve genellikle toplumcu-gerçekçi sanatçılar arasında değerlendirilen Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* romanında ahlak kavramını, ahlaklı/ahlaksız karşıtlığı içinde ele almış ve romanın tamamını bu taraflar arasındaki çatışma üzerinden kurgulamıştır. Zira dikkatle bakıldığında fark edilecektir ki, romanda yer alan karakterlerin en önemli ve onları birbirlerinden ayıran en temel özellikleri ahlaklı olup olmadıklarıdır. Romanın şahıs kadrosunda yer alan Yusuf, Selahattin Bey, Muazzez, Kübra, Kübra'nın annesi gibi olaylara tepki vermek ve tavır almak zorunda bırakılan karakterler ahlaklı olarak yansıtılır. Ancak Fabrikatör Hilmi Bey, Hilmi Bey'in oğlu Şakir, Hilmi Bey ve Şakir'in yancısı Hacı Etem, Selahattin Beyin karısı Şahinde, Jandarma Komutanı Cemal Çavuş, Kaymakam İzzet Bey ve kasabanın ileri gelenleri olarak adlandırılan eşraf zulüm eden, ahlaksız karakterler olarak kurgulanmıştır. Bu gruplandırma içinde dikkat edilmesi gereken husus, ahlaklı olarak kurgulanan karakterlerin tamamının halk tabakasına mensup, fakir, mazlum kişiler iken ahlaksız olarak gösterilen karakterlerin tamamının kasabanın ileri gelenlerinden, zengin ve nüfuzlu kişiler olmasıdır. Romanın iskeletini oluşturan bu karşıtlık, romancının ahlaka, romana, toplum ve bireye bakışını anlamak açısından metinde kıymetli bir yere sahiptir.

Romanın anlam alanını genişleten bu kutuplaşmaya dikkat edip sorulması gereken sorular olduğu kanaatindeyiz. Sabahattin Ali zalim/mazlum, ahlaklı/ahlaksız karşıtlığını kurgularken neden halk ve şehrin ileri gelenleri arasında bir dokuma yapmıştır? Neden halk ahlaklı iken zenginler/kasaba eşrafı ahlaksız olarak betimlenir? İlk bakışta bu sorunun cevabını Sabahattin Ali'nin benimsemiş bulunduğu Marksist dünya görüşünün olası ve doğal bir etkisi olarak kabul etmek mümkündür. Ancak dikkat edilirse, roman boyunca, bu dünya görüşünün roman kalıpları içinde yer alması neredeyse zorunlu hale gelmiş olan emek sömürüsü, haksız düzen, fakirin zengine bağımlı hale getirilmesi gibi temalardan hiçbirinin yer almadığı görülecektir. Dolayısıyla bu kutuplaşmayı toplumcu-gerçekçi roman anlayışına bağlı kalarak değerlendirmek bize metni anlamlandırmak noktasında yardımcı olmayacaktır.

Sabahattin Ali'nin romanın tamamını insana ve hayata dair zıtlıklarla kurgularken temelde benimsediği akımın romantizm olduğunu söylemenin yanlış olmayacağı kanaatindeyiz. 18. Yüzyılda etkili olan aydınlanmacı felsefenin ortaya çıkardığı Romantizm, Klasisizme tepki olarak ortaya çıkmış, Fransız İhtilali'nin etkileriyle şekillenmiş bir sanat akımıdır. Romantik düşünürler özellikle akılcılığa ve yapaya karşı olan tutumlarıyla dikkat çekerler. Dönemin atmosferi, burjuvanın ortaya çıkışı ve bu ekonomik sınıfın toplumsal tabakalaşmada yeni dengeleri beraberinde getirmesinin de

Romantiklerin uygarlaşma konusundaki tavırlarında etkili olduğunu unutmamak gerekir.

Romantizmin önde gelen isimlerinden J. J. Rousseau'nun (1712-1778) ileri sürdüğü 'doğaya dönüş' fikri hem romantizmin genel çerçevesinde hem de bu akımı benimseyen sanatçıların eserlerinde etkili olmuştur. Bilhassa modern toplum yapısına karşı duruşu, özel mülkiyetin, uygarlaşma çabalarının, iş bölümünün insanların doğal ve mutlu yapısını bozarak onları yozlaştırdığı savı ile J. J. Rousseau, döneminde ses getirmiş düşünürlerdendir. 'Soylu vahşi' kavramı da böylece yeniden ortaya çıkmış ve insanın, doğadan ayrı düşünülemeyecek kadar doğanın ayrılmaz bir parçası olan insanın, ancak doğal ahlak yasası ile şekillendiğinde, uygarlıktan ayrı kaldığında, şehirden ve dolayısıyla insan eliyle yapılmış olan yapaydan uzak kaldığında mutlu, özgür ve ahlaklı olabileceğine inanılmıştır. Bu noktadan hareketle, insanın doğal olana yönelmesiyle doğruyu ve iyiyi bulacağını, özgür iradesiyle ahlaklı kararlar alıp uygulayabileceğini savunan bir anlayış ortaya çıkmış olur. Bu düşünceye göre; uygarlık, özel mülkiyet, iş bölümü gibi yapılanmalar insanı yozlaştırarak ahlakını bozar ve onu kendi özünden uzaklaştırır. Dolayısıyla elinde güç, para, egemenlik gibi uygar toplumlara hasredilmiş olan özellikleri bulunduran şahıslar/topluluklar kesinlikle ahlaklı olamazlar.

Romantizmin ahlak anlayışı çerçevesinden *Kuyucaklı Yusuf* romanına baktığımızda hem Yusuf karakteri üzerinden 'soylu vahşi' tipini hem kasaba eşrafı/ileri gelenleri üzerinden uygarlaşan toplumların bozulan ahlakını rahatlıkla görebiliriz. Yusuf toplumla bir türlü temas kuramayışı, doğaya hissettiği yakınlık ve eğitimi önemsemeyişi hatta zaman zaman küçümseyişi ile 'soylu vahşi' tanımıyla birebir uygunluk gösterir. Tüm bu özellikleri açısından Yusuf, Moran'ın adı geçen yazısında detaylı bir incelemeye tabi tutulduğu için burada aynı özellikler üzerinden karakteri değerlendirmenin yersiz olduğu fikrindeyiz. Odaklanmak istediğimiz nokta Yusuf'un nasıl ahlaklı bir karakter olabildiği ve aynı ahlak anlayışı çerçevesinden romandaki diğer ahlaklı karakter ile Yusuf arasındaki benzerliklerdir. Yani, yazar ahlaklı ve ahlaksız karakterleri hangi ortak paydalarda birleştirmiş ve bu birleştirmeyi hangi dünya görüş üzerinden temellendirmiştir?

Ahlaki eylem, eyleme yönelten bir niyetin varlığı, belli bir eylem biçimini seçen bilinçli ve sorumlu bir özne, özne tarafından yapılan seçimin herhangi bir zorlama olmaksızın öznenin kendisi tarafından belirlenmesi, ahlaki değerlerin varlığı, kişinin kendisi ya da başkalarının çıkarına olabilecek bir sonucun hedeflenmesi süreçlerini içerir.[9] Ahlaki eylemin en önemli öğesi şüphesiz ki ahlaki öznedir. Bilinçli, sorumlu, özgür ve dış koşullardan bağımsız olmayı başarabilen kişi ancak ahlaki niteliklerle atfedilebilir ve eylemi gerçekleştirir. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda Yusuf,

ahlaki özne olmanın neredeyse bütün şartlarını taşımaktadır. Toplumla bir bağ kurmadığı, standart bir aile yapısında büyümediği, düzenli eğitim almadığı, herhangi bir etnik ya da dinî gruba mensup olmadığı için olabilecek en özgür ve dış koşullardan en bağımsız birey olarak karşımıza çıkar. Buradan hareketle de Yusuf'un, şahsına ya da herhangi bir grubun çıkarına olabilecek eylemlerde bulun(a)mayacağı çıkarımını yapabiliriz. Sorumluluk ve bilinçlilik hususları ise Yusuf'un ahlakının kaynaklandığı noktadan kaynaklanmaktadır, yani doğal ahlaktan. Yusuf, toplumla bir bağ kuramadığı, herhangi bir özdeşlik ve aitlik hali içinde bulunmadığından onu, toplumsal ahlaka ait olan töre, örf, âdet, gelenek gibi ahlakın şekillenmesinde ve bireyin sorumluluk duygusunun gelişmesinde etkisi bulunan değer yargıları sayesinde bir bilince ulaştığını söylemek mümkün değildir. Yusuf, toplumsal ahlak anlayışından hareketle kendi ahlaki eylemlerini şekillendiren bir ahlaki özne olmaktan çok uzaktır. O daha çocuk yaşlardan itibaren bir özerk özne[10] olarak karşımıza çıkar. Romanın başlarında anlatılan çocukların kendi içlerindeki gruplardan ve bu gruplara mensup çocukların hal ve hareketlerini tasvir eden bölümde dahi Yusuf'un bu gruplardan herhangi birisi içinde bulunmadığı açıkça belirtilir. Yani Yusuf'un ahlaki özne oluşunda hiçbir bağlılık, bağımlılık ya da dışarıdan şekillendirme bulunmaz. Onun ahlakı tam anlamıyla doğal ahlaktır. Doğanın kendinde bulunan ve doğanın bir parçası olan insanın da içinde bulundurduğu doğal ahlak, Yusuf ile şekil bulur.

Yusuf, çocukluk döneminden itibaren hırsızlık, yalan, namus düşmanlığı gibi toplumsal ahlak tarafından da yanlış kabul edilen davranışlardan hiçbirini sergilemez. Fakat bunların ötesinde Yusuf'un ahlakını ön plana çıkarmak için yazarın kurguladığı olaylar zincirinden önemli olanlara göz atarsak şunları görürüz: 1) Muazzez'in Şakir gibi ahlaksız bir adamla evlendirilmesine razı olmaması 2) Ali'nin Muazzez ile evlenme ihtimali ortaya çıktıktan sonra Muazzez ile bütün iletişimi kesmesi 3) Romanın sonunda evi basarak tüm ahlaksızları kurşunlayarak öldürmesi. Belirtilen olayların hepsi, Yusuf'un herhangi bir eğitim/etkilenme sürecinden geçmeden, tamamen kendi his ve düşünceleri ile sergilediği tavırlardır. Söz konusu tavırların tamamı, muhakkak ki toplumsal ve dini ahlak tarafından da öğütlenen, kabul gören hatta gösterilmesi beklenen ahlaki eylemlerdir. Ancak Yusuf'un daha önce de belirttiğimiz gibi toplumla ya da dinle herhangi bir bağlantısından roman boyunca hiç söz edilmez. Öyle ki, Yusuf'un topluma uzaklığı onu Türk edebiyatının yalnızlaşma ve yabancılaşma özellikleri taşıyan karakterleri arasında saymamıza bile olanak sağlayabilir. Aynı şekilde roman boyunca Yusuf'un herhangi bir dine mensup olduğunu ve bu dinin gerekleri çerçevesinde hareket alanını belirlediğini söylemek de mümkün değildir. Kısacası Yusuf, tıpkı Romantik düşünürlerin tasvir ve tahayyül ettiği gibi kendinde

olan doğal ahlaka sahiptir ve bu doğrultuda yaşamını sürdürür.

Romanın ahlaklı karakterleri arasında yer alan Kübra ve annesi de ahlaki eylemde bulunmalarına rağmen onların ahlakı temellendirişleri Yusuf'tan farklıdır. Babaları tarafından terk edildikten sonra açlık ve yoksullukla yüzleşen anne-kız, ahlaklı yollardan geçimlerini sağlamayı tercih ederler. Kübra'nın uğradığı tecavüzü saklamaları ise onların yozlaşmış toplumsal ahlaka bağlılıklarının bir ifadesi olarak okunabilir. Ancak Kübra'nın Yusuf'a oynanacak oyunu kabul etmeyişi ve masum bir insanı kandırmayı göze alamayışı, onun belli ahlaki kaideleri kendi bilincinde değerlendirdikten sonra harekete geçen ahlaki özne olma yolunda olduğunun göstergesidir. Kübra ve annesinin romanda toplumsal ahlak ilkelerini temsil ettiği görülür. Halk tabakasına ait inanç, gelenek, görenek, örf ve âdetlerine göre yaşarlar. Fakat aynı zamanda burada toplumsal ahlak eleştirisini de gözlemlemek mümkündür. Kübra'nın uğradığı tecavüzü saklamak zorunda kalması, açığa çıkması halinde kendi adının lekeleneceğini bilmesi yazarın, toplumun ahlak anlayışına yönelttiği eleştirilerden biridir. Özellikle romanda toplumda yerleşmiş ahlak anlayışında bulunan çarpıklıkları eleştirmek adına kurulan en önemli cümle Kübra'nın annesine söyletilir: "parası olanın ırzı da tam namusu da" (Ali, 2006: 124) Bu cümle yazarın genel toplum ahlakını eleştirdiği aynı zamanda toplum içindeki çarpık, yozlaşmış fikir ve anlayışları da göz önüne serdiği bir cümle olarak dikkat çekmektedir. Yusuf karakteriyle doğal ahlakı savunan yazar, Kübra ve annesinin mağduriyeti üzerinden toplumsal ahlakın çarpıklıklarını eleştirir.

Muazzez, romanın başkarakterlerinden biri olmasına rağmen onun ahlak anlayışı ile ilgili son derece belirsiz bir durum söz konusudur. Temelde bakıldığında Muazzez de doğal ahlak/içten gelen ahlak/kendinde ahlak sahibidir. Böyle olmasında Yusuf tarafından büyütülmüş olmasının etkisinden de söz edilebilir. Ancak Muazzez Yusuf'un gözünde ahlaklı ya da ahlaksız gibi bir sınıfa dâhil edilmez. Hatta Muazzez evli olduğu zamanda bile Yusuf tarafından ahlaki sorumluluklardan münezzeh olarak değerlendirilir. Mütemadiyen, Muazzez'in henüz iyiye kötüye aklının ermeyeceğini tekrar eden Yusuf, onun ahlaki özne olabilmesi yönünde üstlenmesi gereken sorumluluğu üstlenemeyeceğinin altını çizer. Muazzez'in işlediği günahların bile günahtan sayılamayacağını çünkü onun, bunları farkındalık halinde eyleme dönüştürmediğini söyler. Yani, romanda Muazzez genel itibariyle doğal ahlak sahibi ancak iradesiz bir karakter olarak karşımıza çıkar, çünkü Yusuf'un evden ayrılmak zorunda kaldığı zamanlarda çok uzun zaman kocasını ve kendisini utandırabilecek ahlaksız hareketlerden uzak kalmasına rağmen annesinin ısrarlarına dayanamayarak/karşı koyamayarak ahlaksız karakterlerle bağlantı kurar.

Romanın ahlaksız karakterleri içinde değerlendirebileceğimiz Hilmi Bey, Şakir, Hacı Etem, Jandarma Komutanı Cemal Çavuş, Kaymakam İzzet Bey ise toplumsal ahlaka bağlı gibi görünmesine rağmen bireysel, dinî, toplumsal ya da doğal, hiçbir ahlak türüne bağlı değildir. Bu karakterlerin tamamı kendi başlarına gelen olaylarda ahlak dışı davranışlar sergilemişler hatta kendileri diğer karakterlerin başlarına gelen ahlakdışı olayların müsebbibi olmuşlardır. Söz konusu karakterlerin ahlaksız olmaları dışında dikkat çeken ve önem arz eden ortak özellikleri para ve statü sahibi olmalarıdır. Roman boyunca para veya statü vasıtasıyla gücü elde bulunduran egemen taraf mütemadiyen ahlaksız olan ve zulüm eden taraftır. Peki neden? Daha önce de belirttiğimiz gibi buradaki güç sahibi şahıslar halk üzerinden herhangi bir emek sömürüsü yapan ya da bir halkı kullanarak güç sahibi olan karakterler değildir. Dolayısıyla zalimlik, Marksist ideolojinin bakış açısı üzerinden şekillenmez. Hatta zengin karakterlerin bu parayı nasıl elde ettikleri dahi açıklanmaz ya da sorgulanmaz. Dolayısıyla ortada emekçinin, iş sahibi tarafından ezilmesi gibi bir durum üzerinden ahlaksızlık ortaya çıkmaz. Egemen tarafın ahlaksız olarak yansıtılmasının temel sebebi tıpkı Yusuf karakterinde olduğu gibi J.J. Rousseau ve Romantizm etkisidir. Daha önce yukarıda da belirttiğimiz gibi Rousseau ve çağdaşlarına göre özel mülkiyet, uygarlık, iş bölümü sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan yaşam koşulları insanı özünden uzaklaştırır, bozar ve yozlaştırır. Özünden uzaklaşan insanın ahlakı da bozulur. Burada bütün güç sahiplerinin ahlaksız olmasının temel sebebi budur. Bu bireyler özlerindeki mutluluğu ve iyi hali gücün, egemenliğin, paranın ve statünün içinde kaybetmişlerdir. Zulüm ettikleri insanlardan genel itibariyle bakıldığında herhangi bir çıkar elde etmezler ya da sadece maddi çıkar uğruna bu kötülükleri yapmazlar. Temelde bakıldığında tüm yaşananlar, Yusuf'un, Şakir ile Muazzez'in sohbet etmesine izin vermemesi dolayısıyla Şakir'in öfkelenmesi sonucunda yaşanmıştır. Ortada elle tutulur herhangi bir çıkardan söz edilemeyeceği halde tüm yaşananların tamamı, uygarlığa adapte olup doğadan dolayısıyla özünden ve iyiliğinden uzaklaşmış insanların bozulmuş ahlakları sebebiyledir. Metnin tamamında söz konusu durum olayların gelişmesi, karakterler arasındaki diyaloglar ve yazarın bilgilendirmeleriyle açıkça görülür.

Yusuf ve Kaymakamın doğayla olan bağlantıları ve fakat egemen güçlerin kasaba içindeki hapsedilmişlikleri de daha önce Moran'ın da belirttiği gibi romantizmin doğaya dönme isteğini vurgular. Ahlakı bozuk tarafın doğayla hiçbir surette teması bulunmazken ahlaklı olarak gösterilen karakterlerden Yusuf sürekli doğayla iç içedir, Kübra ve annesi toprakta çalışırlar, Muazzez Yusuf ile kasaba dışında doğada iki gece geçirir. Buna karşılık Hilmi Bey, Şakir, Hacı Etem, jandarma çavuşu, kaymakam İzzet Bey hiçbir pastoral tablo içinde bulunmazlar.

Tüm bunlardan hareketle *Kuyucaklı Yusuf* romanının romantizm etkisi ile yazıldığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Sabahattin Ali'nin doğaya, insana, topluma bakışında dönemin sosyal ve siyasal atmosferi de göz önüne alındığında *Kuyucaklı Yusuf* romanının karakterizasyonunun şekillenmesinde J. J. Rousseau ve romantizm düşüncesinin hissedilir düzeyde etkili olduğu açıkça görülecektir. Ahlakın şekillenişi ve karakterlerin kurgulanan olaylar karşısındaki tepkileri savımızı destekleyecek niteliktedir. Hakkında pek çok yazı yazılmış, incelemeye tabi tutulmuş romanın bu bakış açısıyla da okunabileceği ve söz konusu bakış açısının romanı, Sabahattin Ali'yi ve dönemin edebî anlayışını daha etkili kavrayabilmek açısından da önemli olduğu kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

Ali Filiz-Özkırımlı Atilla, *Sabahattin Ali "Pertev Naili Boratav, Sabahattin Ali'nin Hikâyesinden Çizgiler"*, Cem Yayın Evi, İstanbul, 1986.

Afşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2004.

Bezirci Asım, *Sabahattin Ali, Yaşamı Kişiliği Sanatı, Hikâye ve Romanları*, Evrensel Basım-Yayın, İstanbul, 2013.

Bolay Süleyman Hayri, *Felsefe Terimleri ve Doktrinleri Sözlüğü*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara, 2013.

Cevizci Ahmet, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma, İstanbul, 1999.

Çelik Yakup, "Bitmemiş Bir Destan: Kuyucaklı Yusuf", Atatürk Üniversitesi *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2010.

Çetişli İsmail, *Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali/İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2016.

Moran Berna, "Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf", *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 2, İletişim Yayınları*, 2009.

Solok Cevdet Kudret, "Sabahattin Ali Üzerine Notlar II", *Varlık*, S. 663, 1966.

1 Çelik Yakup, "Bitmemiş Bir Destan: Kuyucaklı Yusuf" Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 2010. http://atauni.dergipark.gov.tr/ataunitaed/issue/2852/39464

2 Solok Cevdet Kudret, *"Sabahattin Ali Üzerine Notlar II"*, Varlık, S. 663, 1966.

3 Ali Filiz, Özkırımlı Atilla, *"Pertev Naili Boratav. Sabahattin Ali'nin Hikayesinden Çizgiler"*, Sabahattin Ali, İstanbul, 1986.

4 Bezirci Asım, *Sabahattin Ali, Yaşamı Kişiliği Sanatı, Hikâye ve Romanları*, 3. Basım 1987, s. 200-201

5 Solok Cevdet Kudret, *"Sabahattin Ali Üzerine Notlar II"*, Varlık, S. 663, 1966.

6 Moran Berna, *"Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf"*, Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 2, İletişim Yayınları, 2009.

7 Cevizci Ahmet, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma, İstanbul, 1999.

8 Cevizci Ahmet, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma, İstanbul, 1999.

9 Cevizci Ahmet, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma, İstanbul, 1999.

10 Timuçin Afşar, Felsefe Sözlüğü, Bulut Yayınları, İstanbul, 2004.

Ceren Selvi*

GÖSTERGE BİLİMSEL AÇIDAN *KUYUCAKLI YUSUF* OKUMASI

Gösterge ve Göstergebilim

Hayatın her alanında her anında göstergeler karşımıza çıkmaktadır. *Türkçe Sözlük*'te "Bir şeyi belirtmeye yarayan şey, belirti, im, işaret" (TS, 2011: 973) şeklinde tanımlanmıştır. Peirce, göstergebilimi "semiyotik" kavramı ile anlamlandırmıştır. Peirce göstergebilimi hayatın her alanına uygulamıştır. Gerçekte var olan her şeyi gösterge olarak ele alır ve mantıksal işlevlerini ön plana çıkarır.

Herhangi bir nesnenin göstergebilimsel analizinin yapılması demek gönderici tarafından iletilmek istenen mesajın doğru okunması, anlamlandırılması ve yorumlanması demektir. Bu yapılırken sadece yüzey yapıda yer alan mesajlar değil, derin yapıda yer alan, gizli tutulan, ilk bakışta kolaylıkla anlaşılmayan mesajların da yorumlanması anlamına gelir.

Bu çalışmada Amerikan Göstergebiliminin kurucusu Peirce'in Göstergebilim Kuramı temel bakış açısı olarak kabul edilmiştir. Peirce'in üçgeni şu şekildedir:

Sabahattin Ali ve Kuyucaklı Yusuf

25 Şubat 1907'de Bulgaristan Eğridere'de doğmuştur. Edebî yaşamı toplumcu gerçekçi bir anlayış üzerine oluşmuştur. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın önde gelen isimlerindendir. Daha çok öykü üzerine eser vermiş olsa da romanları ile temayüz etmiştir. Romanlarında sevgi ve aşk temasını uzun tasvirler ile birlikte ele almıştır. *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna* romanları ile takdir kazanmıştır.

İlk hikâye ve şiir denemelerine Balıkesir'de başlamıştır. Daha sonra İstanbul'da edebiyat öğretmeni olan Ali Canip Yöntem'in destekleriyle *Akbaba* ve *Çağlayan* dergilerinde şiirleri yayımlanmıştır. Anadolu'da kısa süre öğretmenlik yaptıktan sonra Millî Eğitim Bakanlığı tarafından dil eğitimi için Almanya'ya gönderilmiştir. Meslek hayatı siyasi görüşleri sebebi ile zorluklar içerisinde geçmiştir.

Roman Hakkında Genel Bilgiler[1]

* Arş. Gör., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Sabahattin Ali'nin ilk romanı olan *Kuyucaklı Yusuf*, yazarın 1931 yılında Aydın hapishanesinde tanıdığı Yusuf'un macerasından etkilenerek kaleme alınmıştır. Bu roman, Yusuf karakteri üzerine temellendirilmiş, Anadolu'nun toplumsal gerçekçiliği üzerine inşa edilmiştir. İstanbul dışında yer alan bir kasabada esnaf ve eşrafın hükümet güçlerini sindirişi ve bu gücün yoksul insanlara karşı bir baskı aracı olarak kullanılmasını ele alır.

Eserde ilk planda Yusuf ile Muazzez arasındaki aşk serüveni göze çarpsa da 1903-1915 arasındaki Osmanlı toplumunun eleştirisi temel amaçtır. 1931-1932 yılları içinde tamamlandığı söylenen *Kuyucaklı Yusuf* üç cilt olarak tasarlanmış, ancak sadece bir cildi yayımlanmıştır. Sabahattin Ali'yi yakından tanıyan Cevdet Kudret, Asım Bezirci, Pertev Naili Boratav gibi isimler, kendilerine ikinci cildin Çineli Kübra adını taşıyacağı; üçüncü cildin de dağdan şehre inen Yusuf'un yeni hayatını içereceğini anlattığını belirtmişlerdir.

Eser ilk olarak Konya'da yayımlanan *Yeni Anadolu* gazetesinde yayımlanmaya başlamış ancak ücret anlaşmazlığı sebebi ile yarıda kesilmiştir. Daha sonra da *Projektör* adlı derginin birinci sayısında yayımlanmaya başlamıştır ancak yine tamamlanamamıştır. Üçüncü kez de *Varlık* dergisinde yayımlanmaya başlamıştır ve bir kez daha yarıda kesilmiştir. Son olarak 1936-1937 arasında *Tan* gazetesinde yayımlanmıştır. Roman olarak ise 1937'de yayımlanmıştır.

Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u gerek romancının bakış açısı ve gerçekliği kavrayışı, gerekse bu gerçekliğin işlenişi ve yansıtılışı bakımından Anadolu'ya açılan Türk romanının gelişim sürecinde önemli bir yer tutar. Ne salt gözleme dayanan ne doğalcı eğilimlerin ağır bastığı ne de tezli bir romandır *Kuyucaklı Yusuf*. Ama bütün bu nitelikleri de taşıyan, toplumcu gerçekçi bir üründür (Ali-Özkırımlı-Sönmez, 2014: 279).

Kuyucaklı Yusuf romanında zaman 1903-1915 arasını kapsar. Osmanlı'nın parçalanmasının hız kazandığı ve savaşların toplumu etkilediği bir dönemdir. Mekân olarak Edremit'te geçen roman, bu dönemde yaşanan olayları toplumsal gerçekçi bir gözlem gücüyle ortaya koymaktadır. Yapılan birçok çalışmada da romanın başarısının buradan geldiği vurgulanmaktadır.

Sabahattin Ali'nin ustalığı ayrıntıları ayıklayışta, düzenleyişte gösterir kendini. Meşrutiyet'in ilanı, Balkan savaşı, seferberlik gibi tarihsel ve toplumsal olaylar kasabanın yaşama biçimiyle yansıdığı oranda verilir. Ortamın yansıtılışı kişilerin gerçekliğiyle sınırlıdır. Toplumsal yapı ise olayın gelişim sürecinde belirginleşir. Bir bakıma olayın kazandığı boyutlara bağlı olarak açıklanır. Bu nedenle romanda ele alınan kasaba kesitinin toplum yapısının prototipi olduğunu söylemek yanlış olmaz (Ali-Özkırımlı-Sönmez, 2014: 279-280).

İnceleme

Romanın ana karakteri olan Yusuf, ilk sayfalardan itibaren çektiği acılar ile karşımıza çıkar. Anne ve babası gözü önünde öldürülen Yusuf yaşına göre oldukça olgun bir tavra sahiptir. Yaşadığı bu acı onun hayata karşı metin ve dik bir bakış açısına sahip olmasına sebep olmuştur. Olayların devamında Yusuf, bu karakter üzerinden devam etmektedir. Kurgunun ilerleyen kısımlarında Yusuf, kendi bildiği hayatın tam tersini yaşayan şehir ve insanı ile de bir mücadele haline girmektedir.

Yusuf'un bütün macerası üç önemli evre geçirir:

I. Kuyucak'ta kişiliğine ait esaslarının belirlendiği çocukluk dönemi. Yusuf'un roman boyunca gösterdiği tepkiler, bu dönemde onun benliğine kodlanmış bilgilerce yönlendirilmektedir.

II. Şehir hayatını ve yozlaşmış değer yargılarını tanıdığı, onlarla kendisi arasında mukayeseler yaptığı dönem: bu dönemde Yusuf hem kendisi ile hem de çevresi ile çift taraflı bir uyumsuzluk içindedir... o, daha çok olayların akışı ile kendini bulmaya çalışan; olayların gelişimini, gerilimin uç noktalarına kadar yalnızca seyreden pasif bir tiptir.

III. Yusuf'un kendini bulma sürecinde bir merhale katettiği ve kafasında daha önce cevap bulamadığı soruların yavaş yavaş aydınlığa kavuştuğu dönem (Korkmaz, 2016:336).

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Karakter	*Yusuf*	Baş kahraman	Kendini bulmaya çalışan ve bunu yaparken de yaşadığı acıları zihninden silmeden oluşturduğu karakteri ile uyumsuzluk yaşayan ve dik tavrından vazgeçmeyen birey

Romanın ilk sayfasında karşımıza çıkan bu zaman dilimi bize cinayetin işlendiği gecenin özelliğini yansıtır. Bu kasvetli geceyi en iyi anlatabilecek doğa olayı yağmurdur. Gecenin karanlığında yağan bir yağmur insana sadece huzursuzluk verir ve yaşanan kötü olayın bu huzursuz etkisini arttırır.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Zaman dilimi	Hava durumu	Yağmurlu bir gece	Huzursuzluk ve mutsuzluk simgesi

Romanın ana karakterlerinden biri olan kaymakam Selahattin Bey, yumuşak bir kalbe sahiptir. Yusuf'u hiç düşünmeden yanına almaya karar vermesi ile bu karakterin ne kadar iyi bir kalbe sahip olduğu bize yansıtılmıştır. Bu konumda yer alan Selahattin Bey aynı zamanda siyasi yapıyı eleştirme görevine de sahiptir. Hayattan beklentisi olmayan bireydir. Bu nedenle de pasif bir karakter çizer.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Kaymakam	Yan karakter	Selahattin Bey	Toplumda çok az görülen pasif, içe dönük ve iyi kalpli siyasi birey

Kaymakam Selahattin Bey'in toplum içerisinde sahip olduğu konumun gücünü anlatmak için kullanılmıştır.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Eşya	Şapka	Siyah kuzu derisi kalpak	Güçlü bir konuma sahip olmanın simgesidir.

Romanın geneline hâkim olan mutsuzluk cinayet sahnesinde de görülmektedir. Yağmurlu bir gece ile ele alınan bu cinayet gecesinde yağmur seslerinin çıkardığı tıpırtılar da melankoli taşımaktadır.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Ses	Tıpırtı	Melankolik bir tıpırtı	Hüzün ve mutsuzluk

Romanın geneline hâkim olan kasvetli ve melankolik hava burada da karşımıza çıkar. Köyün sokaklarının çamurlu olması da mutsuzluk teması vermektedir.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Mekân	Yer	Çamurlu sokaklar	Mutsuzluk, hüzün ve melankoli

Kaymakam Selahattin Bey'in eşi olan Şahinde Hanım, romanda karşımıza olumsuz bir tip olarak çıkar. İlk sayfalarda eve getirilen Yusuf'u istemeyerek eşi gibi iyi kalpli olmadığı bize gösterilir. Toplumda yer alan bencil bireyi temsil eder.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Karakter	Şahinde Hanım	Yan karakter	Toplum içerisinde sıklıkla karşımıza çıkan bencil birey

Kuyucaklı Yusuf'ta Yusuf-Muazzez ilişkisinin aşka dönüşmesi sessiz, uzaktan ve içten bir gelişim evresine bağlı olarak verilir (Korkmaz, 2016: 295). Kaymakam Selahattin Bey'in kızı olan Muazzez romanın ilerleyen bölümlerinde Yusuf'a aşkını itiraf eder. Muazzez temiz bir kalbe sahip genç bir kızdır. Duyguları safçadır. Kendisine çıkan taliplerin hiçbirini istemez, çünkü Yusuf'a olan aşkı oldukça kuvvetlidir.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Karakter	Muazzez	Yan karakter	Aşkını derinden yaşayan birey

Yusuf'un isteyerek yardım ettiği Kübra ve annesi, romanda Yusuf'un iyi kalpli bir genç olduğunun kanıtlarından biridir. Kübra ve annesi çok acı olaylar yaşamışlardır. Bu yönleriyle romanın genelinde yer alan melankolik havayı sürdürmektedirler, geleceğe dair hiçbir ümitleri yoktur.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Karakter	Kübra ve annesi	Yan karakter	Yaşadığı acı olaylar vasıtası ile hüzün ve melankoli ile yaşayan birey

Romanda karşımıza para için her şeyinden vazgeçen, şımarık birey olarak çıkar. Onurunu tamamen paraya teslim etmiştir.

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Anlamlandırma (Yorumlayan)
Sembol	Karakter	Hacı Ethem	Yan karakter	Gücünü paradan alan birey

SONUÇ

Bu çalışmamızda Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf adlı romanını Peirce'in göstergebilim alanında üçlü ayrım ile ifade ettiği kuramına göre çözümlemeye çalıştık. Olay örgüsü, mekân, zaman ve karakterler üzerinden yaptığımız çözümlemede romanın en önemli özelliğinin hüzün ve melankoli olduğunu gördük.

Sabahattin Ali'nin eserlerinin genelinde hâkim olan hüzün temasının bu eserinde de ön planda olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2017.

Ali Filiz; Özkırımlı, Atilla; Sönmez, Sevengül, *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Temmuz 2014.

Afşar Timuçin, *Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Bulut Yayınları, İstanbul, Haziran 2011.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul, Şubat 2016.

Vardar Berke, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual, İstanbul 2007.

Erkman Akerson Fatma, *Göstergebilime Giriş*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, Nisan 2016.

Sönmez Sevengül, *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2017.

Kıran Zeynel-Ayşe, *Dilbilime Giriş*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, Eylül 2013.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları*, Hece Yayınları, Ankara, Aralık 2016.

Karaağaç Günay, *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2013.

Çotuksöken Yusuf, *Türkçe Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Papatya Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2012.

Rifat Mehmet, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Şubat 2013.

İmer Kâmile; Kocaman, Ahmet; Özsoy, Sumru, *Dilbilim Sözlüğü*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, Eylül 2013.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.

Yılmaz Mithat; Temizkan, Mülkişe, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Tedavüle Sürülen Banknotların Göstergebilimsel Çözümlemesi", İletişim Kuram Ve Araştırma Dergisi- Sayı 36, Bahar 2013.

Özmakas Utku, "Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı", Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2/1, 32-45, 2009.

Güneş Ahmet, "Göstergebilim Tarihi", E-Journal Of New World Sciences Academy, 332-348, May 2013.

Ünker Ümit, *Fuse Tea Reklam Analizi*, Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Yönetimi Yüksek Lisans Ödevi, Kültürlerarası İletişim ve Göstergebilim, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nejla Karabulut.

1 Roman hakkındaki genel bilgiler Ramazan Korkmaz'ın Sabahattin Ali İnsan ve Eser adlı çalışmasında yer alan romanın tanıtımı bölümünden özetlenmiştir.

Semih Diri*

SABAHATTİN ALİ'NİN *KUYUCAKLI YUSUF* ROMANINDA UZAMIN ODAK FİGÜR YUSUF'UN YAŞAM ALGISINA ETKİLERİ

Kurmaca anlatılarda kişi (figür), olay, anlatıcı, zaman ve uzam unsurlarından her biri, eseri meydana getiren temel yapı taşlarıdır ve birbirleriyle ilişki içindedir. Bu temel öğelerden biri olan uzam kavramı yerine klasik bakış açılarında ekseriyetle mekân kavramı kullanılır. Mekân, tüm sanatsal evrenin içinde yaşam bulduğu fiziki alandır. Kaynaklarının dış dünyadan gelmesine karşın içinde yer alan tüm öğeler sanatçının iç dünyasını da belli oranda yansıtır. Işık, renkler, hacimler, nesneler arası ilişkiler, büyüklük, her şey bu yeni evrenin yaratıcısının koyduğu kurallara göre şekillenir.

Sanat eserlerinin duygusunu büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkiden aldığı yadsınamaz bir gerçektir. Uzam ile mekân çoğunlukla bir tutulmakla beraber arada küçük farkla olduğu söylenebilir. Uzam nesnelerin birbirleriyle ilişkilerine dayanarak muhayyilemizde yarattığımız soyut bir kavramdır, insanların kullanımı ile değerlenen figürlerin birbirleriyle kültürel iletişime girdikleri yaşam algılarını, kişiliklerini dönüştüren mekânlardır.

Sabahattin Ali *Kuyucaklı Yusuf* adlı yapıtta uzamları yapıtın kurgusunun ve figürlerin yaşam algılarının oluşmasında işlevsel olarak kullanmaktadır. Roman zamanının ilerlemesiyle uzamlar figürlerin aldığı kararları etkiler dolayısıyla olay örgüsünün gelişmesinde büyük paya sahiptir. Bu nedenle romanda Kuyucak ve Edremit uzamları figürleri ve onların davranışlarını anlamamızda önem kazanmaktadır. Kuyucak ve Edremit uzamlarının temelinde doğal ve yapay yaşam karşıtlığı yatmaktadır. Bu karşıtlık, yozlaşma-masumiyet, şehir-doğa, şehvet-aşk karşıtlıklarını da beraberinde getirmektedir. *Kuyucaklı Yusuf*'ta uzamın değişmesiyle gerçek anlamda köy ve kır yaşamı ile şehir yaşamının çatışması görülmektedir.

Yusuf'un yaşam algısının oluşmasında etkili olan unsurların başında 'doğa' gelmektedir. Yusuf'un, Salahattin Bey ile birlikte Edremit'e geldiğinde sert, durgun ve metanetli bir köy çocuğu kimliğinden dolayı şehirli insanlara hiçbir zaman alışamadığı görülmekte ve kendisini şehre ve şehirdeki

* Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

insanlara karşı hep yabancı ve yalnız hissetmektedir. Bu yalnızlığına çözüm olarak da doğaya, uzak diyarlara, kendi köyüne, dağlara kaçmayı görmektedir. "Göğsünün içinde, bu asırlık ağacın kabuğu gibi, yarıklar bulunduğunu sandı ve gırtlağına kadar bir ateşin çıktığını hissetti. Aman Yarabbi, ne kadar yalnızdı..." (Ali, 2016: 81). Köy doğallığına sahip olmayan Edremit; zeytin, incir, ceviz ağaçlarıyla aslında köklü bir geçmişi yansıtmaktadır. Bu şehirli yaşam içinde Yusuf doğaya en yakın figür olarak sık sık kendini doğaya atmakta, yapay şehir yaşantısının dışına çıkmaktadır. "Yusuf, başının dönmeye başladığını fark etti. Bu kadar geniş, güzel, sıcak bir tabiatın ortasında kendini şaşırmış gibiydi." (Ali, 2016: 108). Doğa bir tür teskin edici özellik taşımakla birlikte zeytin ağaçlarının eğri büğrülüğü, her şeyin kuru ve ateş gibi olması olayların gelişimi için izlek oluşturacak bir özellik taşımaktadır. Doğal unsurları muhafaza eden uzamlar Yusuf için hep bir hedef durumundadır. Köyünden koparılarak getirildiği bu yerlere uyum sağlayamayan Yusuf roman kurgusu boyunca 'Kuyucaklı' kalmakta ve bu köy yaşamından getirdiği doğallık ve saflıkla kent kültürünün yozlaşmışlığıyla kıran kırana bir mücadeleye girmektedir. Bu mücadele Yusuf'un olduğu kadar köy ile kentin, doğallıkla yapaylığın, saflıkla yozlaşmışlığın da mücadelesidir.

Yusuf'un yaşam algısının oluşmasında etkili olan toplumsal koşulların bir diğer değer sistemi de 'sömürü düzeni'dir. Edremit'te ekonomik düzen, feodal gücü elinde tutanlarca, yani kasabanın egemen güçlerince yönlendirilmektedir. Fabrikatör Hilmi Bey en üst düzeyde bu gücü elinde tutmakta ve ekonomik düzen, Hilmi Bey'in tayfasına gelir kapısı olmaktadır. Böyle bir düzende ahlaksızlığa, kokuşmuşluğa çanak tutan eşraf takımı, bu yoz ortamdan beslenmekte ve bu ortamın devamını sağlamaktadır. Kurumsallaşan bu düzen kasaba ortamının toplumsal yaşamını oluşturmaktadır. Bu yaşam biçimi kaynağını kendinden alarak sistemleşmekte ve sisteme uymayan insanları da ya bastırıp sessizleşerek işlevsiz hale getirmekte ve harcamakta ya da sistemin bir parçası haline getirerek kullanmaktadır. Yusuf, sistemin içinde yer almaya çalışsa da bunu başaramamakta ve sistemle sürekli karşı karşıya gelmektedir. Ayıca Yusuf, Şakir ve arkadaşlarıyla gerçek bir yakınlık kuramamakta ve kendisini işçilere daha yakın hissetmektedir. Yusuf kasabanın pisliğine, sömürü düzenine alet olmamasına rağmen olumsuzlukların giderilmesinde rolü üstlenemediği için kurgudaki etki gücünü zamanla kaybetmek durumunda kalmıştır.

Yusuf'un yaşam algısının oluşmasında etkili olan toplumsal koşulların uzamdan kaynaklanan bir diğer değer sistemi de 'yozlaşmışlık'tır. Kendi köyünde anne ve babasını köy eşkıyalarına kurban veren Yusuf, kent kültürü içinde de şehir eşkıyalarına -Hilmi Bey, Şakir- karşı mücadele vermektedir. Yusuf, bu mücadeleyi belli bir bilinçle ortaya koymasa da içgüdüsel olarak

kent yaşamının yozlaşmışlığına, acımasızlığına, adaletsizliğine direnmektedir. Yusuf direncinin kaynağını, köy çocuğu oluşunun getirdiği saflığından, bozulmamışlığından almakta ve sisteme direnişini bayram yerinde Muazzez'e sarkıntılık eden Şakir'e attığı tokatla başlatmaktadır. "Elini alışkın bir hareketle arka cebine götürdü. Fakat tam bu sırada Yusuf'un pek de dayanılacak gibi olmayan yumruğunu suratına yiyerek yere yuvarlandı." (Ali, 2016: 38). Yusuf, bu tokatla âdeta kendi geleceğini de belirlemektedir. Kasaba uzamının pisliğinden, yozlaşmışlığından korumak istediği Muazzez için girdiği memuriyet Yusuf'u Muazzez'den uzaklaştırmak için araç olmakta ve yozlaşmışlığa yenik düşmesine neden olmaktadır. Kasaba eşrafıyla başlayan bu mücadele, Muazzez'in üzerinden sürmekte ve Yusuf'un kasaba eşkıyalarını öldürerek devletin boş bıraktığı yerde kendi adaletini uygulamasıyla son bulmaktadır. Yine uzamdaki değişiklik odak figürün kararlarını etkilemekte böylece yapıtın kurgusu şekillenmektedir.

Uzam, içine hapsettiği bireylerin değerler sistemini de şekillendirmektedir. Yusuf'un yaşam algısının oluşmasında etkili olan toplumsal koşulların bir diğer değer sistemi de 'eğitim'dir. Yusuf, kasabadaki okula giden çocukları, eğitimli büyükleri ve kaymakam olan Salahattin Bey'in aile ilişkisini gördüğünde eğitimin gerekli olmadığına inanmakta ve eğitimi küçümseyen bir yaşam algısına sahip olmaktadır. "Hocanın bildiği birisinin işine yarasa, kendi işine yarardı. Sen bile okudun bildin de ne oldun sanki? Benim babam birşeycikler bilmezdi ama evinde sözü senden çok geçerdi." (Ali, 2016: 24). *Kuyucaklı Yusuf* adlı yapıtta uzamların odak figür dışındaki figürleri şekillendirmesi dolaylı olarak odak figüre de tesir etmektedir. 'Şakir' figürünün yaşam algısında 'doğa, sömürü düzeni ve yozlaşmışlık' kavramlarının etkili olduğu görülmektedir. Şakir, kasabada doğmuş ve büyümüş bir figür olarak doğayla Yusuf kadar içli dışlı olamamış, yaşamı hayvanlarla, bitkilerle genel olarak diğer canlılarla ortak ve eşitlik üzerine kurulu bir düzen olarak göremekte aksine sadece kendi bencilliğine odaklı olarak, sınırlı bir uzamda yetişmekte ve kişilik oluşumunu bu koşullarda tamamlamaktadır. Bu da Yusuf ile Şakir çatışmasının temelini oluşturmaktadır. Figürlerin yaşam algısının oluşmasında etkili olan toplumsal koşulların bir diğer değer sistemi de 'sömürü düzeni'dir. Edremit'te ekonomik düzen feodal gücü elinde tutanlarca yani kasabanın egemen güçlerince yönlendirilmektedir. Babası fabrikatör olan Şakir, babasında her zaman baskıyı, sindirmeyi, hak yemeyi, yasa dışı işleri görmüştür. Annesi ise bu düzenin pasif parçasıdır. Fabrikatör Hilmi Bey, yoksulları korumak yerine onları baskı altına almakta ve sömürmektedir. Devlet memurlarını parası ile satın alan Hilmi Bey, Şakir için çok kötü bir rol model konumundadır. Hilmi Bey'in oğlu ile münasebeti memlekette oldukça kuvvetli bir dedikodu kaynağıydı. Çünkü Hilmi Bey Şakir'in hare-

ketlerini düzelteceği, onu yola getireceği yerde, aynı şeyleri kendisi de hatta çok kere oğluyla beraber yapar, İzmirli, Midillili veya yerli Rum çocuklarıyla yazın cennetayağı, kışın hamam âlemleri tertip eder. Avuç avuç para saçardı. Bunları gören Şakir'in niçin daha ileri gitmediğine hayret edilebilirdi. Oğul ile baba arasında bazı gizli meseleler mevcut olduğu ve ikisinin birbirine bazı sırlarla bağlı bulunduğu da şehirde dolaşan laflardandı (Bkz. Ali, 2016: 51). Fabrikatör Hilmi Bey ise Şakir'in babası olarak en üst düzeyde bu gücü elinde tutmakta ve ekonomik düzen, Hilmi Bey'in tayfasına gelir kapısı olmaktadır. Böyle bir düzende ahlaksızlığa, kokuşmuşluğa çanak tutan eşraf takımı, bu yoz ortamdan beslenmekte ve bu ortamın devamını sağlamaktadır. Kurumsallaşan bu düzen de kasaba ortamının toplumsal yaşamını oluşturmaktadır. Bu yaşam biçimi kaynağını kendinden alarak sistemleşmekte ve sisteme uymayan insanları da ya bastırıp sessizleşerek işlevsiz hale getirmekte ve harcamakta ya da sistemin bir parçası haline getirerek kullanmaktadır. Şakir böyle bir düzende düzenin bir parçası olmaktan kendini alamamakta ve var olan tüm kötü işlerin parçası olmaktadır. Yusuf, bu düzenin karşısında mücadele etmeye çalışmasına rağmen Şakir bu düzenin parçası olmaktan hiç rahatsız olmamaktadır ve bu düzenin bir parçası olmak onun kimliğinin parçası haline gelmektedir. Uzamdaki bu kokuşmuşluk Yusuf'u daha mücadeleci bir kimliğe büründürmektedir.

Yusuf'un yaşam algısının oluşmasında etkili olan uzamdan kaynaklı toplumsal koşulların bir diğer değer sistemi de 'yozlaşmışlık'tır. Yusuf'un tüm yozlaşmışlık içinde kimlik sahibi bir birey olarak sunulması Şakir üzerinden sağlanmaktadır. Şakir yaş olarak tam da bu yozlaşmışlığın içinde doğmakta ve bu düzenin bir parçası haline gelmektedir. Yapıtta Edremit'in ekonomik yapısındaki zıtlıklar, ahlaksızlığı ve kokuşmuşluğu ortaya koymaktadır. Hilmi Bey'in sınırsız mal varlığı, insanları satın almada paranın gücüne güvenmesi, bu gücü arkasına alması; boğaz tokluğuna çalışan garibân insanların dramatik öyküleriyle derinlemesine bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu durum güçlü-güçsüz zıtlığı olarak da ele alınabilir. Kübra ve anasının hayatları, savruluşları, rahatsız, huzursuz, harcanmaya mahkûm halleri kasaba egemen insanların tavırlarıyla zıtlık oluşturmaktadır. Şakir bu yozlaşmış ortama Muazzez'i yanlış yola sevk ederek, Ali'yi öldürerek, jandarmaları satın alarak katkıda bulunmakta ve kişiliğini bu yönde oluşturmaktadır. "Bu böyle gelmiş böyle gidiyor ve kasabının başında bulunanların aklı bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen Hilmi Bey'in oğlunun sahiden hapsedilebileceğini kabul etmiyordu. Hapishane ancak serseriler, köylüler ve aşağı tabakadan insanlar içindi. Bir Hilmi Bey'in oğlu-adam öldürse bile- onlarla bir tutulamazdı." (Ali, 2016: 102). Yusuf'un adalet kavramına önem vermesi uzamın soyut yapısı içindeki figürlerin kirlenmişliğinden ileri gelmektedir.

Sosyal yapıdaki bozuklukların yanında dış uzamların, doğa ve toplumsal boyutlarıyla Yusuf figürünün yaşam algısına etkisi bağlamında değerlendirildiğinde bu çıkarımlar görülmekte ve uzamın kişilerin yaşam algılarının oluşumunda etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Yapıtta; odak figür Yusuf, yaşadığı uzamlara, bireysel ve toplumsal durumların etkisiyle kendine ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya başlamış, kendi içinde bir kaçış yaşamıştır. Çünkü insan yaşadığı zamana, uzama, ilişkiler ağına göre hem toplumsal hem de kendi tarihi, kişiliği ve kimliğiyle bireysel bir varlıktır. Bu etkenler kişilerin olaylar karşısındaki davranışlarına, iç dünyalarına, aldıkları kararlara doğrudan etkide bulunurlar. Yusuf, küçük bir çocukken anne babasının eşkıyalar tarafından öldürülmesiyle başlayan olaylarda birçok bireysel niteliğini dışa vurur. Öncelikle onu duygularını kolay kolay belli etmeyen, yaşadığı acıyı sezdirmeyen, gururlu bir çocuk olarak tanırız. Parmağını kaybeden Yusuf doktora: "Bir şey değil Doktor Bey, bir parmaktan ne çıkar?" (Ali, 2016: 16) diyerek okuyucuya bu niteliklerini sezdirir. Kendi iç dünyasında yaşayan, içe dönük çocuğun daha sonra Edremit uzamında karşılaşacağı kişilerle yaşayacağı çatışmada tutacağı saf az çok belli olmaktadır. Masum, içe kapanık, mağrur Yusuf; kirli ilişkiler içinde yaşayan, çıkar ilişkilerinin döndüğü bir dünyaya hâliyle tutunamayacaktır.

Yusuf'u Salahattin Bey'in evlat edinmesiyle birlikte Kuyucak uzamından kasaba uzamına oradan da Salahattin Bey'in tayininin çıkmasıyla Edremit uzamına geçen Yusuf'un burada yaşama yabancılaşması pekişmiştir. Nazilli'ye ve Edremit'e gittiğinde çok farklı insanlarla ve olaylarla karşılaşan Yusuf, bunları anlamakta zorlanacak; ama her şeyi deneme yanılma yöntemiyle kendi başına öğrenecektir. O güne kadar karşılaşmadığı bir eğitim sisteminin parçası olan Yusuf bu değişik sistem karşısında da bocalamış ve bu eğitimin bir parçası olamamıştır. Söz ettiğimiz olayın ikinci boyutu budur. Önce değerler sistemini sorgulayan Yusuf daha sonra uzamdaki değer sistemlerine yabancılaşmaktadır. Toplumsal yapının en önemli taşlarından biri olan eğitimin Yusuf tarafından reddedilmesi, odak figürün uzama yabancılaşmasının ve toplumsal düzene aykırı hareket etmesinin ilk belirtileridir. Ona göre eğitim öğretmenine bile bir şey katmayan, bey çocuklarının işgal ettiği bir alandır. Yaşamında bunun eksikliğini hiçbir şekilde hissetmez. Yusuf okulu bırakmak istediği zaman Kaymakam sadece bir kere karşı gelmiş ama sonra Yusuf'un dediğini kabullenmiştir. Böylece Yusuf'un hayatı 'Sırası düştükçe... bilenlerden öğrenilen!' bir hayat haline gelir. "Böylece küçük Yusuf, bir sur harabesi üzerinde çıkan bir yabani incir ağacı gibi, biraz sıkıntılı, şekilsiz, fakat serbest ve istediği gibi büyüyor, gelişiyordu." (Ali, 2016: 24). Bu adım Yusuf'un kurulu düzenle ilk karşılaşmasıyla beraber ondan kendisini derhal

geri çekmesiyle sonuçlanmıştır. Yusuf, 'masumluğu, gururu, özgürlüğü' ile bu düzene aykırı biridir. Yusuf köyünden kopup geldiği Edremit uzamında farklı bir yaşamla tanışmıştır. Eğitim sistemiyle toplumsal yaşantıdaki ilk başarısız teması gerçekleştiren Yusuf'un Edremit uzamındaki toplumsal ilişkilerle gerçek anlamda karşılaşması bayram günü Şakir'le kavga etmesiyle başlar. "Yusuf'un, şimdiye kadar daima biraz yabancı kaldığı bu şehrin cereyanına kendini kaptırması, yani bu şehirdekilerle, müspet veya menfi münasebetlere geçmesi, bu şehirde 'yaşamaya' başlaması da böyle bir bayram gününe tesadüf eder." (Ali, 2016: 35). Bu olayı izleyen günlerde Yusuf, Edremit'teki bozuk, kirli ilişkiler ağıyla yüzleşmeye başlar.

Şakir vasıtasıyla Edremit'teki yozlaşmayla karşılaşan Yusuf Salahattin Bey'in kumar borcuna girmesiyle bu uzamdaki bir başka olayla karşılaşacaktır. Kübra adlı bir kız ile annesinin ona sığınması ile Şakir ve çevresinin kirli yüzlerini daha yakından görmeye başlar. Günler geçtikçe Şakir amacına ulaşmakta ve hırslanmaktadır. Bu yüzden Salahattin Bey'i kumar masasında borçlandırırlar ve karşılığında Muazzez'i isterler. Bunu öğrenen Yusuf, insanların ne kadar ahlaksız ve fırsatçı oldukları gerçeğiyle bir kez daha yüzleşir. Parayı Ali'den alır ama bu da onu mutlu etmez; çünkü Ali de bu iyiliğin karşılığında Muazzez'i ister: "Siz ne biçim insanlarsınız." (Ali, 2016: 75). Diğer insanların yalancılığına ve doymak bilmeyen hırslarına önceden de tanık olan Yusuf, Ali'nin bu davranışı karşısında da hayal kırıklığına uğrar ve kendisini müthiş bir yalnızlığın içinde bulur. Yusuf parayı Ali'den alır, borcunu öder ama onu hem çok sarsan hem de mutlu eden bir olayı, Muazzez'in kendisine duyduğu sevgiyi öğrenir. Olaylar gelişir ve Yusuf'la Muazzez evlenir. Etraflarına karşı o kadar kapalı bir hale gelirler ki, artık birbirleri dışında bir hayat düşünemezler. Yusuf her geçen gün karısına daha çok bağlanır ve ondan hiç uzaklaşmak istemez, diğer insanlardan iyice uzaklaşır: "Yusuf, en uzak devrelerinden beri bir dakikasını bile onsuz geçmeyen hayatının, Muazzez olmadan bir hikmeti bulunabileceğini tahmin etmiyordu. Muazzez de Yusuf'u hemen hemen aynı hislerle sevmekteydi. Onun aşkında da esas amil, diğerinin lüzumlu bir şey olması, onsuz hayatın tasavvur edilmesine bile imkân bulunmamasıydı." (Ali, 2016: 152). Gelişen olaylar çerçevesinde Hilmi Bey ve Şakir'in yaptıkları, Ali'nin öldürülmesi, Kübra'nın başına gelenler, Muazzez'in kötü yola düşürülmesi ve tüm bunların üzerinin örtülmesi, kimsenin Hilmi Bey'e ve Şakir'e ses çıkarmayışı, ahlaksızlıklarının görmezden gelinmesi ve onların adaleti bile kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaları da bu farklılıkların bir sonucudur. Bunun yanı sıra Hacı Etem gibi bu insanları kayırarak itibar elde edenler de yok değildir. Yusuf önce uzama, sonra uzamdaki figürlere daha sonra da kendine yabancılaşır.

Edremit'te eşrafın oluşturduğu ve bu eşrafla kasaba halkı arasında maddi

anlamda büyük bir uçurum oluşturarak bu insanların kendilerinden zayıf olanlara diledikleri gibi hükmederken paralarıyla memurları da satın alıkları da bu uzamdaki toplumsal yozlaşmanın acı bir göstergesidir. Edremit'te devlet memurluğu çok az sayıda insana hizmet ederken kasaba halkı zeytincilik yapmaktadır. Bu da kasabada sınıf farklılığının çok belirgin ve yaralayıcı olduğunu ortaya koymaktadır: "Parası olanın izzi da tamam, namusu da." (Ali, 2016: 124). Bu çarpık toplumsal yapıya kendini ait hissedemeyen Yusuf, etrafındaki pek çok kişiyle de çatışmış, özellikle eşrafın en varlıklılarından olan Hilmi Bey'in ve Şakir'in karşısında yer almıştır: "Bu Şakir, yaşının on sekizden fazla olmamasına rağmen, kasabada herkese yaka silktirmiş bir çocuktu. Ayyaş, hovarda, ahlaksız bir şeydi. Babasının kazandığı parayı Rum orospular veya İzmirli oğlanlarla yiyor, etmediği rezalet bırakmıyordu." (Ali, 2016: 37). Yusuf, gerek Hilmi Bey'in gerekse Şakir'in yaptıklarını görmezden gelen bu sınıflaşma olgusunu kabullenmiş olan Edremit halkıyla da çatışma yaşayarak kendini içinde yaşadığı uzama hiçbir şekilde ait hissedememiş ve yalnızlaşmaya başlamıştır: "Şakir'in kendisine benzeyenlerden ibaret bir partisi vardı. Ne candarma, ne hükümet bunlara karışmazdı. Çünkü, parayı bolca oynatıyorlardı. Bu grubun ekseriyetini yaşlıca hovardalar teşkil ederdi. Bunlar paralarını şurada burada yiyip bitirdikten sonra, şimdi, bu hususta şöhret ve tecrübelerinden istifade edip geçiniyorlardı." (Ali, 2016: 39). Sonuç olarak da köylülere yakınlaşmakta çare bulmuş, ancak bu da kendisini Edremit'e ait hissetmesini sağlamamıştır:

Yusuf, işçilerin dilini de herkesten iyi anlıyordu. Bazı mal sahipleri, kadınların yanlarında getirdikleri emzikli çocuklarına meme vermelerine bile müsaade etmezlerken, Yusuf onların nasıl yorulduğunu görür görmez derhal işi bıraktırırdı. Bu zavallıların halini mukadder telakki etmekle beraber, onlara çok acıyordu. Sabah karanlığında, soğuktan büzülmüş, kollarında ufak bir ekmek sepeti ve sırtlarında çocukları ile, gülünç bir ücret mukabilinde çalışmak için kasabanın sokaklarından zeytinliklere akın eden bu sarı benizliler kafilesi, onun merakını çekiyordu. Çok kere bunlar yanından geçerken Yusuf içlerinden birini durdurup konuşmak arzusu duymuştu, havadan sudan, ne olursa olsun bir şey konuşmak. Çünkü altı seneden beri kendisi gibi konuşan birine rast gelmemişti ve bu zeytin amelesinin kendisi gibi konuşacağına dair içinde müphem bir kanaat vardı. (Ali, 2016: 27-28).

Yusuf daha sonra da zeytincilikle geçinemediği için başka işler denemek zorunda kalmıştır. Salahattin Bey, onu devlet dairesinde bir iş sahibi yapar. Toplumsal düzenin bir başka dinamiği olan iş yaşamı, bu düzene uzak olan Yusuf'a tamamen yabancı bir alandır. "Bu odada her şey ona, bilmediği bir dinin mabedine giren bir adam gibi, anlaşılmaz ve korkunç görünüyordu (Ali, 2016: 157) sözlerinden Yusuf'un bu uzama ne denli yabancı kaldığını

görürüz. Varlıklı insanların yaşam biçimi gösterişe dayalıdır. Bu gösterişli yaşam Şahinde gibi zayıf kişiliklerin ilgisini çekerek özenti içinde olmalarına neden olurken, Yusuf'un köylülere daha yakınlaşmasını sağlamaktaydı. Her koşulda hiçbir uzama kendini ait hissedemeyen Yusuf uzamları sorgulamış, bu sorgulayış onu içine kapanık bir birey hâline getirerek yaşam algısını temelden değiştirmiştir.

Yusuf bir oraya, bir de önündeki toprak yığınına baktı. Dişlerini ve yumruklarını sıktı, dudaklarını ısırdı; buna rağmen gözlerinden yanaklarına doğru iri damlalar yuvarlanmaya başladı. Bu yaşlar bütün manzarayı örtüvermişlerdi. Kollarının yeni ile gözlerini sildi. Hayvanına atladı. 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. (Ali, 2016: 220).

Tüm bunlar karşısında Yusuf kendini bu yapıya hiçbir zaman alıştıramamış, şehrin uzamını ve içindeki insanların olaylar karşısında takındıkları tutumunu kendi yaşam algısıyla özdeşleştiremeyerek şehir yaşamını sürekli sorgulamış ve nihayetinde ondan kaçmaya çalışmıştır.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, YKY, İstanbul 2016.

İrfan Çevik

KOMŞU KÖTÜLÜKLER / İYİLİKLER KURAMI VE *KUYUCAKLI YUSUF*

Kuyucaklı Yusuf Sabahattin Ali'nin taşra hayatını anlatan başarılı bir romanıdır. Dramla başlayıp, dramla biten romanın olay örgüsü, ana hatlarıyla şöyledir: 1903 yılının yağmurlu bir sonbahar gecesinde, Aydın ili Nazilli kazasına bağlı Kuyucak köyünü eşkıyalar basar ve masum bir karı kocayı katleder. Ertesi gün, yanına savcı, doktor ve birkaç jandarmayı alarak, olay yeri incelemesine giden kaymakam, evde Yusuf'la karşılaşır. İnceleme sırasında, öldürülen anne ve babasından başka kimi kimsesi olmadığını anlayınca kaymakam Selahattin Bey, Yusuf'a acır ve onu yanına evlatlık olarak alır. Karısı Şahinde Hanım bu durumu hoş karşılamaz. Bir yıl sonra, Selahattin Bey Edremit'e tayin olur. Kaymakam Selahattin Bey ve Şahinde Hanımın Muazzez isminde, Yusuf'tan birkaç yaş küçük, bir de kızları vardır. Evlatlık edinildiğinde Yusuf dokuz on yaşlarındadır. Muazzez'le birlikte okula yazdırılır. Yusuf, Muazzez'e kol kanat gerer, ona ağabeylik eder.

Bir bayram sabahı, Muazzez, Yusuf ve okuldan arkadaşları Şerif Efendinin oğlu Ali bayramyerine eğlenmeye giderler. Ali ile Muazzez salıncağa binerler, Yusuf kenarda onları izlemektedir. Biraz sonra, yandaki salıncağa fabrikatör Hilmi Beyin oğlu Şakir ile Hacı Rıfat'ın oğlu İhsan binerler. Sarhoş olan Şakir, Muazzez'e sarkıntılık eder. Yusuf'la kapışırlar, tabancasına davranan Şakir'i Yusuf bir yumrukla yere serer. Çevredekiler ikiliyi ayırırlar ancak, bu yumruk, Yusuf'un kaderini; romanın da iskeletini çizecektir.

Her istediğini baba parasıyla elde etmeye alışmış, mahallenin serserisi ve sözde kabadayısı Şakir, bu yumruğu hazmedemez ve Muazzez'i elde etmek için babasıyla birlikte, günümüzün moda deyimiyle, kaymakam Selahattin Bey'e kumpas kurarlar. Buna göre, avukat Hulusi'nin, kaymakam, savcı, ceza reisi, doktor vb. ilçenin ileri gelenlerine evinde verdiği bir akşam ziyafetine, kafalar çakırkeyif iken, geç saatte fabrikatör Hilmi Bey ile yardakçısı Hacı Ethem de dahil olurlar. Kısa sürede masada bir kumar tezgahı kurarak, o güne kadar hiç kumar oynamamış kaymakam Selahattin Beyi 320 altın gibi yüklü miktarda borçlandırıp elinden bir de senet koparırlar. Bu senetle Selahattin Beye baskı yapıp, Muazzez'in Şakir'le evlenmesine razı edeceklerdir.

Bu durumu öğrenen Yusuf, söz konusu parayı arkadaşı Ali'den borç ister. Muazzez'de gönlü olan Ali, 320 altını seve seve Yusuf'a verir. Senedi kurtaran

Yusuf, kumpası boşa çıkarmıştır. Fakat bu sefer de Ali Muazzez'e talip olmaktadır. Gerek Selahattin Bey gerekse Yusuf, Şakir'e nazaran Muazzez'in Ali'yle evlenmesini tercih etmektedirler. Olay ilçede duyulur. Taraflar nişan hazırlığı yaparken; Muazzez, babasının kumar ve senet olayını dolayısıyla Ali'yle niçin evlendirilmek istendiğini de öğrenir. Bunun üzerine, bir gün Yusuf'a açılır, onu sevdiğini söyler. Yusuf'ta Muazzez'e karşı ilgisiz değildir.

Diğer taraftan. Muazzez'i tamamen kaybedeceğini anlayan Şakir, arkadaşı İhsan'ın düğününde Ali'yi kasten öldürür. Ceza reisi Şakir'in katil olduğuna inanmaktadır. Cinayet aleni olarak herkesin gözünün önünde işlenmiştir. Ne var ki, önce jandarma çavuşuna rüşvet vermek suretiyle, Şakir'in olayda kullandığı silah değiştirilir sonra da bir iki şahidin gözü korkutularak olaya faili meçhul bir kaza süsü verdirilir. Maktul Ali'nin babası bakkal Şerif Efendinin tüm çabaları sonuçsuz kalır ve Şakir, avukat Hulusi'nin yaptığı savunmayla beraat ettirilir.

Şakir'in beraat etmesine en az onun kadar sevinen Şahinde Hanım kızını bu zengin konağa yamamak istemektedir. Bu amaçla Hilmi Bey'in evine tekrar girip çıkmağa başlar. Hatta bir gün, Muazzez'i Şakir'le buluşturmak için bağ evine götürür. Bunu haber alan Yusuf, Şakir'den önce davranarak, kiraladığı at arabasıyla Muazzez'i bağ evinden kaçırır. Civar köylerden birinde nikah kıydırdıktan sonra, kaymakama yerini bildirir. Yusuf, Muazzez'le birlikte Edremit'ten temelli ayrılmayı planlamaktadır. Selahattin Bey, saklandıkları köyde onları bulur, kendilerini affettiğini söyleyerek, Yusuf'u Edremit'e dönmeye ikna eder. Yusuf'un öce üvey babası olan Selahattin Bey şimdi kayınbabası da olmuştur artık.

Fazla bir yeteneği ve tahsili olmayan Yusuf'a bir iş bulmak zorunda hisseden Selahattin Bey, onu yanına tahrirat katibi olarak almak zorunda kalır. Selahattin Bey, Yusuf'u işe aldıktan bir hafta sonra ani bir kalp krizi sonucu vefat eder. Yeni kaymakam İzzet Bey, kısa sürede ilçe eşrafıyla içli dışlı olur. Yusuf'u tahrirat katipliğinden alarak, mal müdürlüğü emrinde gezici vergi tahsildarı olarak görevlendirir. Bu görev değişikliği ilk zamanlar, serbest tabiatlı olan Yusuf'un hoşuna da gider, fakat işin aslı çok geçmeden anlaşılacaktır. Şahinde Hanım, içine düştükleri geçim sıkıntısını da bahane ederek, Muazzez'i eğlenceli, cümbüşlü ziyafetlere katılmaya zorlamaktadır. Kendi evinde de ilçenin ileri gelenlerine bu tür ziyafetler vermeye başlar.

Durumdan işkillenen Yusuf, son seferinde dönüş tarihini öne çekerek eve erken döner. Gördüğü manzara Yusuf'u dehşete düşürür. Masanın bir ucunda Şahinde Hanım, fabrikatör Hilmi Bey ile kaymakam İzzet Bey oturmakta, az ötede Şakir'le Hacı Etem fısıldaşmakta, beri tarafta ud çalan birisi ve onun önünde ne yaptığını bilmeyecek kadar sarhoş olan Muazzez durmakta, yanında onu öpmeye çalışan jandarma bölük kumandanı Kadri Bey bulunmaktadır.

Yusuf içeri girer, önce kaymakamın suratına sonra diğerlerine gelişi güzel kamçı darbeleri indirir. Bu darbelerden biri lambaya isabet ettiğinden ışık söner, tam o esnada Şakir silahına davranmış ve bir el ateş etmiştir. Yusuf da silahına davranır ve karanlıkta en ufak bir hareket kalmayıncaya kadar gelişi güzel ateş eder. Sonra Muazzez'i yanına alarak atına atlar ve şehir dışına çıkar. Muazzez de yaralanmış olduğundan kan kaybından yolda ölür. Karısının cesedi başında sabaha kadar hareketsiz duran Yusuf, ortalık ışıyınca karısını oracıkta gömer ve dağlara doğru sürer atını.

Bu geniş özetten sonra, başlıktaki konuya yani Komşu Kötülükler Kuramı ve Komşu İyilikler Kuramına geçebiliriz. Efendim, Komşu Kötülükler Kuramı, üç temel varsayıma dayanır. İlki, kişinin bünyesinde barındırdığı kötülükler ya kişisel ya da toplumsal yönlüdür. İkincisi, içinde en az bir tür kötülük barındıran kişinin, içinde hiçbir kötülük barındırmayan kişiye oranla, diğer bir tür kötülüğü edinme olasılığının bir hayli yüksek olduğudur. Üçüncüsü, kişinin bünyesinde barındırdığı gerek kişisel yönlü gerekse toplumsal yönlü iyilik ve kötülükler arasındaki geçişmeler rastlantısaldır. İlk iki varsayımda geçen kötülük kelimelerinin yerine iyilik yazdığımızda aynı mantıkla Komşu İyilikler Kuramına ulaşmış oluruz.

Roman kişilerini iyiler ve kötüler olarak gruplandırdığımızda; iyiler grubunun Yusuf, Muazzez, Selahattin Bey, Ali, Kübra ve annesinden; kötüler grubunun ise Hilmi Bey, Şakir, Hacı Etem, avukat Hulusi, Şahinde Hanım ve yeni kaymakam İzzet Bey'den oluştuğunu görüyoruz. Fethi Naci, *Yüz Yılın Yüz Romanı* adlı kitabında Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanını değerlendirirken, "1910'ların Anadolu kasabaları (çoğunlukla bugün de öyledir ya) tragedyalar için en elverişli mekanlardır. Kasaba eşrafı ve mütegallibesi öylesine ezici bir güce sahiptir ki bu güce herhangi bir karşı geliş, 'doğa veya töre yasasını' bozmuşçasına, zorunlu olarak, bu karşı gelişin sonucunu doğurur. Sonuç, eski Yunan'da Tanrıların isteği ise, Anadolu kasabasında da - eski Yunan Tanrılarının gücüne sahip-eşrafın isteğidir." şeklinde bir tespitte bulunur. Ne yanından bakılsa, şahsen katılabileceğim bir tespit değildir bu. Çünkü, ne nesnel Anadolu eşrafı tanımına ne de mitolojik Yunan Tanrıları algısına uygun düşmektedir. Ayrı bir konudur bu. Ancak alıntılamamızın nedeni istekleri bakımından kötüler grubuna vermiş olduğu destektir.

Gerçekten, romandaki kötüler grubunun, kötülükleri bakımından son derece iç tutarlılığa sahip oldukları görülüyor. Gerçi yazar, final sahnesindeki Şakir'in Muazzez ve Yusuf'a ilişkin içsel değerlendirmesi haricinde, kötülerin neden kötü olduklarına dair herhangi bir değerlendirmede bulunmuyor. Biz, okuyucular olarak, onların kötülüklerini romanın akış diyagramından takip ediyoruz. Nedir bunlar? Kaymakam Selahattin Bey'e kurulan kumar kumpası, Kübra ve annesinin anlattıkları, Şakir' in Ali'yi öldürmesi, apaçık bir

cinayetin beraat ettirilmesi, Yusuf'un gezici vergi tahsildarı yapılarak Edremit dışına çıkarılması ve bunun sonucunda da çalgılı çengili âlemler düzenlenmesi. Bunlar adeta birer kötülük vagonları olarak yan yana durmakta ve yazar roman kişilerini bu vagonlara girdirip çıkarmaktadır. Böylelikle, hem roman kişilerine davranışsal bir tutarlılık bahşetmekte hem de bizim Komşu Kötülükler Kuramına önemli bir destek sağlamaktadır. Belki de yazar, kötülerin iç dünyasına niçin ışık tutmadığını, final sahnesinde, baş kötü Şakir'in iç dünyasına ışık tutarak anlatıyor olabilir. Zira, Şakir'in oradaki özellikle Muazzez'e ilişkin düşünceleri, kötülüğün insani boyuttan çıkıp hayvani boyuta dönüştüğünü göstermektedir.

İyiler grubuna baktığımızda, romana roman olma özelliklerinin burada şekillenip kotarıldığını görmekteyiz. Romanın Yusuf için yazıldığı aşikâr. Bu durum, romanın adından da anlaşılıyor zaten. Yusuf, Sabahattin Ali'nin koruyup kolladığı bir karakter. Ona gözü gibi bakıyor. Fethi Naci, yukarıda anılan kitabında, Sabahattin Ali ile roman kahramanı Yusuf'un ilişkisini şöyle betimliyor. "Yusuf'u oğlu gibi sever Sabahattin Ali, üzerine titrer demiştim. Yusuf sanki ringdedir. Sabahattin Ali de yanı başında; elinde havlu, durmadan yardım etmektedir. Romanın başından sonuna kadar bu böyledir. Ama S. Ali, bu sevgiyi gösterirken, romancı titizliğini bir yana bırakmaz; Yusuf'u hep belirli şartların içinde alır, yaşatır; bu şartlara göre davrandırır, düşündürür, konuşturur; gerçeği zorlamaz."

Bunun böyle olması hem normal hem de kaçınılmaz bir şeydir. Ne de olsa yeni bir karakter oluşturuyorsunuz. Onu olayların içinde yoğurup, diğer cephede yani kötüler cephesinde tipolojisini çizdiğiniz karakterlerle ilişkiye sokmanız gerekmektedir. Komşu İyilikler Kuramı açısından Yusuf'u değerlendirdiğimizde, yazarın onu, romanın kötü kişilerini kötülük vagonlarında gezdirdiği gibi, iyilik vagonlarının hepsine girip çıkartmadığını görüyoruz. Diğer bir ifadeyle, yazarın, romandaki kötü kişilere bahşettiği davranışsal tutarlılığı, romanın baş kahramanı Yusuf'tan esirgediği anlaşılıyor. Şöyle ki Yusuf'un kendi nefsine yönelik bir kötülüğü, kötü alışkanlığı yok. Topluma yönelik de bir kötülüğü bulunmuyor. Ancak topluma karşı iyilikleri var. Muazzez, Kübra ve Annesini koruyup kollaması, zeytinlikte çalıştırdığı ırgatlara iyi davranması ve kaymakam Selahattin Beyi kumar senedi kumpasından kurtarması roman boyunca Yusuf'un sergilediği iyi davranışlar. Ne var ki, yapmadığı bir iyilik var ki tüm bunları gölgeler nitelikte; o da arkadaşı Ali'nin öldürülmesinde sessiz kalması. O Ali ki, Muazzez'le evlenme karşılığında da olsa, 320 altını bir çırpıda Yusuf'un avucuna saymıştır. Sabahattin Ali, Ali'nin öldürülüşüyle ilgilenememek hususunda kaymakam Selahattin Bey için ürettiği mazerete benzer bir mazereti Yusuf için de üretseydi keşke diyesi geliyor insanın.

Diğer taraftan, yazarın bu eleştiriye cevabı roman sanatı tekniği bakımın-

dan bir ders niteliğinde olurdu herhalde. Yusuf, Ali'nin öldürülüşü olayına karışsaydı eğer, büyük bir olasılıkla Şakir'i mahkum ettirirdi. Bu da yazarın işini bir hayli zorlaştıracaktı. Şöyle ki, Şakir hüküm giyseydi, hem romanın akıcılığı sarkacak hem de Yusuf'u daha dramatik bir sona hazırlayan yazar, final sahnesinde romanın tüm kötü kişilerini bir masa etrafında toplayıp, onları Yusuf'a önce kamçılatıp sonra kurşunlattıramayacaktı. Ama yine de Ali'nin öldürülüşünde yazar, romanın akışını aksatmayacak küçük bir mazeretle, Yusuf'u devre dışı bıraksaydı; bizim Komşu İyilikler Kuramı dört köşe olacaktı.

Komşu Kötülükler/İyilikler Kuramı açından en elverişli roman kişisi kaymakam Selahattin Bey'dir. Bir kere talihsiz bir evlilik sonucu içki müptelası olmuştur. Bu durum kendine yönelik bir kötülük olup, bu sayede diğer bir kötülüğe kolaylıkla geçebilmekte ve hayatında hiç oynamadığı kumarı, bir gecede 320 altın kaybedecek denli bir saçmalıkla oynayabilmektedir. Diğer taraftan, topluma yönelik yüzüyle Selahattin Bey iyi bir insan olup, acıma ve merhamet hissiyle Yusuf'u evlat edinebilmekte; görevi esnasında halka bir kötülüğü dokunmamaktadır. Bu haliyle kuramımıza tıpa tıp uyan tek roman kişisidir Selahattin Bey.

Bir romanı başarılı kılan pek çok özellik sayılabilir. Bunlardan bazıları, romanın dili, kurgusu, yer ve zaman betimlemeleri, roman kişilerinin ruhsal ve fiziksel yapılarının yansıtılması ile romancının oluşturduğu edebi ve felsefi atmosferdir. *Kuyucaklı Yusuf* bu saydıklarımızın hepsinde başarılı olmuş bir romandır. Dili edebi tatlar bırakacak kıvamda pürüzsüz, tatlı ve akıcıdır. Yer ve zaman betimlemeleri yeterli ve gerekli olduğu kadardır. Gereksiz ayrıntıyla okuyucuyu boğmaz. Roman kişilerinin ruhsal yapıları özellikle Selahattin Bey ve Yusuf bağlamında çok başarılı bir biçimde yansıtılmıştır. Keza romancının oluşturduğu edebi ve felsefi atmosfer okuyucuyu saracak ve hatta sarsacak kıvamdadır. Bu son durumu romandan yapacağımız iki alıntıyla örneklendirebiliriz.

Romanın başlangıcında, yani, okur, Yusuf'un aynı anda hem öksüz hem de yetim kaldığını öğrendikten sonra, yazar araya girerek, "Çocuğun bu metaneti orada bulunanların kalbini parçalıyordu. Zaten, bir felakete sükûn ve itidalle tahammül edenlerin manzarası, o felaket için ağlayıp çırpınanların manzarasından çok daha korkunç ve ezicidir." demek suretiyle; aynı şekilde, Muazzez'in ölümünden sonra, yazar yine araya girerek ve romanın son cümlesi olarak, "Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti." demek suretiyle hüzünlü ve başarılı bir atmosfer oluşturmaktadır.

Son olarak, bir hususu daha belirtmek isterim. Kaymakam Selahattin Beyin, Yusuf'u kaymakamlıkta işe başlattıktan sonra, akşam eve dönerlerken, işiyle ilgili olarak, Yusuf'a çektiği bir iki cümlelik söylev, Türk Bürokrasi Tarihinin özeti gibidir.

Ayfer Yılmaz*

SABAHATTİN ALİ'NİN *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN* ADLI ROMANINDA ELEŞTİREL TESPİTLER

"İyilik demek kimseye kötülüğü dokunmamak değil,
kötülük yapacak cevheri içinde taşımamak demektir."
Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan* (s. 249.)

Sabahattin Ali tarafından yazılan *İçimizdeki Şeytan* adlı roman, dönemin aydınlarını eleştirmesi bakımından üzerinde farklı yorumlar ve tartışmalar yapılan bir eser olarak hafızalarda yer almıştır. Eserde, toplumun aydın kesimi olarak adlandırılan bölümünün eleştirisinin yanı sıra, toplumun değişik kesimlerine de eleştirel bir tavrın sergilendiği görülmektedir. Bireyi felakete sürükleyen amillerin çarpıcı biçimde ortaya konulduğu romanda, merkez figür olan Ömer roman boyunca onaylanması mümkün olmayan her davranışının altındaki sebep olarak insanın içindeki şeytanı göstermektedir. Ancak gerçek sebep, romanın sonunda yine Ömer tarafından ortaya konulur. İnsanı kötülüğe sürükleyen sebep içindeki şeytan değil, kişinin iradesizliği, zaafları ve hırslarıdır.

A. Ana Hatlarıyla Vak'a**

Yıllardır bitmeyen üniversite tahsiline devam etmekte olan Ömer, aynı zamanda posta dairesinde memurdur. Esasında zamanını boşa geçiren, hiçbir amacı olmayan, gelişigüzel yaşayan bir gençtir. Bir gün arkadaşı Nihat'la birlikte vapurda karşılaştığı kızdan etkilenerek yanına giden genç adam, Macide adlı genç kızın akrabası Emine Teyzenin yanında kalan bir hemşehrisi olduğunu öğrenir. Emine Teyze, konservatuarda öğrenci olan Macide'nin babasının vefat haberini henüz ona veremediklerini üzüntü içinde ifade eder.

Nadiren uğradığı Emine Teyzelere Macide'yi görmek ümidiyle giden Ömer, bu ziyaretinden sonra genç kızla arkadaş olmayı başarır. Ancak Macide'nin eve geç gelişlerini bahane ederek uzun zamandır ondan oda mukabilindeki parayı alamayan ev sahipleri, bir akşam genç kızı ağır haka-

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı.

** Bu çalışmada kullanılan baskı: Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, 46. Bs., İstanbul 2017. Alıntılar bu baskıya aittir.

retlerle ikaz ederler. Bu tarz bir davranışı kabullenebilecek mizaçta olmayan genç kız, o gece kimseye haber vermeden evi terk eder. Bundan sonra Ömer'le birlikte, genç adamın yaşadığı pansiyon odasını paylaşmaya başlar.

İlk günlerde birbirine âşık ve oldukça mutlu olan çift zamanla gerek geçim derdi, gerekse kişiliklerinin birbirine aykırı olması sebebiyle giderek iç dünyalarında bu ilişkinin geleceğini sorgulamaya başlamıştır.

Bir davette Macide'nin Balıkesir'den müzik öğretmeni, aynı zamanda Ömer'in de arkadaşı olan Bedri ile karşılaşırlar. Bedri öğrencisi iken uzaktan hoşlandığı ancak duygularını açıklayamadığı Macide ile kocasına elinden gelen maddi desteği sağlamaya çalışır.

Davranışlarını içindeki şeytana bağlayan Ömer, karanlık işlere karışmış olan ahbapları sebebiyle tutuklanır. Artık kopma noktasına gelen Macide ile Ömer'in ilişkisi bu olayla daha da su yüzüne çıkar. Macide ve Ömer birbirlerinden habersiz, ayrılma kararı almıştır. Serbest bırakılacağı gün kendisini ziyarete gelen Macide'yi görmek istemeyen Ömer, onunla birlikte gelen Bedri'ye genç kadından ayrılma kararını açıklar ve onu Bedri'ye emanet ederek ortadan kaybolur.

B. Roman Kişileri

I. Romandaki Ana Kişiler

Ömer

Romanın merkez figürü Ömer, yıllardır Balıkesir'deki ailesinden ayrı, İstanbul'da tek başına yaşayan, otuzuna yaklaşmakta olan bir gençtir. Yıllardır devam ettiği üniversiteyi bitirme azmini yitirmiş, bir ahbabı aracılığıyla girdiği posta idaresindeki memuriyetini de gelişigüzel devam ettirmektedir. Buradan aldığı maaş geçimini rahatlıkla karşılamasına yetmez. Zaten bu dairede tam olarak ne işe yaradığını kendisi de bilmemektedir.

Ailesiyle hemen hemen hiç bağı kalmamış olan genç adam, zekâsı ile övünen, kendisine hiçbir faydası olmayan arkadaş çevresine kapılmış, elden aldığı borçlarla gününü geçirmektedir.

Yaşadığı hayattan sıkılmaktadır. Arada bir uğradığı okulu, okulundaki hocaları, arkadaşları... Kısaca etrafındaki hemen her şey ve herkes ona değersiz görünmektedir. Zeki olduğunu düşünmekte ancak bu zekâsını hayatını düzene sokmak için kullanmaktan kaçınmaktadır. Arkadaşlarından, tanıdıklarından sürekli borç almakta ve bunun karşılığında da onlarla boşa zaman geçirmekten kendini alamamaktadır. Yaşamının bu şekilde devam edemeyeceğini bildiğinden, zamanı gelince ölüp kurtulacağını düşünmektedir.

Yaptığı yanlışlar için kendince bir suçlu da bulmuştur. İnsanın içindeki şeytanın kötü davranışların sebebi olduğunu düşünerek avunmaktadır:

> (...) şu muhakkak ki bugün olduğum gibi olmak da istemiyorum. Büsbütün başka bir hayat, daha az gülünç ve daha çok manalı bir hayat istiyorum. Belki bunu arayıp bulmak da mümkün... Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncağız... (s. 47)

Etrafındaki insanlar da onun kişiliğindeki zayıflığın, hayalperestliğin farkındadır. Yakın arkadaşı Nihat onun davranışlarını "Don Kişotça" (s. 20) bulmakta, onun idare edilmeye muhtaç, zayıf karakterli biri olduğunu düşünmektedir. Akrabası Emine Teyze, onun kusuruna bakılacak biri olmadığını yüzüne karşı ifade etmekten sakınmamaktadır. Kısa bir süreliğine sadece duygularına kapılarak hayatını birleştirdiği Macide de onun, "bir anlık arzuların zavallı bir oyuncağı" (s. 161) olduğunu kendisine itiraf etmeye mecbur kalır.

Sadece anlık duyguları ile hareket etmeye alıştığı ve sorumluluk duygusu olmadığı için, hayatını birleştirdiği Macide'den de uzaklaşmaya başlar. Gitgide daha anlamsız bir hayata sürüklenmektedir.

Ahlaken çökmüş bir arkadaş grubundan bir türlü kendisini kurtaramayan Ömer, geçim derdinin de verdiği sıkıntı ile hiç istemediği şeyler yapmaya başlar. Bir dükkândan kadın çorabı çalması ile başlayan kötülükler, en yakın mesai arkadaşı Hafız Hüsamettin Efendi'den iki yüz lira gasp etmesine değin devam eder. Yaşadıklarını kolaylıkla unutabilen birisi olan Ömer, bir müddet daha bu hayata devam eder. Ne var ki arkadaşlarının karışmış olduğu yasa dışı faaliyetlerden dolayı hiç beklemediği bir anda gözaltına alınması, hayatının dönüm noktası olur. Artık gerçeği görmüştür:

> İçimizde şeytan yok... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var... Hiçbir şey üzerinde düşünmeye, hatta bir parçacık durmaya alışmayan gevşek beyinlerimizle kullanmaya lüzum görmeyerek nihayet zamanla kaybettiğimiz biçare irademizle hayatta dümensiz bir sandal gibi dört tarafa savruluyor ve devrildiğimiz zaman kabahati meçhul kuvvetlerde, insan iradesinin üstündeki tesirlerde arıyoruz. (s. 250).

Hayatını sorgulayan genç adam, öncelikle Macide'yi hayatından çıkarmasının en doğru davranış olduğuna karar vererek, ölesiye sevdiğini düşündüğü genç kadını, Bedri adlı arkadaşına emanet ederek, tek başına, kendi yoluna gider.

Macide

Ömer'in hemşehrisi olan Macide, İstanbul'da konservatuarda öğrencidir. Uzaktan akrabası olan Emine Teyze ile Galip Amcanın yanında pansiyoner olarak kalmaktadır. Kendi halinde, ağırbaşlı bir kız olan Macide'nin hayatında tesadüflerin etkisi çoktur.

> (...) Çocukluğunda evi yoklayıp geçen çeşit çeşit hastalıklardan biriyle ölmediyse bir tesadüf; ilkmektebi bitirdikten sonra evde alıkonmayıp ortamektebe gönderildiyse, bu da bir tesadüftü. Babası kendini çıkmaz işlerin içinde bu kadar kaybetmiş olmasa, kendisine kızını okutmasını tavsiye eden birkaç mektep muallimînin sözüne belki kanmaz ve onu da, ablası gibi on beş yaşında kocaya verirdi. (s. 27)

Evde kendisini anlayacak kimse bulunmamasını kabullenen Macide, okulda da arkadaşlarıyla bir uyum yakalayamaz. Onları genellikle boş dedikodularla vakit geçiren, yaşlarına uymayan gayriahlâkî davranışlar sergileyen kimseler olarak görmektedir.

Ortaokulda, yeteneği sayesinde müzik öğretmeni Bedri Bey'in dikkatini çeken Macide'nin müzik öğrenimine yönelmesi, hayatına farklı bir istikamet verir. Birbirlerini uzaktan uzağa beğenen çift, Bedri Bey'in tayinini İstanbul'a aldırması ile birbirlerinden koparlar.

İstanbul'da tesadüfen karşılaştığı Ömer'in ilgisine karşı koyamayan genç kız, onunla arkadaşlık yapmaya başlar. Babasının ölümünden sonra ailesinin maddi sıkıntıya düşmesi üzerine Emine Teyze ile kocasının genç kızı eve geç gelmeyi alışkanlık ettiği bahanesiyle azarlaması, Macide'nin bu evden ayrılmasına sebep olur.

Bundan sonra hayatını Ömer'le paylaşmak durumunda kalan Macide, ilk günlerde bu beraberliğe sahip çıkmaya çalışır ve üzerine düşen vazifeleri büyük bir özveri ile yerine getirir. Ancak aşağı yukarı iki aylık bir süre sonunda Ömer ve onun arkadaş çevresinin düşündüğü gibi olmadığını görerek hayal kırıklığı yaşamaya başlar. Tam bu günlerde karşısına ilk aşkı Bedri Bey çıkar. Ömer'in de yakın arkadaşı olan Bedri hem Ömer'e hem de Macide'ye elinden geldiği nispette destek olmaya çalışır. Ömer'in olumsuz davranışları sebebiyle onu terk etmeye karar veren Macide, genç adamın gözaltına alınması üzerine daha önce aldığı kararı Ömer'in de almış olduğunu öğrenir. Ömer, onu Bedri'ye emanet ederek, hayatından çıkmıştır. Artık Macide, hayatını Bedri Bey ve onun ailesi ile birlikte sürdürmek durumundadır.

II. Romandaki Yan Kişiler

Nihat

Ömer'in arkadaşı olan Nihat, ne olduğu pek anlaşılamayan bazı düşünceler peşinde koşan, kim oldukları, hangi amaca hizmet ettikleri pek bilinmeyen kimselerle bağlantısı olan bir gençtir. Birtakım yazar, çizer takımıyla oturup kalkmakta, görünürde dergicilikle meşgul olmaktadır. "Gençlik Hareketi" başlıklı makalelerinde, "(...) ne kastettiği pek kolay anlaşılamayan ve açıkça söylemediği bir düşmana çatıyormuş hissini veren yazıları bazı gençler tarafından" (s. 49) ilgiyle izlenmektedir.

Ömer'den farklı olarak, daha gerçekçi olmasına rağmen karanlık tarafları da vardır. Giderek para ve güç hırsına kapılan genç adam, konuşmalarıyla da kendisinden başka kimseye önem vermediğini açıkça ortaya koymaktan çekinmez:

> (...) Hayatta hiçbir şey, uğrunda ölmek için istenmez. Her şey yaşamamız için olmalıdır. Hatta biraz ileri gideyim, kendi yaşamamız için... (...) Yaşamak, herkesten daha iyi, herkesten daha üstün yaşamak, insanlara hâkim olarak, kuvvetli, belki de biraz zalim olarak yaşamak... Dünyada bundan başka istenecek ne var? Hayatını bu gayeye vakfet ...(s. 45-46)

Hayatın bir "katakulliden" (s. 188) ibaret olduğunu düşünen Nihat, esasında etrafına topladığı gençleri gerçekleşmesi güç hayaller, idealler peşine sevk ederek, toplumsal hareketlere istediği istikameti vermeye çalışan gizli faaliyetlerden birinin başındadır. Ömer'in kendisine yönelttiği eleştirilere açık yüreklilikle verdiği cevaplar, onun kötü karakterli bir insan olduğunu da ortaya koyar:

> (...) Aklı başında adamlarla hiçbir iş görülmez. Bize, itirazsız inanacak ve düşünmeden harekete geçecek insanlar lazım! Bu gençleri romantik birtakım emellerle bağlamak, onlara kabadayıca sergüzeştlerin hasretini duyurmak ve bugünkü hudutları dar gösterip büyük arzularla beslemek ve böylece hepsini avcumun içine almak daha kolay ve daha muvafık... (s. 188).

En yakın arkadaşı Ömer'in gasp olayına karışmasına sebep olan Nihat, yaptığı yasa dışı faaliyetler sebebiyle gözaltına alınarak sorguya çekilir. Yaptıklarının masumane işler olmadığı ortaya çıkmıştır.

Bedri

Romanın tek olumlu kişisi Bedri'dir. Macide'nin ortaokuldaki müzik öğretmenidir. Genç bir öğretmendir. Almanya'da eğitim görmüştür. Oldukça kibar, iyi yetişmiş, beyefendi tavrıyla dikkat çeken biridir. Balıkesir'deki öğret-

menlik tecrübesi ona, toplumun bir başka çehresini göstermiştir. Annesine yazdığı mektubu postaya vermesini rica ederek Macide'ye verdiğini gören ve olayın iç yüzünü anlamadan, öğrencisine mektup verdiğini düşünerek kendisini haksız yere uyaran okul müdürünün bu yersiz davranışı, onun Anadolu'da yaşadığı en çarpıcı örnek olur. Bu olaydan sonra tayinini isteyerek İstanbul'a dönen genç adam, burada da geçim sıkıntısı ile mücadele etmek zorunda kalır. Yaşlı annesi ve hasta kız kardeşinin geçimini temin için birtakım eğlence mekânlarında çalışan Bedri, buralarda müziğin nasıl değersizleştiğini de üzülerek görür.

Bir tesadüf sonucu Balıkesir'deki öğrencisi Macide ve onun kocası Ömer ile karşılaşan genç adam, onların maddi sıkıntılar içinde bocaladığına üzülerek şahit olur. Ve kazancından onlara da bir miktar ayırmaya başlar. Problemli olduğunu anladığı bu evliliğin yürümesi için, bir dost olarak elinden gelen çabayı harcar. Ne var ki arkadaş çevresinin bulaştığı yasa dışı işler sebebiyle Ömer'in de gözaltına alınması üzerine biten bu ilişkide, Macide'yi ortada kalmaktan yine o kurtarır.

Gerek düşünceleri ve gerekse davranışları bakımından romandaki tek olumlu kişi olan Bedri, iyi bir musiki hocası olduğu kadar, merhametli ve yardımsever bir insandır. İstanbul'da aydın geçinen insanların gerçek yüzünü gören ve bu konuda fikirlerini açıkça ortaya koymaktan çekinmeyen Bedri, bir bakıma yazarın romandaki sözcüsü konumundadır diyebiliriz.

Emine Teyze

Ömer ile Macide'nin Balıkesir'den akrabaları olan Emine Teyze, iyi bir insan gibi görünmesine rağmen, esasında menfaatine düşkün, şehirli gibi görünme çabalarına rağmen de doğu ile batı kültürü arasına sıkışmış bir kadındır. Kocası ve kızı ile birlikte yaşamaktadır. Balıkesir'e son gidişinde tanışarak hayran olduğu Macide'yi konservatuar eğitimi için İstanbul'a getirir. Ancak evinde pansiyoner olarak kalan genç kıza gerektiği gibi şefkat göstermez. Hele Macide'nin babasının ölüm haberinin gelmesi ve genç kızın parasız günlerinin başlaması üzerine, Macide'ye karşı davranışlarını değiştirmekten çekinmez. Son olarak da genç kızın eve geç gelişlerini bahane ederek onu âdeta evden kovar. Macide, Emine Teyzenin karakterini en son konuşmalarında açıkça görmüştür:

> Macide gözlerini teyzesine dikmişti. İptidai zekâsıyla karşısındakini kandırmaya, asıl maksadını saklamaya çalışan ve bunda pek az muvaffak olan ihtiyar kadın Macide'ye bu âna kadar hiç böyle iğrenç görünmemişti. Düşündüklerini saklamayarak dışarı vuruveren zavallı Galip amca, karısına nazaran çok daha dürüsttü. (s. 100).

Hafız Hüsamettin Efendi

Ömer'in çalıştığı dairede veznedar olan Hüsamettin Efendi, kırk beş yaşında beş çocuğu ve karısıyla birlikte yaşayan, kendi halinde bir memurdur. Dairede neredeyse tek çalışan kişi olan Hüsamettin Efendi, geçim zorluğu çekse de halinden pek şikâyet etmez. Hatta Ömer'e zaman zaman borç vermekten de kaçınmaz. Ancak kayınbiraderi tarafından kandırılarak dairedeki kasadan iki yüz lira alması ve bunu kayınbiraderinden bir türlü geri alamaması üzerine hayatı kâbusa döner. İçine düştüğü bu korkunç durumu paylaştığı Ömer'in de onu kasayı soymaya zorlaması, zaten ortadan kaybolmak niyetinde olan Hüsamettin Efendi'nin kararını hızlandırır. Ömer'in bu kötü davranışı ile karşılaşıncaya kadar, dünyada az da olsa iyi insanların olduğuna inanmaya çalışan veznedar, bu davranış karşısında artık içinde iyiliğe dair her şeyi silerek, kasayı soyar ve bu parayı ailesine teslim ederek ortadan kaybolur.

C. Romandaki Aydın Çevresi

İçimizdeki Şeytan adlı romanda eleştirilen meselelerden biri de, İstanbul'da belli bir çevrede yaşayan ve kendilerini aydın olarak tanımlayan insanların iç yüzüdür.

Bu çevrede aydın geçinen kimseler arasında şair İsmet Şerif, şair Emin Kâmil, Profesör Hikmet Bey ve Nihat gibi isimler yer almaktadır. Gençleri peşinde sürükleyen bu kimselerin ortak hususiyetleri Bedri aracılığıyla şöyle ortaya konulur. Bunlar, "(...) Her biri, hilkatin birer tokadını yiyerek, hayatta birer cihetten zayıf ve âciz kalmış insanlar." dır (s. 201). Güce ve güçlüye olan hayranlıklarının sebebi, kendi acizlikleridir. Yine Bedri'nin bu insanlarla ilgili bir başka yorumu da şöyledir:

> Bu adamların hepsi büyük bir tezat ve ikilik içinde çırpınıyorlar. Hiçbiri sırtında taşıdığı ve muhafazaya mecbur olduğu mevki veya paye ile ahenk halinde yaşamıyor. Kafaları, zekâ itibarıyla olsun, yarım yamalak bilgileri itibarıyla olsun, merhamete muhtaç bir halde. Şahsiyetleri kırpıntı bohçası gibi. Her şeyi iğreti, her vasıfları, her kanaatleri iğreti... (s. 246)

Bedri, bu insanların "aydın" görünme çabalarına karşın, şahsiyet olarak ne denli gelişmemiş olduklarının da farkındadır.

> (...) hiçbirinde fikirler ve bilgiler şahsiyet haline gelmemiştir. Hiçbiri ukalalık etmek için malzeme toplamaktan başka bir şey düşünmemiştir. Hiçbiri insanı insan yapan şeyin şahsiyet olduğunu, bütün ilimlerin, bütün tecrübelerin yalnız bunu temine yaradığını anlamamıştır. (...) Bir insanın, bilgisi, düşünceleri, mantığı, ahlakı, hülasa her şeyiyle bir kül olduğunu henüz

> anlayan yok. Bu muhtelif taraflar bir insanda ne kadar ayrı çehre gösterirse göstersin, bir noktada birleşir ve bir ahenk vücuda getirirler. O nokta da şahsiyet dediğimiz şeydir... (s. 247).

Macide'nin bakış açısı ile "aydın" geçinen zevatın içkili bir toplantıdan sonra, içlerinde taşıdıkları ilkel insanın nasıl ortaya çıktığı görülür. Bunlar, "Hiçbir işi ciddiye almayan ve her şeyi sadece gösteriş olarak yapan bir" kalabalıktır (s. 208).

Ömer de ilimle meşgul gibi görünen insanların fikir üretmek yerine "büyük ve gösterişli sözler arkasında adamakıllı esnafça işler kovaladıklarını gördükçe" (s. 189) bu çevreden uzaklaşarak kendi dünyasına çekilmenin en doğru davranış olacağını düşünmektedir. Bunların etrafında, âdeta büyük bir hayranlık ve itirazsız bir itaatle sözlerini dinleyen gençler vardır. Bu gençlerin hiçbirisinin ilerde savundukları düşüncelerin peşinde koşmayacaklarını, kendi ikballerini ülke menfaatinin önüne koyacaklarını yüzlerine vurmaktan çekinmeyen Ömer, aydın geçinen bu gençleri eleştirirken, "Siz bir şey yaptığınızı zannediyorsunuz, ben ne yaptığımı, daha doğrusu ne yapmadığımı gayet iyi biliyorum..." (s. 191) diyerek kendisini savunmaktadır.

İsmet Şerif ve Emin Kâmil'in etrafındaki bu gençler, eğitimlerini yarım bırakmış, sözde gazeteliğe heves etmiş kimselerdir. Ne var ki, gazetecilik yapacak donanımda olmadıkları da çok açıktır. Zamanlarını "üstad" kabul ettikleri kimselerin yanında, konuşmaları hayranlıkla dinleyerek, her nükteye gülerek geçirmektedirler (s. 49).

Akademik hayata dair tespitler de Ömer'in yorumu ile verilmektedir. Üniversitedeki erkek hocaların kız öğrencilerine yaklaşımı hiç de onaylanabilir nitelikte değildir:

> Kendimi tutmasam kahkahayı koparacaktım. Tarih müderrisi sualleri birbiri arkasına sıraladıkça kız şaşırıyor, dört tarafından yardım ister gibi başını çeviriyordu. Bir kere bile notları açıp okumadığını bildiğim için bal gibi çaktı dedim. Bir de gözüm arkasında oturan Ümit'e ilişti, ne göreyim, kaşıyla gözüyle profesöre işaretler yapıyor. İstediği de oldu azizim, hoca birkaç sudan şey sorup cevaplarını kendisi verdi ve kızı mezun etti. (s. 13)

Bahsi geçen bu hoca, fizikî olarak çirkin olmasına rağmen, "Her kıza tutkun..." (s. 14) biridir.

D. Sosyal Çevre Bakımından İstanbul

Bir pastanede etrafı gözlemleyen Macide'nin gördükleri çok da ümit vermeyen insanlardan oluşan bir gençliktir:

> Buraya gelenlerin çoğu on dörtle yirmi beş yaş arasında genç insanlardı. Bir balodan yeni fırlamış gibi bin bir çeşit elbise içinde ve gizli bir el tarafından daima gıdıklanıyormuş gibi kıvrılıp fıkırdayarak dondurmalarını yalayan genç kızlar ve suratlarının kaba, küstah ve aptal ifadelerinden sporcu oldukları anlaşılan delikanlılar, vâkıf gözlerle birbirlerini ölçüyorlardı. Erkekler mühim miktarını terzilere borçlu oldukları geniş omuzlarından kâh birini, kâh ötekini ileri sürüp mutlak surette bir hiçlik ve zavallılık ifade eden, fakat süzgün olmaya da ayrıca çalışan bakışlarla bu çocuk denecek yaşta boyanmaya ve nefsini arz etmeye başlayan kızlara sokuluyor ve bağıra bağıra konuşuyorlardı. Söyledikleri şeylerin ne olduğunu Macide tamamıyla işitemiyor, fakat her kelimeden sonra ortalığı saygısızca dolduran kahkahaları fevkalade boş ve ürpertici buluyordu. (s. 133).

Adeta "garip mahlûklar" (s. 133) gibi görünen kızlar, aşırı boyaları ile dikkat çekmektedir. Tavır ve davranışları yapmacıktır. Delikanlılar da gösterişli görünüşleri ile etrafındakileri etki altına almaya çalışmaktadır.

Ömer'e göre İstanbul bir kültür şehridir. İstanbul'a alışmış olan kimselerin bu etkileyici şehirden ayrılamayacaklarını düşünmektedir. Genç adam, İstanbul'dan uzaklaşan bir insanın fikrî bakımdan gelişmesinin giderek yavaşladığına inanır. Ancak İstanbul'da yaşayan "aydın"lar, bu şehrin gerektirdiği davranış biçimini geliştiremez.

Edebî tartışmaların giderek seviyesiz sataşmalara dönüştüğünü İsmet Şerif ile meşhur bir romancının tartışmasının anlatıldığı kısımda görmek mümkündür. Roman üzerinden başlayan polemik, her iki sanatkârın (!) birbirlerinin ailelerini karalamasına kadar vardırılır. Bu yolla, kendi sanatlarının ve fikirlerinin kıymetli olduğunu ispata çalışan bu kişilerin, esasında sanat dünyasını da kirlettikleri ortadadır.

İstanbul'daki devlet dairelerinin durumu da içler acısıdır. Kurumlar, işe yaramaz pek çok insanla doldurulmuştur:

> (...) Bu dairede de böyle: Birkaç kurnaz ve işbilirin yanında bir sürü de Allah'ın mübarek koyunları var... Yaşamak ve yeryüzünde üç adımlık bir yer işgal etmekle mühim bir iş yaptıklarına ve tecrübesizliğine dayanıp böbürlenir; kimisi eskiden neydim diye övünür; kimisi ilerde neler olacağını ihsas ederek itibar kazanmak ister. Hepsi birden mahiyetini asla anlamadıkları bu değirmenin içinde yuvarlanıp giderler ve kâinatın mihverinin kendilerinden geçtiğini vehmederler. Kimisinin de ihtiyarlıktan çenesi düşmüştür, benim gibi gevezelik edip durur. (s. 73).

Böyle bir devlet dairesinde işlerin gerektiği biçimde yürüyemeyeceği açıktır. Devletin üzerinde büyük bir külfet olan bu işe yaramaz memur takımı, toplumsal uyuşukluğun bir yansımasıdır.

E. Taşradaki Eğitime Bakış

Taşrada ortaöğretimdeki okullarda öğretmenler de öğrenciler de sürekli dedikodu ile meşgul olan, ilimle ve eğitimle neredeyse hiç alakaları olmayan kimselerdir. Öğrencisi Macide'ye postaya vermesi için bir mektup emanet eden Bedri Bey, okulun müdürü tarafından şu sözlerle uyarılır:

(...) Böyle ufak yerlerde insan adımını çok hesaplı atmalı, insanı tefe koyup çalıverirler. Burası Almanya değil... Siz Almanya'da bulunmuştunuz değil mi? (s. 34)

Bu sözleri söyleyen müdürün kendisi de oldukça dedikoducu biridir. Bedri'yi uyardıktan sonra arkasından şöyle konuşur:

> (...) Herkesi aptal mı sanıyor nedir? Bizim elimizden neleri geçti... Böyle kurtları genç kızların arasına başıboş salmaya gelir mi hiç! Ara sıra gözümüzün kör olmadığını anlatmalıyız... (s. 35).

Müdürün sözleri Bedri'yi dehşete düşürür. Tartışmak niyetiyle başladığı görüşmede şaşkınlıktan neredeyse ağzını açamaz. Çünkü, "(...) Suiniyeti esas olarak kabul eden ve bir insanın dürüst, samimi ve namuslu olabileceğine ihtimal vermeyen bir kimseye karşı kendini müdafaa edebilmenin hazin imkânsızlığı onun elini kolunu bağlamıştı. Süratle kahveden çıkarak mektebe döndü..." (s. 35-36).

Ortaöğretimdeki öğrencilerin durumu Macide'nin bakış açısıyla şöyle tasvir edilmektedir:

> (...) Yaşları on üçle on altı arasındaki bu çeşit çeşit kızlar, aralarında, yetişkin bir insanı kıpkırmızı edecek bahisler açıyorlar, sınıf arkadaşları olan oğlan çocukları hakkında, onları görünüşte daima istihfaf etmelerine rağmen, pek vâkıfane mütalaalar yürütüyorlardı... (s. 28).

Öğrenciler, kendilerini geliştirmekle meşgul olmaktansa, dikkatlerini etraflarına yoğunlaştırmış, boş kimselerdir. Genç kız bu durumun "ahmakça bir körlük" (s. 37) olduğunu düşünür.

Bedri ise bir öğretmen olarak karşısındaki bu "(...) şımarık ve fena yetiştirilmiş mahlûklar"ın (s. 30) kolay kolay yola getirilemeyeceğini üzülerek görmüştür. Esasında diğer öğretmenlerin dersleri de bu yaramaz öğrenciler sebebiyle disiplinden uzaktır. İdealist bir öğretmen olarak göreve başlayan genç

adam, çareyi sadece derslerine ilgi gösteren öğrencilerle meşgul olmakta bulur.

F. Mekân-Birey İlişkisi

Romanda giderek yozlaşan bir toplumun bireyleri görünümündeki bu kimselerin içinde yaşadıkları mekânlar da kişiliklerini yansıtacak biçimde tasvir edilmektedir. Örneğin Ömer, yatıya gittiği Emine Teyzenin evini incelerken, evde yaşayanların nasıl bireyler olduğu hakkında da fikir sahibi olur:

> (...) Onlar da bu oda gibi, bütün evleri gibi henüz nereye ait olduklarını bulamamışlardı. Onların içinde de besmele levhasıyla Sonya plağı yan yana duruyordu. (s. 56).

Ömer'in kaldığı pansiyon odası da oldukça pis ve bakımsızdır. Genç adamın hayatının dağınıklığına uygun olarak odası da düzenden, temizlikten uzaktır:

> (...) İlk göze çarpan şeyler hiç de iyi intiba bırakacak soydan değildi. Ortada bir masa ve üzerinde rengini kaybetmiş kalın bir örtü vardı. Yıkanmamış bir traş takımı, üzerinde kurumuş sabunlarla, hâlâ orada duruyordu. Sönük bir ampul, kirli pembe ipekten bir abajurun altında, ancak masayı ve civarını aydınlatıyor. Odanın diğer taraflarını loş bırakıyordu. Hemen kapının arkasına gelen bir karyola, üzerinde tepinilmiş gibi darmadağınıktı. Ayak tarafında duran yorganla beyaz bir pikenin uçları yere kadar sarkıyordu... (s. 110- 111)

Bunlara ilaveten Ömer'in İstanbul'da kendisini gösteren kültürel ikiliği Emine Teyzenin evi üzerinden yaptığı tespit de dikkate değer:

> Ömer yalnız bu akrabalarının evinin değil, bu şehrin de yamalı bir şey olduğunu düşündü. Tabiatla teknik, yüz sene öncesiyle bugün burun buruna gidiyordu. Güzelle yapmacık, lüzumlu ile özenti birbirine sürtünerek yaşamaktaydı. (s. 61- 62).

Sonuç Yerine

Remzi Kitabevi tarafından 1940 yılında ilk baskısı yapılan *İçimizdeki Şeytan* adlı roman, Türk edebiyatının bireysel ve toplumsal ahlâkı sorgulayan en çarpıcı örneklerdendir. Bireyin kendisi ve toplumla çatışmalarını ortaya koyması bakımından evrenselliği yakalamış olan eserde, yitirilen değerler, ikiyüzlülük ve kişisel hırsların hızla manevi değerlerin yerini almasıyla yaşanan çözülmeler, okuyucuyu sarsacak şekilde tüm açıklığı ile ortaya konulmuştur.

Balıkesir'den İstanbul'a uzanan bir çevrede cereyan eden olaylar, Ömer ve Macide'nin gönül macerası etrafında şekillenir. Geleneksel değerlerden hızla uzaklaşmakta olan toplumda, insanların sakladıklarını sandıkları ancak açıkça görünen iç yüzleri Ömer tarafından bireyin şeytan tarafından ele geçirilmesi olarak yorumlanır. Kendisinin kötülüğe gömülmesinde şeytanın etkili olduğunu düşünerek, bir çeşit savunma geliştiren genç adam, esasında iradesizliğin ve idealsizliğin tesirindedir.

Romanda, kişileri iyiler ve kötüler ve çaresizler olarak kurgulayan yazar, onların fizikî özelliklerini de karakter özelliklerine paralel olarak çizmiştir. Bu bakımdan taraflı davrandığını görmekteyiz. Ancak iyilerin hep iyi, kötülerin de tartışmasız kötü kimseler olarak ortaya konulması, eserde verilmek istenen mesajın net bir biçimde ortaya konulmasını sağlar.

Macide ve Bedri romanın başından sonuna kadar içlerindeki temizliği muhafaza etmeye çalışan kimselerdir. Nihat, şair İsmet Şerif, şair Emin Kâmil, Profesör Hikmet Bey, Emine Teyze, kocası Galip Amca iyi gibi görünmeye çalışan, ancak iyilikten uzak roman kişileridir. Ve bu karmaşada kaybolup gitmekten kendisini kurtaramayan, kâh kendi hataları, kâh çevrenin etkisiyle içine çekildikleri karanlıktan kurtulamayan insanları Ömer ve veznedar Hafız Hüsamettin Efendi temsil etmektedir.

Ömer ile Hafız Hüsamettin Efendi'nin romanın sonunda kayıplara karışması, yazarın umut verici bir mesaj vermeye çalışmaktan ziyade, hayatı tüm acımasızlığı ile ortaya koymak istediğini gösterir.

Romanda; taşradaki hayat, orta öğretimdeki ümitsiz tablo, İstanbul'daki sosyete ile aydınların durumu, devlet dairelerinin iç acıtan gerçekleri yanında aydın görünen kimselerin kadınlar hakkındaki düşünceleri de bilhassa toplumdaki kadın ve kız çocuğu algısını yansıtması bakımından önemlidir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, 46. Bs., İstanbul 2017.

Mehmet Güneş*

GERÇEKTEN SUÇLULAR MI? SABAHATTİN ALİ'NİN *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN*, *KÜRK MANTOLU MADONNA* VE "HASAN BOĞULDU" ESERLERİNDE VİCDAN

"Vicdan azabı dedikleri şey, ancak bir hafta sürer.
Ondan sonra en aşağılık katil bile yaptığı iş için kâfi mazeretler tedarik etmiştir."
Sabahattin Ali, *Değirmen*

Evrensel/insanî bir duygu olan vicdan, geçmişten bugüne, insanların tutum ve davranışlarına farklı biçim ve boyutlarda yön verir. Bu duygunun tesiriyle kötü eylem/tavra eğilim göstermek üzere olan kişi iyi/olumlu bir eyleme yönelebilmektedir; ancak olağanın üstünde iyi niyetle birleşen vicdan duygusu ise kişiye yanlış bir eylem yaptırabilmektedir. Belirtmek gerekir ki vicdani kurallar, nesnel/hukukî yasalardan değil içsel/sessiz yasalar bütününden oluşur; İmmanuel Kant insanların vicdanlarının sesiyle hareket edip "neyin iyi ya da kötü olduğunu", "ahlak yasaları"yla belirlediğini söyler.[1]

Vicdanın/iç sesin "mecburen dolaysız bir ahlaki otoriteye sahip" olduğunu söyleyen Mladen Dolar'a göre de "Bu iç sesin açığa çıkması için kişi, yoz toplumsal seslerin oluşturduğu tabakadan, kötü tarihten miras kalan kötü alışkanlıklardan tümüyle kurtarmalıdır." (Dolar, 2013: 89-91). Bu sözler göstermektedir ki kişilerde vicdan duygusunun biçimlenmesinde çevreye özgü etmenler, kalıtsal durumlar tesirli olabilmektedir.

Rousseau vicdan duygusu olmayınca insanların hayvanlardan farksız olacağına, sağduyu sahibi kişilerin vicdanın "ölmez sesi" sayesinde "iyilik ve kötülük"ü ayırt edebildiğine dikkat çeker. (Rousseau, 1966: 222). Gerçekten de kişiyi, başkalarından üstün ya da ayrıcalıklı kılan kişilik özellikleri arasında vicdan duygusuna ne derece sahip olduğu, eylem ve tavırlarını belirlerken vicdanını ne kadar önceledeği oldukça önemlidir.

Evrensel/insani bir duygu olan vicdan kavramı, Türk edebiyatının önemli yazarlarından Sabahattin Ali'nin eserlerinde farklı bağlamlarda işlenir.

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Sabahattin Ali'nin "Değirmen" hikâyesinin çerçeve anlatıcısı/bir bakıma yazarın da sözcüsü her ne kadar "Vicdan azabı dedikleri şey, ancak bir hafta sürer. Ondan sonra en aşağılık katil bile yaptığı iş için kâfi mazeretler tedarik etmiştir." (Ali, 2012a: 14) dese de Sabahattin Ali'nin eserlerinde özü bozulmayan yurt insanlarının farklı biçimlerde vicdani hesaplaşma yaşadıkları görülür.

Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan* romanında vicdan kavramını farklı bakış açılarıyla/yönlerden işler. Bir postanede memur olarak çalışan Ömer'in zaman zaman farklı biçimlerde vicdanî hesaplaşmalar yaşadığı görülür. Ömer daha evlendiği gün eşi Macide'yi ihmal ettiğini düşünüp kendi kendisiyle hesaplaşır. Kararında kendisini aklayacak/haklı çıkaracak argümanlar bulsa da o gün evli olduğu halde başkalarının "peşine takıl[dığı]" için kendisinin suçlu olduğuna hükmeder. (Ali, 2012c: 127). Eve geldiğinde de "Macide... Karıcığım... Ben çok fena bir mahlûkum... Beni sen adam edeceksin!" diyecektir. (Ali, 2012c: 130). Yine evliklerinin üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra Ömer, eşi Macide'ye hiç hediye almadığını fark edip vicdanı rahatsız olur. Ömer bir gün çorap tezgâhındaki çorapları incelerken bir çift çorabı yakalar. Bu çorapları Macide'ye hediye etmeyi düşünse de parası olmadığı için satın alamaz. Bir an aşırmayı aklından geçirse de vicdanı buna izin vermez; ancak anlık bir refleksle çorapları cebine koyar. Bir yandan suçluluk duyarken bir yandan da yakalanıp hırsız muamelesi görerek rezil olmaktan korkar. Dükkândan çıkar çıkmaz koşmaya başlar. Onun yaşadığı bu çatışma ve korku hâli şu şekilde yansıtılır:

> Gözleri, arkasından gelenleri görmekten korkarak, yerin bozuk kaldırımlarına dikilmişti. Pantolon cebindeki sağ elinin zonkladığını hissetti. Parmakları sıkılmaktan ağrımaya başlamıştı. Yavaşça kolunu kaldırdı ve bej rengi bir kadın çorabının konç kısmının bir karış uzunluğunda avucundan fırladığını ve sallandığını gördü. 'Eyvah, beni muhakkak gördüler... Bu, cebimden dışarıya da sarkmıştır!..' diye mırıldandı. Bir iki adım kadar duvardan açılarak kolunu gerdi ve avucundaki yumuşak maddeyi yukarıya doğru fırlattı. Top halindeki çorap havada açılarak yüksek bahçe duvarının üstüne kadar çıkmış, fakat orayı aşamayarak tepede kalmış ve sokağa doğru sallanmaya başlamıştı. Ömer bu son irade cehdinden sonra daha fazla dizlerinin üstünde duramadı ve oraya, araları çamurlu taşların üstüne çökerek, biraz evvel çaldığı ve şimdi duvarda hafif hafif iki tarafa uçan çorabın altında, gözlerini kapadı. (Ali, 2012c: 147).

Yazar ağır çekimi andıran kamera titizliğiyle Ömer'in hem fizikî görünümünü yansıtır hem de iç dünyasına projektör tutar. Ömer bir yandan vicdan azabı duyup yaptığı eylemden dolayı utanırken, bir yandan da yakalanmaktan korkar.

Korku ve vicdan duyguları arasında sıkışıp kalan Ömer, hırsızlıkla aldığı eşyayı/kıyafeti eşine vermeyerek belki de vicdan azabı duymaktan kurtulacaktır. Ancak vicdanıyla hesaplaşıp kendisini aklamaya çalışması belirli bir süre devam eder:

> Ben ki bütün ömrümde hiçbir maddi arzu duymamayı kendime gurur vesilesi yapmak istedim... Bir kadın çorabı... Aman yarabbi... Bir çorap... Hayır... Böyle değil... Ben çorap falan istemedim... Orada garip, benim elimde olmayan bir şey oldu... Parmaklarımın teri... İnsanın avucunda kayboluverecek kadar ince bir şey... Peki... Neden yerine bırakmadım?.. Muhakkak ki ruhumun benim gözümden kaçacak kadar uzak köşelerinde bir şeytan saklı... Beni oyuncak gibi kullanıyor... (Ali, 2012c: 150-151).

Bu sözler göstermektedir ki "O, içinde bir şeytanın olduğuna inanmakta ve kendisine, bütün kötülükleri, onun yaptırdığını düşünmektedir." (Öcal, 2011: 258). Ömer, kendi kendisini çorap çalma eylemini istem dışı refleks ya da içindeki şeytani güdü/dürtülerin tesiriyle gerçekleştirdiğine ikna etmeye çalışarak vicdanını rahatlatıp arınmak ister. Atilla Özkırımlı'nın da dikkat çektiği üzere sürekli özeleştiri yapan, "kendini arayış içinde" olan, "kendi kendisiyle hesap gören" Ömer, hatasını fark edip "doğruyu bulsa" da geç kalmıştır; (Özkırımlı, 2014: 355) artık Macide'yi mutlu etmesi de mümkün değildir.

İçimizdeki Şeytan romanında eylem ve kararları dolayısıyla vicdani hesaplaşma yaşayan diğer bir kişi de Bedri'dir. Bedri, Ömer'in eşi Macide'nin Balıkesir'de müzik öğretmeni olup aralarında duygusal ilişki olur. Ömer'in yıllardır arkadaşı olan Bedri, aslında Macide'yi asla unutmamıştır. Macide de onu unutmuş gibi davransa da duygularını bastırmaktadır. Ömer'in biraz derbederliği biraz da yoksulluğu dolayısıyla Macide'yi mutlu edemediğini düşünen Bedri, bir yandan Macide adına üzülürken bir yandan da arkadaşının eşine karşı duygusal ilgi duyduğu için vicdanı rahatsız olur; ancak kendisinin çok da suçlu olmadığına hükmeder:

> Senelerden beri arkadaşı olan Ömer'e karşı dürüst davranmak ve münasebetlerinde ondan gizli hiçbir şey bulundurmamak istiyordu. Fakat ne söyleyebilirdi? Ortada ne vardı, daha doğrusu ne olmuştu ki söylesin? Bugün Macide'ye karşı duyduğu hisler, Ömer için duyduğu alaka ve sevgiden pek farklı değildi; belki biraz daha kuvvetli, belki biraz daha mahrem, fakat herhalde aynı neviden şeylerdi. Böyle olması lazımdı. Sabahtan akşama kadar çalışıp kazandığı beş on kuruşun yarısını bu aileye verirken, Macide'nin sıkıntı çekmesini istemediği kadar Ömer'in müşkül vaziyete düşmesinden, Macide'nin karşısında ezilip büzülmesinden korktuğunu da kendine itiraf ediyordu. (Ali, 2012c: 176).

Bedri'nin bilincinden yansıtılan bu düşünce/hesaplaşmalar göstermektedir ki, Bedri Ömer ile Macide'ye maddi desteği, insani görev olarak yaptığına hükmetse de zihninin bir yerinde Macide'ye yönelik duygusal ilgisi ve ona karşı suçluluk duygusu durmaktadır. Bedri'nin ablası, onun bu tavrının farkında olmalı ki Ömer ve Macide'nin saflığından yararlanarak onu sömürdüklerini düşünüp onlardan hesap sorar; onların vicdanlarıyla hesaplaşmasını ister. (Ali, 2012c: 184).

Kürk Mantolu Madonna romanı da Sabahattin Ali'nin vicdan kavramını oldukça özgün biçimde, insani duyarlılığı öne çıkararak işlediği eserlerden biridir. *Kürk Mantolu Madonna* romanında (Balıkesir) Havranlı Raif, Almanya'da iken Maria Puder adlı kadın ile aşk yaşar. Farklı din ve milletten olmaları aşkları önünde hiçbir biçimde engel oluşturmaz; her ikisi de sanatla ilgilidirler, birlikte müze ve galerilere giderler.[2]

Maria uzun bir süre hastanede kalınca, onu ne kadar çok sevdiğini fark eden Raif, onu yalnız bırakmamaya özen gösterir. Ancak Raif'in bir gün babası öldüğü için acil olarak Havran'a gitmesi gerektiğine ilişkin telgraf alması hem Raif hem de Maria Puder için baht dönüşünün başlangıcı olur. Maria, Raif'in memlekete gitmesine karşı koymadığı gibi, aksine ona destek olur. Maria'dan ayrılırken oldukça duygulu anlar yaşayan Raif, babasının ölümü karşısında çok fazla duygusal tepki göstermez ya da son anında onun yanında olamadığı için vicdan azabı da duymaz. Bu durum babasıyla arasında mesafeli bir ilişki olmasından ileri gelir.

Raif, Türkiye'ye geldikten sonra Maria Puder ile sık sık mektuplaşır. Maria, yaz ortasında yazdığı mektupta yüz yüze görüştükleri zaman ona çok güzel bir haber vereceğini söyler. Raif, müjdeyi çok merak etmesine karşın, onun hamile olabileceğini aklından geçirmez; o da sonbaharda Maria'yı Türkiye'ye davet etmeyi düşünmektedir. (Ali, 2012d: 143). Maria ile mutlu günler geçirmeyi umut eden Raif, İstanbul'dan birçok eşya getirerek evi tamir ettirir, ancak Ekim ayı başlarından itibaren, mektuplarına cevap alamaz; belirli süre sonra da mektuplar ona iade edilir.

Maria Puder ile tanışmadan önce hayatı anlamsız bulan Raif, ondan haber alamayıp umudu kesince tekrar karamsar bir ruh haline bürünür, yine hayatı anlamsız bulmaya başlar. Raif başka biriyle evlenip çoluk çocuğa karışsa da yaklaşık on yıl sonra bile "Dünyada tek bir insana [Maria Puder'e] inanmıştım." diyecektir. (Ali, 2012d: 148). Mektuplarına cevap vermediğini düşündüğü için ona kırılsa da kızgın değildir. Çünkü Maria Puder onun için "bütün insanlığın timsali[dir]". (Ali, 2012d: 149). Maria'yla iletişimi kopan Raif, belirli bir süre sonra evlenir. Havran'dan Ankara'ya taşınmıştır, son derece sıradan hatta mutsuz bir evliliği vardır.

Yıllar sonra Raif bir gün tam evden çıkarken karşısındaki evin bir odasında

kirada oturan bekâr bir kişinin radyosunda Carl Maria von Weber'in Oberon operasının uvertürü çalmaya başlayınca oldukça heyecanlanır. Oberon, Raif ile Maria'nın birlikte gittikleri operalardan biri olup Maria'nın Weber'e karşı özel bir ilgisi vardır, yolda yürürken hep onun uvertürünü ıslıkla çalmaktadır. Bu uvertür, Raif'e maziye yolculuk yaptırır, mazideki mesut günlere hasret duydurur. (Ali, 2012d: 149). Tüm bunlar olurken Raif, Maria'nın öldüğünü aklından geçirmez.

Bir gün Raif'in Almanya'da iken kaldığı pansiyonda tanıştığı, Maria Puder'in de yakın arkadaşı Frau van Tiedemann/ Frau Döppke adlı kadının "Herr Raif!" diye seslenmesi, Raif'in hayatındaki asıl kırılmanın/mutsuz anların başlangıcı olur. Frau Döppke ile Ankara'da rastlantısal biçimde karşılaşan Raif, hayatın acı gerçeği ile yüzleşecektir. Frau Döppke, Maria Puder'in akrabası olmasına karşın Raif ile Maria arasındaki ilişkiyi bilmemektedir. Zaman kısıtlı olduğu/trenin kalkmasına çok az bir süre kaldığı için ayrıntılı olarak konuşma fırsatı bulamasalar da Raif acı gerçeklerle yüzleşir. Frau Döppke'nin yanındaki "sekiz dokuz yaşlarında sarı benizli, sessiz kız çocuğu" Raif'in dikkatini çeker. Kadın çocuğun akrabası olduğunu söyler. Raif, Frau Döppke'den Maria'ya ilişkin bilgiler almaya çalışır. Döppke'nin "İyi bir ressamdı!" şeklindeki ifadesi üzerine, "Ressamdı dediniz? Şimdi değil mi?" sorusunu yönelten Raif, onun on yıl önce öldüğünü öğrenince yıkılır. Raif'in Maira Puder ile ilişkisinin boyutunu bilmeyen Döppke ise onun âniden sararıp solmasını yadırgar. (Ali, 2012d: 153-155).

Raif'in Berlin'den Türkiye'ye döndüğü günlerde Maria Puder de Prag'a gider, sonra Berlin'e döner, o günlerde sağlığına yeniden kavuşur; hamile olduğunu öğrenir; annesinin ısrarlarına rağmen bebeğin babasının kim olduğunu söylemez. Annesine yakında bir seyahate çıkacağını söyleyen Maria, bebeğin babasının kim olduğunu da o zaman söyleyeceğini belirtir. Hamileliğin sonlarına doğru doğum riskli olduğu için bebeğin alınması teklif edilse de Maria, bebeğini aldırmaya asla izin vermez. Doktorlar müdahale edip bebeği alır, ne yazık ki o sırada Maria da ölür. Annesine sürekli bir Türk'ten söz ettiği halde ne onun adını ne de bebeğinin babasının bir Türk olduğunu söyler, sadece annesinin bebeğin babasının kim olduğunu öğrendiğinde memnun olacağını düşünmektedir. Maria'nın bebeği dört yaşına kadar hastanelerde ve bakımevlerinde kalır, sonra büyükannesiyle birlikte yaşar. Frau Döppke'nin kız çocuğundan "Biraz zayıf ve durgun bir kız; fakat pek sevimlidir... Siz öyle bulmuyor musunuz?" şeklindeki ifadesine, Raif o anda vagonun penceresinden bakan çocuğu gösterip "Bu kız mı?" dese de ayakta zor durmaktadır. Kız çocuğunun babasının Raif olmasının yüksek ihtimal olduğunun tahmin eden Döppke "Evet... Şirin değil mi? O kadar iyi huylu ve sessizdir ki!... Kim bilir büyük annesinin ne kadar göreceği gelmiştir!" diyerek, belki de Raif'in

yüzüne karşı yaşadığı müddetçe vicdan azabı yaşaması gerektiğini söylemek ister. Raif, kadının tüm bunları söylerken kendisine gözlerindeki "düşmanca bir parıltı"yla baktığını, tam tren hareket etmek üzere iken "haince güldüğünü" sezer. (Ali, 2012d: 156).

Tren hareket edince Raif'in kızı da Frau Döppke ile birlikte ona veda eder, ancak o andan sonra vicdan azabı onu asla terk etmeyecektir. O gece bir saniye bile uyuyamayan Raif, kızına babalık yapamadığı, kendisinin çok yakınında olduğu halde ona dokunamadığı, onunla konuşup ona dair hiçbir bilgi edinemediği için üzülse de onu en çok kahreden ise on yıl önce öldüğünü bilmediği Maria Puder hakkında düşündükleri/haksız suçlamalarıdır. O nedenle Maria Puder'in hayaletiyle yüzleşir, bir bakıma ondan özür dilemeye çalışır:

> Maria Puder, benim Kürk Mantolu Madonnam, dudaklarının kenarındaki ince kıvrıntı ve siyah gözlerinin derin bakışlarıyla karşımda duruyordu. Yüzünde hiç dargınlık, sitem yoktu. Belki biraz hayret, fakat daha ziyade, alaka ve şefkatle bana bakıyordu. Hâlbuki bende onun bakışlarını karşılayacak cesaret yoktu. On sene, tam on sene, zavallı ruhumun bütün kırgınlığıyla, bir ölüye kızmış, bir ölüyü suçlu tutmuştum... Onun hatırasına bundan daha büyük bir hakaret yapılabilir miydi? Hayatımın temeli, gayesi olan kimseden on sene, hiç tereddüt etmeden, haksızlık edebileceğimi hiç düşünmeden şüphelenmiştim. Onun hakkında en akla gelmeyecek şeyleri tasavvur etmiş ve bir an olsun durup da, belki de böyle yapmasının ve beni terk etmesinin bir sebebi vardır, dememiştim. Hâlbuki sebeplerin en büyüğü, en mukavemet edilmezi ölüm varmış. Utancımdan deli olacaktım. Bir ölüye karşı duyulan hazin ve faydasız nedametle kıvranıyordum. Ömrümün sonuna kadar, diz çökerek, onun hatırasına karşı işlediğim cinayetin kefaretini vermeye çalışsam, bunda gene muvaffak olamayacağımı, insanların en günahsızına kabahatlerin en ağırını; seven bir kalbi yüzüstü bırakmak ihanetini yüklemenin, asla affedilmeyeceğini seziyordum. (Ali, 2012d: 157).

Not defteri/hatıraları göstermektedir ki Raif'in vicdan azabı, yaşadığı müddetçe devam etmiştir. Maria Puder, Raif'in mektuplarına o, acı gerçekle yüzleşmeden on yıl önce Ekim ayı başlarından itibaren cevap ver(e)mez. Maria Puder'in ölümü de aynı tarihe rastlamaktadır. Onun öldüğünden habersiz olan Raif, nedensizce mektupların kesilmesine kırılır, bununla birlikte onu çok fazla suçladığı da söylenemez. Hayat karşısında amaçsız, duyarsız, çok fazla umutlu değilken Maria ile hayata bağlanan, geleceğe ilişkin hayaller kuran, planlar yapan Raif, onun hayatından çekilmesine üzülür, sonsuza kadar kendisine veda etmesiyle yıkılır. Maria bir de ardında öksüz (aslında yetim) bir çocuk bırakarak hayata veda eder. Bu durum, Raif'in vicdan aza-

bını daha da artırır. Ne çocuk, ne büyük annesi, ne de yakınları bu çocuğun babasını bilmektedir. Raif, "yıllarca kendini bir çeşit 'inziva'ya çektiğinden, o anda yaşamla olan tüm ilişkisi kesilir. Bedenin ve ruhunun hayata olan bir tepkisidir bu." (Birkiye, 2014: 362).

Kızına 'baban benim' deme fırsatı bulamayan Raif, mahrem anılarını ve duygularını kimseyle de paylaşamayacaktır. Duygularını not defterine aktararak biraz rahatlamaya çalışsa da nafiledir. On yıldır yaşadığı acıya, bir de vicdan azabı eklenen Raif, "Senelerden beri kimseye tek kelime söylemedim. Hâlbuki konuşmaya ne kadar muhtacım. Her şeyi içinde boğmaya mecbur olmak, diri diri mezara kapanmaktan başka nedir?" (Ali, 2012d: 159) diyerek yaşadığı çatışma ve acının boyutunu gözler önüne serer. Raif, Maria Puder'e yaptığı haksızlık dolayısıyla uzun süre, belki de yaşadığı müddetçe vicdan azabından kurtulamaz. Yaşadığı "duygu patlaması" sonrasında (Uslu, 2014: 372) anılarını not defterine yazarak rahatlamaya çalışır. Onun mahrem anılarından ve duygularından haberdar olan tek kişi de anlatıcı özne olur. Raif Efendi, hayata veda etmeden kısa süre önce, anlatıcı özne, not defterini okuyarak onu daha yakından tanıma, onunla samimi biçimde konuşma fırsatı bulmuştur.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de vicdan kavramının farklı bağlamlarda işlendiği görülür. *Kürk Mantolu Madonna* romanı gibi çerçeve hikâye/çerçeve anlatı tekniğiyle yazılan "Hasanboğuldu" hikâyesindeki iç hikâyede Emine'nin anlatının sonunda çıldırmasında vuslata ermeyen aşkın acısıyla birlikte vicdan azabının rolü olduğu muhakkaktır. Obalı Emine, töreleri gereği ovalı/Zeytinlili Hasan'ın kendisiyle evlenmesi için Zeytinli'den yükleneceği kırk has okka tuz çuvalını hiç dinlenmeden Yüksekoba'ya taşımasını şart koşar. Aşkı uğrunda engel tanımayan Hasan, büyük mücadele gösterse de başaramaz. Zaman zaman Emine'ye sitem eder, yalvarır:

> Emine! (...) Bana ettiğin zulümdür! Tuzlar sırtımı yaktı... Dur bir soluk alayım!
> Emine, zalım anana babana uyup beni çok ağır sınadın! Bu kadarı yeter, hadi köye dönelim!
> Ah, Emine! (...) Beni boş yere yaktın. Ben bu dağlara çıkamayacağım, gel köye dönelim!
> Emine, obana gelemem, köyüme dönemem, beni buralarda bırakıp gitme!
> Emine, ben senin ardından gelemedim, sen benim ardımdan gel! (Ali, 2012b: 120-121).

Emine'nin kendisini Gök Büvet'in orada bırakması üzerine Hasan elim biçimde ölür. Kırk has okkalık çuvalı sırtına Yüksekoba'ya kadar taşıyan Emine, daha obaya varır varmaz vicdanı onu rahatsız eder. "Duydunuz mu?

Hasan beni çağırıyor!" demesi üzerine onun Hasan'ı Gök Büvet'in orada bıraktığını duyan ailesi, çıldırmak üzere olduğunu fark eder. O gece Emine'yi zor tutan oba halkı, sonraki gün Gök Büvet'e gittiklerinde Hasan'ın dallı çevresinin koca çınarın su içindeki dallarından birine takılıp yüzdüğünü görünce Hasan'ın öldüğünü anlarlar. Vicdan azabıyla çılgına dönen Emine yemeden içmeden üç gün dağlarda, ormanlarda, dere boylarında dolanıp Hasan'ı arar; Zeytinli'ye gittiğinde Hasan'ın annesinin de acısından kahrolduğuna tanık olur. Aradan uzun zaman geçer, gaiplerden ses duyduğunu iddia eden Emine sürekli Hasan'ın "Emine, ben senin ardından gelemedim, sen benim ardımdan gel!" (Ali, 2012b: 122) şeklindeki yakarışını duyduğunu söyler. Bu durum Emine'nin vicdan azabı duyup sonra da çıldırdığının göstergesidir. Emine'nin Hasan'ın ardından yaktığı ağıta/söylediği koşmada da vicdan azabının yansımaları belirgindir:

Uzaklardan sesin aldım;
Çevreni derede buldum;
Nereye gittiğin bildim,
Hasan'ım arkandan geldim.
(...)
Köyden, obadan koğulan,
Duru sularda boğulan,
Toz köpük olup dağılan
Hasan'ım ardından geldim.
Sarp dağlara getirdiğim,
Kavuşmadan yitirdiğim,
Ak kefensiz yatırdığım
Hasan'ım ardından geldim.
Emine'yi yaslı eden,
Kerem olup Aslı eden,
Dağı taşı sesli eden
Hasanım ardından geldim. (Ali, 2012b: 124).

Bu mısralara bakıldığında Hasan'ın ölümünden/aşklarının vuslata eremeyişinden Emine'nin kendisini ve törelerini suçladığı görülür. Bu nedenle de vicdanı onu sürekli rahatsız edecektir. Hasan ile Emine'nin trajik sonunu hazırlayan, "insan hürriyetini kısıtlayan geleneksel toplum taşları"/töreler olup "hür bir iradenin ulaşabileceği aşk ve mutluluk duygusunun önünde doğrudan ya da dolaylı olarak engel oluşturur". (Sağlam, 2008: 34). Emine ile Hasan ilişkisi örneğinde görüleceği üzere geleneksel toplum yasaları, iki masum insanın sonunu hazırlar. Aşkı uğrunda engelleri aşamayan Hasan,

elim biçimde ölüme giderken; âşığının trajik biçimde ölümünden kendisini sorumlu tutup vicdan azabı duyan Emine de çılgına döner.

Kişilerin yaptıklarından dolayı vicdan azabı duydukları eylemler, çoğunlukla istem dışı ya da ellerinde olmayan nedenlere dayalıdır. Eylem ve tavırlarından dolayı vicdan azabı duyması gereken birçok insan ise ne yazık ki çoğu zaman kendisini hiçbir biçimde suçlamamaktadır. Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanında Raif, sevgilisi Maria Puder'in ölümünden habersiz olduğu için ona kırılmıştır ta ki, onun elim biçimde öldüğünü duyana kadar. Maria Puder'in ölümüyle öksüz kalan çocuğunun, babasının kim olduğunu da bilmediği için de yetim hayatı sürdüğünü fark edince büyük suçluluk hisseder, yaşadığı müddetçe de vicdan azabı duyar. "Hasanboğuldu" hikâyesinde Emine de yörük/oba töresine uygun sınavı geçemediği, onu kaderine terk ettiği için vicdan azabı duyup çıldırır. Emine de Raif de sevdiklerinin ölümlerinden kendilerini sorumlu tutup vicdan azabı duysalar da her ikisi de suçlu olarak nitelendirilemez. *İçimizdeki Şeytan* romanında Ömer, Macide'yi ihmal ettiği için sürekli vicdan azabı duyar. Ancak o, suçu içindeki var olduğunu iddia ettiği, kendisini kötülüğe ya da olumsuz eyleme sevk ettiğine inandığı "Şeytan"a yüklese zaman zaman arınmaya çalışsa da çıkış yolu bulamayacaktır. Sabahattin Ali'nin eserlerine vicdan ve merhamet kavramları etrafında bir bütün olarak bakıldığında onun birçok hikâyesini okuyucularında sanki vicdan ya da merhamet duyguları uyandırmak için yazdığına hükmedilebilmektedir. Bu bağlamda "Değirmen", "Kazlar", "Çilli", "Kağnı", "Kafakâğıdı", "Duvar", "Arabalar Beş Kuruşa", "Ses", "Köpek", "Asfalt Yol", "Hanende Melek", "Ayran", "Yeni Dünya", "Sulfata" gibi trajik sonla biten hikâyelerin çoğu okuyucuda ya vicdan ya da merhamet duygusu uyandırmaktadır.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Değirmen*, YKY, İstanbul 2012(a).

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, YKY, İstanbul 2012(c).

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, İstanbul 2012(d).

Ali Sabahattin, *Yeni Dünya*, YKY, İstanbul 2012(b).

Birkiye Atilla, "Aldırma Gönül Aldırma", *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, Haz. Filiz Ali-Atilla Özkırımlı-Sevengül Sönmez, YKY, İstanbul 2014.

Dolar Mladen, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Gül Fikri, "Vicdanın Neliği Üzerine: Rousseau-Kant Örneği", *Kaygı*, S. 11, 2008.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları Roman, Hikâye ve Şiirlerinde*

Biyografik Unsurlar, Hece Yayınları, Ankara 2016.

İlhan Ayşe Sıtkı, Akın Doğan, *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları* "İki Gözüm Ayşe", Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.

Öcal Oğuz, "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* Romanı", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 30, Güz 2011.

Özkırımlı Atilla, "*İçimizdeki Şeytan* Üzerine", *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, Haz. Filiz Ali-Atilla Özkırımlı-Sevengül Sönmez, YKY, İstanbul 2014.

Rousseau Jean-Jacues, *Emil yahut Terbiyeye Dair*, (Çev. Hilmi Ziya Ülken vd.,) Türkiye Yayınevi, İstanbul 1966.

Sağlam Nuri, "Emine Ele Sormuş Aşkını Cemile Yüreğine", *Türk Edebiyatı (Cengiz Aytmatov Özel Sayısı)*, S. 418, Ağustos 2008.

Uslu Mehmet Fatih, "Romansa Sığmasa da Romans: *Kürk Mantolu Madonna*", *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*, Haz. Filiz Ali-Atilla Özkırımlı-Sevengül Sönmez, YKY, İstanbul, 2014.

1 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Gül, 2008: 69-76)

2 Sabahattin Ali, Ayşe Sıtkı İlhan'a yazdığı bir mektubunda Almanya'da Fraulein Poder (Frolayn Puder) adlı bir kadına çıldırasıya âşık olduğundan söz eder. Onları da buluşturan sanat eserleri ve mekânlarıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Ilhan-Akın, 1997: 113-114)

Frolayn Puder ile Maria Puder arasında birçok bakımdan benzerlik olmakla birlikte, Maria Puder'in kurgusal kişilik olduğu unutulmamalıdır. Nitekim Sabahattin Ali'nin arkadaş/yakınlarından bazıları, Maria Puder ile farklı kadınlar arasında da bazı yönlerden benzerlikler kurmuşlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Güneş, 2016: 52-54)

Elif Öksüz Güneş*

İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN ROMANINDA "ERKEKLİK" OLGUSU

Giriş

Erkek kelime anlamı olarak "yetişkin adam, bay, er kişi; insan, hayvan ve bitkilerin dişiyi dölleyecek cinsten olanı; koca; sperma oluşturan organizma; sözüne güvenilir, mert; girintili ve çıkıntılı olarak bir çift oluşturan nesnelerden çıkıntılı olanı; sert, kolay bükülmez" (TDK, 2005: 645-646) demektir. Cinsiyet bağlamında kadının zıttı olarak kullanılan erkek sözcüğü, zamanla biyolojik anlamını aşarak toplumsal bir işlev kazanır ve bu durumda toplumsal cinsiyet kavramı belirir. Toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyeti göz ardı ederek kadına ve erkeğe yüklenen rolleri içerir. "Biyolojik olarak erkek ya da kadın olmak ile sosyal olarak erkek ya da kadın olmak" (Eliuz, 2009: 15) toplumsal cinsiyet çalışmalarının temelini oluşturur. Bu bağlamda kadın ve erkeğe yüklenen rol kalıpları cinsiyet ve iktidar ilişkisini beraberinde getirir. Kadın zayıf, korunmaya muhtaç ve duygusal yönü kuvvetli; erkek ise koruma, hâkim olma ve akıl ile hareket etme durumuyla özdeşleştirilir. "Kadınlık muğlak ve belirsiz olan bedenin, erkeklik ise açık ve kesin olan düşüncenin tarafında ve düşünceyle ilintili bir biçimde ele alın[ır]" (Duva, 2014: 60). Aristoteles yöneten-yönetilen, efendi-köle, akıl-duygu gibi karşıtlıkları temel alır ve bunlar arasında hiyerarşik bir fark olduğu görüşünü savunur. *Politika* adlı eserinde, toplum için en önemli olan şeyi, yani yasayı yapmak için tutkulardan ve kadınsı olan her şeyden arınmak gerektiğini belirtir. (Duva, 2014: 64). Kadının toplumsal konumunda ikincil statüye itilmesi feminist söylemlere ve feminizmin ortaya çıkmasına yol açar. "Bir sosyal hareket olan feminizm ile kadınlar toplumsal yaşamda kendi meslek ve hayat şekillerini seçme, hukuksal ve bireysel anlamda eşit haklara sahip olma, erkekler ile aralarında sınıf farklılığının olmadığını iddia etme gibi ayrıcalıklarını yeniden almaya çalışırlar." (Eliuz, 2009: 17). Bunu yaparken ataerkil sistemi ve erkek egemenliğini hedef seçerler. Ataerkilliğin kadını ezdiği gerekçesiyle bu sisteme karşı çıkar ve farklı yönleriyle eleştirirler. Bu eleştirel tutum, feminizmin özellikle ikinci dalgasından itibaren toplumsal cinsiyet çalışanların ilgisini "masculine" kavramına yöneltir.

* Yrd. Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üni, Edebiyat Faksi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

"Erkeklik" anlamına gelen masculine kavramının kullanımı, 14. yüzyıla kadar uzanır. 18. yüzyıldan başlayarak "erkeklik", görünüş ve davranış olarak tanımlanmaya başlar. Kavram olarak ise 19. yüzyıl ortalarında görülür. 20. yüzyıla gelindiğinde bu tanımlama derinleşir; erkeklik, ordu, spor dalları ve eğitim kurumları aracılığıyla erkek bedenleri ve erkek karakterleri rekabetçilik, güç, dayanıklılık, sertlik ve kendine güven gibi özellikler ekseninde inşa ve disipline edilmeye başlanır. (Cengiz vd. 2004: 54'den aktaran Topçu, 2012: 16). Feminizm çalışmalarında kadının hem psikolojik hem de bedensel şiddete maruz kaldığı üzerinde durulur. Masculine/erkeklik çalışmalarında ise erkeklik olgusunun kadını ezdiği gibi erkeği de ezdiği tespit edilir ve kavram, "bir kimliğin başka bir kimliği değil, bir kimliğin bir benliği ezmesi" (Atay, 2004: 22'den aktaran Oktan, 2008: 152) olarak değerlendirilir. Çünkü erkekliklerini korumak için hem kadınlar hem de diğer erkekler tarafından onaylanmaya ihtiyaç duyarlar. Bu ilk onay sürecinden geçtikten sonra da devamlı denetlenirler. Dolayısıyla mevcut statülerini kaybetme korkusu yaşarlar. Çünkü erkeklik kazanılmış değil diğer erkekler tarafından onlara verilmiş bir durumdur. "'Yaşayan hiçbir erkek tam erkek değildir... Erkeğin erkekliği hep başka erkeklikler nezdindeki bir erkekliktir. Bu yüzden hep eksik gibidir –yetemez, yatışamaz, doyamaz' (Sökmen 2004: 3). Dolayısıyla erkeğin hep taşıması ve koruması gereken erkekliği, erkek üzerinde ciddi bir baskı yarat[ır] ve onu ez[er]." (Oktan, 2008: 155). Bu ezme eylemi kişilerin sınıfları, yaşam tarzları, yaşları, inançları gibi değer parametreleri ve kültürel ve sosyal ortamları ile yakından ilgilidir. Gilmore'un kültürlerarası "erkeklik" araştırmasına göre 'Evrensel Erkek' diye bir şey yoktur. Fakat erkek olmak, her yerde, bir kadını hamile bırakmak, kendisine bağımlı olanları tehlikeden korumak, hısım ve akrabalarını geçindirmek ölçütlerine dayanır. Bu yarı-evrensel şahsiyet 'Dölleyen-Koruyan-Geçindiren Adam' olarak (aktaran Topçu, 2012: 18) tasnif edilebilir.

Norm/normatif olarak erkeklik, şeref ve namus olgusuna dayanır. Bunları korumayan erkekler hem ötekileştirdikleri kadınlar hem de hemcinsleri tarafından erkeklikleri ve iktidarları hususunda tehdit edilirler. Erkek-erkek ve erkek-kadın ilişkilerinde önemli bir yer tutan iktidar kavramı, kazanılan belli bir durumu ifade etmez. Erkeklikte iktidar hâkim olan ve hükmedilen arasındaki ilişkinin sabit olmamasından dolayı daima kırılgan ya da esnektir. İktidar ilişkileri değişkendir ve kültürel pratiklerle bile sürekli yeniden üretilir. Dolayısıyla erkek ya da erkeklik yerine "erkeklikler"den söz edilebilir. Erkek, erkek olarak kalmak için kazandığı erkekliğin yükümlülüklerini yerine getirmelidir. Aksi takdirde diğer erkekler tarafından verilen statüsünü yitirebilir.

İçimizdeki Şeytan Romanında Erkeklik Olgusu

Sabahattin Ali, sanatçı kimliği siyasi yönünün gölgesinde bırakılmak istenen bir sanatçıdır. Toplumcu-gerçekçi tarzda eserler kaleme alan yazar/şair, yapıtlarında insan ve vatan sevgisini önceler. Toplumsal sorunları genellikle aşk, yozlaşma, yabancılaşma izlekleri etrafında kurgusal dünyaya taşır. Kendi yaşamından kesitlerle beslediği eserlerinde şahsi duygularını, tutum ve davranışlarını kahramanlarına da yansıtır. "Onun psikolojik yapısı, herhangi bir şeye tam olarak bağlanabilmesine müsait değildir. Zaten onun hayatındaki en büyük dramlardan birisini, zaman zaman eserlerindeki kahramanlarının da yaşadığı bu yabancılaşma fobisi oluştur[ur]. Sabahattin Ali bu halini, bir mektubunda oldukça samimi bir üslupla şöyle anlatır: "Hiçbir şeye ısınamıyorum (...) Bütün varlığımla bir şeyi istemek, bütün varlığımla bir şeye koşmak bana gülünç geliyor. Her şeyimi bağladığımı zannettiğim şeyleri bile, tıpkı bilmediği bir şeye elini uzatan fakat annesinin 'Bırak!' diye bağırması üzerine birdenbire ve korkuyla bırakan bir çocuk gibi en ufak bir vesile ile bırakacağımı zannediyorum. Belki bırakamam; fakat içimde böyle bir gevşeklik var."' (Korkmaz, 2016: 69) Bu durum sanatçının *Kürk Mantolu Madonna* romanında anti-kahraman olarak yer alan Raif Efendi ve *İçimizdeki Şeytan* romanının başkişisi Ömer'de net olarak görülür.

Felsefe okuyan ve aynı zamanda postanede memur olarak çalışan Ömer, hiçbir şeyi istenmeye değer bulmaz. Norm karakter olan Macide'yi görünce ona hemen âşık olur ve tanışmak için harekete geçer. Bu eylem onda önceki umursamaz ve her şeyi değersizleştirme kişiliğini değiştirir *gibi*dir. Macide'yle aynı evde kalmaya başlayınca istemeye, başkalarına, toplumsal değerlere ve normlara önem vermeye başlar. Toplumun yüklediği erkek rolüne ve kimliğine uygun davranmaya çalışır.

Ömer, isteyip istemediğini tam olarak bilemediği fakat neticesi aleyhine çıkarsa istemediğini iddia ettiği söz ve eylemlerinin sorumluluğunu içindeki şeytana yükler. Yalnız kendisinin değil, herkesin şeytanın oyuncağı olduğunu düşünür. Bu düşüncesi doğrultusunda yaşamını şekillendiren başkişi "adam olmak değil, enteresan olmak; bir şey yapmak değil, bir şey yapanlara istihfafla bakarak bir yere çıkma[yı]" (s. 252) arzular. Ancak Macide ile birlikteliği/evliliği onu norm olarak erkek/lik kalıplarına girmeye zorlar.

Normatif erkekliğin namus ve şeref bileşeni, kalıplaşmış anlamıyla Ömer'i pek etkilemez. Bu kalıp, erkeğin *namusunu* kadın ile sınırlar ve namusun zarar görmesini kadının *kötü* davranışlarına atfeder. Şeref ise toplumdaki egemen erkeklikle ilişkilidir. Erkekler, egemen "erkeklik" değerlerine uyabildikleri ölçüde şereflidir. (Demren, 2005: 285). Ömer'in davranışları toplumca belirlenen bu normların dışındadır. O, Macide'yi diğer erkeklerden kıskanmaz ve namusu kadın üzerinden tanımlamaz.

Ömer, Macide ile birlikteliği başlayınca onda hâkim erkeklik kültürünün izleri fark edilir. Onun uzun zamandır görmediği teyzesinde kaldığını öğrenince misafir olarak orada bir gece kalır. Babasını kaybettiğini öğrenen Macide ile bu durumu bahane ederek konuşmak ister. Onu, koridorda gecelik kıyafetiyle görür. Kızın "hiç sıkılmadan ve gayri tabii bir telaş göstermeden" (s. 63) karşısında durmasına şaşırır. Çünkü gecelikle tanımadığı bir erkeğin karşısında duran genç kızdan beklenen/alışılan tavır, onun utanıp kaçmasıdır. O ise taziyeyi doğal ve nazik bir şekilde kabul edip odasına çekilir. Ömer ise kendi niyetini ve içine düştüğü durumu sorgular:

> Tuu Allah belasını versin. Ne kadar salaklaştım. Galiba kıza da yiyecek gibi baktım. Belli etmedi ama, muhakkak fena halde içerlemiştir. Ben kız olsam benim tipimde erkeklerden istikrah ederdim. (s. 63)

Ömer'in kendi tipindeki erkeklerden tiksinmesinin sebepleri, erkeğin kadın üzerindeki hükmetme içgüdüsünden kaynaklanır. Bedenini gizleme ihtiyacı duymayan Macide'nin rahat tavırları onu kadın karşısında adeta şaşına çevirir. Çünkü bu durumda, erkek karşısında kadından beklenen tavır saklanmaktır. Bu tavır karşısında erkek "Ne o, küçükhanım..." diye başlayan harcıâlem şakalar[la]" (s. 63) üstünlük kurup onu daha fazla utanmaya iter. Fakat Ömer, Macide'nin tavırlarından dolayı ne yapacağını bilemez duruma gelir. Yaptığı tek şey kıza *yiyecek gibi* bakmaktır. Bakışlarıyla kızı rahatsız ettiğini düşünür. Erkeğin gayriihtiyari tavırları ile kendi bireysel tutumunu değerlendirir ve empati yaparak kendi özelinde bu tipteki erkeklerden rahatsızlığını dile getirir. Bu rahatsızlıkta, genç kızın karşısında gülünç ve zavallı bir hal aldığına inanan bir tarafın varlığı bulunur. Dolayısıyla "şekilsiz, kırılgan ve eğilip bükülebilir" olarak görülen maddeye eşitlenmiş kabul edilen kadınlık anlayışının karşısında tahakkümün öznesi olarak konumlandırılan erkeğin küçülmesi söz konusudur.

Macide ile flört dönemi başlayan Ömer, onunla sık sık buluşur. Bu sırada kadın-erkek ilişkileri ve bu bağlamda önem verilen şeyler hakkındaki düşünceleri değişmeye başlar. Hayattaki her şeye olduğu gibi bir kadına bağlı olmayı anlamsız bulan Ömer, Macide'ye tutku derecesinde bağlanır. Bu bağlılığında zihninden geçenlerden bile sorumlu olduğunu düşünür. Birlikte gittikleri bir mekâna daha önce başka kadınları da getirdiğini; en son bir Ermeni kızıyla geldiğini hatırlar. Böylece Ermeni kızın vücudu ile Macide'ninkini karşılaştırır: "Buraya başka zamanlarda, başka kimselerle beraber de gelmiştim. Allah göstermesin... Galiba son defa da bir Ermeni kızı ile beraber... Ne kadar iri memeleri vardı. Hiç de çirkin değildi... Hâlbuki Macide'nin hiç göğsü yok gibi... Belki de elbiseden... Öyle ya, dün kazak giyince bir şeyler kendini

gösteriyordu" (s. 87-88). Macide'nin davranışlarındaki olgunluktan etkilenen Ömer, bilinç akışıyla geçmişe gider; anılarında Ermeni kızdan geriye kalan şey, onun bedeni/göğüsleridir; ancak utanarak kafasının içini bir çalı süpürgesiyle temizlemek ister. Bu isteğin arkasında önceki düşüncelerinden sıyrılma arzusu da yatarken erkeklik tutumundaki düşüncelerinin değişim haberini de verir. O gece denizde bir kayık tutma ve mehtabı izleme teklifinde bulunur. Önceleri bu gibi tekliflerin ve davranışların saçma olduğunu düşünen Ömer'in bu teklifi de onun erkekler hakkındaki düşüncelerinin dönüşümüne bir başka örnektir:

> Mehtapta gezmekten hep hoşlanırız. Bu sırada yanımızda biri bulunmasını da müthiş surette isteriz, fakat iki aptal herif, romanlarında mehtaplı aşk sahnelerinden bahsettikleri için bu muazzam zevki, bu şiddetli ihtiyacı gülünç buluruz. Görülüyor ki hamakat sade ahmaklara değil, akıllı olduklarını sananlara da hükmediyor!" diye düşündü. (s. 92).

Aşkın ve bağlılığın bir erkek üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü etkisi Macide ile birlikteliklerinin başlangıcında düşünsel boyuttadır. Bir gece Macide, evlerinde kaldığı Emine Teyze'nin, eşinin ve kızının ona karşı tutumlarından dolayı evi terk eder ve Ömer'de kalmaya başlar. Bu başlangıç Ömer'in dönüşümünü düşünsel düzlemden davranış boyutuna taşır. Toplumun evli bir erkeğe yüklediği normları kimsenin belirli bir tesiri olmadan ve fark etmeden üstlenir. Postaneye arada sırada uğrayan, işi önemsemeyen Ömer, artık vazifesine/işine sıkıca sarılması ve aldığı parayı hak etmesi gerektiğini düşünür. Oradakilere "Evlendim... Bugün evlendim. Artık aile sahibiyim... Birçoklarınız gibi artık ben de ekmek parası düşüncesiyle buraya gelip gideceğim ve âmirlerimi kızdırmaktan kaçacağım!" (s. 114-115) demek ister; fakat henüz nikâhı olmadığından vazgeçer. İş, önceleri onun için gereksizken artık ekmek parası kazanmak, evi geçindirmek, kadına kendini ispat amacıyla ihtiyaç duyduğu bir şey hâline gelir. Önceleri herhangi bir arkadaşından borç istemek onun sıradan işlerinden sayılmasına rağmen bugün bu durumu evli bir adamın haysiyetine uygun bulmaz. Beyoğlu'ndaki dükkânların önünden geçerken gördüğü her şeyi almak ister. Hatta alacak parası olmadığından gece dükkânların camını kırıp yağmalamayı tasavvur eder. Evliliğine bağlı olarak topluma ve eşine erkekliğini kanıtlamak için sürekli bir şeyler almayı arzular. Bu durumda önceleri her şeyi gereksiz gören Ömer'in, erkek kimliği ile öz benliği arasında yaşadığı gerilim eylemlerine de yansır. "Kafasını, başkalarında görüp de gülünç bulduğu ekmek parası düşüncelerinin doldurduğunu, birçok hürriyetlerini tahdit etmeye mecbur kaldığını hissettikçe iptidai bir isyan duy[ar] ve: 'Hayır, ben keyfimin istediğini yapmakta daima serbestim!'

diye kendini kandırabilmek için vesileler ar[ar]." (s. 137). Bu nedenle onu çeşitli mekânlara davet eden arkadaşlarını geri çevirmez. Erken kalkmak istediği zaman "Israr etmeyin!.. Gitsin, karıdan dayak yer sonra!" (s. 137) diye yapılan şakaları ciddiye alır ve hareketlerini bunlara göre tayin etmeye başlar. Böylece, günlük hayatta edindiği gerilim sorunlu ve bunalımlı Ömer'i doğurur. Bu durumda karısına hiddetlenerek eve gider, içeriye asık bir suratla girer. Macide'nin selamına ve sözlerine ters cevaplar verir. Fakat karşısındakinin sükûneti karşısında onun ellerine sarılır. Yüzünü, kollarını ağlayacak kadar içi titreyerek öper ve: "Bana kızma!.. Benim kusuruma bakma! Bana kocan gibi değil, çocuğun gibi bak!" (s. 163) diye yalvarır. Macide ise onun bu durumuna maddi sıkıntıların yol açtığını düşünür, sükûnetle karşılar. Ömer burada kendisini diğer erkeklerin kendi üzerinde kurduğu tahakküme boyun eğmek zorunda hisseder. Çünkü kadın ve erkek arasında söz konusu olan iktidar ilişkisi, erkek ve erkek arasında da yer alır ve "erkeklik"in bir iktidar pratiği olduğuna işaret eder. "Bu pratik, bünyesinde tahakküm kurmayı, çatışmayı ve eşitsizlik süreçlerini barındırır. "Erkeklik" değerlerini taşımayan kişiler, toplum tarafından alaya alınır, çeşitli küçük düşürücü ifadelerle damgalanır. Toplum tarafından çerçevesi çizilen "erkeklik"ten sapma gösterenler, ana kuzusu, muhallebi çocuğu, karı, ibne gibi kimi ifadelerle yaftalanır" (aktaran Topçu, 2012: 24). Ömer'in tutumları, diğer erkeklerin kendi üzerinde kurdukları bu psikolojik baskıya tepkisi/tepkisizliği onlara toplumsal cinsiyetini kanıtlama ihtiyacından kaynaklanır. Macide'nin hayatındaki varlığıyla birlikte yaşama tutunmaya çalışan Ömer, arkadaşı Nihat'ın yaptığı toplantılara ara sıra katılmasından dolayı birkaç gün gözaltına alınır. Bu süreç Ömer'i eski hâline döndürür; Macide'yi arkadaşı Bedri'ye emanet ederken isterlerse evlenebileceklerini, bir daha kendisini görmeyeceklerini belirtir. Kendisinin, bir kadını mutlu edemeyeceğini anlayan, başkasıyla mutlu olmasını dileyen Ömer'in bu davranışı Macide'yi koruma içgüdüsüne dayanır; ancak onun toplumdaki normları yeniden reddettiğini de işaret eder. Ömer, Macide'nin isteğiyle olmasa da tüketim çarkının dayattığı eşyaları alamadığını düşünür. Ekonomik yetersizliği evde iktidarını/erkini yitirme duygusuna yol açar ve bunalıma girer. Onun hâkim iktidara ve erkeksi söyleme teslim olması kendi özüne aykırı olduğundan mevcut duruma başkaldırı yeniden kendisini gösterir. Kısa bir süre etkisinde kaldığı erkeklik algısı, onu yitirme tehlikesi ve kaygısı yok olur.

Eserde kart karakter olarak yer alan Nihat, Ömer'in ne istediğini bilmeyen ve tutunamayan kimliğinin aksine yaşamayı seven, hırslı birisidir. Onun en önemli özelliği kuvvete aşırı derece "inanma"sıdır. Nihat'ın tek isteği, her şeye hâkim olmaktır: "Yaşamak herkesten daha iyi, herkesten daha üstün yaşamak, insanlara hâkim olarak, kuvvetli belki de biraz zalim olarak yaşa-

mak... Dünyada bundan başka, istenecek ne vardır? Hayatını bu gayeye vakfet, görürsün, nasıl birdenbire canlanacaksın!" (s. 45-46) Erkeklik konusunda hegemonik özellikler sergileyen Nihat, Ömer'in Macide ile olan ilişkisi hakkında konuşurken kadına değer vermeyen yönünü ortaya koyar, toplumsal cinsiyet hakkındaki görüşlerini dile getirir:

> Bu kafa büsbütün başka işler becerebilir... Sen kendini ziyan ediyorsun, halbuki buna hakkın yok!.. Madem ki herkes gibi değilsin, onlardan daha akıllı, daha üstünsün, onlara hükmetmek hakkın, hatta vazifendir. Yalnız bunu istemen lazım. Her şeyi feda edebilecek kadar şiddetle istemen ve bütün arzularını bir tek gayeye: İnsanlara hükmetmek, onların başına geçmek gayesine hasretmen lazım. Sonra senin gibi hayallerle, çocukça, daha doğrusu kadınca hislerle uğraşmak da insanı berbat eder. Hayatını nasıl olup da bir kadına bağladığına şaşıyorum. Kadın bir oyuncaktan başka nedir? Erkek, tam manasıyla erkek ol... Erkek sert, haşin, âciz hislere yabancı, sadece kuvvete tapan mahlûktur. Dünyaya bizim gibi insanlar kendi kafalarında tasavvur ettikleri şekli vermeli ve koyun sürüsünden farkı olmayan halk ise sadece tabi olmalıdır. Bunu sabit fikir halinde kafana yerleştirir ve maddi, manevi bütün kuvvetlerinle bu yolda çalışırsan muhakkak gayene varırsın... Muvaffak olmamak ihtimali pek azdır; belki de hiç yoktur... (s. 146)

Hegemonik erkeklik sadece kadını değil, diğer erkekleri de sosyal ilişkilerde kendine bağlayan, kendini onaylatan olma durumudur. Nihat, Ömer'in Macide ile ilişkisinde mantıklı davranmasını, kendini öncelemesini belirtirken kadını aşağılayan bir tutumla onu oyuncak olarak değerlendirir. Bu düşüncesinde kadın ile erkek arasındaki ilişki, farklılığın ötesinde bir anlam yüklenerek eşitsizliğe evrilir ve hâkim olma-hâkim olunma boyutuna taşınır. Bir hâkim olan olarak erkek, kadınsı hislerden uzak durmalıdır. Nihat'ın erkek ve kadına yaklaşımı ataerkil toplumun belirlediği kurallar dâhilindedir. Aristoteles "toplum için en önemli olan şeyi, yani yasayı yapmak için, tutkulardan ve kadınsı olan her şeyden arınmak gerektiğini belirtir. (Duva, 2014: 64). Dolayısıyla Nihat'ın bakış açısından diğer insanlara hâkim olmak, devlette olduğu gibi yaşamda da kendi yasalarını kurmak için kadınsılıktan kurtulmak gerekir. Ömer'in çok zeki ve akıllı olduğunu düşünen Nihat, onun bu özelliklerini kullanarak herkese hükmetmesini bir hak, hatta vazife olarak görür. Erkeği ise sert, kuvvetli ve kuvvete tapan olarak tanımlayarak ataerkil sistemin bakış açısına sahip olduğunu vurgular. Zira ataerkil sistemde tüm erkekler güçlü olmasa da güce sahip kişiler genellikle erkeklerdir. Ömer'in zekâsı ile sadece kadınları değil, erkekleri de etkisi altına alacağına inanır. Benzer erkeklik özelliklerini kendisinde de bulan Nihat, daha fazla para

kazanmak, dolayısıyla daha kuvvetli olmak için çevresine topladığı diğer erkekleri etkilemek ister. Bu etki kendi inançları olmaktan ziyade, amacına ulaşıncaya dek ötekileri bir arada tutacak değerlerdir. Vatan ve millet kavramlarıyla diğer erkeklere hükmeder ve kendi isteklerine araç olarak kullanır. Ancak bu gençlerde aradığı özellik zeki olmaları değil, kendisine tabi olmalarıdır. Ömer, Nihat'ın bu gençlerle toplantılarında duyduklarından hareketle "bunların, mücadele ettikleri adamlar ve fikirler hakkında, hiçbir malumatları olmadığını hayretle tespit [eder]." (s. 188) Onların bilgisizliğini Nihat'la paylaşınca ondan "Ne malum? Belki ben asıl o saf ve cahil adamlarla iş yapmak niyetindeyim!" (s. 128) cevabını alır. Bilgisizlikleri ve sorgulamadan harekete geçen tavırları Nihat'ı onlar arasında lider yapar ve egemen konuma getirir.

Eserde norm karakter olarak yer alan Bedri, Macide'nin müzik öğretmenidir. Uzun boylu, siyah ve kısa saçlı, yuvarlak çehreli bir gençtir. Yüzündeki sürekli gülümseme ifadesi okuldaki kızların ilk günden itibaren onunla alay etmelerine sebep olur. Bu duruma önceleri kızan fakat bu kızgınlığı belli etmeyen Bedri, bir süre sonra tekrar ilgili konuyu anlatır ve piyanonun başına geçer. Zamanla bu duruma alışan Bedri, dersiyle ilgilenen birkaç öğrenci ile ilgilenirken diğerlerini kendi hâllerine bırakır. Macide'nin müzikteki yeteneğini fark eder. Okuldaki diğer öğretmenlere onun muhakkak yetiştirilmesi gerektiğinden bahseder. Macide ile ders dışında bir şey konuşmayan Bedri, bir gün ona postalaması için mektup verir. Okul müdürü bunu Macide'nin şahsına verdiğini düşünerek Bedri ile konuşur. Bu konuşma, daha önceki öğretmen-öğrenci ilişkisini aşk ilişkisine yönlendirir: "Çocuklar dersteyken Bedri ara sıra sınıfın önünden geçerdi. Macide bu sırada onun adımlarını yavaşlattığını ve camekânlı kapıdan sınıfa bakan gözlerinin kendini aradığını hissederdi." (s. 38)

Bedri'nin ağır ve dalgın bir hâlde olması Macide'yi tesiri altına alır. "Ne sözlerinde, ne tavırlarında hiç yapmacık bulunmayan, bir kadında pek az görülen bir cesaret ve bir açıklıkla insana uzun uzun bakan gözlerinde birçok şeyler ifade eden, fakat aynı zamanda bunlara gene pek tabii bir irade ile hâkim olmayı bilen bu on altı yaşındaki genç kız [Macide]" (s. 39) da Bedri'nin ilgi odağı olur. Fakat ikisi de göz temasının ötesine geçmezler. Bedri, ders konusunda diğer öğrencilere gösterdiği ilginin yarısını Macide'ye göstermez. "Bunda belki sebepli bir korkunun, kıza laf gelmemesi arzusunun tesiri vardı[r]. Her mektepte insanı kusturacak kadar bol görünen bir talebe ve hoca muaşakası yapmak niyetinde değildi[r]" (s. 39). Bedri'nin, kadını namus olarak değerlendiren ataerkil anlayışın devamı sayılabilecek bu tutumunun ardında aslında âşık olmaktan, sevmekten korkan kimliği yatar. Kendisine âşık olduğunu anlayacak Macide'nin/öğrencinin kendisinden tamamen uzaklaşacağını düşünür. Yine de onu şefkat ve hayranlıkla süzmekten kendisini

alamaz. Sonraki sene başka bir okula geçen Bedri, Macide ile görüşmez. Ancak yıllar sonra Macide ile Ömer'in birlikteliğinden sonra karşılaşırlar. Ömer'in yakın arkadaşı olan Bedri, Ömer ile Macide'nin uyumlu bir çift olmadıklarını düşünmesine rağmen Macide'ye ilgisi dolayısıyla onlarla yakından ilgilenir; maddi sıkıntılarını çözmeye çalışır. "Sabahtan akşama kadar çalışıp kazandığı beş on kuruşun yarısını bu aileye verirken, Macide'nin sıkıntı çekmesini istemediği kadar Ömer'in müşkül vaziyete düşmesinden, Macide'nin karşısında ezilip büzülmesinden korktuğunu da kendine itiraf ed[er]." (s. 167-168). Hasta ablasına bakmaktan, onun ve annesinin dertlerinden sıkılan Bedri, Macide'ye yardım ederken içinde mecbur olmadan iyilik yapmanın zevkini duyar. Ancak elindeki bütün parayı ve bütün vaktini bu aileye harcadığı için kendi ailesini ihmal eder. "Eskiden çantasında ne varsa ortaya dökerken şimdi beş kuruşun hesabını sormaya, para isteyince: 'Ne yapacaksınız?' diye istintak etmeye" (s. 176) başlar. Erkekler sosyal hayatlarında ve ailede farklı erkeklikler sergileyebilir. Önceden bir erkek olarak ailesini geçindiren, sorumluluklarını yüklenen Bedri, âşık bir erkek olarak ailesini arka plana atıp Macide'yi ve onun ihtiyaçlarını önceler. Ailesine asileşirken Macide'ye ve Ömer'e mümkün olduğunca anlayışlı davranır. Ailesine karşı toplumsal normların gereklerini yerine getirmeyen Bedri, bu durumu başka aile kurma ve onun sorumluluğunu taşıma hayallerine dönüştürür. Böylece annesini ve kardeşini ihmal etmiş olmanın rahatsızlığını duymadan, sevdiklerine karşı vazifesini yapmış olmanın iç huzurunu yaşar. Ömer gözaltına alındığında Macide ile daha yakından ilgilenen Bedri, onun dikkatini çeker. Macide, Ömer'den ayrılıp onunla birlikteliğe karar verir. Nihat gibi çevresine hükmetme hırsının olmaması, davranışları ve düşünceleri ile norm karakter işlevini yüklenen Bedri'nin ideal erkek tipi olarak çizilmesine yol açar.

Macide'nin yanında kaldığı Emine Teyze'nin evindeki erkeklerde ne kadınlara ne de diğer erkeklere hükmetme merakı görülmez. İşleri ve kendileriyle meşguliyetleri onları dış dünyadan soyutlar. Emine Teyze'nin eşi olan ve eserde fon karakter olarak yer alan Galip Amca, çalışmaktan ve yorgunluktan ailesi ile konuşmayı ihmal eden birisidir: "Yemeği yer yemez eline gazeteyi alır, kendisini kısa zamanda ümmilikten okuryazarlığa çıkaran iri Latin harflerini büyük bir sabırla hecelemeye başlar." (s. 24). Yağ iskelesinde bir mağazası bulunan Galip Amca son zamanlarda yağ ve sabun ticaretinin kurnaz, bilgili, genç ve bilhassa zengin kimselerin tekeline geçmesi; kendisine benzeyen tüccarların azalması sebebiyle eski varlığını kaybeder. Ancak eşraf evinin düzenine alışılan bu evde misafir eksik olmaz. Davranışlarına yansıyan eski alışkanlıklarla her geleni güler yüzle karşılar. Ancak gençliğinde her gün sabah namazından önce yağ iskelesindeki dükkâna giden Galip Amca artık "on altı yaşındaki çırağın namusuna güvenerek sabah uykusu kestirmeyi

daha akıl kârı" (s. 64) bulur ve geç gider. Bütün ömrünü küçük, karanlık bir bodrumdan ibaret olan dükkânında geçirir. Adeta çocukluğu ve ilk gençlik yıllarında gördüğü güneşli bahçelerin, geniş toprakların kaybıyla hayattan beklentisi kesilerek ölümü bekler. Romanda Galip Amca'nın karşısındakini harekete geçiren tek eylemi, Macide'nin babasının ölümüyle birlikte annesinin birkaç ay para gönderememesi; onu yük olarak görmesi ve ne yapacağını sormasıdır. Bu soruş artık onun bu evden gitmesi gerektiği yönündedir. Pasif bir kişilik olarak yer alan Galip Amca, bu konuşmasında söyleyeceklerini çarpıtmadan aktarır. Macide'nin nazarında "düşündüklerini saklamayarak dışarı vuruveren zavallı Galip amca, karısına nazaran çok daha dürüst" (s. 100) bir yer edinir. Emine Teyze'nin evindeki diğer erkek, oğlu Nuri'dir. Eserde fon karakter olarak yer alan ve Gedikli Çavuş Mektebinin son sınıfında bulunan; eve haftada bir kere uğrayan Nuri'den çok bahsedilmez. Bu erkekler ev içinde hâkimiyet kuramadıkları için egemen erkek değerlerinden yoksundur. Hem eserde hem de evde dekor olmanın ötesine geçemezler. Bu dekorlardan birisi de Macide'nin babasıdır. Sadece kendi işleriyle uğraşır, ailesiyle ilgilenmez.

Veznedar Hafız Hüsamettin dairede/postanede iş yapan tek kişidir. "Beş altı türlü deftere ayrı ayrı kayıtlar yapar, kasasını üç dört muhtelif anahtarla kilitler ve pek az kimse ile konuşur" (s. 71-72). En büyüğü 18 yaşında beş çocuğu olan Hüsamettin Bey, aldığı maaşla aybaşını zor getirir yine de borç isteyenlere elinden geldiği kadar yardım eder, daima güler. Mektebi idadiden ayrılır ve defterdar olan babasının yanında memuriyete başlar. Küçük yaşta evlenir, evlendikten dört, beş sene sonra önce babasını sonra eşini kaybeder. Sonra tekrar evlenir, çocukları olur. Yardımseverliği ve dürüstlüğü ile Ömer'in, dairede güvendiği tek kişidir. Arsa alıp satımından, evlere hizmetçi, barlara artist, kumpanyalara aktris bulmaya kadar her şeyle meşgul olan İsmail'in, -Hafız Hüsamettin Bey'in kayınbiraderi- hizmetçi olarak gönderdiği kızın evin bekâr beyi ile ilişkisi başlar; İsmail fuhşa teşvik suçuyla tutuklanır. İki yüz lira kefalet ücreti karşılığında bırakılacağı belirtilince eniştesi Hüsamettin Bey'den yardım ister. Ailesini sürekli ihmal eden İsmail'e acıyan Hüsamettin Bey, postane kasasından aldığı parayı kefalet ücreti olarak yatırıp ona yardım eder. Ancak kendisine verdiği sözü tutmaz ve Hüsamettin Bey'i zor duruma düşürür. Durumu Ömer'e anlatır. Ömer de Nihat ve Profesör Hikmet ile paylaşır. Bu paylaşımda kötü bir niyet olmamasına rağmen Nihat ve Profesör Hikmet bu bilgiyi Hafız Hüsamettin'i tehdit yoluyla vezneden biraz daha para almak ve kendilerine vermeye zorlamak üzere kullanmak isterler. Ömer, başlarda ahlaksız bir teklif olarak değerlendirdiği tehdit fikrini, eve istediği gibi harcama yapamadığı ve toplumsal cinsiyetin gereklerini yerine getiremediği için tek başına uygulamaya koyar. Hafız Hüsamettin'i tehdit eder. Kendisinin Hüsamettin Bey tarafından kovulacağını düşünürken tersi

bir muamele ile karşılaşır. Hüsamettin Bey, aldığı parayı yerine koyamayacağını anlayınca kasadan biraz daha para alarak kaçmayı planladığını; aldığı parayı ailesine vereceğini kendisinin de şeytan nereye çağırırsa oraya gideceğini belirtir. Kayınbiraderi gibi insanların dünyayı istila ettiğini ve kendisi gibi olan acizlerin debelenmesinin fayda vermeyeceğini söyler. Ömer'i dürüst biri olarak tanıdığı; ancak bu tavrının "dünyada suratına tükürülmeyecek tek insan kalmadığını" ispat ettiği ve kararını bu tavırlarıyla desteklediği için ona teşekkür eder. Ömer'e de kendisini yarına kadar ihbar etmemek şartıyla iki yüz elli lira verir. Kalanını da alarak gider. Ömer daha sonra onun eve para bırakmadığını; karısını ve çocuklarını terk ettiğini öğrenir. Ömer'in nazarında ataerkil sistemin yetiştirdiği değerlerden biri olan Hafız Hüsamettin, önceden toplumun erkeğe yüklediği işlevleri yerine getiren ve ataerkilliğin örnek sunduğu kimlikten sıyrılıp sadece kendini düşünen varlığa dönüşür.

Eserdeki diğer fon karakterler Necati Bey, Muharrir Hüseyin Bey, Profesör Hikmet ve Ömer'in babasıdır. Bu kişilerin biyolojik olarak erkek olmanın dışında eserde bir fonksiyonları yoktur.

Necati Bey, Balıkesir'in aşağı yukarı bütün okullarını dolaşan ve Macide'nin beşinci sınıftaki musiki muallimidir. Necati Bey, ara sıra kendisi de besteler yapmaya özenen ve edebiyata hevesli bazı müdür ve öğretmenlerin yazdığı vezinli, kafiyeli satırları müzikle birleştirir. Macide'nin müzikteki başarısı dikkatini çeker. Sanata ilgisi olan ancak buna yeterince yeteneği olmayan Necati Bey, Macide ile ilgilenerek hem içinde bulunduğu yetersizlik duygusundan sıyrılır hem de Macide'nin müzikle daha profesyonel ilgilenmesi için ilk adımları atmasını sağlar. Babasıyla konuşur, onu muallimler birliğine götürerek akordu bozuk bir piyanoda çalıştırmaya başlar. Macide ortaokulun ikinci sınıfına geçtiğinde Necati Bey başka bir okula geçer. (s. 29). Romanda Necati Bey, Macide'nin hayatında sadece müzikle ilgilenmesi hususunda değil, okula gitme yönünde de kilit rol oynar. Yönlendirme özelliği bakımından baba imajı Macide'nin hayatında ilk olarak Necati Bey'de tezahür eder.

Muharrir Hüseyin Bey, gazetede edebiyat eleştirileri ve makaleler yazar. "Bütün konuşmalarında ve hareketlerinde büyükçe bir memur olmanın verdiği salahiyet ve hürriyet kendini gösteri[r]. Her sözünü, karşısındakilere silahtan tecrit eden bir gülümseme ile bitir[ir] ve kendisine yapılan itirazları dinlememek suretiyle ret ve cerh ed[er]" (s. 154) Hikmet Bey, Darülfünunda Şark dillerinden birini okutur:

> İnsanı korkutacak kadar mükemmel olan çirkinliği ve yüzü ile tezat teşkil ettiği rivayet edilen iyi huyları ile meşhurdu. Minimini bir suratın yarısını kaplayan iri ve biraz sola mail burnu, bir cilt hastalığını yeni atlatmış gibi

> pul pul derisi ve hele o küt parmaklarının ucundaki yarım santimden daha kısa, etlere gömülmüş ve kubbelenmiş tırnaklarıyla karşısındakine ilk verdiği his, gözleri kapamak arzusu olurdu. Fakat tabiatın onun ruhunu bu kadar insafsızca yoğurmadığı söyleniyordu." (s. 122).

Bir gün Nihat'la birlikte Ömer'in yanına giderler. Burada Hüsamettin Bey'in kasadan para aldığını öğrenince her ne sebeple olursa olsun devletin parasına el uzatanların cezalandırılmasını ve ihbar edilesi gerektiğini söyler. Onun bu söylemi dürüstlüğe dayanmaktan ziyade kendine fayda sağlama amacına yöneliktir. Ahlaki değerlerden uzak yaşayan ve bencil olan Hikmet Bey, yozlaşmış bir kimliktir.

Ömer'in babasından çok bahsedilmez. Ömer Macide ile tanışmadan dört sene önce vefat eder. Babasını tam olarak tanıyamayan Ömer, ona aydan aya para yollayan ve tatillerde evine gidilen biri nazarıyla bakmaya alıştığı hâlde onun ölüm haberi ile sarsılır. "İnsan oturduğu odanın duvarlarından biri yok oluvermiş gibi bir noksanlık, bir çıplaklık duyuyor, bir gün evveline kadar kolumuz, bacağımız gibi pek tabii surette mevcut olan bir şeyin birdenbire hiç olmasına inanmak istemiyordu." (s. 55) diye düşünür. Türk aile yapısındaki baba figürünün ve fonksiyonunun özetlendiği cümleler, erkeğe hem kadın hem de çocuklar tarafından yüklenen işlevi gösterir niteliktedir. Baba, aileyi korumak kollamak, geçimini sağlamak suretiyle evde varlığını derinden hissettiren bir kurum gibidir. Ömer, babasının onun varlığını ölümünden sonra hisseder. Romanda sadece Ömer'in babası değil, Macide'nin babası ve yine bir aile reisi olarak yer alan Galip Amca'nın "olması gereken/reis, yol gösterici vasıfları" içe dönük, pasif kimliklerinin gölgesinde kalır. Böylece akıl ve irade ile özdeşleştirilen "erkek/erkeklik" durumları baba sıfatından yoksun bırakılır.

Sonuç

Feminizmle birlikte doğan; erkeğin toplumsal rolü ve konumunu araştıran erkeklik çalışmaları, erkeğin sadece kadın değil diğer erkekler tarafından da kuşatıldığını ileri sürer. Erkek tarafından her an kaybedilme tehlikesi taşıyan erkeklik, biyolojik bir ayrıcalık değildir. Başka erkekler tarafından verilmiş bir durumdur. Bu nedenle kaybedilmemesi için sürekli çaba harcanması gerekir.

Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanında Ömer, önceleri toplumun ve diğer erkeklerin kendisi hakkındaki yargılarına önem vermez, sahip olduğu değerleri kaybetme korkusu yaşamaz. Ancak âşık olduktan sonra toplumsal normların erkeğe yüklediği rolleri gönüllü olarak üstlenir. Bu üstlenmeden sonra onu kaybetmemek için uğraşır. Ancak bu durum kendi öz-varlığı ile çeliştiği için sahip olmaya çalıştığı erkeklikten vazgeçer. Romanda diğer erkeklere hâkim olma ve erkekliği onlara veren kişi olma isteği bakımından

Nihat dikkate değer bir emek harcar. Ömer'i de bu hususa dikkat etmesi için uyarır. Bedri ve Hafız Hüsamettin ataerkil sistemin yüklediği erkeklik işlevlerini önceleri yerine getirir. Ancak Bedri'nin Macide'ye zaafı/aşkı; Hafız Hüsamettin'in dürüst insanın rahat yaşayamayacağına inancı ve paraya uyanan ilgisi nedeniyle yüklendikleri rolleri bırakırlar. Romandaki fon karakterler eserde dekor oldukları gibi onların hem biyolojik hem toplumsal hem normatif hem de hegemonik bağlamdaki erkekliklerinde işlevsel bir tutum görülmez.

Sabahattin Ali diğer romanları gibi *İçimizdeki Şeytan* romanında başkişi yaşamına yön vermekte zorlanır. Pasif, iradesiz ve tepkisiz kimliği toplumun erkeğe yüklediği normların dışında kalır. Diğer erkek karakterler ise baskın kimlik olma vasfını devam ettiremezler.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.

Demren Çağdaş, "Kadınlık Dolayımıyla Erkeklik Öznelliği", CÜ. *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2005

Duva Özlem, "Ontolojik Bir Problem Olarak Erkeklik: Antikiteden Moderniteye Aklın Eril Karakteri" Düşünme Dergisi / Journal Of Thinking, S.5, 2014, s. 57-69

Eliuz Ülkü, *Tanzimat Anlatılarında Feminist Söylem*, Serander Yayınları, Trabzon, 2009.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2016.

Oktan Ahmet, "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Buralımının Sınırları", Selçuk İletişim, S. 5/2, 2008, s. 152-166.

Topçu Şenol, *1980 Sonrası Türk Öyküsünde Erkek ve Erkeklik Olgusu*, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumun Yayınları, Ankara, 2005.

Veysel Şahin*

Fatma Topdaş Çelik**

SABAHATTİN ALİ'NİN *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN* ROMANINDA VAROLMA SANCISI

Giriş

Sanat hayatına öykü ile başlayan daha sonra romanla devam eden Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) adlı romanlarıyla Cumhuriyet'in ikinci dönem romancıları arasına girer. Üç romanını farklı izlekler etrafında kurgulayan Sabahattin Ali, otobiyografik karakterli[1] ikinci romanı *İçimizdeki Şeytan*'da anlatı karakterlerinin kendini bulma sürecinde yaşadıkları iç çatışma ve bunalımları ele alır. Romanda Darülfünun'da felsefe okuyan, kendini ve başkalarını eleştiren bir genç olarak kurgulanan Ömer ve onun gibi felsefe okuyan arkadaşı Nihat, Profesör Hikmet Bey, şair Emin Kâmil, muharrir İsmet Şerif ve muharrir Hüseyin Bey'den oluşan daha çok aydınların bulunduğu bir şahıs kadrosu vardır. Bu açıdan roman, "roman kahramanı Ömer'in ferdî plandaki tezatları ve buhranları üzerine kurulmasına rağmen, toplumsal yanı ağır basan eleştirel gerçekçi bir romandır. Yazar, 1940'ların Türkiye'sindeki aydın ve entelektüel kesimin ideolojik açıdan eleştirisini yapar. Bu yüzden yayımlandığı zaman uyandırdığı geniş akisler, onun edebî yönünden çok siyasî ve ideolojik yönüne ait değerlendirmeleri kapsar." (Korkmaz, 2016: 285). Dolayısıyla birçok eleştirmen tarafından ideolojik ve siyasi söylemler içerdiği için tezli roman olarak kabul edilen *İçimizdeki Şeytan* romanında karakterlerin bireysel verilerinden hareketle ideolojik ve toplumsal yapılanmanın analizini yapmak mümkündür. Ancak ontolojik bağlamda eserin temel hareket noktası, "id" ve "üstben"in, varoluşsal değerleri düşünsel ve eylemsel alanda var eden "ben" üzerindeki yönlendirici etkisinin açımlanmasıdır. Anlatıda "ben"in olumlu/iyi ya da olumsuz/kötü yönde dönüşüm göstermesi, "id" ve "üstben"den birisini olumlayıp diğerini olumsuzlamasıyla gerçekleşir. Bu açıdan bakıldığında dünya ve yaşama yönelik ilişkiyi belirleyen bu ögeler -"id" ve "üstben"-, hem olanak hem de engeldir. Çünkü

* Yrd. Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsanı ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Arş. Gör., Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

iyilik, kötülük gibi karşıt/uyumsuz değerler, hem ilişki içinde hem de mücadele halinde olan bu iki ögenin birbirine karşı üstünlük kurması sonucunda oluşur. Bu durum aynı zamanda insanın 'disharmonik' bir varlık olduğunu gösterir. "Disharmoni, insan bilincinde veya bilinçaltında iyi-kötü, ölüm-yaşam, tinsel-doğal, haz-gerçeklik, yetinme-yetinmeme gibi karşıt ve birbiriyle uyumsuz fenomenlerin yan yana bulunması durumudur." (Öcal, 2011: 254). Yaşamı yönlendiren "id" ile "üstben"in yarattığı çatışmanın arasına sıkışan anlatı karakteri Ömer, "ben"ini yönlendirme, sorumluluk alma ve mücadele etme yetisinden uzak olduğu için "id" baskın bir konuma gelir ve içinde kendisine kötülükler yaptırdığını düşündüğü bir şeytanın olduğuna inanır. Onun 'şeytan' olarak adlandırdığı şey aslında "id"in kötü ve yıkıcı yanıdır. Diğer taraftan bireysel açıdan vicdanı uyararak manevi ve etik düşüncelerin işlemesine olanak sağlayan "üstben" ise "id"in yarattığı sarsıntılardan rahatsızlık duyan Ömer'i, kendi olma yolunda direnişe geçirir.

Kendini bulma sürecinin iç konuşma, bilinç akışı gibi modern anlatı teknikleriyle verildiği romanda bireysel varlığın öyküsü, "ülküdeğerler" ve "karşıdeğerler" arasındaki çatışma ile açımlanır. Varoluşsal öze ait değerleri simgeleyen kişiler ile yalıtık, ötekileşmiş kişilerin var olma edimi, ontolojik bağlamda kurgunun temek hareket noktasını oluşturur. *'İçimizdeki Şeytan'* romanında değerler dizgesinin kişiler ve kavramlar düzlemindeki görünümü "KORA" (Korkmaz, 2015: 103) şemasında şu şekildedir:

	Ülküdeğerler	*Karşıdeğerler*
Kişiler	Ömer / Üstben Bedri Macide	Ömer / İd Nihat Şair Emin Kâmil Muharrir İsmet Şerif Muharrir Hüseyin Bey
Kavram	Ben Üstben İrade Kendi olma Bireysel bütünlük	Öteki Ben İd / Şeytan Tembellik Öteki olma/Yozlaşma Parçalanmışlık

Var Olmanın Keşfi ve Oluşumu

Varlık olarak iki farklı tözün -beden ve ruh- birbiriyle olan ilişkisinden oluşan insan, "sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezidir" (Kierkegaard, 2007: 21). Yaşam ise iki tözün birlikte sürdürdüğü bağıntı aracılığıyla var olur. Ancak ontolojik anlamda varoluş

iki farklı tözün birleşimiyle değil, bu tözlerin değer ve niteliklerinin yaşam içerisinde uyumlu bir işlerlik kazanmasıyla gerçekleşir ki bu; düşünen, fark eden, kuran ve sürekli olarak kendini yenileyen bir bireyin bilincinde meydana gelir. Dolayısıyla böyle bir bilince sahip olmak veya olmamakla şekillenen var olma edimi, oluşun farklı görünümlerini yansıtır.

> Heidegger dünyada iki türlü temel varoluş şekli bulunduğuna inanmaktadır: (1) varolmayı unutma durumu ya da (2) varolmayı düşünme durumu. (...) İnsan alışılmış şekilde birinci durumda yaşar. Varoluşu unutma sıradan varolma tarzıdır. Heidegger buna 'otantik olmamak' der- insanın kendi hayatı ve dünyasının sahibi olduğunun farkında olmadığı, 'kaçtığı', 'düştüğü', ve sakinleştirildiği 'rasgele birisi tarafından sürüklenerek' seçimlerden kaçtığı tarzdır bu. (Yalom, 2001: 53-54).

Var olmayı düşünen durumda ise insan, kendi varoluşuna ait arayış, seçim, sorumluluk gibi değer ve yargıları düşünmekle kendini ve yaşamı kurma, yönlendirme edimine sahip olduğunu kavrar. Nitekim "insan, yalnızca bu ontolojik tarzda kendini yaratışıyla ilişkide olduğu için kendini değiştirme gücünü yalnızca burada kavrayabilir." (Yalom, 2001: 54). Dolayısıyla var olmayı unutma durumundan var olmayı düşünme durumuna geçmek için birey, öncelikle kendini, genel anlamda ise varlığı keşfetmeye yönelik bir arayışın bilincine sahip olmalıdır. Nitekim her arayış, kendini gerçekleştirme ve dönüştürmede bir sorgulama sürecini de beraberinde getirir. Bu süreç sonunda, düşünsel düzlemde tanımlanan ve eylemsel düzeyde var kılınan "ben", kendini "öteki"lerden ayıran unsurları fark ederek boyut kazanır.

İçimizdeki Şeytan romanında izleksel kurgunun oluşmasını sağlayan anlatı kişilerinin var olma mücadelesi, var olma olgusunun nasıl gerçekleşmesi gerektiğine yönelik bireysel algılarla şekillenir. Anlatı karakterlerinden Ömer, hem Darülfünun'da felsefe öğrencisi hem de postanede muhasebe görevlisi olarak çalışmaktadır. Dünyadaki varlığını ve yaşamın anlamını sorgulayan ancak yaptığı sorgulamalarda kendi mevcut durumunu tespit etmekten öteye geçemeyen Ömer, yaşamış olduğu içsel çatışmalar sebebiyle huzursuz, anlamsız bir yaşamın içerisindedir. Anlamsal bir boşluk içinde ne yapacağını bilmeden yaşayan Ömer, Kadıköy'den Köprü'ye gitmek için bindikleri vapurun güvertesinde anlam arayışına dönük söylemlerini arkadaşı Nihat ile paylaşır. Bu durumdan kurtulmak için varlığın hikmetine yönelik sorularını kimi zaman da felsefe hocasına sorar. Ancak verilen cevaplar kendisini tatmin etmez. Bir sentez olarak yaratılan insanı algılama ve anlamlandırma ediminden uzak olduğu için yaşamdaki varlığından memnun olmayan Ömer, böylelikle fiziksel/düşünsel yolculuk ve yokluğa sürüklenir;

'Hayat beni sıkıyor...' dedi. 'Her şey beni sıkıyor. Mektep, profesörler, dersler, arkadaşlar... (...) 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!.. (...) Geçen gün bizim felsefe hocasıyla konuşuyordum. Lafı gayet ciddi tarafından açtım ve 'hikmeti vücudumuz'u araştırmaya çalıştım. Dünyaya ne halt etmeye geldiğimiz sualine o da cevap veremedi. Yaratmak zevkinden, hayatın bizatihi bir hikmet olduğu hakikatinden dem vurdu, fakat çürük. Ne yaratacaksın? Yaratmak yoktan var etmek demektir. En akıllımızın kafası bile bizden evvelkilerin depo ettiği bir sürü bilgi ve tecrübenin ambarı olmaktan ileri geçemez. Yaratmak istediğimiz şey de bu mevcut malları şeklini değiştirerek piyasaya sürmekten ibaret. Bu gülünç iş bir insanı nasıl tatmin eder bilmiyorum.

(...)

Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakta kullanmış oluruz. Ben ne diye bu işi yapmıyorum diyeceksin! Demin söyledim ya, müthiş bir gevşeklik içindeyim. Üşeniyorum. Atalet kanunu icabı sürüklenip gidiyorum. (s. 14).

Ömer, yaşam ve varlığa yönelik yaptığı sorgulama sonucunda ulaştığı düşünsel değişimi eylemsel olarak gerçekleştirmediği için farkındalık sürecini tamamlayamaz. Çünkü Ömer, kendini gerçekleştirme gayreti içinde değildir ve eyleme geçememe nedenini ise atalete bağlar. "Atalet, çok sayıda nedenin bir araya gelerek oluşturduğu bir biyo-psiko-fizyolojik durumdur." (Sekman, 2010: 46) ve anlatıda "amaçsızlıktan doğan atalet" (Sekman, 2010: 46) durumu vardır. Amaçsızlıktan doğan atalet, temel hayat amaçlarını belirlememiş kişilerin hayatlarının yönünü ve yolunu bilmedikleri için içsel belirsizlikten doğar (Sekman, 2010: 46). Benjamin Wallman'a göre, insanın hayatta bir anlam bulamaması, yaşamaya ve mücadele etmeye değecek hiçbir şeyi olmadığı duygusuna kapılması, varoluşsal bir nevrozdur (Yalom, 2001: 660). Varoluşsal nevroz ise, "anlamsızlık veya kişinin uğraştığı veya yaptığının hayal ettiği şeylerin doğruluğuna, önemine, yararına veya değerine inanma yetersizliği(dir)" (Yalom, 2001: 559-660). Varoluşsal olarak bir anlam eksikliği/yitimi yaşayan Ömer'in dünyada hiçbir şeyin yapılmaya değer olmadığını düşünmesi, insanın yaratma eylemine sahip olmamasındandır. Çünkü ona göre insan yaratamadığı için yapılan şeyler bir öncekinin taklidinden veya şeklinin

değiştirilip yeniden sunulmasından öteye geçmez. Bu sebeple üretmek ve çabalamak onun için akıllıca bir iş değildir. Ancak insan, var olan yaşamın anlamını bulmakla değil, kendi yaşamını bu yaşam içerisinde keşfetme eğilimi içerisinde olmalıdır.

Anlatı karakterlerinden Nihat, insanlar üstünde güç elde etmeyi, onlara hükmetmeyi isteyen, kendi emellerini gerçekleştirebilmek için üniversiteli gençleri etrafında toplayan ve bu gençlerle birlikte faaliyette olan biridir. Ömer, bütün ömrü boyunca hiçbir maddi arzu duymamayı kendine bir gurur vesilesi yapmak isterken Nihat ise iktidar, hırs ve başarı sağlayan değerlerin -para- önemli olduğunu vurgular;

> Mesela herhangi bir gün müthiş bir iç sıkıntısı seni boğar. Hayat sana karanlık, manasız gelir. (...) Hava sıkıcı ve manasızdır. (...) Aklını başına derleyip bu pis ruh haletini tahlil etmek istersin. (...) Kitaplarda okuduğun depresyon kelimesine bir cankurtaran simidi gibi sarılırsın. Çünkü nedense hepimizde, maddi olsun, manevi olsun, bütün dertlerimize bir isim takmak merakı vardır, bunu yapamazsak büsbütün çılgına döneriz. (...) Bu depresyon kelimesine yapışıp iç sıkıntısının uçsuz bucaksız denizinde bocalarken karşına uzun zamandan beri görmediğin bir ahbap çıkar. Kılık kıyafetinin düzgünce olduğunu görür görmez derhal aklına kendi meteliksizliğin gelir ve gafil dostundan, talihin varsa, bir iki lira borç alırsın... İşte ondan sonra mucize başlar. Şiddetli bir rüzgâr ruhundan bir sis tabakasını sıyırıp götürmüş gibi içinin birdenbire aydınlandığını, bir hafiflik, bir genişlik duyduğunu görürsün. (...) İşte, iki gözüm, ciltlerle kitabın, saatlerce tefekkürün yapamadığı işi iki kirli kâğıt başarır. Sen ruhumuzun bu kadar ucuz bir bedel mukabilinde takla atmasını haysiyetine yediremediğin için belki daha asil sebepler peşinde koşarsın, gökyüzünde birkaç yüz metre daha yükselen bir bulut, yahut ensene doğru esen serince bir rüzgar, yahut o esnada aklına gelen zekice bir fikir, sana bu değişmenin sebebi gibi görünmek ister. Fakat söz aramızda, iş bunun tamamıyla aksinedir, cebimize giren iki lira sayesindedir ki havanın biraz açıldığını görmek, rüzgârın serinliğini hissetmek, hatta akıllıca şeyler düşünmek mümkün olmuştur. (s. 15-16).

Ontolojik birliğin parçalanmasıyla iki ayrı varlık haline dönüşen Ömer, yaşama yönelik bir anlam bulamamanın yaratmış olduğu bunalımı yaşarken, Nihat ise dünya ve bedensel varlığı önceleyen maddî ilişkileri simgeler. Nihat, arkadaşının yaşamış olduğu bu sıkıntılı durumu, herhangi bir amacın olmadığına, ne istediğini bilmeden yaşamaya bağlar ve onu değiştirmek, kendi deyişiyle "toprağa bağlı" kılmak için çeşitli söylemlerde bulunur. Nitekim anlatıda yaşamak için her yolu makul gören ve bu amaç

doğrultusunda da maddî değerleri önceleyen Nihat; "Hayatta hiçbir şey, uğrunda ölmek için istenmez. Her şey yaşamamız için olmalıdır. Hatta biraz ileri gideyim, kendi yaşamamız için... (...) Yaşamak, herkesten daha iyi, herkesten daha üstün yaşamak, insanlara hâkim olarak, kuvvetli, belki de biraz zalim olarak yaşamak... Dünyada bundan başka istenecek ne vardır?" (s. 45) diyerek anlaşılmayı bekleyen Ömer'in karşısında hodbin, acımasız, anlayışsız ve kaba algısıyla durur. Nihat bu tavrıyla kendini yaşama dönük olarak ifade etse de aslında o da tıpkı Ömer gibi ontik bir uyuşmazlık yaşamaktadır. Romanda onun bu uyuşmazlığı, hem kendisine hem de çevresine yabancılaşmasına neden olur. Diğer taraftan anlamsal bir boşluk içinde ne yapacağını bilmeyen Ömer'in anlam arayışına dönük söylemleri, bireysel yaşamı kavrayacak samimiyetten uzaktır. Ömer, öznel yaşama ulaşma içtepisini sadece "istiyorum, düşünüyorum" gibi söylemlerle destekler; kendini ve yaşamı kurma/yönlendirme bir başka deyişle iradeyi kullanabilme ediminden uzak olduğu için bulunduğu durumu tespit etmekten öteye gidemez. Oysa "insan sadece kendisine hedef ve amaç koyan, yapacağı, yapmak istediği işleri planlayan bir varlık olmakla kalmaz, aynı zamanda onları gerçekleştirmek için kendisini ortaya atan, tehlikelere, yoksunluklara katlanabilen bir varlıktır" (Mengüşoğlu, 2015: 505). İstemleri eylemsiz bir istenç olarak kalan Ömer, iradesizliğinin sebebini içinde var olduğuna inandığı şeytana bağlar;

> Değil... değil... fakat şu muhakkak ki bugün olduğum gibi olmak da istemiyorum. Büsbütün başka bir hayat, daha az gülünç ve daha çok manalı bir hayat istiyorum. Belki bunu arayıp bulmak da mümkün... Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... (s. 47).

Ömer, içindeki şeytanı, iradesini kullanamadığı durumlarda, yaşadığı eksikliği örtmek için kendisini ve etrafındaki kişileri varlığına inandırmak istediği bir bahane olarak kullanır. İradesini kullanmayarak sorumluluk almaktan kurtulacağını düşünen Ömer, yaşamını tesadüflere hatta daha ileri boyutta başkalarının istek, amaç ve yönlendirmelerine teslim eder. Bu durumu, eylemsel olarak kimseye "hayır" diyemeyerek ortaya koyar;

> Ömer, (...) kendisinden bir şey isteyen bir insana ret cevabı vermeyi hemen hemen asla beceremeyen kimselerdendi. Çok kere acele bir işi için yolda giderken herhangi bir geveze arkadaşı onu lafa tutabilir ve yarım saat saçma sapan konuştuğu halde Ömer onu bozmaya ve "yeter, işim var!" demeye muktedir olamazdı. (s. 117).

Ancak insanı insan kılan en önemli hususlardan birisi, gerektiğinde karşı koyabilecek bir tavır geliştirmektir. Anlatıda Ömer'in yaşamın rutin işlerinde bile "hayır" diyememesi, onu "kendi kendini yitirmek tehlikesi" (Sartre, 2007: 10) ile karşı karşıya bırakır.

Ömer ve Nihat'ın sık sık bir araya gelip sohbet ettikleri arkadaşları İsmet Şerif ve Emin Kâmil'dir. İsmet Şerif, büyük gazetelerden birine, memleket içinde ve dışındaki bütün siyasî, iktisadî ve edebî meseleler hakkında akıllıca bir mantık silsilesini takip eden hüküm ve çareler ile yazılar yazar. Emin Kâmil ise anlatıcı tarafından büyük muharrir ve mütefekkir olarak tanımlanır. Emin Kâmil, İsmet Şerif ile beraber gezen, beraber içen ve beraber düşünen, fakat aynı zamanda arkadaşının her fikrine, her sözüne itiraz etmeyi kendisine vazife addeden, iş güç sahibi olmayan bir mirasyedidir. Ömrünün büyük bir kısmını babasının Yeşilköy civarındaki çiftliğinde avlanmak, köpek beslemek ve senede birkaç derin manalı şiir yazarak geçirir (s. 48). Yazdıkları yazı, roman ve şiirler ile birbirleri üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen bu topluluğunun sohbet konularını da genellikle fikir ve his dünyası belirler. Ömer ve Nihat vapurdan indikten sonra İsmet Şerif ve Emin Kâmil ile bir araya gelir ve vapurda konuştukları konuyu devam ettirirler. Daha sonra Ömer'in cebinden çıkardığı mecmuadaki "Şeytan" başlıklı şiir üzerine konuşmaya başlarlar. Şiirde insanı daima takip eden, varlığı ile insanı korkutan bir şeytandan bahsedilir. Bunun üzerine; "Evet, evet onun korkusu... İçimde bu ürkek dünyayı yaratan onun korkusu... Ben bu değilim... Ben başka şeyler olacağım... Yalnız bu korku olmasa... Hiçbir şeyi bana tam ve iyi yaptırmayacağına emin olduğum bu şeytandan korkmasam..." (s. 51) diyerek şiirde anlatılan düşüncelere sahip olduğunu dile getiren Ömer'e karşılık sohbete dâhil olan arkadaşları var olmanın farklı görünümlerini dile getirirler. Bunlardan Emin Kâmil;

> İçinde şeytan dediğin o şeyin en kıymetli tarafın olmadığını nereden biliyorsun? Sizin gibi beş hissinden başka duygu vasıtası olmayanlar bu daimi korkudan kurtulamazlar. Asıl sebep ve illetlere varabilseniz göreceksiniz ki en zayıf tarafımız dışımızdadır. Gözümüzü kör eden yedi renktir, kulağımızı sağır eden sesler, ağzımızı paslandıran yediklerimiz, kalbimizi önce coşturup sonra durduran sonsuz koşmalarımızdır. Yüksek insan dışına değil, içine kıymet verendir. (s. 51)

der. İnsan, biyolojik özelliklerinin yanında bilinç ve bilinçdışından oluşan dinamik bir ruhsal yapıya da sahiptir. Birbirine bağlı ve anlamlı bir örgütlenme halinde olan bu ruhsal yapının tamamına "ben" denir. "Ben"e bağlı olan bilinç, bir taraftan uyarılmaların dış dünyaya boşaltılmasına egemen olarak

bütün süreçlerin üzerinde denetimi yürütürken diğer taraftan da dış dünyanın etkilerini "id" ve onun eğilimleri üzerinde geçerli kılmaya çalışır (Freud, 2009: 76-78). Denilebilir ki "ben", bireyin gereksinimlerini gerçeklik ilkesine bağlı kalarak denetleme görevi üstlenir ve dış dünyayla olan ilişkilere aracılık eder. Ancak birey kimi zaman olan ve olma/ma/sı gerekenlere yönelik sürdürdüğü mücadelede, "id" ve "üstben" arasında kalan "ben"in farklı biçimlerini görünür kılar. "Ben içindeki bu farklılaşma, ancak ve ancak ben güçlüyse ve farklılaşmayı serbestçe kullanabiliyorsa yerinde ve yeterli bir uyuma ve senteze götürür." (Hartmann, 2000: 59). Kendi bilincinde olmadığı için bu uyumu yakalayamayan insan ise "her şeyin gizli, görülmez ve denetlenemez güçlerle getirildiğini, yani her şeyin tesadüf olduğunu varsayar." (Jung, 1999: 19). Anlatı karakteri Ömer'in iradesini -bilinç- kullanamamasından dolayı gerçekleştirdiği kötü eylemleri kendisini yönlendiren şeytana mal etmesi, onun bilinç ve bilinçaltında barındırdığı değerleri tanımamasındandır. Oysa insan, gerçekleşmesinden rahatsızlık duyduğu duyguları belirdikleri anda bastırır, bilinçaltına iter. "Ben"in bilinçdışına karşı göstermiş olduğu dirençten yoksun olan Ömer, bilincin denetimi altında tutamadığı duygu, düşünce ve eylemler karşısında güçsüz ve iradesiz kalır. Öte taraftan İsmet Şerif; "Bu şeytan hepimizde vardır. Bizim sanatkâr tarafımız onun çocuğudur. Bizi gündelik hayatın dışına çıkaran, bize insanlığımızı, makine olmadığımızı idrak ettiren odur. (...) İç başka dış başka olmaz. Bunlar bir fikrin iki görünüşünden başka olmaz." (s. 52) diyerek içsel ve dışsal bütünlüğü vurgular. Çünkü her bireyde dinamizmini kendi bireysel yaşamından alan karanlık/kör bir istem vardır. Ancak ahlaksal, dinsel ya da hukuksal emir ve yasakların bireysel algılar aracılığıyla yaşam ölçülerine dönüşmesi, bireyi karanlıkta kalan istemleri engelleme ve bastırmaya iter. Bunun sonucunda insan, eylemlerini şekillendirir. Böylelikle insanın duygusal ve düşünsel varlığını destekleyen eylemler aracılığıyla kendisini dışa aktarması onun bütünlük arz ettiğini gösterir. Ayrıca alıntıda İsmet Şerif, insanın sanatçı yönünü besleyen tarafın şeytan -bilinçaltı- olduğunu söyler. Çünkü sanatçı, düş veya düşsel yaşamın gerçekdışı dünyasında doyum bulan bir insanın denetim altına aldığı bu tepileri, zihinsel etkinlikler amacıyla kullanabilme becerisine sahiptir. Bu sebeple insan, bilinçaltına attığı istemleri görmezden gelmektense onları yaşama uyarlayarak duygusal yönünü de yaşama katmalıdır. İnsan ancak böyle yaparsa makine olmadığını anlar. Arkadaşlarının bu söylemlerine katılmayan Nihat için önemli olan ise kendisi ve gücüdür. Nihat'ın algısındaki gücün göstergelerinden olan para, statü belirlemenin gereklerindendir. Nihat her ne kadar Ömer'e; "hayata realiteye, menfaatlerine döndüğün zaman içinde ne şeytan kalacak ne peygamber... Vücudunun ve ruhunun ne kadar basit bir makine olduğunu öğren, istediklerini tayin et ve bunlara doğru azimle ilerle-

meye başla..." (s. 52) diyerek bütün insanî, evrensel ve kültürel değerlerden kendini soyutlaması gerektiğini dikte etse de karşı konulmaz bir akışla kapıldığı insanlara hükmetme arzusunu modern bir tabuya dönüştürür. Dünya ve insanlarla doğrudan ilişki kurmasını olanaksız hale getiren bu modern tabuda düşünce ve eylemler, getirdiği kazanç ve sağladığı imkânlarla anlamlıdır. Dolayısıyla "başlangıçtaki tamlığın ya da bütünlüğün kaybedildiğine işaret ede(n)" (Bewes, 2008: 24-25) bu durum, Nihat'ı pragmatist bir algıya teslim ederek şeyleştirir. Arkadaşlarının bütün bu söylemleri karşısında "Bizi istemediklerimizi yapmaya çeken bir kuvvet var, bu muhakkak. Bizim daha başka, daha iyi olmamız lazım..." (s. 52) diyen Ömer, "id" -kendi deyişiyle şeytan- ve "üstben" arasında kalan "ben"in varoluşsal mücadelesini ifade ederek yaşamın olması gereklerini ortaya koyar.

Arkadaşlarıyla yaptığı sohbetten sıkılan Ömer; "bu âlemden tamamıyla ayrı, daha olduğu gibi, daha toprağa yakın bir muhite gitmek" (s. 54) ister ve arkadaşı Nihat ile Kadıköy'den Köprü'ye gitmek için bulundukları vapurun güvertesinde karşılaştığı ve âşık olduğu -sonradan kendi akrabalarının yanında kaldığını öğrendiği- Macide'nin kaldığı eve gider. Zamanda geriye dönüş tekniğiyle yaşamı hakkında bilgi sahibi olunan Macide'nin özgürlüğünü ve olanaklılığını fark edemediği yaşlarda varlığı ve yaşamı, "herkes gibi olmaya" bağlıdır. İrade ve seçimlerin ön planda olmadığı bu dönemde Macide, belirlenen ve verilenlere uyma zorunluluğu içindedir; ancak fark etmeye/edilmeye başla(n)dığında değişim ve dönüşüm yaşamaya başlar. Bu fark ediş, "mektebe biraz geç, dokuz yaşında gönderdikleri için yedinci sınıfa gelince on altıya basmış" (s. 27) olduğu döneme denk gelir;

> karmakarışık hayat içinde Macide daha ziyade tesadüflerin sevkiyle büyümüş ve okumuştu. Çocukluğunda evi yoklayıp geçen çeşit çeşit hastalıklardan biriyle ölmediyse bir tesadüf; ilk mektebi bitirdikten sonra evde alıkonmayıp ortamektebe gönderildiyse, bu da bir tesadüftü.
> (...) Macide'nin hayatı tesadüflerin oyuncağı olmaktan ancak ortamektebin ikinci sınıfında kurtuldu.(...) Sadece dersleriyle uğraşıyor ve tamamıyla kendine bırakılmış bir hayat sürüyordu. Ne çalışmasıyla alakadar olan, ne de şu yolda hareket et diye kendisine bir şey diyen vardı. (s. 27).

Kendisini yaşadığı çevre içinde tanımaya ve tanımlamaya başlayarak kendilik değerlerinin ayırıcı unsurlarını duyumsayan Macide, insan-mekân ve insan-eşyaya yönelik algısını açımlayarak varlığını mekâna konumlandırma gayreti içine girer. İçsel boyutta yaşadığı farklılık ve değişim sebebiyle özünün mekâna uymadığını fark eder. Var olan ile olmasını istediği yaşam arasında bir çatışma yaşayan Macide, kendini verilmiş, belirlenmiş olan yaşama ait görmez.

İçsel bir yönlendirmenin söz konusu olduğu bu durumda, var olma/kendi olma sorunu ile karşı karşıya kalan anlatı karakteri, zaman ve mekânın sınırlandığı -taş kesildiği- bu yabancı evde bir arayış içine girer. Çünkü yaşadığı evde bir sürekliliğe dönüşen statik yaşam, Macide'nin isteklerine cevap veremez;

> Loş bir taşlık etrafında birkaç oda ve kilerle üst katta geniş bir sofanın etrafına dizilmiş gene kocaman bir sürü odadan ibaret olan eşraf evi, Macide'nin gözünde günden güne yabancı bir şekil alıyordu. Mektepteki hayat, okuduğu kitapların ve dinlediği derslerin anlattığı şeyler onun, elli sene evvel taş kesilip olduğu yerde kalmış gibi hakikatten uzak olan evinden ve oradaki yaşayıştan tamamen ayrıydı.
> Odasının şurasına burasına dağılı duran elbiseleri, göğüslükleri, kapıları yontmalı yerli ceviz dolaplarının raflarında karmakarışık yığılı duran kitapları buraya hiç yakışmıyordu. Birbiri arkasına okuduğu ve birçoğunu elinden garip bir tiksinti ile attığı bir sürü roman ve hikâye kitapları kafasının içinde, iyiliği veya fenalığı hakkında bir hüküm veremediği, fakat başkalığını ve içinde bulunduğundan daha hakiki olduğunu sarahatle gördüğü bir hayatı canlandırıyorlardı. (s. 27-28).

Macide, ilkokuldan beri sesinin güzelliği ve musikiye olan ilgisi sebebiyle müzik öğretmenleri-Necati Bey ve Bedri- tarafından bu yönde desteklenir. Macide özellikle hocası Bedri'nin yönlendirmeleriyle becerisini iyice geliştirir. Bedri'den aldığı dersler sırasında aklı tamamen notalarda olan Macide'nin hocasıyla konuşmaları da üzerinde çalıştıkları parçanın dışına çıkmaz. Öyle ki "her ikisinde de, sanatın herhangi bir şekline bağlanan ve şuurlu veya şuursuz bir sanat ihtirasını içlerinde taşıyan insanların körlüğü vardı(r)." (31). Ancak okul müdürünün, Bedri'nin Macide'ye olan tavrını yanlış anlaması üzerine Bedri ile Macide'nin bakışları, birbiri üzerine çevrilir. Aralarında var olmaya başlayan sevgiyi belli etmeden yaşayan Macide ve Bedri, birbirine manen sokulmuş iki insan hissiyatı yaratır. Okulun tatile girmesinin ardından İstanbul'a annesinin yanına giden Bedri'nin okulun açıldığı dönemde İstanbul'dan dönmediği söylenir. Macide ise yeni gelen müzik öğretmeninin derslerine devam ederek orta mektebi bitirir; ancak yaşama yönelik sorgulamaları devam eder;

> Bundan sonra ne yapılacağını ne anası, ne babası, ne hocaları, ne de herhangi bir kızın anası, babası ve hocası biliyordu. Herkes gibi onun da akıbetini tesadüfler tayin edecekti. (...) Demek hayat böyle iki adım ilerisi bile görülmeyen sisli ve yalpalı bir denizdi. Tesadüflerin oyuncağı olacak olduktan sonra ne diye bir irademiz vardı? Kullanamadıktan sonra göğsümüzü dolduran hisler ve kafamızda kımıldayan düşünceler neye yarardı?

> Yaşayışımıza ve etrafımıza şekil vermek arzusuyla dünyaya gelmekten ise hayatın ve muhitin verdiği şekli kolayca alacak kadar boş ve yumuşak olmak daha rahat, daha makul değil miydi? (s. 41).

Bireyin yaşamı içselleştirme çabası, etken bir varlık olarak yaşama katılma isteği ile şekillenir. Bireyin etken olarak dâhil olamadığı yaşam ise edilgenliğin ürünü olduğu için bu tür yaşamın anlamı yoktur/anlamsızdır. Öznellikten yoksun olan böylesi bir yaşam içeriği, "öteki"nin istekleri doğrultusunda belirlenir. Yaşamın anlamını ve bireyin yaşamdaki fonksiyonunu sorgulayarak var olmanın temel amacını algılayan Macide, kendi olmayı yaratabilecek bir düzlemdedir. Çünkü o, insanın yaşamdaki rolünün tesadüflerle çevrili olduğuna değil, aksine insanın bilinçli bir varlık olarak duygu, düşünce ve tasarıları eyleme dönüştürüp yaşamı kurma ve yönlendirebilme yetisinin -irade- olduğuna inanır. "Seçme/karar verme ve eylem olarak iki temel bileşeni" (Dökmen, 2002: 118) olan irade, en yalın anlamıyla bir şeyi yapıp yapmamaya karar verme gücüdür. Dolayısıyla irade gücünü kullanan insan, yaşama yönelik alınan olumlu veya olumsuz nitelikteki kararları/seçimleri, eylemler aracılığıyla dış dünyaya aktararak bireysel varlığını yeniden kurar. Öte taraftan başkalarının yönlendirmeleriyle yaşamlarını anlık olarak belirleyen insan ise kendi "ben"ini ve değerlerini kavrayamadığı için başkalarının seçimleri ile hareket eder ve böylelikle "kararı rastlantıya bırakır." (Foulquie, 1998: 61). Anlatıda, insanın kendini ve yaşamını rastlantıya bırakmasının başlıca nedenlerinden birisi gelecek zamanın belirsizliğidir. Çünkü belirsizlikle çevrelenen yaşamı duygu, düşünce yani tercihe göre yönlendirme, sorumluluk ve zorluk yaratır ve insan bundan kaçmak için zamanın belirsizliğine sığınır. Bu durum düşünsel ve eylemsel bir kaçıştır. Ancak ne var ki yaşam ve kendi benlik alanlarıyla mücadele etmeyi bırakıp insanların durumu ve eylemlerin oluşuna göre davranmak, zahmetsiz bir yaşam doğurduğu için daha cazip görünür. Bu tür yaşamı benimseyen insan, nitelik olarak boş ve yumuşak olduğu için tesadüflerin verdiği şekli alır. Bu bakımdan "basitçe çoğunluktan biri olarak varolmak, 'sanki her şey olabileceğinin en iyisiymiş gibi insanı derinden yatıştıran bir etki yaratır.' Bu yatışma cazip olmasına caziptir ama, çok yüksek bir bedel ödemeden insanın bunu elde etmesi, olanaksızdır. Bedel olarak kendi olmaya son vermek, kendi benliğinden uzaklaşmak zorundadır." (Pappenheim, 2002: 22). Dolayısıyla akıl ve duygularının varlığı sebebiyle yaşamla mücadele etme ve yaşama özünü katma potansiyelinde olan insan, var oluşun esasını gerçekleştirirken bu potansiyelden uzaklaşan insan ise yaşamı idame ettiren değil, herhangi birisi tarafından sürüklenendir. Var olmanın gerekli koşullarını bilen ve bu koşulların olmadığı durumlarda da kendini tahlil etmekten vazgeçmeyen Macide, "yazın sıcak günlerini uzanmak, uçsuz bucaksız düşüncelere dalmak, annesinin komşularla beraber tertip ettiği bağ ve bahçe gezmelerine

giderek delişmen arkadaşların oyunlarına katılmak ve bu muvakkat "kendini unutma"dan daha kuvvetli bir iç sıkıntısı ile uyanmak suretiyle geçiri(rken) (...) gene bir tesadüf, nasıl devam edecek diye düşünmekten bile yorulduğu hayatına başka bir istikamet ver(ir)." (s. 42). Hem gezmek hem de mallarını kontrol etmek amacıyla İstanbul'dan Balıkesir'deki akrabalarının yanına gelen Emine Teyze, Macide'nin ağırbaşlılığına hayran olur. Macide'nin müzikle uğraştığını öğrenince de onu; İstanbul'da okuması, dünya görmesi ve kendi kızıyla gezip eğlenmesi için İstanbul'a götürmek ister. Düşünen ama iradeyi kullanarak yaşamı yönlendirme edimine henüz kavuşamamış olan Macide, İstanbul'dan kendilerini ziyarete gelen akrabalarının teklifi ve ısrarı sonucunda ailesinin kararıyla İstanbul'a gönderilir. Ömer gibi anlamsal bir boşluk içinde olan Macide, bir gün tesadüfen vapurda gördüğü Ömer'in aşkına kayıtsız kalmaz ve bu aşk Macide için kendini ve yaşamı tanımasının kapılarını açar;

> Artık her şey çizilen muayyen yollarda yürümeyecektir. (...) Ne olacağı, nereye varacağı malum olmayan hayatının artık bir mana almaya başladığını görüyordu. (...) Sabahları kalktığı zaman "Bugün de her gün gibi. Niçin uyandım?.. Niçin bana kendimi unutturan uykum sürüp gitmedi?" demeyecek, sokaklarda yürürken ayakları isteksiz şekilde kaldırımlarda sürüklenmeyecekti. (s. 83).

Anlatıda, olumlu bir süreçle gelişen aşk, ötekinin refakatinde zihnin uyanmasını sağladığı için her şeyden önce "kendini tanımaya yüreklendirme çabası(dır)" (Lauster, 2000: 13). Çünkü fiziksel bir büyümeden ziyade ruhsal bir büyüme ve olgunlaşma süreci gerektiren aşk, insanı tinsel olarak ötekine yaklaştırdıkça, insanı kendine yönlendirerek kendine dönüştürür. Dolayısıyla bireysel farkındalığı yaşatan aşk, "bir etkinliktir; kesinlikle edilgen (bir durum) değildir." (Fromm, 1994: 33). Macide ve Ömer'in arasındaki ilişki, birlikte geçirilen birkaç günün sonunda farklı bir boyuta ulaşır. Macide, yanlarında kaldığı akrabalarının geçim sıkıntısını problem etmesi üzerine "dişlerini sıkan bir irade" (s. 101) ile onların yanından ayrılarak Ömer'in evine taşınır. Ömer'in evine taşınırken tanrısal bakış açısının hâkimiyeti ile düşüncelerine şahit olunan Macide, vermiş olduğu iradî kararın doğruluğuna dair tahliller yapar;

> Her şeyi düzeltebilirim, onu da, kendimi de kurtarabilirim. Neden olmasın? Ben hayata bağlanmak için ona muhtacım, o idare edilmek için bana muhtaç... Ben onu görmeden evvel hayatın manasını bilmiyordum, bulamamıştım. Şimdi görüyorum ki o da bensiz yaşayamayacak... (...) Birbirimize rastlamadan evvelki hayatımız sahiden birbirimizi aramaktan başka bir şey değilmiş... Ne aradığımızı bilmeden aramak... Şimdi içim rahat, aradığını

> bulan ve başka bir şey istemeyen biri gibi sükûnet içindeyim... Dünyada bundan büyük bir saadet olur mu? Böyle en felaketli günümde beni en mesut insan olduğuma inandıran bu hislere fena, çirkin şeyler diyebilir miyim? Herkes ne diyecek? Fakat bu ana kadar herkesten ne gördüm ki... Bana en yakın olanlar dâhil olmak üzere, bu herkes dedikleri şey beni üzmekten, hayatımı manasız bir hale sokmaktan başka ne yaptı? Bu yaşıma kadar en iyi zamanlarım tam manasıyla yalnız kalabildiğim günler olmuştu. Ömer yakınlığıyla beni memnun eden, bana saadet veren ilk insan... Herkes kim? (...) Bunların uğrunda bugüne kadar çok şeylere katlandım, şimdiden sonra beni rahat bırakabilirler... (...) Beni öldü farz etsinler. (...) Tam yaşamaya başladığım bu andan itibaren beni öldü saysınlar. (s. 109).

Yaşamda bir boşluk içinde olup da ne aradığını bilmeden amaçsız bir arayış içinde olan insan, ancak aradığı şeyi bulduğunda ne aradığını, ne istediğini tanımlayabilir. Ömer'in varlığı ve sevgisiyle birlikte kendi mevcudiyetini de idrak eden Macide, kendini tamamladığına inandığı aşka ve Ömer'e yürüyerek yıllarca aradığı anlamı bulduğuna inanır. İradesini kullanmaya alışmayan Ömer ise hem iradesini kullanmaya hem de dünyayla alakasını kesen unutkanlık ve dalgınlığa yönelik olarak "Hepsini bir düzene koymak lazım. Bunu herhalde Macide yapacak. Ona bütün zayıf taraflarımı söyleyeceğim... Hem aldatmış olmamak, hem de tedavisine girmek için... Harikulade bir kız... Ne kadar olduğu gibi... Hiçbir sözü, hiçbir hareketi yok ki, kendisinin, Macide'nin malı olmasın!.." (s. 122) diyerek Macide'yi yaşamı algılama, tanımlama ve yönlendirmede kendine dönük farkındalığı ortaya çıkaran bir değer olarak açımlar.

Bütün olumlu algılama ve adanmışlığa rağmen kendini beğenmediği arkadaşlardan ve muhitten kurtaramayan Ömer, önceleri gerçekleştirdiği kötü eylemlerinin sorumluluğunu şeytana bırakırken Macide'yle birlikte yaşamaya başladıktan sonra da içindeki şeytana ek olarak maddi açıdan daha iyi bir şekilde yaşamaya olanak sağlayan paranın eksikliğini sorumlu olarak gösterir. Daha önceleri de paranın lüzumunu hissetmesine rağmen Macide'yle olan birlikteliğinden sonra kafası bu eksiklikle daha çok uğraşmaya başlar; "imkânsızlık ve sıkıntı arttıkça daha vahşi çalışmaya başlayan kafası en olmayacak planlar kurmak, en manasız arzularla tutuşmak hususunda emsalsiz bir kabiliyet gösteri(r)." (s. 138). Bir tütüncünün yanlışlıkla verdiği fazla para üstünü, iade etmesi gerektiği halde iade etmez ve uzun müddet her alışveriş yaptığı yerden kendisine fazla para verilmesini bekler, kimi zaman paraya fazla ihtiyacı olmadığı halde "paraya ihtiyacın var mı?" diye soran arkadaşına kendisini acındırarak parayı kabul eder, bir mağazadan kadın çorabı çalar. Tüm bu yaşananlardan sonra ise Ömer, "benim ne kabahatim var? Ben hangi fena maksadın kurbanıyım sanki? Hiç... Bir kere parasızlığın büsbütün

tesirsiz olduğunu nasıl söylerim?.. Her şeyin başlangıcı o... Sonra içimdeki bu melun şeytan... (...)Muhakkak ki ruhumun benim gözümden kaçacak kadar uzak köşelerinde bir şeytan saklı... Beni oyuncak gibi kullanıyor..." (s. 144) şeklinde düşünerek yaptıklarını akıl, sağduyu ve vicdana karşı savunur.

Macide, Ömer'le beraber yaşamaya başladıktan sonra şair Emin Kâmil, mütefekkir İsmet Şerif, Profesör Hikmet ve muharrir Hüseyin Bey gibi alanlarında meşhur insanların bulunduğu "yüksek fikir muhiti(ni)" (s. 204) tanır. Bu muhitin insanlarında o zamana kadar kimsede görmediği meziyetler, özel yetenekler arar. Ancak Macide bu insanların herkesin riayet ettiği birtakım kaideleri keyiflerince çiğnemekten geri durmadıklarını gördükçe kendini inkâr eden insanlar arasında yaşanamayacağını düşünür. Macide, birbirinden istidatsız düşünce ve eylemlerde bulunan bu insanların arasından Ömer'i kurtarmak ister. Lakin Ömer, bu muhitten ve arkadaşlardan ayırılmak istemez. Hatta Ömer, kendisiyle bir sırrını paylaşan iş arkadaşı Hafız Hüsamettin'in sırrını arkadaşlarına anlatır ve bu sırrı fırsat bilen arkadaşları tarafından yönlendirilen Ömer, Hafız Hüseyin'i tehdit ederek bir miktar paranın çalınmasına olanak sağlar. Macide, "yüksek fikir muhiti" ile buluştukları bir müsamerede bu insanların birkaç saat içinde kendilerini nasıl bulduklarını görür;

> Müsamereden evvel birbirinden yüksek mevzularda konuşan, fikir âleminden yere inmek istemeyen, adi arzular ve ihtiraslara karşı numunelik bir istihfaf besleyen büyük üstatlar, derece derece alçalarak aç bir hayvan haline gelmişler. (...) Hâlbuki şimdiye kadar insan kafasına doldurulan ve orada eriyen şeylerin ruhumuza ve en küçük hücrelerimize kadar gireceğini, bizi böyle hayvan olmaktan kurtarıp daha başka, daha temiz bir şeyler yapacağını sanmıştı. (s. 221).

Ayrıca bu müsamerede Ömer'in Macide'ye münasip olmayan bir şekilde davranan Profesör Hikmet'e ses çıkarmaması ve aynı zamanda başka bir kadınla ilgilenmesi, Macide'yi Ömer'den uzaklaştırır. İnsanlara karşı inancını yitiren Macide, bir akşam yemeği esnasında yıllar önceki müzik öğretmeni Bedri'nin Ömer'in arkadaşı olduğunu öğrenir. Bedri'nin sıkıntılı günlerde Macide'ye ve Ömer'e yardım etmesi, Macide'nin insana olan inancını yeniden diriltir. Bedri; düşünen, duyan ve bunları ölçüp biçtikten sonra hareket eden bir insandır. Ona göre insan; bilgisi, düşünceleri, mantığı, ahlakı kısaca her şeyiyle bir bütündür. Her fırsatta düşünce ve eylemler arasındaki uyumun gerekliliğini belirten Bedri için şahsiyet, böylesi bir bütünlük içinde oluşabilir.

Gerek Macide'yle ilişkisinde gerekse haksız kazançların elde edilmesinde arkadaşlarının isteklerine hayır diyemeyen Ömer, ilişkisini kesemediği arkadaşlarıyla birlikte tutuklanır ve birkaç gün sonra serbest bırakılır. Cezaevinde

o ana kadar yapmış olduğu şeyleri düşünen Ömer, Macide'yi kendi yaşamına dâhil etmenin bir haksızlık olacağını ve bu sebeple de ondan ayrılarak yeni bir başlangıç yapma kararını alır. Bütün bunları kendisini ziyarete gelen Bedri'ye şöyle anlatır;

> Otuza yaklaşmaktayım... Bugüne kadar ne yaptığımı düşündüm. Bir sıfırdan başka netice alamadım. Hayatta hiçbir şey yapmış olmamak gibi korkunç ve utandırıcı bir şey var mı? Son zamanlara kadar 'Fena bir şey yapmıyorum ya!' der ve kendimi temize çıkarmaya çalışırdım. Fakat hadiseler gösterdi ki, fena olmayışım tesadüf eseriymiş, fırsat düşmemiş, zaruret olmamış. Nitekim hayatın ilk çelmesinde yuvarlanıverdim. İyilik demek kimseye kötülüğü dokunmamak değil, kötülük yapacak cevheri içinde taşımamak demektir. Bende bu fena cevher fazla miktarda mevcutmuş. Belki herkeste var... Fakat insan olan onu söküp atmasını, yahut boğmasını biliyor. Dokunmadan bırakmak, bir gün başını kaldırmasına meydan vermek olur. (...) Evvela bunu farkında değildim. Kendilerini derecesiz bir zekâ ve kabiliyete sahip sayan arkadaşların arasında, mukaddes ve mağrur bir aptallığa sırtımı vererek yaşıyor ve sırf bununla mühim bir şey yaptığımı sanıyordum. Ne gayem, ne düşüncem vardı. (...) 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... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var... Hiçbir şey üzerinde düşünmeye, hatta bir parçacık durmaya alışmayan gevşek beyinlerimizle kullanmaya lüzum görmeyerek nihayet zamanla kaybettiğimiz biçare irademizle hayatta dümensiz bir sandal gibi dört tarafa savruluyor ve devrildiğimiz zaman kabahati meçhul kuvvetlerde, insan iradesinin üstündeki tesirlerde arıyoruz. (s. 249-250).

İnsan, karşıt ya da kabul gören duygu/düşünceler tarafından yönetilebilen bir varlık olduğu gibi aynı zamanda bu duygu ve düşünceleri yönetebilen bir varlıktır. Bu yönetme ve yönetilme durumu "ben"in direncine göre değişir. Bunun sonucunda "ben", "id" ve "üstben"i temsil eden değerlerden birisini seçerek ya kendini ideal insana dönüştürür ya da "öteki ben"i var kılar. İdeal

insanda sevgi, iyilik gibi değerler ön plana çıkarken "öteki ben"de ise kötülük, bencillik, çıkar gibi değerler bulunur. Bir insanda bu iki değer grubundan hangisi öncelenmişse o unsurlar ön plana çıkar, diğer değerler ise bastırılır. Cezaevinde yapmış olduğu sorgulamada kötülük, bencillik ve çıkara dayanan düşünceleri bastırmadığı için bu düşüncelerin tahakkümü altında kaldığını, üstelik bunları bastırmak için herhangi bir çaba göstermeyip bahanelere sığındığını itiraf eden Ömer, nihayetinde kendi mevcudiyetini idrak eder. Nitekim "kendini bilmek ya da tanımak, insanın değişmesi zorunluluğunun doğal bir uzantısıdır. Değişmek, uyanmak, şuurlanmak için (...) içsel bir mücadeleye girişmek (...) şarttır" (Ouspensky, 2008: 11). Akıl, düşünce ve irade ile insanın kendini ve yaşamı yönlendirebileceğini fark eden Ömer, "insan olma"nın şekilciliğinden sıyrılarak "insan olmanın değerleri"ni açığa çıkarır.

Sonuç

Sabahattin Ali'nin *'İçimizdeki Şeytan'* romanında karakterlerin benlik bilincinin oluşumu, varlık ve yaşama yönelik anlam arayışları düzleminde gerçekleşen bir sorgulamayla başlar. Sorgulama sürecinde varoluşsal değerlerin bireysel yorumlamalarla şekillenmesi, "ülküdeğer-karşıdeğer" dizgesini oluşturur. "Ülküdeğer" düzlemi, varlığı ve yaşamı düşünsel düzeyde açımlayan karakterlerin eylemsel düzeyde kendini gerçekleştirme gayreti, yani iradeyi kullanma yetisinin girişimleri ile belirginleşir. "Karşıdeğer" düzlemi ise "ben-öteki" çatışması arasında sıkışan karakterlerin düşünsel ve eylemsel alanını tahrip eden "öteki"nin ve değerlerinin tercih edilmesiyle şekillenir. "Öteki"ne ait değerler bastırılmamış, bilincin denetimi altında tutulmamış duygu ve düşüncelerle beslenen "id"in bilinci yönlendirmesi ile oluşur ve anlatıda "id", insanı kötüye, olumsuza yönlendirdiği için şeytan olarak adlandırılır. "Öteki/id" ile "ben"in mücadelesinde kendini kurarak ülkü değerler düzlemine geçen karakterler ise düşünsel, duygusal ve eylemsel anlamda uyumu yakalayarak ideal olmayı temsil eden "üstben"e yönelirler.

'İçimizdeki Şeytan' romanında "ben" ve "öteki"ne ait değerleri temsil eden karakterlerle bireysel gerçekliği roman dünyasında yeniden kurgulayan yazar, var olmanın analizini yaparak karakterlerin varoluşsal görüngü düzeylerini açımlar ve bireysel bütünlüğün öncelenmesi gerektiğini vurgular.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2016.

Atsız Hüseyin Nihal, *İçimizdeki Şeytan-En Sinsi Tehlike-Hesap Böyle Verilir*, İrfan Yay., İstanbul 1997.

Bewes Timothy, *Şeyleşme* (Çev. Deniz Soysal), Metis Yay., İstanbul 2008.

Dökmen Üstün, *Yarına Kim Kalacak? Evrenle Uyumlaşma Sürecinde Varolmak Gelişmek Uzlaşmak*, Sistem Yay., İstanbul 2002.

Foulquie Paul, *Varoluşçunun Varoluşu* (Çev. Yakup Şahan), Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1998.

Freud Sigmund, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (Çev. Ali Babaoğlu), Metis Yay., İstanbul 2009.

Fromm Erich, *Sevme Sanatı* (Çev. Sevda Tunçay), Akış Yay., Ankara 1994.

Gasset Y. Ortega, *Sevgi Üstüne* (Çev. Yurdanur Salman), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996.

Hartmann Heinz, *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu* (Çev. Banu Büyükkal), Metis Yay., İstanbul 2000.

İlerisoy Yusuf Samed, "Dönemindeki Aydınlara Sataşan Roman: *İçimizdeki Şeytan*", http://www.academia.edu/19611119/Dönemindeki Aydınlara_Sataşan_Roman_İçimizdeki_ Şeytan, Erişim Tarihi: 12.10.2017.

Korkmaz Ramazan, *Yazınsal Okumalar*, Kesit Yay., İstanbul 2015.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Kesit Yay., İstanbul 2016.

Lauster Peter, *Aşk ve Aşkın Psikolojisi* (Çev. Nurittin Yıldıran), Doruk Yay., Ankara 2000.

Jung Carl Gustav, *Keşfedilmemiş Benlik*, İlhan Yay., İstanbul 1999.

Jung Carl Gustav, İnsan Ruhuna Yöneliş (Çev. Engin Büyükinal), Say Yay., İstanbul 2012.

Yalom Irvin, *Varoluşçu Psikoterapi* (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yay., İstanbul 2001.

Kierkegaard, Soren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yay., Ankara 2007.

Mengüşoğlu, Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Doğu Batı Yay., Ankara 2015.

Ouspensky, Peter Demianovich, *İnsanın Gerçeği 'Kendini Bilmek* (Çev. Ali Belbez-Erol Konyalıoğlu), Ruh ve Madde Yay., İstanbul 2008.

Öcal Oğuz, "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* Romanı", *Tübar*, XXX-Güz, 2011.

Pappenheim Fritz, *Modern İnsanın Yabancılaşması* (Çev. Salih Ak), Phoenix Yay., Ankara 2002.

Sartre Jean Paul, *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul 2007.

1 Hüseyin Nihal Atsız *'İçimizdeki Şeytan*, En sinsi Tehlike, Hesap Böyle Verilir' adlı çalışmasında ve Yusuf Samed İlerisoy "Dönemindeki Aydınlara Sataşan Roman: *İçimizdeki Şeytan*" başlıklı yazısında *'İçimizdeki Şeytan'* romanındaki karakterlerin Sabahattin Ali ve etrafındaki insanlardan izler taşıdığını anlatır.

Emel Aras*

METAFORİK "ÖTEKİ"NDEN ÖZDEKİ "ÖTEKİ"NE: *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN*'DA FAUST SENDROMU

Giriş

Christopher Marlowe'un tragedya türündeki *Dr. Faustus* adlı eseri şeytan imgesinin tipolojisini açıkça ortaya koyması ve bu imgenin kurgusal bir karakter olarak esere yansıtılması bakımından önem arz eder. Söz konusu eser, Rönesans dünyasının zihinsel görünümünü ortaya koyması bağlamında değerlendirildiğinde, insanın bilgiye duyduğu arzunun kuvveti de açığa çıkar. Döneme hâkim olan bakış açısının alegorik bir anlatımı olarak düşünebileceğimiz *Dr. Faustus*'un ana karakterinin sergilediği tavırdan yola çıkarak insanın birtakım kazanımlar uğruna kendi ruhundan vazgeçmesi 'Faust' sendromu olarak kavramsallaştırılabilir. Bu noktada, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı eserinde şeytan imgesinin modern dünyada nasıl bir görünüme büründüğü noktasından hareketle, sözkonusu sendromun açığa çıkma biçimleri ele alınacaktır. Bu bağlamda, Rönesans insanı ile modern insan arasındaki perspektif değişikliği üzerinde durulacak ve insanın bilgiye duyduğu arzunun maddi arzuya dönüşümü tartışılarak, bu dönüşümün yarattığı 'öteki'lik problemine değinilecektir.

Her eser içinde taşıdığı anlam katmanları ve bu katmanları oluşturan yapısal öğeleriyle birçok biçimde okunmaya ve değerlendirilmeye açıktır. Özellikle modernleşme hareketlerinin başlaması ile insan zihnindeki dünya tasavvurunun dönüşümü ile birlikte bu katmanların artış gösterdiği ve her bir katmanın giderek derinleştiği görülmektedir. Bu durum, eserlerin incelenmesi noktasında da çeşitlilik ve derinlik hususlarının öne çıkmasına neden olmuş; tıpkı modern dönem insanının karşısına çıkan seçeneklerin artışı gibi, edebi eserin anlamın açtığı sınırlar doğrultusunda farklı okuma biçimleri ile ele alınabileceği düşüncesi edebiyat dünyasının zihnine yerleşmiştir. Çünkü, Eco'nun deyimiyle "Bir metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir" (Eco, 2016: 47). Bu düşüncenin açtığı ufuktan hareketle, Rönesans düşüncesinin hâkim olduğu on altıncı yüzyılda yaşadığı

* Arş. Gör., Düzce Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.

düşünülen Dr. Faustus'un, aynı dönemde yaşayan Christopher Marlowe tarafından kaleme alınan hikâyesi, yirminci yüzyılın ortalarında Sabahattin Ali'nin yazdığı *İçimizdeki Şeytan* eseri ile birlikte düşünülmüştür.

Bu çalışmada iki ayrı ülkede iki ayrı dönemde yazılmış olan eserlerin imgesel düzlemde kurdukları ilişkiye odaklanılacağından metinlerarasılık yönteminin ayrıştırma ve analiz etme biçimine başvurulacaktır. 'Şeytan' alegorisinin, 'şeytan' imgesine dönüşme sürecinde, edebî kaynak metnin/ ilk örneğin ele alınma biçimi ve taşıdığı anlam değeri bağlamında, modern dünyanın bu imgeye yüklediği anlam *İçimizdeki Şeytan* eseri üzerinden tartışılacaktır. Bu bağlamda özellikle, metinlerarasılık yönteminin 'yenidenyazma' düşüncesi ile kurduğu bağ üzerinden hareket edilecektir. Bu bağlamda, Kubilay Aktulum'un metinlerarasılık tanımı önem arz etmektedir: "Kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılır ve tanımlanır. Kavram genel anlamıyla bir *yeniden-yazma* (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamına kaynaştırarak yenidenyazar." (Aktulum, 2011: 452). Söz konusu çalışma bağlamında düşünülen ilişki doğrudan ve açık bir metinlerarasılık örgüsü oluşturmasa da insanlığa mal olmuş bir imgenin iki farklı görünümünün bir arada düşünülebilmesi adına metinlerarasılık fikrinin sağladığı imkânlardan yararlanılacaktır.

Bulgular ve Yorum

Christopher Marlowe'un ana karakteri olan Dr. Faustus'un 1540 ve 1585 yılları arasında sihirbazlık faaliyetlerinde bulunmuş gerçek bir karakter olarak düşünülmektedir. Buna bağlı olarak, Dr. Faustus'un tıp ya da Tanrıbilim okulundan mezun olduğu ve köy köy gezmeye başladığı söylenmektedir. Faustus, bu geziler esnasında yanında bulundurduğu köpeğinin şeytan olduğunu ve aynı zamanda kendisinin şeytanın kayınbiraderi olduğunu iddia eder. (bkz. Marlowe,1943: IV) Dr. Faustus, 1588 tarihinde yayımlanmadan evvel, Johann Spiness 1587 yılında Faustbuch'u yayımlayarak, 'Faust' figürünün oluşumu noktasında ilk adımı atmıştır. (Berman, 2014: 61). Goethe ile 'Faust' figürü tam manasıyla anlamını bulmuş ve geniş kitlelerce bilinir hale gelmiştir.

Bu çalışmada, söz konusu 'Faust' figürünü ele alırken Christopher Marlowe'un elinden çıkan *Dr. Faustus*'un değerlendirilmesinin üç temel nedeni bulunmaktadır: Bunlardan birincisi, *Dr. Faustus*'un on altıncı yüzyılda, Goethe'nin *Faust*'undan daha önce yazılmış olması, ikincisi ise Faust trajedisinin açık ve net bir biçimde *Dr. Faustus* üzerinden takip edilebilmesi ve Marlowe'un daha sert bir tutum sergileyerek eserin trajik yönünü vurgulamasıdır. İnsani trajedinin açığa çıkması noktasında, Rönesans insanının zihninde yer eden

'şeytan' metaforunun, modern insanın özündeki 'öteki'ne dönüşümü bağlamında yürütülecek olan bu çalışma, 'Dünyaya Hâkimiyet Düşüncesi', 'Arzunun Yönelimi', 'Melek-Şeytan Diyalektiği', 'Algısal ve Zihinsel Dünyanın Kapsamının Değişmesi', 'Hayatın Anlamı ve '*İçimizdeki Şeytan*' Düşüncesi' başlıkları altında yürütülecektir.

Esasen Dr. Faustus Rönesans insanı olarak düşünülebileceği gibi, özellikle son sahnede görülen Tanrı'ya dönüş hareketiyle bir yönü Ortaçağ'da kalmış bir insan gibi de değerlendirilebilir. Fakat, büyük resimde ele alındığında on altıncı yüzyılda İngiltere'de yazılmış olan bu eseri, Rönesans insanı zaviyesinden değerlendirmek daha adil bir tutum olacaktır. Hem reel anlamda dünyanın sınırlarının genişlediğini gören hem de kendi iç dünyasının sınırlarını genişletme yoluna girerek kendiliğinin farkına varan insanın 'bilgi' tutkusu anlaşılabilir bir nedensellik ilişkisinden ileri gelmektedir. Bu durum *Dr. Faustus*'un önsözünde de açıkça dile getirilmiştir:

> Fakat Marlowe, Faustus'u hem kendi huyu hem de içinde yaşadığı İngiliz Rönesans'ı zaviyesinden görmüştür. Klâsik alemin insan zekâsının harikuladeliklerini gösteren eserleri, denizleri aşarak yeni yeni ülkeler bulan İngiliz gemicilerinin cesareti o zamana kadar erişilemiyen şeylerin artık elde edilebileceğini müjdelemektedir. Bu başarılar karşısında insanın gurur ve ihtirasının artmamasına imkân yoktur. Kendini tatmin edemiyen dar dünyasından sıyrılarak, maddi, manevi zenginlik, güzellik, kudret peşinde koşan Faustus, arzularının cüreti, hülyalarının genişliği ile, ihtirasları, ümitleri, bocalamaları, ıstıraplarıile, ve nihayet daha üstün kuvvetler karşısında mağlubiyeti ile yalnız Rönesans adamının bir örneği olarak kalmıyor, bütün insanlığı da temsil ediyor. Goethe de Faustus'unu böyle tasavvur etmiştir; fakat bu yolda ilk adımı atan Marlowe olmuştur. (Marlowe, 1943: v).

Bu alıntıda serdedilen düşünce akışı bağlamında *Dr. Faustus* eseri ele alınarak bir modern insan tipi olarak *İçimizdeki Şeytan*'ın ana karakteri Ömer ile yan yana düşünülmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda ilgili eserlerde farklı biçimlerde görülen benzer durumlar üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır.

Dünyaya Hâkimiyet Düşüncesi

Rönesans hareketinin vaat ettiği düşünce zenginliği 'dünyaya hâkimiyet düşüncesi'ni de beraberinde getirir. Dünyanın merkezine geçen 'birey' düşüncesi, dünyanın büyüsel varlığının deformasyonuna ve adım adım rasyonalize edilmesine neden olmuştur. Pico della Mirandola'nın 'Rönesansın Manifestosu' olarak nitelendirilen İnsanın Değeri Üzerine Söylev adlı eserinde, özellikle dünyanın merkezine geçen bireyin, Tanrısallığına işaret edilir.

Söz konusu eserin önsözünde de bu düşünce şu ifadelerle vurgulanır: "İnsan evrenin bir yerini doldurmak için rastgele yaratılmamıştır. O, Tanrının bir benzeridir. Kendince bir dünyası vardır, büyük dünya içinde küçük bir dünyadır." (Della Mirandola, 2013: 8).

Mirandola, insanı 'belirlenmiş imge' olarak nitelendirir ve Tanrı'nın Âdem'e seslendiği sahne üzerinden kendi ifadeleriyle de insanın değerini şu şekilde ortaya koyar:

> Seni dünyanın tam ortasına koyduk, baktığın yerden dünyadaki her şeyi daha kolay görebilesin diye. Seni ne yersel ne göksel, ne ölümlü ne ölümsüz olarak yarattık; özgür, olağandışı bir yontucu gibi kendini, kendi seçiminle biçimleyebilesin diye. Aşağıya, yaşamın kaba biçimlerine inmek de tanrısal yaşam sürenlerin düzenine çıkmak da senin elinde. (Della Mirandola, 2013: 20).

Dr. Faustus, yıllarca hekimlik yaptıktan ve Tanrıbilim alanındaki düşüncelerini de belirli bir noktaya kadar ulaştırdıktan sonra, hekimlikle insan hayatında ancak mümkün olan sağlık problemlerini çözebildiğini, Tanrıbilimin ise kendi içinde çelişkileri olduğu kanaatine varır. Bundan sonra Faustus'un amacı iyi bir sihirbaz, iyi bir büyücü olmaktır. Bu vesileyle Faustus dilediği tüm bilgilere erişebilecek, tabiat üstü birtakım güçlere sahip olacaktır. Dolayısıyla Faustus, bilgi aracılığıyla ulaşılabilecek Tanrısal bir kudretin peşindedir. Faustus bu arzusunu kendi iç sesine yönelerek açığa çıkarır:

> Ne öğreneceksen artık karar ver, Faustus; öğreneceğin şeyin de derinliklerini araştırmağa başla: madem sana doktor ünvanını verdiler, görünüşte tanrıbilimle uğraş ama her bilginin ta sonuna kadar git: bütün ömrünü de Aritoteles'in eserleri içinde geçir. Canım Analitik beni sen büyüledin! Bene disserere est finis logices. İyi cedelleşmek... mantığın bütün gayesi bu mu? Bu bilgi daha da büyük bir şey yaratamıyor mu? Öyleyse, bırak... artık okuma... Sen bu gayeye çoktan erdin: Faustus'un zekâsına daha engin bir alan gerek. (Marlowe, 1943: 6).

Buradan itibaren, Faustus, bilgiye duyduğu arzunun derinliğini duyumsatmak adına içinde taşıdığı 'Tanrı olma' arzusunu dile getirirken, "iyi bir sihirbaz kudretli bir tanrıdır" ifadelerini kullanır ve kendi içindeki Tanrı olma arzusunu açığa çıkarır:

> Şu sihirbazların tabiat üstü eserleri, şu büyü kitapları, ne güzel şeyler... Çizgiler, dayireler, mühürler, harfler, işaretler... işte, Faustus bunları öğrenmeye can atıyor. Ah, bu bilimde yorulmadan çalışanı ne geniş bir

> âlem bekler; fayda, zevk, şeref, iktidar, hem de tam iktidar, hep onundur. Değişmeyen kutuplar arasında hareket eden her şey emrimde olur; imparatorlar, kırallar yalnız ülkelerinde itaat görürler; rüzgârları kaldırabilirler mi? Bulutları yarabilirler mi? Fakat bu bilimde usta olan, insan zekâsının uzanabileceği yerlere kadar hükmeder. İyi bir sihirbaz kudretli bir tanrıdır. Haydi Faustus, uğraş, didin ki sen de bir tanrı olasın. (Marlowe, 1943: 8).

Dr. Faustus'un bu arzusu, bireyin merkezi unsur haline gelmeye başladığı süreçte, bir uç örnek olarak değerlendirilmeye açık olmasına rağmen anlaşılır gözükmektedir. Benzer biçimde bir arzu, Ömer'in arkadaşı Nihat dolayısıyla açığa çıkar. *İçimizdeki Şeytan* eseri, üniversite öğrencisi olan Ömer ve Nihat'ın vapur yolculuğu esnasında gerçekleştirdiği diyaloglarla başlar. Ömer, postanenin muhasebe bölümünde memur olarak çalışırken bir yandan da üniversite öğrenimini sürdürmektedir. Ömer ve Nihat arasında geçen diyalog ilerlerken Nihat'ın paranın değeri üzerine yaptığı konuşma dikkat çeker. Bu sahneden itibaren Nihat, Ömer'in içindeki şeytana seslenen karakter olarak okunabilir. Bu haliyle Nihat, Dr. Faustus'un şeytan ile yapacağı anlaşmaya aracılık eden Mephistophilis'e benzetilebilir. Bu durum, Ömer'in yaşadığı iç sıkıntısından bahsederken, Nihat'ın bu sıkıntının nedenini Ömer'in ne istediğini bilmemesi olarak görmesi üzerinden takip edilebilir. Bu bahislere konu olan eserin ilk sahnelerinde karşımıza çıkan Ömer, Nihat ile iki zıt karakter olma özelliği göstermektedir. Öyle ki Ömer, uğruna ölünecek hiçbir sebebin olmadığından dem vurabilecek kadar felsefi derinlik sahibi bir karakter görüntüsü çizmektedir. Nihat ise Ömer'in bu gibi idealist söylemleri karşısında onu realist olmaya, kapitalist dünya düzeninin gerekleriyle yüzleşmeye davet eder:

> "Gördün mü?" Derhal sapıtıyorsun. Hayatta hiçbir şey, uğrunda ölmek için istenmez. Her şey yaşamamız için olmalıdır. Hatta biraz ileri gideyim, kendi yaşamımız için... Sen kafanın içindeki yokluğa o kadar saplanmışsın ki, derhal uğrunda can feda edecek bir şey arayarak ikinci bir yokluğa dalmak istiyorsun! Yaşamak, herkesten daha iyi, herkesten daha üstün yaşamak, insanlara hâkim olarak, kuvvetli, belki de biraz zalim olarak yaşamak... Dünyada bundan başka istenecek ne vardır? Hayatını bu gayeye vakfet, görürsün, nasıl birdenbire canlanacaksın! (Ali, 2013: 45, 46).

Nihat'ın Ömer'e yönelik telkinleri, maddi olan bu dünyanın öncelenmesi ve bireysel menfaatlerin her şeyin üzerinde görülmesi düşüncesine dayanır. Bu tavır, Nihat'ı modern dünyanın maddeye indirgenmiş, anlam yoksunu halinin bir temsili durumuna düşürür. Ömer ise eserin başlarında kendi penceresinden nasıl bir dünya alımladığını izah ederken ilk ikilemini de açığa

çıkarır. Ömer, kendi içinde, onu yanlışa sürükleyen bir 'öteki'nin varlığından söz eder ve Nihat'ın dünyaya hâkim olma düşüncesinin de bu 'öteki' ile ilişkili olduğu sonucuna varır:

> Değil... değil... fakat şu muhakkak ki bugün olduğum gibi olmak da istemiyorum. Büsbütün başka bir hayat, daha az gülünç ve daha çok manalı bir hayat istiyorum. Belki bunu arayıp bulmak da mümkün... Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncağız... Senin dünyaya hâkimiyet planların bile eminim ki onun mahsülü... (Ali, 2013: 47).

Her iki durumda da kahramanların nefisleriyle düştükleri çelişki 'öteki'ne yönelme noktasında ilk adımdır. İnsan nefsinin çözülüşüyle Tanrısallık düşüncesine yönelme durumu iki ayrı biçimde açığa çıkmıştır. Faustus'un iç sesi onu şeytana yönlendirirken, "senin tanrın nefsindir" (Marlowe, 1943: 31) ifadesini kullanır. Dolayısıyla Faustus, kendi nefsinin çözülüşünü Tanrı'dan uzaklaşmakla hızlandırır. Kısa süre sonra da Tanrı ve nefs Faust'un benliğinde özdeşleşir. Bu noktadan sonra Faustus, Alman Valdes ve Cornelius ile bir araya gelerek, büyücülükle ilgili bilgiler öğrenmek istediğini belirtir. Faustus'un arkadaşları olan medreseliler ise onun dönülmez bir yola girdiği kanaatine varırlar; fakat Faustus kararını verir ve Lucifer'in adamı olan Mephistophilis ile anlaşma yoluna gider. Mephistophilis, Dr. Faustus'a vereceği bilgi karşılığında ondan kendi kanıyla bir senet imzalamasını ister:

> Bu şartlar altında, ben, Wittenbergli Doktor John Faustus, bu senetle, bedenimi ve ruhumu Doğu hükümdarı Lucifer'e ve vekili Mephistophilis'e veriyorum. Ve, 24 yıl geçtikten sonra, yukarıdaki şartlar bozulmamışsa, onlara Faustus'un bedenini, ruhunu, etini, kanını, mülkünü gelip almak, ve ülkeleri nerede olursa olsun oraya götürmek selâhiyetini veriyorum. İmza: John Faustus (Marlowe, 1943: 38).

Dr. Faustus senedi imzalamak üzere kanını akıtmak istediğinde kanı akmayınca bunun senedi imzalamaması için bir işaret olabileceğini düşünür. Bu tereddüt, Faustus'un bir kez daha düşünmesine neden olur: "Senedi yazmamı istemiyor mu ki? Niçin akmıyor?... Devam etmeyeyim diye mi? *Faustus sana ruhunu veriyor*: işte burada dondu! Niçin vermiyeceksin, Faustus? Ruhun senin değil mi? Öyleyse gene yaz: *Faustus sana ruhunu veriyor*." (Marlowe, 1943: 36).

Bir diğer tereddüt ise Faustus'un üne kavuşmasından, istediği her şeyi elde etmesinden sonra yaşanır. Faustus, bir cambazla karşılaştığı sahnenin sonunda ruhunu şeytana satma hususunda imzaladığı senedi hatırlar ve yirmi dört yıllık senet süresinin dolmak üzere olduğunun farkına varır. Cambazın dilinden dökülen, "Cehennemlik bir adamdan başka nesin ki, Faustus?" (Marlowe, 1943: 81) sözleri onu bu gerçeğe bir adım daha yaklaştırır.

Ömer ise 'içindeki şeytan' ile ilişki kurmadan evvel, insanın bu kötü tarafından uzaklaşması, iyiye yönelmesi gerektiğine yönelik sezgilerinden söz eder. Fakat bu sezgi zamanla aşılabilir bir duyguya dönüşerek, bireysel çıkarlar karşısında hezimete uğrar: "Bizi istemediklerimizi yapmaya çeken bir kuvvet var, bu muhakkak. Bizim daha başka, daha iyi olmamız lazım... Bu da muhakkak... Bunu nasıl birleştirmeli, bunu bilmiyorum..." (Ali, 2013: 52).

Ömer'in insanı çıkarlarına yönelik hamleler yapmaya teşvik eden hesabî yönünün ortaya çıkması ve onun daima fiilen galip gelmesini açıkça dile getirmesi, kendi zaaflarının da düşünsel alt yapısını oluşturur.

> Ömer, içinde birdenbire sevince benzer bir şey parladığını hissetti ve gene bir anda bu histen dolayı müthiş bir utanma duydu. Bu ölümü kendisine yardım edecek bir hadise olarak telakki etmenin pek dürüst bir şey olmadığını düşündü. Fakat içimizde, bizim 'ahlak' tarafımızla hiçbir şekilde münasebete geçmeyerek hadiseleri muhakeme eden, neticeler çıkaran ve tedbirler alan bir 'hesabi' tarafımız vardı ve lafta değilse bile fiilde daima o galip çıkıyor ve onun dediği oluyordu (Ali, 2013: 22).

Bireyi, geleneğin dünyasının yarattığı yasalardan kurtaran modern dünya, onu farklı koşullar öne sürerek yeni yasaların kontrolü altına sokar. (bkz. Touraine, 2016: 64). Dolayısıyla, özellikle skolastik dünyanın çevrelediği düşünsel alanın genişlemesine aldanan bireyin, yeni bir dünya vaadiyle farklı bir kontrol mekanizmasına dahil edilmesi yöneten ve yönetilen ikiliği bağlamında anlamlı gözükmektedir. Faustus'un 'bilgi' dolayımıyla dünyaya hâkim olma düşüncesi skolastik dünyaya karşı bir tepkiyken, Ömer'in durumu modern dünyanın çevrelediği insanın durumunu yansıtır.

Arzunun Yönelimi

Her eser içinde bir veya birden fazla merkez unsur bulundurur. Yazar, kahramanları vasıtasıyla ortaya koyduğu dünyada kendi belirlediği yolda ilerlerken bazı noktaları öne çıkarır. Bir örnek okuma bağlamında ele alınacak olursa, *Dr. Faustus*'un arzusunun bilgiye ve *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer'in duyduğu arzunun maddi olana yönelik olduğu düşünülebilir. Faustus bilgi vasıtasıyla kuracağı dünyada bir tanrı olmanın peşindedir; Ömer ise daha

gerçekçi bir tavır benimseyerek maddeye yönelse de maddesel yokluktan varlığa geçerek bir şekilde rahatlamak ister. Dolayısıyla bu noktada, arzunun yönelimi eserin kurgusunu şekillendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Ian Watt, Faust mitini ele alırken bu mitin üç temel konuya odaklandığını işaret eder. Bunlar: bilgi edinme tutkusu, dünyevi güzellik ve ruhun lanetlenmesidir. (Watt, 2016: 53). Temel olarak bilgi edinme tutkusu ile hareket eden Faustus, George Santayana tarafından Rönesans'ın değer verdiği her şeyin şehidi olarak görülür: "O, Rönesansın değer verdiği her şeyin, yani iktidar, merak, girişim, zenginlik ve güzelliğin şehididir" (Watt, 2016: 69, 70).

Faustus, bilgi edinme tutkusu ile 'Rönesansın şehidi' olarak değerlendirilirken Ömer'in maddeye olan tutkusu karşısında nasıl bir nitelendirmeye sahip olması gerektiği noktasından hareketle ona, 'kapitalizmin şehidi' ya da daha genel anlamda 'modernitenin şehidi' demek mümkündür. Onun içine düştüğü sıkıntı, yalnızca maddi bir bunalım değil, yaşamının geneline yayılan çelişkilerle örülmüş, birtakım zayıflıkların esiri olmaktan ileri gelen bir bunalım halidir. Eserin başında, kendince bir dünyada kendi varlık alanını oluşturmaya çalışırken, eserin ilerlemesi ile birlikte kendiliğinin kontrolünü de kaybeder. Bu zayıflık hallerinin başlamasından evvel Ömer, Macide ile tanıştıktan sonra iş yerine gider. Orada veznedar Hafız Hüsamettin Efendi ile konuşur, Hüsamettin Efendi Ömer'e 'bilgi'ye yönlemesi ve postanedeki işinden ayrılarak bir bankada iş bulmasını nasihat eder. Hüsamettin Efendi'nin Ömer'i 'bilgi'ye yönlendirmesi esasen onu 'iyi' olana, 'doğru' olana yönlendirmekle eşdeğerdir. Bu nokta, Ömer'in 'içindeki şeytan'dan uzak durmasına yönelik dışardan gelen ilk ve son telkin olarak değerlendirilebilir.

> "Oğlum" dedi, "biz senin çağlarını geçirdik. İnsan bir kere öğrenmeye başladı mı, artık peşini bırakmamalı. Araya azıcık soğukluk girdi mi bu ilim dedikleri namert, adamı ürkütür. Hayat ile fazla ünsiyet muayyen bir yaştan sonra insanları çok şey öğrenmekten, yani usulü dairesinde öğrenmekten uzaklaştırıyor. Bundan sonra boşuna kendini yorma... Hayatına başka bir yol seç, bir bankaya filan girmeye bak, gençsin, muvaffak olursun... (Ali, 2013: 72).

Ömer'in kendi içinde yaşadığı çelişkiler ve 'maddi' olana yönelik tutkusu, özellikle Macide'nin Emine Hanım'ın evinden ayrılarak Ömer ile birlikte yaşamaya başlamasının ardından artar. Çünkü, sıradan bir memuriyette, ortalama bir maaşla çalışan Ömer, kendini dahi geçindiremezken Macide'nin de sorumluluğunu almış olur. Bu durum, zamanla içinden çıkılamaz bir hâl alırken Ömer'in çelişkileri de yaşamının tümüne yayılır. Öyle ki bu durum, Macide tarafından da hissedilir: "Macide birkaç aylık beraber yaşayışları

esnasında Ömer'in ne kadar çok zayıf tarafları bulunduğunu sezmişti. Kocası her şeyden evvel bir anlık arzuların zavallı bir oyuncağıydı." (Ali, 2013: 161).

"Anlık arzularının zavallı bir oyuncağı" olarak değerlendirilen Ömer, yaşadığı maddi bunalımdan kurtulmak için Hafız Hüsamettin Efendi'den zorla para ister. Böylelikle bu arzularının şiddeti de zirve noktasına ulaşır. Bu an, Ömer'in maddeye yönelik tutkusunun tatmini açısından önemlidir ve Ömer'in bu tavrı eserin kilit noktalarındandır. Öyle ki Hafız Hüsamettin Efendi, maddi dünyanın ahlaki açıdan yaşadığı problemi açıkça dile getirir: "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." (Ali, 2013: 184).

Dolayısıyla Dr. Faustus'un Mephistophilis'le bilgiye ulaşma noktasında noktasında yaptığı anlaşmanın, görünmez bir benzeri Ömer ve Ömer'in içindeki şeytan arasında yapılmış gibidir. Öyle ki, Ömer de tıpkı Faustus'un bilgiye karşılık ruhunu şeytana satmayı taahhüt etmesi gibi maddeye ulaşma arzusuyla kendiliğinden vazgeçer ve içindeki şeytana itaat eder.

Melek-Şeytan Diyalektiği

Dr. Faustus'ta melek-şeytan diyalektiği açıkça gösterilirken, *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer'in arkadaşı Nihat ve Ömer'in iç sesleri arasında yaşanan çelişki üzerinden melek-şeytan diyalektiği ortaya koyulur. Bu, öncelikle Nihat ve Ömer'in iç sesi arasında yaşanan bir diyalektik durumken, daha sonra Ömer ve Ömer'in iç sesi arasında yaşanan bir diyalektik durum hâlini alır. Ömer, öncelikle Nihat'ın bir şekilde parayı elde etme yolundaki telkinleri ile kendi içinde ahlaki bir düzende yaşanması ve insanın daha yüce değerler uğruna yaşaması gerektiği düşünceleri arasında çelişki yaşar. Ardından ise onu saran 'içimizdeki şeytan' düşüncesinin şiddeti giderek artar. Ömer, 'içindeki şeytan'dan söz ederken yaşadığı ruh hâlini 'Şeytan' adlı bir şiirle dile getirir ve bu şiiri şu sözlerle özetler:

> Ömer sesi titreyerek ve bütün içini dökmek isteyen bir adam gibi ikide birde karşısındakilerin gözüne bakarak okudu. Şiirde gölgesiyle bizi kovalayan, arkamızdan fısıldayan, buz gibi elleri ensemize dolaşan ve bizi hiçbir yerde kaçırmayıp sımsıkı yakalayan bir şeytandan, bizi sıska bir çocuk gibi karşısında ürpertip titreten bir kuvvetten bahsediliyordu. Ömer şiiri bitirdiği zaman alnı ter içindeydi (Ali, 2013: 51).

Ömer'in içinde bir şeytan olduğunu düşünmesi ve onu kötü yola sevk ettiğini belirtmesi Nihat açısından anlaşılır gözükmemektedir. Çünkü

Ömer'in somut düzlemdeki şeytanı olarak nitelendirebileceğimiz Nihat, *Dr. Faustus*'ta doğrudan kendi varlığıyla yer alan şeytanla aynı görevi görür: "Hayata, realiteye, menfaatine döndüğün zaman içinde ne şeytan kalacak ne peygamber... Vücudunun ve ruhunun ne kadar basit bir makine olduğunu öğren, istediklerini tayin et ve bunlara doğru azimle ilerlemeye başla... Göreceksin!" (Ali, 2013: 52).

Nihat'ın bu telkinleri, tıpkı Dr. Faustus'ta bir figür olarak bulunan şeytanın telkinleri gibi kahramanı kötü yola sevk etme amacı taşır. Ömer bir noktaya kadar bu telkinlere dirense de 'içindeki şeytan' düşüncesinin yoğunluğu arttıkça kendi kendisinin şeytanı hâline gelir. Öyle ki, kendi iradesizliklerinin ve zayıflıklarının tüm sorumlusu olarak 'içindeki şeytan'ı görür. Her ne kadar hayatın anlamı konusu Ömer'in kafasını meşgul etse de bunu nasıl çözebileceğini bilemez. Bu gibi düşüncelerin gerçeğin peşinde koşmak Ömer'e zor gelir ve her çetrefilli yoldan kaçmayı, kaçamadığı anlarda da 'içindeki şeytan'ı suçlamayı düstur hâline getirir.

> Hayat herhalde bir katakulli değildi. Ama neydi? Bu hayatın bir manası olmak icap ederdi. İnsan dünyaya sadece yemek, içmek, koynuna birini alıp yatmak için gelmiş olamazdı! Daha büyük ve insanca bir sebep lazımdı. Lakin tembelliğe alışmış kafası bunu bulamıyor, bulmak için uğraşmaya üşeniyor, yanlış ve bayağı olduğunu sezdiği şeyleride kabul edemediği için selameti firarda buluyordu. Her şeyden, her derin düşünceden, her üzüntülü nefis muhasebesinden kaçmayı itiyat edinmişti. (Ali, 2013: 188, 189).

Ömer ve Dr. Faustus'a telkinde bulunan melek ve şeytan figürlerinin bir noktadan sonra önemsizleştiği görülür. Her iki kahramanın da arzularının şiddeti arttıkça kulakları, dış dünyadan gelen olumlu ve olumsuz düşüncelere kapanır ve yalnızca arzuladıklarına ulaşmanın yollarını ararlar. Bu arayışın ya da bir şeye sahip olma, onu elde etme tutkusunun sonuçları üzerine düşünmemiş olmaları da her iki kahramanın bir diğer özelliğidir. Ömer, Nihat ile kurduğu yakınlık sonrasında onun yasadışı işleri nedeniyle önce tutuklanır, sonra serbest kalır. Fakat tüm yaptıklarının sonucu olarak artık yanında ne Macide ne de başka birisi vardır. Ömer, bilinmezliğe doğru kendi başına yola alır. Dr. Faustus ise bilgiye ulaşsa da zaman geçtikçe, yirmi dört yılın tükenmekte olduğu ve dolayısıyla cehenneme gideceği yolundaki düşüncelerle boğuşur. Nihayetinde Tanrı'ya dönüp af dilese de kaderi değişmez.

Dünyaya Bakışın Değişmesi/ Dünyanın Kapsamının Değişmesi

Dr. Faustus yeni bilgiler öğrenme arzusuyla hareket eder ve bu arzu ona yeni dünyaların kapısını aralar. Kendi ülkesinde başlayan yolculuğu Roma'ya

kadar uzandıktan sonra yine kendi memleketi olan Wittenberg'e dönmesi ile son bulur. Dolayısıyla Dr. Faustus'un dünyası, dışa doğru bir genişleme yaşar. Ömer'in dünyası ise kendi içine doğru derinleşir. Hayata bakışını birtakım felsefi düşüncelerle şekillendiren Ömer, bir müddet sonra hayatın anlamını daha dar bir alana hapsederek, onu 'madde'ye indirger. Bu durumun temel nedeni Ömer'in Macide ile birlikte yaşamaya başladıktan sonra geçim sıkıntısı çekmeye başlamasıdır. Öyle ki para sıkıntısı Ömer'in maddi kaygısını her şeyin önüne koyar. Macide ile kıt kanaat geçinirken bir gün tütüncüye gider. Tütüncü ile yaptığı alışveriş sonrasında ondan aldığı para üstünün fazla olduğunu fark etse de bu parayı iade etmez. Bu olay, Ömer'in Hafız Hüsamettin Bey'in kasasından para alışına doğru giden sürecinin ilk adımlarındandır. Ömer, paraya ihtiyacı oldukça, onun kölesi durumuna düşer ve kendi kişiliğinden ödün verir:

> "Deli misin? Herifin kaybı ile kendi kazancını mukayese et!.. O belki farkına bile varmayacak, fakat sen rahat bir nefes alacaksın.. Aptallık etme.. O kim bilir günde kaç zavallıyı kafese koyuyor..." diye fısıldamaya başlamıştı. Ömer, "Canım, bu sebepler olmasa da geri verecek değilim!" demek isteyen bir baş sallamasıyla yoluna devam etti. (Ali, 2013: 132).

Bu olay, Ömer'in 'içimizdeki şeytan' olarak nitelendirdiği durumun anlaşılması adına da önem arz eder. Bu noktadan sonra Ömer, çelişkilerini bir tarafa bırakmış, yalnızca kendi menfaatini düşünen bir insan durumuna gelmiştir.

Hayatın Anlamı ve "İçimizdeki Şeytan" Düşüncesi

Ömer, eserin başında daha naif, kendi doğruları olan bir insan olarak resmedilmektedir. Eserin sonunda karşılaşılan Ömer ise yalnızca kendisini düşünen, menfaatçi ve iradesiz bir karaktere dönüşür. Dolayısıyla, Ömer'in en başta ortaya koyduğu insan tipi ile sonunda geldiği nokta arasında tam bir zıtlık söz konusudur. Macide ile tanışıp maddi sıkıntılara düşmeden evvel Ömer, hayatın anlamının esasen ne olabileceğine dair derin sorgulamalar yapar. Öyle ki bu tutumuyla birçok noktada Nihat'tan ayrı düşer:

> Çalmak ne demek? Ne garip kelimeler kullanıyorsun. İnsanları anlamakta hâlâ pek gerisin... Zannediyorsun ki hepimiz birer makineyiz ve evvelden kurulduğumuz gibi işleriz. Bir yerde bir bozukluk oldu mu, derhal orayı söküp atmak lazım!.. En kuvvetli insanın bile bazen ne kadar zayıf anları, istediğinin tam aksini yapmaya mecbur olduğu dakikaları bulunduğunu nasıl inkâr edebiliriz? Böyle hadiseler hiç kimseyi olduğundan daha fena, yahut daha iyi yapmaz!

> Nihat eliyle onu susturmak için bir işaret yaptı:
> Bırak bunları. Neredeyse içimizdeki şeytan hikâyesine başlayacaksın! Benim kimseyi fena gördüğüm falan yok... Vaziyeti anlamak istiyorum. Yalnız şu kadarını söyleyeyim ki, insanların zaaflarını mazur görmeye taraftar değilim. Kuvvetli olmak her şeyin fevkindedir. Kuvvet her hareketi mazur gösterebilir. Âcizlere acımak ise sersemliktir. (Ali, 2013: 128).

Sabahattin Ali'nin eserini kurgularken en başta Ömer ve Nihat'ı iki ayrı tip olarak düşündüğü, fakat sonrasında birbirleriyle daha uyumlu hâle gelmeleriyle eserinin iletisini güçlendirdiği söylenebilir. Buna göre, *İçimizdeki Şeytan* eserinde asıl söylenmek istenen hikayenin sonunda ortaya koyulur: söz konusu eser, esasen insanoğlunun iradesizliğine işaret etmektedir. Dolayısıyla, 'içimizdeki şeytan', içimizdeki irade eksikliği ile özdeşleştirilmiştir.

> 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... İçimizde aciz var...Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç olan bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var... Hiçbir şey üzerinde düşünmeye, hatta bir parçacık durmaya alışmayan gevşek beyinlerimizle kullanmaya lüzum görmeyerek nihayet zamanla kaybettiğimiz biçare hayatta dümensiz bir sandal gibi dört tarafa savruluyor ve devrildiğimiz zaman kabahati meçhul kuvvetlerde, insan iradesinin üstündeki tesirlerde arıyoruz. (Ali, 2013: 249, 250).

Bu düşünce *Dr. Faustus*'ta görülen yedi büyük günah düşüncesi ile birlikte ele alınabilir. *Dr. Faustus*'ta yedi büyük günahtan söz edilirken yine insanın acizliğine, iradesizliğine vurgu yapılır. Bu durum yedi büyük günah çerçevesinde gurur, tamah, gazab, haset, oburluk, tembellik ve sefahat başlıkları altında değerlendirilir (bkz. Marlowe, 1943: 52-56). İnsani zaaflarının her iki eserde de öne çıkarıldığı görülmüştür. Bir kez daha *İçimizdeki Şeytan*'a dönecek olursak, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz '*İçimizdeki Şeytan*'da Ömer ve çevresinin içinde bulunduğu durumu 'yozlaşma temi' başlığı altında değerlendirir:

> *İçimizdeki Şeytan*'da yozlaşma, bir yaşama biçiminin, soylu olandan adi ve soysuz olana; tabii olandan yapmacık ve iğreti olana dönüşmesi şeklinde görülür.
>
> Bu tür yozlaşmada asıl problem; toplumu yaşatan ve insanı yücelten değerlerin unutulması veya tamamen ortadan kaybolmasından kaynaklanır (Korkmaz, 1997: 279).

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'ın bu değerlendirmesi Ömer özelinde de anlamlıdır. Ömer'in eserin başında ahlaki konular ve hayatın anlamı hususunda gösterdiği hassasiyet giderek umursamazlığa dönüşür. Bu dönüşüm, Korkmaz'ın değerlendirmesindeki yaşam biçiminin yozlaşması ile ilintilidir. Zira Ömer, bu yaşam biçiminin minimal bir örneklem alanıdır.

Sonuç

Bu çalışmada *Dr. Faustus* ve *İçimizdeki Şeytan* eserleri 'şeytan' imgesi bağlamında ele alınmış ve bu imgenin anlamları üzerine düşünülmüştür. Tragedya türündeki eserlerde yer alan kahramanların genellikle soylu kişilerden seçilmesi karşısında Dr. Faustus'un sıradan bir insan olması ve sıradan insanın zaaflarının bu esere konu edilmesi çalışmamız açısından önem arz etmektedir. Çünkü, roman türünün ortaya çıkışına kadar sıradan insanlar ve onların yaşamları edebiyata konu olmamış, hatta görmezden gelinmiştir. Bu anlamda Marlowe'un eserini inşa etme biçimi bize modern dünyanın kapılarını aralama noktasında bazı ipuçları sunar. Bireyselliğin kutsanması ve öznenin kendi iradesiyle kendi arzuladığı nesneye/kavrama yönelmesi ve bu uğurda yaşamından vazgeçmesi eserin modernliğin temel unsurlarını bünyesinde barındırdığı sonucuna ulaşmamıza neden olur. Bilgiye duyulan arzunun maddeye duyulan arzuya dönüşüm süreci, dünyanın gelişimini tetikleyen dinamiklerin dönüşümü ile ilgilidir. Bu bağlamda, Rönesans ile birlikte 'bilgi' merkezli bir topluma geçiş döneminin yaşanması, modern dönem ile birlikte ise bu geçişin kapitalizm ve madde eliyle gerçekleştirilmesi her iki eser açısından anlamlıdır.

Çalışma öncelikle 'dünyaya hâkimiyet düşüncesi' etrafında ortaya çıkan söylemler üzerine eğilmiş, bu söylemlerin kapsamı üzerinden her iki eserde görülen ortaklıklara değinilmiştir. Dr. Faustus'un 'Tanrı' olma arzusuyla kendi bilgi krallığını oluşturma gayesi ana karakterin açıkça dile getirdiği bir söylemken, Ömer'in dünyaya hâkimiyet düşüncesinin Nihat tarafından telkin edilen bir düşünce olduğu görülmüştür. Bu tespitin ardından her iki karakterin tavırları 'arzunun yönelimi' konusu üzerinden değerlendirilmiş ve her iki eserde bu yönelimin doğrultuları üzerine düşünülmüştür. Buna göre, Dr. Faustus'un arzu nesnesinin 'bilgi', Ömer'in ise 'para/madde' olduğu görül-

müştür. Bu durumun genel bir perspektif değişikliği ile ilişkili olabileceği düşüncesinden hareketle, Rönesans ve modern dönem arasındaki dönüşüme dikkat çekilmiştir. Her iki eserde görülen çelişkiler ise 'melek-şeytan diyalektiği' bağlamında anlaşılmaya çalışılmıştır. *Dr. Faustus*'ta görülen melek ve şeytan tiplerinin, *İçimizdeki Şeytan*'da söylemler ve semboller düzleminde açığa çıktığı sonucuna varılmıştır. "Dünyaya Bakışın Değişmesi/Dünyanın Kapsamının Değişmesi" başlığı altında ele alınan kısımda Dr. Faustus ve Ömer'in dünyalarının gelişim yönü ve çizgisi takip edilmeye çalışılmıştır. Buna göre, Dr. Faustus'un bir Rönesans tipi olarak geniş topraklara, farklı diyarlara uzanan dışa doğru bir gelişim gösterdiği, Ömer'in ise kendi çelişkilerini sinesine toplamış modern bir tip olarak ilerleyişinin kendi içine doğru bir yol izlediği sonucuna varılmıştır. "Hayatın Anlamı ve *İçimizdeki Şeytan* Düşüncesi" adlı bölümde ise özellikle *İçimizdeki Şeytan* eserine odaklanılarak, Ömer'in düşünsel dönüşümü ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Aktulum Kubilay, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011.

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Della Mirandola Pico, *İnsanın Değeri Üzerine Söylev*, Çev. Levent Özşar, Biblos Yayınları, Bursa 2013.

Eco Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Marlowe Christopher. *Doktor Faustus*, Çev. İrfan Şahinbaş, Maarif Matbaası, İstanbul 1943.

Watt Ian, *Modern Bireyciliğin Mitleri*, Çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2016.

Nurcan Ankay*

SORUMLULUĞUNU REDDEDEN AYDIN: *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN*'IN ÖMER'İ

Bir iç hesaplaşmanın romanıdır *İçimizdeki Şeytan*. Hayatını ve kendisini toparlamayı her arzuladığında kendisine engel olamayarak sorumluluklarıyla yüzleşemeyen Ömer'in; Ömer'e teslim oldukça aslında hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini fark eden Macide'nin hesaplaşmaları ve sürekli hayal kırıklıklarıdır romanda okuru dahi inciten. Romanın esas meselesi de bu incitmenin yansımasıdır. Ömer'in tüm sorumsuzluğuna ve Macide'nin tüm beklentilerine karşılık ikisinin de farkında oldukları bir gerçek vardır: ne yapmak isterlerse istesinler hiçbir şey değişmeyecektir. Yapmayı istemedikleri halde olan bitenlere engel olamayacak ve yaşamayı erteleyeceklerdir.

Ömer, romanın ilk sahnesinde Kadıköy vapurunda arkadaşı Nihat ile konuşurken, bir sorumluluğu, bir ideali yüklenemeyeceğini açığa vurur aslında:

> Bize ziyasını beş bin senede gönderen yıldızlar varken, en kabadayısı elli sene sonra kütüphanelerde çürüyecek ve nihayet beş yüz sene sonra adı unutulacak eserler yazarak ebedi olmaya çalışmak yahut üç bin sene sonra, kolsuz bacaksız, bir müzede teşhir edilsin diye, ömrünü çamur yoğurmak ve mermere kalem savurmakla geçirmek bana pek akıllı işi gibi gelmiyor. (...) Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakta kullanmış oluruz (Ali, 2015: 14).

Konuşmasının devamında, bu ölme işini kabullenmemesi ve yapmaması kendi ağzından, kendisini son derece iyi tanımlayan bir ifade ile aktarılır: "Üşeniyorum". Ömer, bir işe başlamaya niyet ettiği her an bir engelleyici ile karşılaşır. Bu engelleyici kimi zaman bencilliği, kimi zaman Macide, kimi zaman idealist olduklarını zannettiği arkadaşları, kimi zaman ise vicdanı olur. Ömer'in ilk engelleyicisi üşenmesidir, yani kendisi.

Ömer'in üşengeç hallerinden kurtulmasını sağlayacak tek bir gerçek vardır: aşk. Bu konuşmayı yaptığı esnada vapurda uzaktan görür görmez âşık olduğu Macide, onun hayatında itici bir güç olacaktır. Bu güç, kendisiyle tekrar

* Arş. Gör., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

karşılaşmasına, daha doğrusu kendisine çarpmasına kadar devam edecektir. Macide, evinde kaldığı uzaktan akrabası Emine Hanım'la beraberdir vapurda. Emine Hanım'ın onları tanıştırması ve uzaktan akraba olduklarını söylemesi Ömer için Macide'ye ulaşmayı kolaylaştıran bir ayrıntı olur. Romandaki ilk ciddi tesadüf budur. Ömer, ilk fırsatta, uzun zamandır gitmediği Emine Hanım'lara Macide ile yakınlaşabilmek için gidecektir. İlk gidişinde Macide babasının ölüm haberini almıştır ve birbirlerini sabah oluncaya kadar göremezler. Macide, Ömer'in akşam okul çıkışında kendisini karşılaması ve aşkını itirafı ile şaşırır ve ne yazık ki kendi yasını gerçekleştiremez. Macide'nin babasının ölümü, Ömer ile olan ilişkileri için bir fırsat haline getirilir.

Romanda çok hızlı gelişen olaylar ve tesadüfler mantıkdışı bir şekilde gerçekleşmelerine karşın, Ömer'in çok arzulu ve istediklerine çabucak ulaşmaya odaklı karakteri düşünüldüğünde makul karşılanabilir. Sürekli buluşmaya başlamaları, Macide'nin, artık ailesinden para gelmeyeceği gerçeği ile birlikte, Emine Hanım'larda kalmasını imkânsız kılar ve Macide, sonunu düşünmeden evi terk eder. Zayıf ve kimsesiz kaldığı için, kendisine çok âşık olduğuna ikna olduğu Ömer'e gitmeyi kabullenir. Bu ölüm gerçekleşmese, aralarında daha az aceleye gelmiş ve yasa dayanmayan bir ilişki olsa, belki daha uzun sürecek bir ilişkileri olacaktır. Aynı zamanda böylelikle, Macide, Ömer'in sorumluluklarını erteleyen yönünü de daha geç görecekti. Çünkü Ömer de bir bakıma Macide'nin kimsesiz kalışıyla bir aile kurmak zorunda kalır. Bunun için henüz aşkı dışında hiçbir hazırlığı, tertibi yoktur. Madden sıkıntılı bir hayatı, kira vererek yaşadığı bir küçük bekâr odası vardır. İlanıaşkında söylediği gibi, korkuyordur Ömer:

> Sizin yanınızda bulunduğum her dakika beni baş döndürücü bir süratle daha büyük bir saadete doğru götürüyor... Artık korkuyorum. Saadetin bizi korkutacak kadar çok ve kesif olması nedir bilir misiniz? Şimdi şuracığa düşmekten korkuyorum. İçimde biriken hislerin birdenbire patlayarak beni zerreler halinde dağıtacağından korkuyorum. (Ali, 2015: 82).

Korktuğu, kendi tabiatı ve hayatın gerçekleridir. Basit bir memur, tahsili yarım kalmış bir aydındır Ömer. Ne okulunu bitirebilmiş, tahsilinde sorumluluğunu yüklenebilmiştir ne de hayatında bir ideale sahip olabilmiştir. Daireye uğrayışı bile enderdir. Bu kadar sorumsuz ve üşengeç bir insanın kendisini bir sorumluluk ile sınaması, bu sınamanın zamanından erken olmasının da etkisiyle hayal kırıklığı ile sonuçlanacaktır.

Macide ise Ömer'in beklenmedik ilanıaşkı karşısında şaşkındır. Babasının ölüm haberini aldığı gecenin ertesinde gelen bu itiraf, onun iç dengesini bozar. Düşüncelerini sürekli Ömer'in siması böler. Bu etkiden kurtulamayan Macide, babasının ölümüyle nereye gideceğini, ne olacağını bilmediği

hayatına artık bir yön, daha doğrusu bir mana vermek üzere bulur kendisini. Ondan etkilenmiş olması kendisinde beklentilerinin bir utanca dönüşmesine de neden olur. Yazık ki ikisinin de birbirlerinden beklentileri vardır. Bu beklentilerin karşılanamaması, aşklarının sahiciliğini yitirmesine neden olur.

Jean Paul Sartre, adlandırmayı, gösterileni sunulur hale getirmek ve onu öldürmek, onu bir söz kalabalığı içinde boğmak olarak tanımlar (Sartre, 2014: 74). Ömer, ilanıaşkında bile tüm arzusuna rağmen korkuyordur ve aşkın ilk yoğun halini yaşamaktan başka bir isteği yoktur. Henüz adlandıramadığı bu durum, Macide'nin evsiz kalışıyla birlikte kendiliğinden bir evliliğe döner ve adlandırılmış olur. Böylece Sartre'ın dediği gibi, gösterilen aşk, sunulmuş, boğulmuş ve kendiliğinden bir ada sahip olmuş olur. Bu zamansızlık ikisini hem mutlu hem tedirgin kılar.

Henüz bir çatışma ile birlikte yaşamak zorunda kalmadan evvel, bu kaçışın yaşanacağı akşam çıktıkları mehtap gezintisinde Ömer, manzaranın etkisiyle hayatını sorgular:

> Minimini kafalarımızı ukalaca kitaplar, birbirinden çürük bilgiler, neticesi olmayan hesaplar ve Allah kahretsin, karmakarışık menfaat düşünceleri dolduruyor... Söyle, hangi ilim, hangi şiir, hangi aşk, hangi devlet bu manzaradan daha güzel, daha muhteşemdir? Buna rağmen burnumuzu kaldırmadan bozuk kaldırımlarda yürüyüp gitmekte devam ediyoruz. Dünyadaki insanların acaba kaç binde biri şu anda başını aya çevirmiştir? Halbuki o her şeyi, herkesi görüyor ve gafletimizin üstüne o tatlı, o iyi tebessümünü serpiyor. Dikkatle baksam onun parlak çehresi üzerinde birçok şeyler göreceğimi zannediyorum. (...) Bizler, her gördüğümüz fenalığın ve rezaletin bir parçasını ruhumuzda ebediyen beraber taşımaya mahkûm insanlar, onun yanında ne kadar zavallı ve küçük şeyleriz... (Ali, 2015: 93-94).

Bu konuşan Ömer'in iç sesidir. Olan hali değil, görünürlüğünü kazanmak istediği halidir. Hiçbir zaman hayata geçiremediği, zaaflarıyla kendisini engellediği aydın sorumluluklarıdır. Her gördüğü fenalığı, bir aydın kaygısı olarak içinde taşıyabilecek biri değildir Ömer. Macide'nin bu sözlerine gülmemesi belki, bu nedenle kendisini tedirgin eder:

> Niçin bu sözlerime gülmüyorsunuz? Benden hiç korkmuyor musunuz? Halbuki omuzları üzerinde benimki kadar hummalı bir baş taşıyan insanlardan korkulmalıdır... Onlar dünyanın en fena ve en iyi mahluklarıdır. Fakat niçin insanlardan ve kafalarından, ah, kafalarından bahse başladım. Bunları bırakalım ve etrafımıza bakalım. Her şey nasıl birbiri içinde erimiş gibi (Ali, 2015: 95).

Macide'nin babasının ölümünün yasını tutamamış olmasıyla ilgili mahcubiyeti birkaç yerde dile getirilir ancak yası konusunda anlatıcı tarafından biraz kaygısız bırakıldığı bile söylenebilir. Kendinde ertelediği bu problem, onun bütünlüğünü bozan ilk kusurdur. Oysa Ömer, daha yapacağı birçok hata ile kendi kusurlarına yenilerini ekleyecektir. Belki bu nedenle Macide en başından arınmak ister ancak Ömer, girdiği çıkmazda kalmaktan yanadır ve kimseye bir faydası dokunmayacağını fark etmeden kabullenmiştir.

Zygmunt Bauman, halkın üzerinden 'pespaye giysileri' çıkarıldığında, saf, kusursuzlaştırılmış, işlenebilir bir 'kendisi olarak insan' durumuna indirgeneceğini belirtir (Bauman, 2014: 85). Ancak Ömer üzerindeki pespaye giysilerinden, zaaflarından, tembelliğinden bir türlü kurtulamaz. Macide ile yaşamaya başladığında daireye uğrar. Bu hareketi, bir işe yarama isteği, bir işi yerine getirme isteğiyle ilgili değildir. Sadece para kazanabilmek amacıyla, işini devam ettirebilmesiyle ilgilidir. Bu esnada veznedar Hafız Hüsamettin ile karşılaşır ve Hafız'ın bir kefalet işi için dairenin kasasından tekrar yerine koymak üzere bir miktar para aldığını öğrenir. Akşam evine geldiğinde kendisini bekler halde bulduğu arkadaşı Nihat'a, Dârülfünunda hoca olan Profesör Hikmet Beye ve birtakım arkadaşlarına rastlayınca Hafız'ın durumunu onlara anlatması, kendisini Nihat'ın kutsadığı amaçları için bir suçun içinde bulmasına neden olur. Bu dostlarıyla sürekli görüşmesinin ve gece eğlencelerine çıkmalarının Macide'yi ne kadar rahatsız ettiğinin farkında olsa da kendisini Nihat ve arkadaşlarından geri çekemez. Onların eğlence hayatlarına nasıl kapılıp Macide'yi unutuyorsa, ulvi amaçları uğruna dairenin kasasından para çalmayı da içten içe makul bulmaya başlayacaktır.

Ömer, henüz kendisinin bile tam olarak benimseyemediği bir ideal için kendi hayatını tehlikeye atmak zorunda bırakılır. Bir ideale sahip olmak, bir ideali gerçekleştirmek konusunda pasif biri olduğu için bu durumu önleyemez, erteleyemez. Macide ile evliliğinde iyice farkına vardığı "bir şeyleri gerçekleştirme" konusundaki başarısızlığı ve isteksizliği, iş bir ideal uğruna hareket etmeye gelince, isteksiz de olsa eyleme dönüşür. Ömer artık, Nihat ve arkadaşlarının kendisini içine dâhil ettiği idealleri uğruna kendisini bir suçun içinde bulur. Bu kadarını, kendisi tasarlamamıştır.

Soren Kierkegaard, kaygıyı, her ikisi de hâlâ olanak halinde olduğundan, özgürlük ile suç arasındaki ilişki olarak tanımlar. Kierkegaard, özgürlüğün, kendisine tutkuyla bakıp suç ile arasına mesafe koyduğunda, suçun hiçbir parçasının üzerine değmemesini sağlayabileceğini ancak yine de suça bakmaktan kendisini alıkoyamayacağını söyler ve bu bakışı kaygının bakışı olarak tanımlar. Bunu da, olanağın içindeki vazgeçişin, içinde arzuyu barındırmasına benzetir (Kierkegaard, 2013: 106). Ömer'in bu hırsızlık işinde suçu reddetmekle suçu işlemek arasında kaldığı durum tam da Kierkegaard'ın bahsettiği kaygıdır.

Suçun kaygıdan daha somut bir kavram olduğunu söyleyen Kierkegaard, suçun özgürlük açısından daha olanaklı olduğunu belirtir: "Sanki sonunda tüm dünya onu suçlu kılmak için birleşmiş, o da tüm dünyanın suçu yüzünden suçlu olmuştur. Diyalektik niteliği nedeniyle, suçu devretmek mümkün değildir, ama suçlu olan her kişi, suça yol açan şey nedeniyle de suçlu olur. Çünkü suçun nedeni asla dışarıda değildir, baştan çıkarılan kişi, baştan çıkarılma nedeniyle kendisi suçludur" (Kierkegaard, 2013: 107). Ömer de aynı şekilde baştan çıkarılma nedeniyle kendisi suçludur. Bir hırsızlığa bulaştığı için ne kadar suçluysa, kendisini bu suça itenlerle arkadaşlığını devam ettirdiği için de suçludur.

Ömer'in girişeceği büyük hırsızlığın önce bir provasını yaptırır talih kendisine. Bir dükkândan çaldığı bir tek kadın çorabıyla kaçar. Ne yaptığının, nasıl bir hata içinde olduğunun farkına vardığında bu çorabı bir köşeye fırlatır. Bu eylem, Ömer'in zaafları ve eksiklikleri karşısında aslında ne kadar alçalabileceğinin ilk örneğidir. Henüz Macide'ye bir çorap dahi alamayışının vicdani sorumluluğu ile bir çorabı çalacak kadar alçalışının yaşattığı ahlâkî sorumluluk arasında başarısızlığını kabul eder. Bu kabulleniş, Ömer'in zamanla Macide'yi terk etmesine yol açacaktır. Nihat'a göre Ömer, hayatına bir istikamet verememiş, büyük hedeflerin peşinde koşamamıştır. Kendilerine bir faydası dokunabilmesi için veznedarı tehdit ederek para çalmalıdır. Bu yolsuzluk, hırsızlık işi, kendi yüce amaçları için sıradan bir adım olacaktır. Ömer, Nihat'ın bu denli alçalışına inanamaz. Hâlbuki bir kadın çorabı çaldığı an, kendisine tüm dünyanın suçu yüzünden bir suçlu duruma düşmüş gibiyken, Nihat tarafından baştan çıkarılmaya itilir. Kierkegaard'ın dediği gibi, bu suçu işlediği anda devretmesi mümkün olmayacak, baştan çıkarıldığı için kendisi de suçlu olacaktır. İlginç olan, çorabı çaldığında, bu çalma eylemi gerçekleştiği ve bilincinde yerini bulduğu gibi nasıl çorabı atarak ondan kurtulmaya çalıştıysa, aynı şekilde kasadan çaldığı paradan kurtulmaya çalışarak bu kâğıt parçalarını Nihat'ın evinin kapısının altından içeriye atar.

Entelektüel bilinç, bir amaç, bir ideal uğruna kendisinden ödün verebilir. Kendi varlığından, kendi bireysel arzularından idealini gerçekleştirmek uğruna vazgeçebilir. Bireyin, bir ideal uğruna kendisini feda etmesi, kendi entelektüel varoluşunu doğrulaması, tamamlaması anlamına gelir. Bu da ancak bir aydının, entelektüel bilinciyle kaygısını evrenselleştirmesi ile mümkün olabilir. Ancak Ömer, kendisini tam olarak ait hissetmediği bir ideal için, amacının farkında olmayarak bir suça itilir. Bu durumda Ömer, ideali için suç işleyen bir aydın olarak görülemez. Boş olduğunu idrak ettiği bir ideal için harcanan aydını temsil edebilir ancak. Çünkü Nihat'ın çevresindeki gençlerin ne kadar bencil ve işe yaramaz olduklarının farkındadır.

Sartre, bir yazarın görevi gereği, özgürlüğü öne sürdüğü ve istediği sürece, baştaki sınıfa da, başka bir sınıfa da ideoloji sağlayamayacağını düşünür. Sağlasa

bile, ezilmeye devam eden insanların kurtulmasını isteyen bir ideoloji sağlayabilir. Buna karşılık, kurtarmak istediği insanlara sözünü dinletebilmesi için bir partiye girmesinin, propagandacı olmasının gerektiğini de belirtir. Bu durum bir sanatçı/yazar için, sanatından vazgeçmek demektir (Sartre, 1994: 39). Ömer, bir aydın olmaktan çoktan vazgeçmiştir. Bir halkı kurtarmak arzusunda da değildir. Ancak Profesör Hikmet Beyin ve Nihat'ın ideolojilerini yaymak ve insanları kendi ideolojilerine çekmek gibi bir amaçları vardır. Bu durumda Ömer onlar için sadece bir araçtır ve bu günahla, onlara aidiyetini ispatlamış olur.

Sartre, aydını kendi içinde ve toplumdaki, pratik gerçekliğin araştırılmasıyla egemen ideoloji arasındaki karşıtlığın bilincine varan insan olarak tanımlar. Parçalanmış toplumların ürünü olarak gördüğü aydınları, onların parçalanmışlığını içselleştirdiğinden bu toplumların varlığının kanıtı sayar. Böylece, aydının tarihin bir ürünü olduğu sonucuna ulaşır (Sartre, 2014: 19). Ömer ise tahsilini yarım bırakmasının ve üşengeç mizacının etkisiyle hiçbir zaman aydın sorumluluğunu yüklenemez. Toplumsal kaygılar taşımadığı gibi, bireysel kaygılarını da erteler. Aydının kendisine yüklenen sorumluluğun kim tarafından yüklendiği meselesi tartışmaya açıktır. Bir toplum kendi sorunlarını önemsemediği ve çözümlemediği için aydınlarını suçlayabilir. Bunun nedeni aydınını kendisine karşı sorumlu bulmasıdır. Aydınlar bu sorumluluğu kendiliğinden de yüklenebilir. Aydının bir işlevi olduğunu belirten Sartre, bu işlevi yerine getirmesi için aydının kendi kendisine bir sorumluluk yüklediğini düşünür (Sartre, 2014: 41). Buna karşılık Ömer'in kendisine yüklediği sorumluluk ise organik bir bağı devam ettirmekten başka bir şey değildir.

Sartre, gerçek aydını köktenci olarak niteler ve bu nedenle ne ahlakçı ne de idealist olabileceğini söyler. Ömer'in bir aydın sayılmamasının, daha doğrusu aydın olmak ile olamamak arasındaki gelgitlerinin nedenlerinden biri de budur: Ömer kendi dünyasında Macide'ye karşı ahlakçı ancak çevresiyle ilişkisinde Macide'ye karşı kayıtsızdır. Macide meselesinde nasıl davranacağını, kendi gerçek yüzüyle onu karşı karşıya getirmiş olmanın telafisini nasıl yapacağını kestiremez. Öte yandan Ömer, bir ideal insanı olmayı da beceremez. Ne gerçek bir idealist olur ne de idealistliği reddeder. İçine sürüklendiği sözde bir idealle maskelenmiş insanların arasında kaybolur.

Macide, Ömer'le birkaç aylık birlikteliğinde onun zayıf yönlerini görmeye başlar. Onun, "bir anlık arzuların zavallı bir oyuncağı" olduğunun farkındadır:

> Ömer'in bütün hareketlerini bu bir tek "dayanamadım!" kelimesinde hulasa etmek mümkündü. Hatta: "Niçin benimle evlendin?" dese: "Gördüm ve dayanamadım!" cevabını alacağını kati olarak tahmin ediyordu (Ali, 2015: 161-162).

Ömer'in çevresi olabildiğince çirkindir ve bu çirkinlik açıkça yansıtılır. Nihat, Profesör Hikmet Bey, şair Emin Kâmil, muharrir İsmet Şerif ve etraflarına toplanan sözde idealist gençler... Hemen hepsi temelsiz bir düşüncenin çarpık duvarları gibidirler. Bir tek Bedri, o grubun dışındadır. Ömer'le eski arkadaş olan Bedri'yi ona tekrar yaklaştıran, iki yıl önceki lise öğretmenliği sırasında talebesi olan Macide'ye duyduğu aşkın devam etmesidir. Onlara biraz da bu nedenle borç adı altında sürekli yardım eder.

Arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde, Ömer'in iradesi neredeyse tamamen kaybolur. Kendisi de onlara benzemeye başlar. Tek dertleri eğlenmek olan bir güruha dönen bu insanların bir idealden çok kendilerini bir hayale kaptırmış olmaları Macide'nin gözünden kaçmaz. Onlardan zamanla tiksinmeye başlar. Ömer'e karşı sevgisi, bu duruma sabrını bir nebze olsun artırsa da olanları sorgulamaktan kendisini alamaz:

> Ömer benimle olduğunu unuttu bile... Artık onun böyle huylarına kızmıyorum... Alıştım. Hiçbir fena niyeti olmadan, sahiden unutuyor... Şu veznedar meselesini bile ne çabuk unuttu. Ben zavallı adamı merak edip: 'Ne oldu?' diye sormak istedim derhal lafını kesti... O günkü halinden sonra Nihatlarla yüz yüze bakmaz sanıyordum... İkinci gününden ahbaplığa başladılar. Pek hoşlandığı için filan değil... Yapamıyor işte... Hiçbir şey yapmaya karar veremiyor... İnsan bir karar vermekten bu kadar korkar mı?.. Belki! Neden böyle düşünüyorum? Ben de bazı kararlar vermekten korkmuyor muyum? (Ali, 2015: 210-211).

Ömer ve arkadaşlarının ardından birtakım nahoş mekânlara sürüklenen Macide, artık Ömer'in arkadaşlarının bir idealin arkasına sığınan, maskelenmiş gerçek yüzlerini görmüştür. Ömer de arkadaşları gibi sahtedir. Macide yanındayken içinde bulunduğu samimiyeti, arkadaşlarını görür görmez kaybeder, bu kayba meyillidir. Onun maskesinin ardında, başka kadınlara da ilgi duyabilecek bir insan olduğunu keşfettiğinde ise onu terk etmeye karar verir. Yazacağı veda mektubunda kaygılarını açıkça dile getirir. Macide'nin yanında dünyanın en iyi insanı olan bu adam nasıl olur da başkalarıyla değişmeye başlar, bilemez:

> Kim bilir, belki sen ve etrafındakiler haklısınız... Belki insan yükseldikçe böyle olmak mecburiyetindedir. (...) Bizim mahalle kadınları arasında yahut Emine teyzemlerde tesadüf ettiğim, içinde büyüdüğüm muhitten bir tek farkınız, biraz daha çok ve daha anlaşılmaz konuşmanızdı. Şimdi düşünüyorum da, üç aydan beri o çeşit çeşit arkadaşlarının münakaşalarını, konferanslarını dinlediğim halde, ne öğrendiğimi bir türlü bulamıyorum.

> Ben sana rehber değil, ancak yoldaş olabilirdim, fakat yolu ikimiz de bilmiyorduk ve birbirimize yük olmaktan, birbirimizi şaşırtmaktan başka bir şey elimizden gelmiyordu (Ali, 2015: 228-229).

Bu mektubu yazarken Bedri'nin gelmesiyle Ömer ve arkadaşlarının tutuklandığını öğrenir. Nihat'ın çevresindeki gençler, birtakım yasadışı işlere girişmişlerdir ve olay açığa çıkmıştır. İki hafta kadar süren tutukluluğun ardından Ömer tahliye edilir ancak hayatında artık sorumluluğunu üstlenemeyeceği Macide'ye yer yoktur. Sevdiği kadını böylece Bedri'ye emanet etmiş olur. Ömer başarısızlığının, aczinin ve bu kabahatlerini içinde tayin ettiği bir şeytana yüklemesinin anlamsızlığının farkındadır. Otuz yaşındadır ve elinde bir hiçten başka bir şey yoktur:

> İyilik demek kimseye kötülüğü dokunmamak değil, kötülük yapacak cevheri içinde taşımamak demektir. Bende bu fena cevher fazla miktarda mevcutmuş. Belki herkeste var... Fakat insan olan onu söküp atmasını, yahut boğmasını biliyor... (...) Halbuki ne şeytanı azizim, ne şeytanı? Bu bizim gururumuzun, salaklığımızın uydurması... İçimizdeki şeytan pek de kurnazca olmayan bir kaçamak yolu... İçimizde şeytan yok... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var... (Ali, 2015: 249-250).

İradesizliğinin farkında olduğu kadar, yeteneklerinin de farkında olan Ömer, reddettiği sorumluluklarıyla yüzleşmeyi değil, tekrar kaçmayı seçer. Kendisini aşkın düzelteceğini ummuş, bunda da başarılı olamamıştır. Ardında sadece insani bir sorumluluk olarak Macide'yi bırakmaz, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluğu, aydın oluşu da üstlenemeyerek çekip gider. Bu nedenle Ömer, sorumluluğunu reddeden aydını temsil eder.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Bauman Zygmunt, *Yasa Koyucular ve Yorumcular*, (Çev. Kemal Atakay), Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Kierkegaard Soren, *Kaygı Kavramı*, (Çev. Türker Armaner), İş Bankası Yayınları, İstanbul 2013.

Sartre Jean Paul, *Aydınlar Üzerine*, (Çev. Aysel Bora) Can Yayınları, İstanbul 2014.

Sartre Jean Paul, *Denemeler*, (Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol), Say Yayınları, İstanbul 1994.

Ebru Burcu Yılmaz*

BİLİNÇLERARASI YOLCULUĞUN ROMANI: *KÜRK MANTOLU MADONNA*

Giriş

"Yaşamak, bir ortamın çaresiz tutsağı olmaktır."
Ortega y Gasset

Hayatın gerçeğini dönüştürerek farklı bir düzlemde ele alan ve kurmacanın sınırları içinde gerçeğe vücut vermeye çalışan edebiyat, soyut insan tecrübesini somut göstergeler üzerinden aktaran araçlardan biridir. Bilinçaltı ve bilinçdışı gerçekliği gibi varlığı hissedilen ancak tesir ettiği kişilerin dışavurumları ile niteliği anlaşılabilen tecrübeler, edebî eserlerde çeşitli anlatım teknikleri aracılığıyla sunulabilir. Bu dışavurum edebî söylemin imkânlarını genişletmenin yanı sıra insanî özün derinlikli bir şekilde açımlanmasına da yardım eder.

Edebî metinlerde insan gerçeğinin ele alınma biçimine kronolojik bir tarih çizgisi eşliğinde bakıldığında ilk örneklerde kahramanın fiziksel açıdan görünürlük kazanan gücünün yansıtıldığı ve mücadele duygusuyla hareket eden insanın zafer ve yenilgi arasında konumlanan bir macerayı yaşamaya zorlandığı görülür. Takip eden süreçte kahramanın yerini ölümlülüğünün ve sınırlarının farkında olan insan alırken, psikoloji bilimindeki gelişmelerin etkisiyle fiziksel görünürlükten ziyade iç dünyanın resmedilmesine olanak tanıyan teknik ve kuramlardan yararlanılır. Edebiyatta içe dönük bir anlatımın hâkim olmasıyla birlikte insan zihninin de şeffaf bir şekilde sunulması mümkün olur. Zira, "iç yaşamları dilediği gibi ortaya serebildiği varlıkların yaratıcısı" (Cohn, 2008: 14) olarak tanımlanan yazar, okuyucunun zihninden ziyade duyularına hitap eden bir anlatımı benimser. Aklın yanı sıra duyuş ve seziş kabiliyetinin aktif rol üstlendiği bu anlatım biçiminde, karakterlerin zihinsel süreçlerini yakından gözlemleme imkânı sunulur.

Edebî eserlerde bilincin temsil edilme biçimi, metnin derinliğini belirlerken okuyucunun da, çatışmaların kavram ve simge düzeyindeki görüntü seviyelerine odaklanmasını sağlar. Bu çaba, metnin sadece kişi ve entrika düzlemiyle sınırlı kalmasını önleyeceği gibi her şeyi bilen anlatıcının metne müdahalelerini azaltarak okuyucu ve kişinin bilinç dünyasını karşı karşıya

* Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

getirebilir. Bilincin yanı sıra karakterlerin ruhsal büyüme macerasına da tanıklık eden okuyucu, yüzeydeki yatay anlamı aşarak ruh dünyasının bilinmezliklerle yüklü gizemli ayrıntılarına dair ipuçları elde edebilir.

Sabahattin Ali'nin 18 Aralık-1940- 8 Şubat 1941 tarihleri arasında *Hakikat* gazetesinde tefrika ettiği *Kürk Mantolu Madonna*[**], ilk olarak "Büyük Hikâye" başlığı ile yayımlanır. 1943 yılında kitap olarak okuyucularla buluşan eser, Sabahattin Ali'nin diğer romanlarından farklı olarak sosyal gerçekçi çizgiden ayrılarak "Toplumla sağlıklı iletişim kuramayan, çeşitli aksaklıklar sonucu hayata küsmüş, bedbin ve ümitsiz bir ruhun (Raif Efendi'nin) hazin hikâyesini anlatır." (Korkmaz, 1997: 249).

Kürk Mantolu Madonna, müşahit anlatıcının aktarımıyla sunulan iç içe geçmiş iki metin halkasından oluşmaktadır. Çerçeve vaka işlevini üstlenen metin halkasında olaylara tanık olmakla birlikte şahıs kadrosu içinde rolü olan anlatıcı, Raif Efendi ile olan tanışma hikâyesini aktarırken, Raif Efendi'ye ait olan günlüğü okuduğu bölümle birlikte başlayan iç metinde Ankara'dan Berlin'e uzanan ve tekrar Ankara'da nihayete eren bir maceranın aşamalarını sunar. Dolayısıyla hem anlatan hem de aktaran müşahit kişinin gözlemleri, günlük halinde sunulan iç metni kuşatır ve okuyucu birbirinden farklı üç insanın bilincinin sunumuna tanıklık eder. Anlatıcı, Raif Efendi ve Maria Puder'in iç dünyalarını gözlemleme imkânı sunan yazar, kendi kimliğini belli etmeden kahramanlarının ruhsal derinliklerini yansıtma konusunda oldukça başarılıdır.

Romanın ilk sayfasında anlatıcının, Raif Efendi'yi tanımadan önce onun hakkındaki intibalarını aktaran yazar, dışarıdan alelade görünen bir kişinin iç dünyasına dair yapılan gözlemlerin ne derece şaşırtıcı sonuçları olabileceğini söylerken, romanın insanın iç gerçekliğini yansıtma konusunda sahip olduğu imkânlara gönderme yapar. Romandaki sosyal ortamın yansıtılmasında da karakterlerin bu özelliğinden yararlanan yazar, toplumsal statünün fiziksel göstergeler üzerinden belirlenmesini eleştirerek Raif Efendi'nin çevresi tarafından fark edilmemesini, dışardan gözlemlenebilecek bir zenginliğe sahip olmamasıyla ilişkilendirir. Her şeyin maddî varsıllık ile değerlendirildiği bir ortamda, Raif Efendi'nin kendi içine kapanarak mütevazı bir hayatı tercih etmesi eziklik olarak değerlendirilir. Müşahit anlatıcının Raif Efendi hakkında zaman içinde değişen düşüncelerinin sunulması bir yandan birey ve toplum arasındaki uyuşmazlığın arka planına ışık tutarken aynı zamanda anlatıcının, Raif Efendi'nin bir koza gibi ördüğü ruh dünyasını keşif sürecini de dikkatlere sunar:

** Bu çalışmada, romanın Yapı Kredi Yayınları arasında çıkan 2016 yılına ait 81. baskısı kullanılmıştır.

> O, hiç de fevkalade bir adam değildi. Hatta pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz insanlardan biriydi. Hayatının bildiğimiz ve bilmediğimiz taraflarında insana merak verecek bir cihet olmadığı muhakkaktı. (...) Fakat bunu düşünürken yalnız bu adamların dışlarına bakarız; onların da birer kafaları, bunun içinde isteseler de istemeseler de işlemeye mahkûm birer dimağları bulunduğunu, bunun neticesi olarak kendilerine göre bir iç âlemleri olacağını hiç aklımıza getirmeyiz. (s. 11)

Victor Frankl, *İnsanın Anlam Arayışı* kitabında "Bir başka insanı, kişiliğinin en derindeki çekirdeğinden kavramanın tek yolu sevgidir. Sevmediği sürece hiç kimse, bir başka insanın özünün tam olarak farkına varamaz. (...) Sevdiği insanın, ne olabileceğinin ve ne olması gerektiğinin farkına varmasını sağlayarak, potansiyellerinin gerçekleşmesini sağlar." (Frankl, 2009: 126) der. Râif'in dışarıdan sıradan görünen ancak sahip olduğu iç zenginlik ve duyarlılıkla onu diğer insanlardan ayıran, ayrıcalıklı hale getiren vasıflarının Maria'da karşılık bulmasında ikisi arasındaki derin sevgi etkilidir. Babası tarafından ihmal edilen ve hayatında kimseden gerçek anlamda sevgi görmeyerek büyüyen Râif'in yaşadığı bu yoksunluk, iç dünyasını kalın duvarlarla örmesine sebep olarak onu derin bir varoluşsal boşluğa sürüklemiştir. Râif'in Maria'yla karşılaşması romantik bir aşk ilişkisinin başlangıcından öte, ruhsal bütünleşmeyi sağlayan iki insanın birlikte çoğalma isteği olarak okunabilir.

Hayatta, yitirdiklerinin kazandıklarından daha fazla olduğuna inanan Râif için kendi kabuğuna çekilmek, kendisini dış dünyanın anlamsızlığından korumak için bilinçli olarak yöneldiği bir tercihtir. Bireysel düzlemde bilincine refakat edecek bir özneye duyduğu eksiklik onu ebedî ve umutsuz bir bekleyişe mahkûm etmiştir.

Ev/Yuva'dan Sürgün Edilen Bilinç

"Ne zaman ki iskân
edebiliriz, ancak o zaman inşâ edebiliriz."
Heidegger

Raif Efendi'nin yuva olarak benimseyebileceği bir "ev"inin olmaması ve hayatını pansiyon gibi günübirlik mekânlarda geçirmesi onu, kök salabileceği bir yerde yaşama imkânından mahrum eder. Ne Ankara'da ne de Berlin'de bir yuva tecrübesi yaşar. Bir pansiyonda günübirlik yaşarken, Ankara'ya döndüğünde tüm maddi imkânsızlığına rağmen Maria'nın geleceği umuduyla inşa ettiği ilk mekân bir ev olur. Düşlerin refakatinde inşâ edilen ev, "bir destek ve bir içtenlik mekânı olarak, içtenliği yoğunlaştırması ve koruması gereken

bir mekân olarak" (Bachelard, 1996: 73) anlam kazanır. Maria'nın olmadığı bir ev ise onun için barınma ihtiyacına cevap vermenin ötesinde hiçbir şey ifade etmez. Nitekim içindeki kalabalığa rağmen Râif Efendi'nin kendisini en yalnız hissettiği, eşi ve çocuklarıyla birlikte yaşamak zorunda olduğu ev labirent bir mekândır. Kimliği ve kişiliğinin ezildiğini hisseden Raif Efendi, burada kendisini huzurlu ve güvende hissetmez; mecburiyetlerle bağlı olduğu evi, adeta dünya çilesini doldurduğu bir zindan hücresi olarak görür.

İnsanın çevresini dünyalaştırma süreci aynı zamanda onun çevreye nasıl intibak ettiğinin de hikâyesini verir. Mekânın ortaya çıkışı, insanın öncelikli olarak duygusal tepkilerinin fiziksel formun sınırları içinde şekillenmesi ile gerçekleşir. Buna göre, "Mekânlar, matematiksel olarak kavranan 'mekân'la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan 'yer'le varlık bulur." (Sharr, 2017: 53). Raif'in roman boyunca süren mekâna tutunma çabası, bahsi geçen duygusal tepkilerin niteliğine göre boyut kazanır. Sözgelimi Raif'in en kişisel anılarını barındırması gereken ev, yuva sıcaklığından uzak, ruhsuz bir yerleşim alanı olarak ifade edilir. Bunun sebebi, eve değer yükleyecek olan öznenin, bedensel varlığının yanı sıra bu mekânda düşlerine yer vermemesidir. Bachelard'ın dediği gibi, "İçinde yaşanmış bir ev, cansız bir dam altı değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar." (Bachelard, 1997: 72). Ancak, ne çocukluğunun geçtiği ne de evlendikten sonra eşiyle yaşadığı evde ruhsal anlamda kök salamayan Raif, çevresiyle hesaplaşmak yerine kendi içine çekilerek yalnızlığına sığınmayı tercih eder. Ona göre yaşamak ancak bu şekilde mümkün olabilir. Zira kişi, "iç dünyasına stratejik çekilme yapmadıkça, düşünce nöbette beklemedikçe"(Gasset, 1995: 49) yaşamını anlamlandırması mümkün değildir.

Romanda kendisini çevresinden yalıtmak için çaba sarf eden tek kişi Raif değildir. Maria Puder de insanlara karşı hissettiği güvensizlik sebebiyle etrafına kalın bir duvar örer. Her ne kadar fiziksel olarak kalabalık içinde ve göz önünde olsa da kimsenin, ruhunun derinliklerine sızmasına izin vermez. Maria ve Raif arasındaki yakınlığın daha ziyade ruhsal bir bütünleşme şeklinde gerçekleşmesi her ikisinin ihtiyaçlarının ortaklığından kaynaklanır. Sadece cinsiyet temeline dayanan bir kabulün ötesinde kalben söyleşen bu iki insan arasında ruhsal bir çoğalma gerçekleşir.

Baş kişi Raif, sadece doğduğu babaevinden değil, kültürel kodlarını devraldığı mirastan da uzak düşerek bir sürgün psikolojisi yaşar. Dolayısıyla o, bu şekilde kültürel anlamda da evin dışında kalmıştır. Sabahattin Ali, Râif'in melankolik mizacını hazırlayan bireysel ve toplumsal etkenlere dikkat çekerken, romandaki insan ve çevre arasındaki ilişkiyi sosyal gerçekçi edebiyat anlayışının gerektirdiği eleştirel bir bakış açısıyla sunar. Her ne kadar entrik kurgunun merkezinde Râif'in bireysel sergüzeşti yer alıyorsa da, *Kürk Mantolu Madonna*, dönemin aile yapısı, memuriyet hayatı ve iktisadi durumu,

nesiller arasında yaşanan kuşak çatışması, Batılılaşma düşüncesinin gündelik hayattaki izdüşümleri gibi alt metinler eşliğinde de okunabilir. Bu açıdan yapılacak bir okuma, okurun dikkatini baş kişiden önce toplumsal boyutta yaşanan kolektif nitelikli bilinç yitimine çekmektedir.

Romanda memuriyet hayatında karşılaştığı aksaklıklardan hareketle bürokrasideki çarpıklıkları yansıtan müşahit anlatıcı, adeta toplumsal bir travma halini alan alafrangalaşmanın sebep olduğu nitelik kaybına gönderme yapar. İş yerinde maruz kaldığı kayırmacılık sebebiyle işsiz kalması, arkadaşının kendisine statüsünden dolayı farklı muamelede bulunması ve insan ilişkilerinin maddi güce bağlı olarak şekillenmesi gibi konulara örnek teşkil edecek olayların yer aldığı vaka halkasında yazar, başkarakterin bilincinden önce, içinde yaşamak zorunda kaldığı toplumun maruz kaldığı bilinç yarılmasına işaret eder. Anlatıcı, Râif Efendi'ye dair gözlemlerini aktarırken onu toplumdaki yaygın tanımlamalar üzerinden değerlendirir. Yazarın, anlatıcıya sözünü emanet ettiği bu bölümde, alafranga kültürün toplumdaki kabul biçimine dair bir eleştiriye yer verilmektedir:

> Şirkette hiç kimse onun bir ecnebi dili bileceğine ihtimal vermiyordu. Belki de hakları vardı, çünkü hal ve tavrında hiç de lisan bilen bir insan kılığı yoktu. Konuşurken ağzından yabancı bir kelime çıktığı, herhangi bir zaman dil bildiğinden bahsettiği duyulmamış; elinde veya cebinde ecnebi gazete ve mecmuaları görülmemişti. Hülasa, bütün varlıklarıyla: 'Biz Frenkçe biliriz!' diye haykıran insanlara benzer bir tarafı yoktu. Bilgisine dayanarak maaşının arttırılmasını istemeyişi, başka ve bol ücretli işler aramayışı da, hakkındaki bu kanaati kuvvetlendiriyordu. (s. 19)

Alafranga kültürün sebep olduğu yozlaşmanın boyutlarını sezdiren bir başka örnek de Râif Efendi'nin güçlükle geçimini sağladığı evin dekorasyonundaki ayrıntılarla sezdirilir. Râif Efendi, eve alınacak ekmeği bile hesap etmek zorunda iken, salonu süsleyen mobilyaları alabilmek için oldukça cömert hatta müsrif davranılması Avrupâi yaşam biçiminin fertlerin ihtiyaçlar hiyerarşisini ne ölçüde etkilediğini göstermektedir. Kimliğine yabancı eşyaların doldurulduğu evde ailesiyle birlikte bir odaya sığınmak zorunda kalan Râif Efendi, lüzumsuz bir eşya kadar itibar görmektedir:

> Bütün bu yükleri çeken Raif Efendi olduğu halde, evde onun yokluğu ile varlığı müsavi gibiydi. En küçüğünden en büyüğüne kadar herkes onu fark etmez görünüyordu. Kendisiyle gündelik ihtiyaçlardan ve para meselelerinden başka bir şey konuşmazlardı. (...) Sanki cansız bir makine sabahleyin bir takım siparişlerle dışarı bırakılıyor, akşamüzeri kolları dolu bir halde

> dönüyordu. (...) Ona gösterdikleri sevgide, bir angarya savarmış gibi bir acelecilik; onun hastalığıyla alakalarında, bir fıkaraya gösterilen yalancı merhamet gibi bir özentilik vardı. (s. 31)

Araç değerlerin tahakkümünde Raif Efendi, kendisini işine vermesine rağmen bu durum bir zorunluluk halini alarak onu duygusuz bir şekilde işini yapmaya zorlamaktadır. Maria'yı kaybettiğine inandıktan sonra hayata tutunabileceği bir dal bulamayan Raif Efendi için çalışmak sadece bu dünyadaki sayılı günlerini geçirmek için yapmak zorunda olduğu hayati bir gerekliliktir. İşine ve mesaisine yüklediği bir anlam yoktur. Kendisini bir tutsak olarak gören kişinin özgürce tavır sergileyebilmesi mümkün olmadığı gibi bu kişi, yaptıklarına da yüce bir değer izafe edemeyecektir. "O, kendi işinin, yapıp-etmelerinin esiridir. Bu insan kendi inisiyatifini işine, yapıp-etmelerine bırakmıştır; bundan dolayı o kendi eylemlerinin sonuçları tarafından yönetilir. Yüksek değerleri sferinde, insanın inisiyatifi kendisinin elindedir; o özgürdür. Çünkü özgürlüğü ancak yüksek değerler sağlar." (Mengüşoğlu, 1997: 161).

Raif, çevresindekilerce "efendi" hitabına maruz kalarak onlara benzemediği için dışlanır ve varlığı önemsenmez. Bu durumun Raif tarafından bir kayıp olarak değerlendirilmediği açıktır. Çünkü, hayatının merkezine yerleştirdiği Maria ile anlam kazanan her şey, dış dünyadaki insanlarca alay edilir konuma düşürülmüştür. Raif, içindeki manevi boşluğu, kitap okuyarak, resim çizerek, sanatla meşgul olarak gidermeye çalışırken Maria ile karşılaşması onun, ihtiyaç duyduğu anlam arayışını fark etmesini sağlar.

Bedensel Ayrılık, Düşünsel Buluşma: Bilincin Estetik İnşâsı

Romanda dramatik aksiyona yön veren üç kişinin birbiriyle yollarının kesişmesini sağlayan unsur sanat ve estetik arayışıdır. Müşahit anlatıcı, dikkatli bir gözlem yeteneğine sahip, sanatsal faaliyetlere ilgi duyan biridir. Onu Râif Efendi'nin gizemli dünyasına yaklaştıran şey, patrondan azar işittikten sonra, dışarıya vuramadığı tepkiyi dindirmek amacıyla çizdiği resim olur. Konuşarak ifade edemediği duygularını resim ile daha derinlikli bir şekilde anlatmayı başaran Raif Efendi'nin bu kabiliyeti ve sahip olduğu iç zenginlik anlatıcının ilgisini çeker.

Kürk Mantolu Madonna, merkezinde Maria Puder ve Raif 'in yer aldığı rastlantısal bir aşk ilişkisini anlatıyor gibi görünse de bir resim sergisinde karşılaşan iki kişinin uzun zamana yayılan arayışlarının ruhsal düzlemde hedefine ulaşmasının hikâyesidir. "Doğanın insana, kendisinin dışına çıkıp başka bir nesneye yönelme olanağını tanıdığı en yüce etkinlik" (Gasset, 2005: 9) olarak tanımlanan sevgi, iki kişinin kendilerinden yola çıkarak nasıl çoğalabileceklerini gösterirken, bu tecrübe, karakterlerin iç dünyalarının

resmedilmesiyle görünürlük kazanır. Sadece Raif ve Maria arasında yaşanan sevgi ile sınırlı tutulmayan romanda, sevginin farklı bağlam ve boyutlardaki görünümü de dikkatlere sunulur. Sözgelimi; baba sevgisinin yoksunluğunun sebep olduğu eksiklik ve evlilikte eşler arasındaki iletişimsizlik üzerinden insan bilincinin şekillenmesinde aşk ve sevginin etkisi gözlemlenebilir. Sevgi eksikliği Raif'in ruhsal gelişim sürecini olumsuz yönde etkileyerek bazı duygularını bastırmasına sebep olur. Analitik psikolojinin arketipler teorisiyle açıkladığı gibi ruhsal bütünlüğe ulaşmak için yüzleşilmesi gereken gölge arketipi, bastırılan duyguların zamanla büyüyerek tehlikeli bir hal almasına sebep olabilir. Raif'in çocukluğundan beri derin bir şekilde hissettiği sevgi eksikliğini fark etmemesi ya da fark etmiş olsa bile yok sayması, Maria ile harekete geçen duygusal birikimi, olması gerektiğinden daha büyük bir potansiyel ve bağlılıkla ortaya çıkarır:

> O zamana kadar bütün insanlardan esirgediğim alaka, hiç kimseye karşı tam manasıyla duymadığım sevgi sanki hep birikmiş ve muazzam bir kütle halinde şimdi bu kadına karşı meydana çıkmıştı. (...)Bu yaşıma kadar mevcudiyetinden bile haberim olmayan bir insanın vücudu birdenbire benim için nasıl bir ihtiyaç olabilirdi? (...) Maria Puder, bana bir ruhum bulunduğunu öğretmişti ve ben de onun, şimdiye kadar rastladığım insanlar arasında ilk defa olarak bir ruhu bulunduğunu tespit ediyordum. (s. 85-87)

Her insan bir ruha sahip olmakla birlikte Raif'e bunu unutturan ve ruha duyduğu inancını kaybetmesine sebep olan etken, çevresinde anlamsızlık girdabı oluşturan insanların çokluğudur. Bu insanlar arasında, varlığına en çok ihtiyaç duyduğu kişilerden biri olan babasının da olması, onun hayata bir rehberden yoksun olarak atılmasına sebep olur. Baba figürünün eksikliği fiziksel boyutta hissedilmese de babanın işlevine duyduğu ihtiyaç sebebiyle Raif'i etkiler. Nitekim babasının ölümünün ardından, Raif, "Onun boşluğunu değil fakat yokluğunu hissedecektim." (s. 142) derken bu ihtiyaca vurgu yapar.

Babanın dışında eşi ve çocuklarıyla da sağlıklı iletişim kuramayan Raif, hayatı boyunca evlat, sevgili, eş ve baba olarak istediği düzlemde varlık gösteremez. Sadece Maria Puder'le geçen kısa süreli zamanda arayışlarına karşılık bulduğunu hissetmesine rağmen takip eden süreçte telafi edilemeyecek kayıplarla hayatını sürdürmeye zorlar kendisini. Sözgelimi; eşiyle biyolojik olarak çoğalırken ruhsal anlamda çoğalamaması evliliğin onun içindeki boşluğu doldurmadığının kanıtıdır.

Maria Puder ve Raif karşılaşmasının birbirleri üzerinde bıraktığı tesir, tıpkı analitik psikolojideki anima ve animus arketipleriyle temsil edilen, ruhsal bütünlüğü sağlayan arketiplerin işlevi ile ilişkili olarak yorumlanabilir.

Erkeksi yönlerinin baskın olduğunu söyleyen Maria Puder, Raif'in kadınsı yönlerine dikkat çeker:

> Ben hep böyle apaçık konuştururum... Bir erkek gibi... Zaten birçok taraflarım erkeklere benzer... Belki de bunun için yalnızım. (...) 'Sizde de biraz kadınlık var'...dedi. 'Şimdi farkına varıyorum..' Belki de bunun için ilk gördüğüm andan itibaren sizde hoşuma giden bir şey bulduğuma hükmettim... Sizde genç kızlara mahsus bir hâl var... (s. 77-78)

Maria Puder, erkeklere karşı düşüncelerinde son derece katı ve kötümserdir. Hatta, "Kendimde hiçbir gayrı tabii temayül bulunmadığını bildiğim halde, bir kadına âşık olmayı tercih ederim" (s. 98) cümlesiyle bu konudaki tavrını ortaya koyar. Raif'e duyduğu alakanın temelinde, yok saydığı animusun uyguladığı baskının etkili olduğu düşünülebilir. Raif sayesinde erkekler hakkında sahip olduğu hükümlerle yüzleşme imkânı bulan Maria, sadece tahakkümün öznesi olarak gördüğü erkek imajının Raif'le birlikte değiştiğini görür. Onu Raif'e yaklaştıran da yaşadığı bu tecrübedir.

Raif ve Maria Puder arasındaki yakınlık sadece aralarındaki kalbî alakadan kaynaklanmayıp aynı zamanda arayışlarının yöneldiği istikametin de aynı noktada birleşmesinden kaynaklanır. Maria, içine düştüğü anlamsızlığa karşı Raif'e bağlanmaya çalışarak hayatına anlam yüklemeye çalışırken, Raif de hayata tutunmak için ihtiyaç duyduğu anlamı Maria'da bulur. Maria onun için sadece sevgisini yönelttiği bir kadın değil aynı zamanda hayatına değer kattığı için sıkıca tutunduğu bir varoluş kaynağıdır. Onun için, anlam, amaç, değer ve ideal gibi hayatına yön veren bütün unsurlar Maria Puder ile ete kemiğe bürünür:

> Görüyorum ki, başka yollardan gittiğimiz halde ikimiz de aynı neticeye varmışız: İkimiz de birer insan arıyoruz, kendi insanımızı... Eğer birbirimizde bunu bulursak harikulade bir şey olur. Asıl ehemmiyeti olan budur, öteki meseleler ikinci derecede kalır." (s. 99)
>
> "Senelerden beri, boşluğunu apaçık görmeden, şöyle böyle bir ömür sürmüş, insanlardan kaçsam bile, bunu tabiatımın acayipliğine vermiş, sürüklenip gitmiştim, fakat beni memnun edecek hayat hakkında da bir fikrim yoktu. Yalnızlığımı hissediyor ve üzülüyordum fakat bundan kurtulmanın mümkün olabileceğini ummuyordum. Maria, daha doğrusu onun tablosu karşıma çıktığı vakit, bu haldeydim. O beni birdenbire sessiz ve karanlık dünyamdan ayırmış, ışığa ve sahiden yaşamaya götürmüştü. Bir ruhum bulunduğunu ancak o zaman fark etmiştim. Şimdi geldiği gibi sebepsiz ve ani, çekilip gidiyordu. Fakat benim için bundan sonra eski uykuya dönmek

> imkânı yoktu. Yaşadığım müddetçe türlü türlü yerler gezecek, dilini bildiğim ve bilmediğim insanlarla tanışacak ve her yerde, herkeste onu, Maria Puder'i, *Kürk Mantolu Madonna*'yı arayacaktım. Onu bulamayacağımı daha şimdiden biliyordum. Fakat aramamak elimde olmayacaktı. (s. 122-123)

Maria ve Râif'in birbirlerini keşfederken resim, müzik ve edebiyat gibi güzel sanatların yanı sıra doğaya sığınmaları her ikisinin de realite konusunda yaşadıkları uyumsuzluk problemiyle yakından ilgilidir. Her iki karakter de bir "öteki" arayışı içinde gibi görünseler de karşılaştıkları kişi ve olaylar, aslında kendini arama sürecini anlamlandıran birer duraktır. Otoportresini yapan Maria, dış dünyaya ve insanlara karşı duyduğu güvensizliğin sebep olduğu kendini koruma ve gerçek benliğini maskeleme ihtiyacını resim yaparak itibarî bir dünyada aşmaya çalışır. Bir ifade aracı olarak resim, Maria'nın ruhunun tuale yansımasıdır.

Maria ve Raif ilişkisi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Nuran ve Mümtaz arasındaki kalbî alakayla benzerlik gösterir. Her iki romanda da sevgililer adeta birbirlerini ruhsal olarak keşfetmeye çalışırlar. Ruhsal uyumu yakalayan bu insanlar, dış dünyaya karşı olan kırılganlıklarını sevgi ile sağaltırlar. Bedensel arzunun ötesinde kutsanan ve "karşılıklı olarak teşvik edilen benlik ifşaatları üzerinde temellenen içsel benlerin birliği aşk ilişkisinin çekirdeğini oluştur(ur)" (Bauman, 2009: 47). Tıpkı Nuran ve Mümtaz gibi Maria ve Raif için de iki yalnız insanın birbirlerine ruhlarını en çok açtıkları yerlerin mahiyeti önemlidir. Dış dünyada yapılan geziler bu iki yalnız ruhu birbirine yaklaştıran duygusal anlamlar yüklenirler. Bunlar içinde insan bilincinin faal hale geldiği yerlerden biri olan tabiat, kahramanların ruh dünyalarıyla karşılıklı etkileşim içine giren özel alanlardan biridir. Estetik algının zengin bir şekilde gerçekleşeceği bu doğal ortamın insana yaşatacağı tecrübelerden biri de bilincin estetik tavırla birlikte gelişme göstermesidir:

> En çok müzelere ve resim galerilerine gidiyorduk. Bana yeni ve eski üstatların tabloları hakkında izahat veriyor, onların kıymetleri hakkında münakaşalar yapıyordu. Birkaç kere tekrar nebatat bahçesine, bir iki akşam da operaya gitmiştik. (s. 105)

Sanatın kurtarıcılığına ve kendilerine sağlayacağı arınma (katarsis) imkânına muhtaç olan Raif ve Maria, tabiattaki düzen ve ahenkle ruhlarını teskin etmeye çalışırlar. Her ikisi de birbirlerinden aldığı güçle, "yaşamın ve yeryüzündeki varlığın mutsuzluklarına yabancı olan bir alana yükseldiğini hissederler" (Yetkin, 2007: 98).

Kürk Mantolu Madonna, üç farklı bilincin yaşadığı 'varoluşsal nevroz'

halini anlatan bir romandır. Müşahit anlatıcı maddî sıkıntılarla boğuşuyor gibi görünse de varoluşunu anlamlandırma ihtiyacı içindedir. Raif, babasının kendisine çizdiği hedeflere ulaşmaya çalışan ancak iç dünyasındaki arayışlara göre yaşayarak kısmen bohem eğilimler gösterirken, Maria Puder de yaşadığı olayların etkisiyle hissettiği güvensizlik duygusunun arkasından baktığı hayata bir şekilde tutunmaya çalışır. "Hayatta bir anlam bulamama, insanın yaşamaya, mücadele etmeye, ümit etmeye değecek, hiçbir şeyi olmadığı duygusu... hayatta herhangi bir hedef ya da yön bulamama, yaptıkları işte çok çabalasalar da çok isteyecek bir şeyleri olmama duygusu" (Yalom, 2011: 660) şeklinde özelliklerle kendisini gösteren varoluşsal nevroz, romandaki entrik kurguyu yönlendiren üç karakterin de ruh dünyasını yansıtan ortak bir kavram olarak değerlendirilebilir.

Raif Efendi ile müşahit anlatıcıyı bir odada karşı karşıya getiren yazar, onlara, birlikte vakit geçirerek birbirlerini tanıma imkânı verir. Bu süreç aynı zamanda Raif Efendi'nin hayatındaki gizemli noktaların aydınlanmasını sağlarken anlatıcının da kendi kimliğine dair bilinmezliklere cevaplar bulmasına yardımcı olur. İçiçe geçmiş iki vaka halkası halinde kurgulanan olay örgüsünde çerçeve vakada da bir sergi vesilesiyle arayışlarını yönelteceği mecrai bulan Raif, Maria Puder sayesinde hayatındaki anlam boşluğunun mahiyetini fark eder ve çağrısına kulak verdiği serüvene atılarak anlamın kişi düzlemindeki temsilcisi olan Maria'nın peşinden gider. Dolayısıyla romandaki üç karakterin kaderi çeşitli vesilelerle kesişerek ortak bir hikâyenin yazılmasını sağlar.

Dış dünyanın anlamsızlığına karşı yazı, Râif için adeta bir iç mekân işlevi görür. Melankolik tavrın bir yansıması olan bu sığınma isteği, kişinin gerçek kimliğini inşâ etme özgürlüğünü bulduğu bir dünya sunması açısından sağaltıcıdır. Nitekim müşahit anlatıcı, Râif Efendi'nin günlüğünü okuduktan sonra onun iç zenginliğinin farkına varmış ve onu daha yakından tanıma imkânı bulmuştur. Öncesinde tanıdığı Râif Efendi, toplumun baskı ve hoyratça muameleleri karşısında onlarla çatışmadan kendisini koruyabileceği sahte bir maskenin arkasından görünmektedir. Yalnızlığında çoğalma imkânı bulan Râif, dış dünyanın tek boyutlu ve rutin hale getirerek esir aldığı insanların arasında, çekmecesinde sakladığı küçük bir defter sayesinde kendisini özgür hissetmektedir.

Romandaki sosyal zamana dair bilgi sahibi olmamızı sağlayan Raif Efendi'nin günlüğünün ilk sayfası 20 Haziran 1933 tarihini taşır. Bu tarihten yaklaşık on iki yıl öncesine giderek yaşadıklarını anlatan Raif Efendi, öncelikle yazma ihtiyacının hangi sebeplerden hâsıl olduğunu anlatır ve ardından yazmanın kendisi için bir nevi terapi işlevi gördüğünü ifade eder:

> Her şeyi kafamda yalnız başıma saklayamayacağım.(...) Yalnız söyleye-

> bilsem...Bir kişiye olsun içimdekileri dökebilsem. (...) İnsanın muhakkak kendini boşaltması lazım. (...) Belki manasız tafsilat arasında asıl korkunç tarafları boğmak, onların tesirinden kurtulmak mümkün olur. Belki yazacaklarım yaşadığım kadar acı olmaz ve ben biraz ferahlarım. Bir çok şeylerin zannettiğimden daha ehemmiyetsiz, basit olduğunu görüp kendi heyecanımdan utanırım... Belki... (s. 46-47)

Raif'in yalnızlığını aşma çabalarının bir sonucu olarak da yöneldiği yazma eylemi, ona kendisine ve yaşadıklarına dışarıdan bir gözle bakabilmesine imkân verir. Yazarın ayrıntıları kullanma sanatı konusundaki başarısını da gösteren bir unsur olan günlük, romanda kritik bir konumda olup olayların açıklık kazanmasında önemli bir işleve sahiptir. Metinde, karakterlerden ziyade günlük aracılığıyla yazının konuştuğu söylenebilir. Sabahattin Ali, kahramanlarının iç dünyalarını yansıtırken onları ilişki içinde oldukları dış çevreden soyutlayarak en mahrem anlarını kaydettikleri yazı ve resim gibi ifade araçları ile tanıtmaya çalışır. Nitekim Raif, romanın sonunda yazıyı, ruhun saklanma yeri olarak tanımlayarak romandaki işlevine de gönderme yapar.

Bilinç ve Ruhun Çözümleme Aracı Olarak Mekân

Kürk Mantolu Madonna, okuru karakterlerin ruh dünyasının labirentlerinde dolaştırırken aynı zamanda mekân-insan ilişkisinin algısal boyutta ele alındığı bir roman olma özelliği gösterir. Zira, kahramanların üzerinden geçip gittikleri çevresel mekânla kurdukları duygusal yakınlık ya da ruhsal değişimlere göre mekânı algılama biçimleri, mekân unsurunu karakterlerin duygu dünyalarındaki değişimleri çözümleme noktasında bir başvuru kaynağı konumuna getirir. Onların mekâna yükledikleri anlam aynı zamanda kaynağını ruhtan alan bakış açısının da mahiyetini ortaya koyar. Bilhassa algısal mekânlar, "Kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir." (Korkmaz, 2007: 403). Sözgelimi Raif'in Maria'yla karşılaştıktan sonra Berlin'i görme biçimi ile ondan ayrıldıktan sonra adeta mekânla kavga etmeye başlaması, bahsedilen algısal mekâna örnek teşkil edebilir. Benzer bir yorum, Raif Efendi'nin küçük bir odasına sığınabildiği evi ile arasındaki ruhsal uzaklığı izah ederken de söz konusu olabilir. Kültürel yabancılaşma bağlamında evin dışına düşmüş olan Raif Efendi, yaşadığı evi sadece bir barınak olarak gördüğü için yuvanın sahip olduğu sıcak çağrışımlardan mahrum kalmıştır. Mekân ve insan arasındaki bu kopukluk, mekân tasvirleri ve eşyanın algılanma biçimine dair ifadelerle ortaya konur.

Romanda coğrafi mekân olarak Ankara, Raif'in çocukluğunun geçtiği Havran ve civarı, İstanbul ve Berlin anlatılmakla birlikte çevresel mekânlar büyük ölçüde olayların geçtiği ortamı yansıtma işleviyle kullanılırlar.

Mekân üzerinden romandaki ilerleyişi izleyen okuyucu, coğrafi bir güzergâhtan ziyade anlatıcının yalnızlaşma sürecinin aşamalarını takip edebilir. Çünkü Sabahattin Ali, mekânı insan ruhunun yansıdığı bir alan olarak değerlendirirken, aynı mekânın farklı zaman dilimindeki algılanma biçimine dikkat çekerek insan odaklı bir mekân kurgusu gerçekleştirir. Böylece romanda algısal mekânların ruhsal değişimleri yansıttığı bir anlatım biçimi ağırlık kazanır. Örneğin, Raif'in, Maria Puder'le duygusal yakınlaşmasından sonra yaşama sevinci ve hayata yüklediği anlamın niteliği, onun bakışından aktarılan çevre tasvirleriyle sunulur. Suyun hareketsizliği, tüylerinin diken diken olması, karanlık ve sıkıntılı manzara Maria'nın gelişiyle birlikte bir güzellik kazanır. Aslında mekânda hiçbir değişiklik olmamakla birlikte manzarayı üreten nazar, kendisine bir ışık kaynağı bulmuştur:

> Köprünün kenarına yaslanarak hareketsiz sulara baktım. Yeni başlayan hafif bir yağmur suyun tüylerini diken diken ediyordu. Ta ileride büyük ve motorlu bir mavna, rıhtımdaki arabalara meyve ve sebze boşaltıyordu. Kenarlardaki ağaçlardan tek tük düşen yapraklar havada kıvrıntılar yaparak aşağıya süzülüyorlardı. Bu karanlık ve sıkıntılı manzara ne kadar güzeldi! İçime çektiğim bu ıslak hava ne kadar tazeydi! Yaşamak, tabiatın en küçük kımıldanışlarını sezerek, hayatın sarsılmaz bir mantık ile akıp gidişini seyrederek yaşamak; herkesten daha çok, daha kuvvetli yaşadığını, bir âna bir ömür kadar çok hayat doldurduğunu bilerek yaşamak...Ve bilhassa bütün bunları anlatacak bir insanın mevcut olduğunu düşünerek, onu bekleyerek yaşamak.. (s. 87-88)

Mekân-insan ilişkisini yansıtan unsurlardan biri de tabiat ve kişilerin tabiata duydukları yakınlıktır. Doğaya sığınarak sükûnet bulan ruhlar, romantik bir tavırla gerçek dünyadan kaçarken tabiatı bir sığınma ve maziyle bağ kurma mekânı olarak kabul ederler. Bu tavır, mekânın tanıklığına başvurarak kişilerin, kendi bilinmezlerine dair cevap arama isteğinin bir sonucu olarak da yorumlanabilir:

> 'Ben, buradaki nebatları seyrederken biraz da kendimi düşünüyorum' dedi. 'Belki asırlarca evvel bu ağaçlarla, bu garip çiçeklerle aynı yerlerde yaşamış olan ecdadımı hatırlıyorum. Biz de bunlar gibi yerimizden sökülüp dağıtılmış değil miyiz?(...) Ben, dünyadan ziyade kafamın içinde yaşayan bir insanım...Hakiki hayatım benim için can sıkıcı bir rüyadan başka bir şey değildir.' (s. 92)
>
> Ben de sizin gibi tabiatı çok severim, hatta diyebilirim ki insanlardan ne kadar uzak kaldıysam tabiata o kadar sokuldum. (...) On on beş asırlık zey-

> tin ağaçlarının altında yatarken bir zamanlar bunların mahsulünü toplayan insanları düşünürdüm. Çam ağaçlarıyla kaplı dağlarında, insan ayağı basmamış zannedilen yerlerde mermer köprülere, işlemeli sütunlara rastlardım. Bunlar benim çocuklarımın arkadaşları, hayallerimin mevzusuydu. O zamandan beri tabiatı ve onun mantığını her şeyin üstünde tutarım. (s. 100)

Maria Puder'in, yaşadığı şehri sahiplenme biçimini gösteren bir ayrıntı dikkat çekicidir. Maria, Berlin'de kendisine mahsus bir takım gezinti yerleri olduğunu söylerken aslında mekânın sadece onun için özel olabilecek yönleri bulunduğuna dikkat çeker. Kişinin şehirle arasındaki aidiyet ilişkisinin mahiyetini de belirleyen bu duygu, mekân ve insanın karşılıklı olarak birbirini inşâ etmesi gerçeğine de göndermede bulunur. Maria, Raif'i şehirdeki kendine mahsus gezinti yerlerine davet ederken onu, rüya ve hayallerinin sindiği mekânlarla tanıştırmak ve dolayısıyla ruhunu muhatabına açmak ister.

Romanda gerek çevresel gerekse algısal mekânlar insan bilincinin gelişme ve değişme sürecine tanıklık ederler. Bu açıdan mekâna ayak basan kişilerin mekânla aralarındaki etkileşim romandaki önemli ayrıntıları içinde barındırır.

Bilincin Hüzünlü Suskunluğu: Melankoli

Kürk Mantolu Madonna, karakterlerin fiziksel aktivitelerinden ziyade ruhsal arayışları doğrultusunda ilerleyen bir romandır. Bu sebeple ruh dünyası ve mizaç özellikleri ile tanıtılan kişiler, birbirleriyle benzer yönelimler etrafında bir araya gelirler. Sözgelimi anlatıcı, kendisini dışlanmış ve aşağılanmış hissederken toplum tarafından benzer bir algıyla ötekileştirilen Raif Efendi ile yolları kesişir. Raif Efendi onun için adeta kendi arayışlarından doğan sorulara cevap bulduğu bir ayna işlevi üstlenir. Her ne kadar farklı hikâyelerin kahramanları olsalar da her ikisi de yaşadıkları ruhsal süreçler itibariyle ortaklıklara sahiptirler. Yazar, kişileri âdeta şeffaf bir zihin gibi yansıtırken onları hangi zeminde bir araya getireceğine dikkat eder. Zira, bedensel uyumun ötesinde ruhsal bir uyum ve çoğalmanın gerekliliğine vurgu yapan Raif ve Maria ilişkisi, her ikisinin de iç yaşamları resmedilerek anlatılır.

Raif Efendi, söz ve eylemleri açısından pasif bir karakter olarak çizilmesine rağmen melankolik bir mizacın hususiyetlerine uygun bir şekilde kurgulanarak ruh dünyasının ayrıntılarına geniş yer verilir. Okuyucu, onun melankolik kişiliğinin arkasında yatan gizemi adım adım keşfederken aynı zamanda onun ruhsal büyüme sürecine dair verdiği mücadeleye de tanıklık eder. Anlatıcının eline geçen mektuplarla birlikte bilinçli olarak kendisini toplumdan uzak tutmaya çalışan Raif Efendi'nin ruh dünyasına kapı aralayan okuyucu, toplumsallaşmayı başaramadığı için onun "her bir şeyden vazge-

çip, kuşku, düş kırıklığı ve hüzünle kendi içine çekil(mesini)" (Teber, 2009: 14) izler. Geçmişten ümidini kesen ve geleceğe dair bir planı olmayan Raif Efendi, sadece bugünü tüketerek dünyadaki zamanını doldurmak için yaşar gibidir. Onu motive edecek bir duygu ya da bağ yoktur. Duyduğu ruhsal ıstıraba dayanabilmek için kendisini işine veren Raif Efendi, bu yönelimi bir anlam arayışı gerekçesiyle değil çektiği büyük acıyı aşmak için gerçekleştirir. Maria Puder'i hayatının ve arayışlarının odağına yerleştiren Raif, kaybettikten sonra onun bıraktığı boşluğu dolduramamış ve sahip olduğu enerjiyi bilinçli bir yöne aktaramamıştır. Bunun neticesinde de intihar yoluyla bedensel bir ölümü tercih etmek yerine kendisini hayatın pasif bir öznesi olmaya mahkûm ederek sessiz bir isyana yönelir. Hüzünlü bir suskunlukla hayatını sürdürmeye çalışırken sevgisini yönelteceği yeni bir özne ya da nesne arayışı içinde olmaması ondaki melankolik yönelimin derinleşmesine sebep olur.

Mekânın ruhsal kabullere göre şekillenmesi gibi romandaki zaman unsuru da baş kişinin melankolik mizacının etkisiyle boyut kazanan bir zaman algısı ile izah edilebilir. "Melankoliklerde içsel, biyolojik-ruhsal bir yavaşlamadan söz edilir. (...) Melankolik insan, vital yavaşlama içinde, özbenliğindeki saf yaşantı akışının gerçek dünya zamanı karşısında yavaşladığını söyler." (Teber, 2009: 254). Raif'in dış dünyanın akışına ayak uyduramamasında bu tip bir zaman algısının etkili olduğu söylenebilir. Her ne kadar şimdiki zamanı yaşıyor olsa da hedef ve anlamdan yoksun bir şimdinin esiri olduğu hissi onu ümitsizliğe sevk eder. Raif'in kendisine olan inancını yitirdiği an, artık dünyayı zaman ve mekân düzleminde algılama ve kendisini bu dünyada konumlandırma biçimi de yeni bir boyut kazanır:

> Şimdiye kadar zannettiğim gibi, kitleden ayrılmanın bir hususiyet, bir fazlalık değil bir sakatlık demek olduğunu hissediyordum. Bu insanlar dünyada nasıl yaşamak lazımsa öyle yaşıyorlar, vazifelerini yapıyorlar, hayata bir şey ilave ediyorlardı. Ben neydim? Ruhum, bir ağaç kurdu gibi beni kemirmekten başka ne yapıyordu? Şu ağaçlar, onların dallarını ve eteklerini örten karlar, şu ahşap bina, şu gramofon, şu göl ve üzerindeki buz tabakası ve nihayet bu çeşit çeşit insanlar hayatın kendilerine verdiği bir işi yapmakla meşguldüler. Her hareketlerinin bir manası vardı, ilk bakışta göze görünmeyen bir manası. Ben ise, dingilden fırlayarak, boşta yuvarlanan bir araba tekerleği gibi sallanıyor ve bu halimden kendime imtiyazlar çıkarmaya çalışıyordum. Muhakkak ki dünyanın en lüzumsuz adamıydım. Hayat beni kaybetmekle hiçbir şey ziyan etmeyecekti. (s. 124)

Raif'teki melankoliyi derinleştiren sebeplerden biri de Maria'nın etkisiyle artık hayatta ne istediğini biliyor olması ve bu bilincin eskiye göre kendisine

daha çok acı vermesidir. Maria'nın kaybı ona, hayatındaki boşluğun mahiyetini fark ettirmiş bu sebeple Türkiye'ye döndükten sonra Maria'nın yokluğu karşısındaki düşünceleri değişime uğramıştır. Artık sadece hayatında bir kadının yokluğundan duyduğu ıstırapla değil aynı zamanda uyanan bilincinin kendisine yaşatacağı yoksunluk duygusuyla da baş etmek zorundadır:

> Maria Puder'le tanışmadan evvelki boş, gayesiz, maksatsız günler, eskisinden çok daha ıstırap verici bir halde, yeniden başlamıştı. Arada bir fark vardı: Hayatın bundan ibaret olduğunu zannettiren bilgisizliğimin yerini şimdi, dünyada başka türlü de yaşanabileceğini bir kere öğrenmiş olmanın azabı tutuyordu. Etrafımın hiç farkında değildim. Hiçbir şeyden zevk almama imkân olmadığını hissediyordum. (s. 146)

Sebebini bilmeden hayat yolunu sendeleyerek yürüyen Raif, Maria'nın hayatına girmesi ile birlikte bilinç düzleminde bir uyanış yaşar. Artık cevaplarını bildiği sorularla birlikte yaşamak eskisinden çok daha ağır ve meşakkatlidir. Farkında olmak onun yükünü daha da ağırlaştırır. Bireyleşim macerasından kayıplarla dönen Raif, her ne kadar Maria'yı kaybetse de ruhsal büyüme sürecinde bilinci üzerinde baskı kuran etkenleri tanıyarak onlarla yüzleşmesi bakımından başarılı olmuştur denebilir. Kahraman, kişiler düzleminde hedef objeyi elde edemese de kavramlar düzleminde bir farkındalık geliştirerek bireyleşim macerasında tabi tutulduğu sınavı geçmeyi başarır.

Sonuç

Kürk Mantolu Madonna, karakterlerin bilinç düzleminde görünür kılındığı bir roman olup iç dünyası resmedilen kişilerin birbirleri üzerindeki etkilerini merkeze alan bir ilişkiler ağı etrafında kurgulanır. Baş kişi Raif Efendi'nin arayışları ile başlayıp hayatını anlamlandırma süreci ile devam eden roman, dayanak noktalarının birer birer çözülmesiyle kendi iç dünyasına çekilmek zorunda kalan kişiyi, çevresiyle olan ilişkisini dikkate alarak gözler önüne serer. Sadece baş kişinin macerasıyla sınırlı olmayan bir dramatik aksiyona sahip olan *Kürk Mantolu Madonna*, romana ismini veren Maria Puder'in iç dünyasındaki gerilimleri de gözlemleme imkânı sunar. Raif Efendi'nin günlüğünü okuduktan sonra adeta onun kimliğinin derinliklerine nüfuz eden anlatıcının yaşadığı ruhsal gelişim süreci de öğrendikleri doğrultusunda gelişme gösterir.

Bilincin eş ve kimlik arayışını hazin bir aşk hikâyesi ile anlatan Sabahattin Ali'nin, romanda leit motif halinde tekrarladığı cümlelerden biri Maria Puder'in, Râif'e bir ruhu olduğunu hatırlatmasına dairdir. Bu farkındalık süreci, bireyin anlam arayışında önemli bir aşamadır. Bir asalet unvanı olarak

'kadın' anlamına gelen Madonna, romanda baş kişi üzerindeki etkisi ile onu ruhsal bütünlüğü sağlama konusunda bir serüvene davet etme işlevini yerine getirir. Bir ruhu olduğunu fark eden Raif'in Ankara'dan Berlin'e uzanan öyküsünde uğradığı duraklar, bilincinin uyanışına etki eden unsurlar eşliğinde okunabilir. Bireysel bir yabancılaşmanın yanı sıra kimlik düzleminde de yaşanan bir ayrışma ve yozlaşmanın eleştirisine yer verilen romanda, cemiyetin kendilerine giydirdiği hüviyet ile aslî şahsiyetleri arasında sıkışıp kalan kimseleri ele alan Sabahattin Ali, sahte şahsiyetin başkaldırısını da gündeme getirir. Toplumsal körlüğün sebep olduğu bilinç yaralanmasının etkilerinin satır aralarında hissettirildiği romanda, Raif'in "efendi" sıfatıyla ötelenen varlığı, romana bireysel hikâyeyi, toplum boyutuna taşıyan bir zenginlik kazandırır.

Roman kişilerinin ruhsal büyüme süreçlerine tanıklık etme imkânı sunan *Kürk Mantolu Madonna*, bilinç düzleminde yaşanan değişimlerin yanı sıra kahramanlarının ruhsal arayışlarına yer verir. Dışarıdan son derece sıradan görünen insanların iç dünyalarındaki zenginliği görme imkânı bulan okuyucu, yaptığı bilinçlerarası yolculukla roman türünün sınırlılıkları içinde insanî özün açımlanmasına tanıklık eder. Orijinal vaka ve karakterler kurgulama konusunda son derece başarılı olan Sabahattin Ali'nin bugün hâlâ okunuyor olması teknik açıdan yetkinliği kadar muhteva bakımından da sahip olduğu derinlikle ilişkilidir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, 81. bs. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

Bachelard Gaston, *Mekânın Poetikası* (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul 1996.

Bauman Zygmunt, *Akışkan Aşk İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair* (Çev. Işık Ergüden), Versus Kitap, İstanbul 2009.

Cohn Dorrit, *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Frankl Victor E., *İnsanın Anlam Arayışı* (Çev. Selçuk Budak), 4. bs. Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2009.

Gasset Jose Ortega Y, *İnsan ve Herkes* (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul 1995.

---------, *Sevgi Üstüne* (Çev. Yurdanur Salman), 6.bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

-------, "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen Armağanı* (Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam-Süer Eker), Ankara 2007.

Mengüşoğlu Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

Sharr Adam, *Mimarlar İçin Heidegger* (Çev. Volkan Atmaca), 2.bs., Yem Yayınları, İstanbul 2017.

Teber Serol, *Melankoli "Normal Bir Anomali"*, 4.bs., Say Yayınları, İstanbul 2009.

Yalom Irvin, *Varoluşçu Psikoterapi* (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), 4.bs., Kabalcı Yayınları, İstanbul 2011.

Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Palme Yayıncılık, İstanbul 2007.

Duygu Dinçer*

KÜRK MANTOLU MADONNA'DA AŞK, BAĞLANMA VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Romantik ilişkilerin bozulmasına ya da ayrılıklara verilen tepkiler çeşit çeşittir. Ayrılıklar karşısında bazı insanlar daha yoğun psikolojik ve psikosomatik semptomlar gösterirken bazı insanlar bu durumu daha hafif tepkilerle göğüsleyebilmektedir. Ortaya çıkan tepkilerde elbette ayrılığın istemli mi istemsiz mi, beklendik mi beklenmedik mi olduğu da önemlidir. Çünkü ayrılığı travmatik bir deneyim olarak yaşantılayan kişilerde yoğun bir keder ve öfke, olumsuz biliş, düşük yaşam doyumu, zayıf fiziksel sağlık ve depresyon gibi semptomlar görülebilirken (bkz. Boelen ve Reijntjes, 2009; Rhoades, Kamp Dush, Atkins, Stanley ve Markman, 2009; Monroe, Rohde, Seeley ve Lewinsohn, 1999; Sbarra ve Emery, 2005; Sbarra, Law ve Poertley, 2011) istemli ayrılık yaşayan kişilerde, tam tersi, bir rahatlama ve yaşamsal genişleme hissi belirebilmektedir. Bu psikolojik süreçleri edebî ürünler üzerinden de gözlemlemek mümkündür. Ayrılığı takiben ortaya çıkan olumsuz panoramayı edebiyatımızda en iyi örnekleyen metinlerden biri şüphesiz ki Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı eseridir. Sabunculuk öğrenmek üzere gençlik yıllarında ailesi tarafından Almanya'ya gönderilen ve bir süre Berlin'de yaşayan Raif Efendi ile aslen Çek olan ancak o sıralarda Berlin'de ikamet eden genç ressam Maria Puder'in aşk hikâyesini işleyen eser, psikoloji araştırmacılarına, tahlil etmek üzere zengin bir muhteva sunmaktadır. Okumakta olduğunuz çalışma da bu muhtevayı yakın ilişkiler psikolojisi disiplininin merceğiyle incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmada Raif Efendi ve Maria Puder arasındaki aşk ve bağlanma ilişkisi, yedi aşamalı bir süreç ve toplumsal cinsiyet merceğinden ele alınmaktadır:

Raif Efendi ve Maria Puder aşkında ilk aşama *yönelmedir*[1]. Yönelme ya da yönelim kavramı, özellikle Husserl felsefesi ile düşünce dünyamızda yerini alan ve bilincin "bir şeyin bilinci" olmasına atıfta bulunan temel kavramdır (Türker, 2016: 34). "Sujenin objesine bağlanış şekli demek olan 'yönelimsellik' (intentionnalite, entansiyonalite) bilincin, kendisinin dışında olan konusu ile ilişkide bulunması vaziyetidir." Başka bir deyişle yönelimsellik, "sujenin bir objesinin bulunması, ona doğru açılması halidir" (Gürsoy, 2007: 40). "Dünya ancak süje-

* Yrd. Doç. Dr., İbn Haldun Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı.

nin yönelimiyle mânâ kazanan bir yer" (Gürsoy, 2014: 161); insan ise içinde yaşadığı dünyada aşkın bir nesneye doğru yönelendir. *Kürk Mantolu Madonna*'daki ana hikâye de Raif Efendi'nin "Kürk Mantolu Madonna" tablosuna *yönelimiyle* başlamaktadır. Fakat eserde iki tür yönelimsel içerik bulunmaktadır. Bunlardan ilki Raif Efendi ve "Kürk Mantolu Madonna" tablosunun temsil ettiği kadın (başka bir deyişle kadın temsili) arasında ortaya çıkmaktadır. Meslek yaşamının ilk yıllarında bulunan ressamlara ait tabloların sergilendiği bir galeride kürk mantolu bir kadın portresi ile karşılaşan Raif Efendi, bu tabloda aşinalık ve yabancılık, çekim ve keşif, uhrevilik ve beşerilik, anlamlandırılabilirlik ya da sezgisel olarak kavranabilirlik gibi birbirinden farklı ama aynı zamanda birbirini tamamlayıcı bazı tema ve duyguları özsel bir deneyim olarak yaşamaktadır. Bu özsel yönelimin içeriği "real değil idealdir" (Türker, 2017: 60):

> Yalnız orada, kürk mantolu bir kadın portresinin önünde, mıhlanmış gibi durduğumu hatırlıyorum. Resimleri seyredip geçenler, vücutlarıyla beni sağa sola itiyorlar, fakat ben olduğum yerden ayrılamıyordum. Bu portrede ne vardı?.. Bunu izah edemeyeceğimi biliyorum; yalnız, o zamana kadar hiçbir kadında görmediğim garip, biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli bir ifade vardı. Bu çehreyi veya benzerini hiçbir yerde, hiçbir zaman görmediğimi ilk andan itibaren bilmeme rağmen, onunla aramızda bir tanışıklık varmış gibi bir hisse kapıldım. Bu soluk yüz, bu siyah kaşlar ve onların altındaki siyah gözler; bu kumral saçlar ve asıl, masumluk ile iradeyi, sonsuz bir melal ile kuvvetli bir şahsiyeti birleştiren bu ifade, bana asla yabancı olamazdı. Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum. Onda Halit Ziya'nın Nihal'inden, Vecihi Bey'in Mehcure'sinden, Şövalye Bürudan'ın sevgilisinden ve tarih kitaplarında okuduğum Kleopatra'dan, hatta mevlit dinlerken tasavvur ettiğim, Muhammed'in annesi Âmine Hatun'dan birer parça vardı. O benim hayalimdeki bütün kadınların terkibi, bir imtizacıydı (Ali, 2011: 55-56).

Tabloya yönelimi giderek istikrarlı bir hâl alan Raif Efendi, yoğun bir çekim ve görme arzusu ile her gün galeriye gitmekte, kapanış saati gelinceye kadar orada tabloyu seyretmektedir. Tablodan uzak olduğu zamanlarda bile zihni sürekli onunla meşgul hâldedir. Bu zihinsel meşguliyet eyleme de dönüşmekte, Raif Efendi o resme daha fazla nüfuz edebilmek ve aynı zamanda onu daha derin bir şekilde içine çekebilmek için yer yer aksiyona geçmektedir. Örneğin eleştirmenler, Maria Puder'in eserini Andreas del Sartro'nun "Madonna delle Arpie" tablosundaki Meryem Ana tasvirine çok benzettiği için, Raif Efendi Arpie Madonna'sını bulmak üzere meşhur kopya mağazalarından birine giderek onun

bir örneğini temin etmiştir. Bu zihinsel meşguliyetler sırasında Raif Efendi, ayrıca, şu gerçeğin de farkına varmıştır: "Kürk Mantolu Madonna"nın temsil ettiği kadın, *ressamın bizatihi kendisi* olduğuna göre onunla gerçek hayatta karşılaşma ihtimali vardır. Ancak bu ihtimal zihninde belirdiğinde, Raif Efendi'nin benliğini büyük bir korku kaplamıştır. Zira tablonun temsil ettiği kadın ile karşılaşmak, ona göre kendisi gibi daha önce hiçbir kadınla gönül ilişkisi yaşamamış biri için son derece tehlikeli bir macera olacaktır.

İkinci yönelimsel durum ise Raif Efendi'nin bir gece vakti Maria Puder ile karşılaşması ile başlamaktadır. Buradaki yönelimin içeriği "tablonun temsil ettiği kadına değil" "o tablonun sahibi olan kadın"a yani "tablodaki kadının kendisi"ne dairdir. Başka bir deyişle tabloya hayran olunurkenki yönelimsel içerik ile tablonun sahibi olan kadına karşı geliştirilen yönelimsel içerik (bu yönelime tablo aracı olmuş olsa da) birbirinden farklıdır. Tablo, Raif Efendi'ye aradığı kadını bulma ihtimaline dair bir umut aşılarken, tablodaki kadının kendisi bu ihtimalin realitedeki hâlidir:

> Kendimi bildim bileli, bütün günlerimi, haberim olmadan ve nefsime itiraf etmeden, bir insanı aramakla geçirmiş ve bu yüzden bütün diğer insanlardan kaçmıştım. O resim aradığım bu insanı bulmanın mümkün olduğuna, hatta ona pek yakın bulunduğuma, bir müddet olsun beni inandırmıştı, içimde, bir daha uyutulması kabil olmayan bir ümit uyandırmıştı (Ali, 2011: 62).

Dolayısıyla Raif Efendi'nin Maria Puder'e birincisi, tablonun temsil ettiği kadın imgesi; ikincisi, tablonun kaynağı ve sahibi olan kadın olmak üzere iki farklı yönelimi vardır. İkinci yönelimi daha belirgin bir şekilde ortaya koymak için romandaki kurgudan hareketle şu hususlar üzerinde durmak faydalı olacaktır: Raif Efendi, galeride "Kürk Mantolu Madonna"yı seyrederken Maria Puder yanına sokulup kendisiyle tablo üstüne konuştuğunda genç adam –zihni resimle dopdolu olduğu için– onu tanımamıştır. Üstelik Maria Puder onun "resmi annesine benzettiği" yönündeki yalanını yakaladığı ve bunu biraz da eğlenerek yüzüne vurduğu için Raif Efendi o günden sonra bir daha galeriye ayak basmamıştır. Genç adam tablodan ayrı düşmesine yol açan bu durumu "insanlar, birbirlerinden hiçbir şey anlamayan insanlar, beni buradan da kaçırıyorlardı" (Ali, 2011: 61) diyerek üzüntüyle karşılamıştır. Hâlbuki galeriden kaçmasına yol açan kişi tablodaki resmin sahibidir. Dolayısıyla Raif Efendi'nin tablonun önünde ve gerçek yaşamdaki hâliyle karşılaştığında Maria Muder'e ilk etapta "tablodaki kadın imgesine" duyduğu o güçlü çekimi hissetmediği söylenebilir. Çünkü "tablo, aslını görmek kudretini gözlerinden alacak kadar onu sarmıştır" (Ali, 2011: 75).

Öte yandan Raif Efendi alkollü olduğu ve pansiyon arkadaşı Frau Tiedemann ile yakın bir vaziyette bulunduğu bir gece, ansızın, yabankedisi

kürkü içinde Maria Puder ile karşılaşınca tablonun sahibi ve bizatihi kendisi olan kadını kanlı canlı karşısında gördüğü için heyecanla sarsılmıştır. Zira Raif Efendi'nin kendini bildi bileli aradığı, özlemini çektiği ve "Kürk Mantolu Madonna" tablosu aracılığıyla bulma ümidiyle bezendiği o kadın artık, gerçek hayatta ulaşılabilir bir konumdadır. Bunun üzerine genç adam ertesi gece, onu tekrar görmek ümidiyle karşılaştıkları yere gitmiş, Maria Puder'in yolunu gözlemiş ve geldiğini görünce arkasından takip etmiştir. Atlantik Kabaresi'nde onun keman çalışını dinlemiş ve oradaki her hâlini dikkatle izlemiştir. İkinci yönelimsel içerik de bu aşamada belirginlik kazanmaya başlamıştır. Çünkü Maria Puder'in kabaredeki hâli, gözüne tablodaki "mağrur, müstağni, kuvvetli iradeli kadın"dan bambaşka gözükmüştür (Ali, 2011: 71). Genç adama göre Maria Puder'in kabaredeki hâl ve hareketleri ile tablodaki uhrevi güzelliği arasında neredeyse uçurum vardır. Fakat genç kadın kendisini fark edip dostça selamladığı anda Raif Efendi'nin içinde yine onun tablodaki hasletleri taşıdığına dair ümitler uyanmıştır. Ayrıca sohbete başladıklarında genç kadının galeride "Kürk Mantolu Madonna" tablosu önünde kendisiyle konuşan kadın olduğunu da anlamıştır. Dolayısıyla gerçek yaşamdaki her iki karşılaşmada da Raif Efendi açısından tablodaki kadın ile tablonun sahibi olan (ona kaynaklık eden) kadın arasında fark vardır:

> 'Sizi sergide tanıyamamakta bir parça da mazurdum!' dedim. 'O kadar neşeli, hatta alaycıydınız ki... Sonra, nasıl söyleyeyim, her haliniz tablodakinin aksineydi... Adeta koşar gibi, hoplar gibi yürüyordunuz... Sizi, münekkitlerin 'Madonna' dedikleri o ağırbaşlı, düşünceli, hatta biraz da kederli tabloya benzetmek herhalde güç bir şeydi... Ama hayret ediyorum... Demek çok dalgınmışım!' (Ali, 2011: 76).

Atlantik Kabaresi'ndeki bu karşılamanın ardından Raif Efendi Maria Puder'in serbest, pervasız tavırları (örneğin, daha yeni tanışmalarına rağmen rahatça bir erkeğin koluna girebilen hâlleri), içsel çatışmaları, tutarsız davranışları ve feminist bir perspektifi olan; dolayısıyla tablodakinden bambaşka ve hatta kimi zaman tam da karşı uçta yer alan bir yapısı olduğunu açık bir şekilde görmeye başlamış ve buna rağmen ona âşık olmuştur. O hâlde başta değindiğimiz gibi Raif Efendi'nin tabloya hissettiği çekim sırasındaki yönelimsel içerik ile gerçek hayatta karşılaştığı Maria Puder'e hissettiği çekimdeki yönelimsel içerik birbirinden oldukça farklıdır. İkinci durumdaki yönelimsel içerik, birinci durumdakinin neredeyse karşı kutbu olarak değerlendirilebilecek formdadır.

Yukarıdaki seyri takiben Raif Efendi ve Maria Puder ilişkisinde *bağlanma, evcilleşme ve hayatiyet* olarak adlandırabilecek yeni bir duygusal bağ inşası süreci başlamıştır. Bağlanma "...kişinin ayrıcalık verdiği ve tercih ettiği (bir)

diğer kişiyle yakınlık kurması ya da yakınlığını sürdürmesi"dir (Bowlby, 2015: 55); başka bir deyişle sevgi bağlarının kurulması ve inşasıdır. Neredeyse tüm memelilerde gözlenen bağlanma davranışı, insan türünde de yaşamın her evresinde ortaya çıkabilmektedir (Bowlby, 2012: 170). Saint-Exupéry'nin *Küçük Prens* adlı eserinde "evcilleştirme" olarak andığı bu süreç, tarafların başlangıçta düzenli olarak birbiriyle görüşmesi, birbirinin hayatı için yeni bir anlam kaynağı oluşturması ve birbirine ilgi göstermesi temelinde yükselen bir ilişki dinamiğini imlemektedir:

> Eğer beni evcilleştirirsen hayatım günlük güneşlik oluverir. Öteki ayak seslerinden apayrı bir ayak sesi tanırım. O sesler korkuyla kovuğuma kaçırır beni, seninkiyse tatlı bir ezgi gibi yeraltından çağıracaktır. Bak, ötedeki buğday tarlalarını görüyor musun? Ben ekmek yemem. Buğdayın önemi yok benim için. Buğday tarlaları bana bir şey demiyor. Bu çok acı ama senin saçların altın renginde. Beni evcilleştirirsen ne iyi olurdu, bir düşün! Altın rengindeki başaklar seni anımsatacak artık. Başaklardaki rüzgârı dinlemeye can atacağım (Saint-Exupéry, 2015: 80).

Söz konusu ilişki dinamiği, yapılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere, yabancının aşina olunana, kaçınmanın kendini açmaya, korkunun ümitvar olmaya dönüşmesini sağlamakta ve fiziksel mesafelerin duygusal yakınlıklarla aşılabilir hâle gelmesini mümkün kılmaktadır. Ayrıca Raif Efendi'nin "bütün insanlardan esirgediğim alaka, hiç kimseye karşı tam manasıyla duymadığım sevgi sanki hep birikmiş ve muazzam bir kütle hâlinde şimdi bu kadına karşı meydana çıkmıştı" (Ali, 2011: 85) sözleriyle ifade ettiği bağlanma edimi, –o zamana kadar psikolojik olarak yarı ölü gibi geçirmiş olduğunu sandığı– hayatına tıpkı Saint-Exupéry'nin belirttiği gibi, günlük güneşlik ve yaşam enerjisiyle dolu bir form kazandırmıştır.

> Bu kadının resmini gördüğüm andan beri geçen birkaç hafta içinde, ömrümün bütün senelerinden daha çok yaşadığımı hissediyordum. Her günüm, her saatim, uyuduğum zamanlar bile dopdoluydu. Bana sadece yorgunluk veren uzuvlarımın değil, ruhumun da yaşamaya başladığını, içimde, haberim olmadan bekleşen üstü örtülü derin tarafların da birdenbire meydana çıkarak bana fevkalade cazip, kıymetli manzaralar arz ettiklerini görüyordum. Maria Puder bana bir ruhum bulunduğunu öğretmişti ve ben de onun şimdiye kadar rastladığım insanlar arasında ilk defa olarak, bir ruhu bulunduğunu tespit ediyordum. Muhakkak ki bütün insanların birer ruhu vardı, ama birçoğu bunun farkında değildi ve gene farkında olmadan geldikleri yere gideceklerdi. Bir ruh, ancak bir benzerini bulduğu zaman ve bize, bizim aklımıza, hesaplarımı-

> za danışmaya lüzum bile görmeden, meydana çıkıyordu... Biz ancak o zaman sahiden yaşamaya, –ruhumuzla yaşamaya– başlıyorduk (Ali, 2011: 86-87).

Raif Efendi'nin duyumsadığı hayatiyet; sevgi ve bağlanmanın "insan canlılığını harekete geçiren, olağanüstü bir" doğaya (Gasset, 2017: 78) sahip oluşuyla da alakalıdır. Bu hayatiyetin cazibesi Atlantik Kabaresi'ndeki tanışmayı takip eden günlerde, Raif Efendi ve Maria Puder'i düzenli olarak görüşmeye ve birbirini keşfetmeye sevk etmiştir. İkili arasında karşılıklı bir yönelme hâlinin hasıl olduğu bu süreçte taraflar birbirinin mana dünyasına da inceden inceye sızmaya başlamıştır. Öyle ki görüşmek artık her ikisi için de bir ihtiyaç hâlini almıştır. Ancak konuştukça Maria Puder'in sevgiye ve bağlanmaya olan inancının zayıf olduğu anlaşılmıştır:

> Anlaşamayacağımızı anlarsak veda eder ayrılırız... Bu o kadar mühim bir felaket mi? Hayatta yalnız kalmanın esas olduğunu hâlâ kabul edemiyor musunuz? Bütün yakınlaşmalar, bütün birleşmeler yalancıdır. İnsanlar ancak muayyen bir hadde kadar birbirlerine sokulabilirler, üst tarafını uydururlar; ve günün birinde hatalarını anlayınca, yeislerinden her şeyi bırakıp kaçarlar (Ali, 2011: 93).

Maria Puder'in dillendirdiği bu hâl aynı zamanda Raif Efendi'nin Maria Puder ile tanışmadan önceki hâlinin de yansımasıdır. Ancak genç kadına duyduğu güçlü aşk, Raif Efendi'nin bu fikirlerden sıyrılmasına yardım etmiştir. Maria Puder ise hâlâ bu fikirlerin kıskacındadır ve o konuştukça Raif Efendi bir yandan aralarındaki ruhi yakınlığı daha derinden duyumsarken diğer yandan birtakım korkular yaşamaktadır:

> Onun birçok hislerinin, düşüncelerinin benimkilere ne kadar benzediğini gördükçe, aramızdaki yakınlığı daha kuvvetle hissederek seviniyor; fakat onun bir noktada benden ayrıldığını, hakikatleri kendisinden saklamayı, ne pahasına olursa olsun, kendisini aldatmayı asla istemediğini anladığım için korkuyordum. Çünkü müphem bir his bana, kim olursa olsun bir insanı tamamen gördükten ve gördüklerini kendinden saklamadıktan sonra, ona hiçbir zaman büsbütün yaklaşılamayacağını fısıldıyordu (Ali, 2011: 94).

Raif Efendi'nin korkuları zaman içinde gerçeğe dönüşmüştür. Aralarındaki mesafeleri aşmaya çalıştıkça Maria Puder'in kendisine bir yabancıymışçasına mesafe koyan tavırlarıyla karşılaşmıştır. Genç kadının yaşadığı bu yabancılaşma duygusunda hem sevme/sevebilme ve insanlara güven konusunda yaşadığı güçlükler hem de kadın-erkek münasebetlerinde gözlemlediği asimetrik

durumlar -onun "kadınlık" cinsiyetine dair protesto ettiği toplumsal görünümler- belirleyici rol oynamıştır. Maria Puder'in sevmek kabiliyeti konusunda yaşadığı güçlük "Fakat sevmek? Bunu yapamıyorum..." sözleriyle yankı bulurken romantik ilişkilerde kadın cinsinin ikincil konumundan duyduğu rahatsızlık derin bir tefekkürün içinden ifade bulmuştur:

> Bilhassa tahammül edemediğim bir şey, kadının erkek karşısında her zaman pasif kalmaya mecbur oluşu... Neden? Niçin daima biz kaçacağız ve siz kovalayacaksınız? Neden daima biz teslim olacağız ve siz teslim alacaksınız? Niçin sizin yalvarışlarınızda bile bir tahakküm, bizim reddedişlerimizde bile bir acz bulunacak? Çocukluğumdan beri buna daima isyan ettim, bunu asla kabul edemedim. Niçin böyleyim, niçin diğer kadınların farkına varmadıkları bir nokta bana bu kadar ehemmiyetli görünüyor? Bunun üzerine çok düşündüm. Acaba bende anormal bir taraf mı var, dedim. Hayır, bilakis, belki diğer kadınlardan daha normal olduğum için böyle düşünüyorum. Çünkü hayatım, sırf bir tesadüf eseri olarak, diğer kadınları mukadderatlarını tabii görmeye alıştıran tesirlerden uzak geçti. Babam, ben daha küçükken öldü. Evde annemle ikimiz kaldık. Annem, tabi olmaya, itaat etmeye alışmış olan kadınlığın âdeta bir timsaliydi. Hayatta yalnız yürümek itiyadını kaybetmiş, daha doğrusu bu itiyadı hiç kazanamamıştı. Yedi yaşında olduğum halde onu ben idare etmeye başladım. Ona ben metanet tavsiye ettim, akıl öğrettim, destek oldum. Böylece erkek tahakkümü görmeden, yani tabii olarak büyüdüm. Mektepte kız arkadaşlarımın miskinliği, emelleri beni daima tiksindirdi. Hiçbir şeyi, kendimi erkeklere beğendirmek için öğrenmedim. Hiçbir zaman erkeklerin önünde kızarmadım ve onlardan bir iltifat beklemedim. Bu hal beni müthiş bir yalnızlığa mahkûm etti. Kız arkadaşlarım benimle ahbaplık etmeyi ve fikirlerimi kabul etmeyi zevklerine ve rahatlarına aykırı buldular. Hoş tutulan bir oyuncak olmak, onlara insan olmaktan daha kolay ve cazip geliyordu. Erkeklerle de arkadaş olmadım. Aradıkları yumuşak lokmayı bende bulamayınca müsavi kuvvetlerle karşı karşıya gelmektense kaçmayı tercih ettiler. O zaman erkek azminin ve kuvvetinin ne olduğunu gayet iyi anladım; dünyada hiçbir mahluk bu kadar kolay muvaffakiyetler peşinde koşmaz ve hiçbir mahluk bir erkek kadar hodbin, kendini beğenmiş ve nahvetli, fakat aynı zamanda korkak ve rahatına düşkün değildir. Bir kere bunları fark ettikten sonra erkekleri sahiden sevebilmem imkânsızdı. En hoşuma giden ve birçok hususlarda bana yakın olan adamların bile, küçük vesilelerle, bu kurt dişlerini gösterdiklerini; her ikimize aynı derecede zevk veren beraberliklerden sonra, özür dilemeye, himaye etmeye çalışan, fakat aynı zamanda herhangi bir şekilde muzaffer olduğunu zanneden ahmakça bakışlarla yanıma sokulduklarını gördüm (Ali, 2011: 97-98).

Yukarıdaki alıntıda gerek toplumsal cinsiyet gerekse bağlanma edimi açısından üzerinde durulması gereken birçok husus vardır. Bunlardan biri, Maria Puder'in ataerkil düzenden duyduğu rahatsızlığı dile getirişinin onu gerek kadın gerekse erkek grupları tarafından anlaşılmamaya mahkûm etmiş olmasıdır. Raif Efendi ile tanışıncaya kadar karşılaşmış olduğu erkekler, hep kadın üzerinde tahakküm kurmaya çalışan; kadını, ezilen bir ikinci cins olarak konumlandırmaya çalışan tiplerdir. Benzer şekilde Maria Puder'in çevresindeki kadın arkadaşları da birey olmak yerine bağımlı bir varoluş durumunda olmayı tercih etmektedir. Dolayısıyla Maria Puder kendi yaşamının öznesi olmayı ve kendi ayakları üzerinde durmayı önceleyen bir kadın olarak toplumsal düzlemde yalnız kaldığını hissetmektedir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Maria Puder'in bu feminist duyarlığında babasını erken yaşta kaybetmiş olması da rol oynamış olabilir. Bu etki birçok şekilde yaşamında zuhur etmiş olabilir ancak burada özellikle üç nokta üzerinde durmak faydalı olacaktır. Bunlardan birincisi, babasını erken yaşta kaybetmiş olmasının ve onun yerine geçecek güven veren bir bağlanma figüründen mahrum olmasının benliğinde açtığı gedikledir. Güvenli sığınak olması gereken bir baba figüründen yoksun olması, Maria Puder'i otoriteyi reddeden bir tavra sürüklemiş olabileceği gibi, yaşamının sonraki dönemlerinde karşısına çıkan erkeklerin güven telkin etmeyen hâl ve hareketleri de yaşadığı bağlanma problemini pekiştirici bir rol oynamış olabilir. İkincisi, gerek anne-kız evlat ilişkisinin rekabete dayalı doğası gerekse baba ve eş konumundaki bir erkek figürünün yaşamlarındaki eksikliğini giderme –ailedeki eksik üyeyi (onun özelliklerine bürünerek) tamamlama, yokluğunun yarattığı boşluğu olabildiğince doldurma– çabası Maria Puder'i itaatkâr yapıdaki annesinin tam tersi yönde bir kimlik geliştirmeye ve birtakım maskülen özellikler edinmeye sevk etmiş olabilir. Belki de bu nedenle Raif Efendi'de en çok hoşuna giden özellikler, –kendisinde eksikliğini duyduğu ve onun taşıdığını gördüğü– feminen özelliklerdir:

> 'Sakın siz de başka erkekler gibi düşünmeyin...' dedi. 'Sözlerime başka manalar vermeye kalkmayın... Ben hep böyle apaçık konuşurum... Bir erkek gibi... Zaten birçok taraflarım erkeklere benzer... Belki de bunun için yalnızım...'
> Beni baştan aşağı uzun zaman süzdü. Birdenbire:
> 'Sizde de biraz kadınlık var' dedi... 'Şimdi farkına varıyorum... Belki de bunun için ilk gördüğüm andan itibaren sizde hoşuma giden bir şey bulduğuma hükmettim... Sizde genç kızlara mahsus bir hal var.' (...) 'Dün akşamki halinizi unutmayacağım!' dedi. 'Bütün gece aklıma geldikçe güldüm... Namusunu müdafaa etmek isteyen masum bir genç kız gibi çırpınıyordunuz' (Ali, 2011: 78).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, Maria Puder'i Raif Efendi'ye çeken, belki de erken yaşlardan itibaren bastırdığı kadınlığıdır. Başka bir deyişle kendisinin, benimsemeyi çeşitli iç psişik sebeplerle reddettiği kadınlık rollerinin (kadının masumiyetini, iffetini koruma güdüsü, mahcup ve edilgen tavırları vb.) toplum tarafından takdir görüyor olması, farkında olmasa da içsel bir çatışma yaşamasına sebep olmuş olabilir. Zira Maria Puder'in bazı sözleri birbiriyle çelişkilidir. Örneğin kız arkadaşlarının feminen tavırları onu rahatsız ederken, Raif Efendi'nin benzer feminen tavırlar sergilemesi genç kadının hoşuna gitmektedir. Kâinatta her şey tamamlanma iştiyakı içindedir. Bu tamamlanma iştiyakı Maria Puder'in de kurgu içinde kendi maskülenliğini dengeli bir şekilde tamamlayacağını sezdiği kişiye, yani feminen özellikleriyle dikkat çeken Raif Efendi'ye yönelmesine sebep olmuş olabilir. Çünkü Maria Puder için sevgi yaşamındaki bir gerekliliktir ve "ta derinden özlediği bir şeydir" (Fromm, 1995: 15). Genç kadının Raif Efendi'yi bu yönde bir aday olarak değerlendirmesine yol açan şey ise taşıdığı feminen özelliklerdir: "Fakat pek çocuk, daha doğrusu kadın gibisiniz... Tıpkı annem gibi sizi de birinin idare etmesi lazım. Bu, ben olabilirim... Eğer isterseniz... Fakat fazla bir şey olamam..." (Ali, 2011: 98) alıntısından da anlaşılacağı üzere, Maria Puder, annesiyle soyunduğu maskülen-feminen ilişki dengesini Raif Efendi ile arkadaşlık kisvesi altında devam ettirme ihtiyacı içindedir. Hâlbuki annesiyle kurmuş olduğu ilişkide soyunduğu o maskülen rol, esasen babasının boşluğunu doldurmak, başka bir deyişle erkek eşin ve babanın rollerini üzerine almak suretiyle şekillenmiştir. Dolayısıyla genç kadın, esasen, farkında olmadan aile yaşamındaki döngüyü, Raif Efendi ile olan ilişkisinde bir şekilde yineleme eğilimindedir. Fakat elbette, güvenli bir temele dayanmayan bağlanma ilişkisi zorlu ve "gel-git"li bir duygusal yolculuğun habercisidir.

Üçüncü nokta ise, Maria Puder'de güvenli bağlanma olanağından yoksun kalma sonucunda gelişen "kompulsif kendine dayanma" davranışıdır (Bowlby, 2012: 178). Kendisini yaralayan yaşantılar, duygusal travmalar deneyimleyen insanlar bağlanma duygusunu ve ihtiyacını bastırmaktadır. Yakın ilişkiler konusunda pek çok şüphesi olan bu tür insanlar kendilerinden başkasına dayanmaktan, yaslanmaktan korkmaktadır (Bowlby, 2012, 178-179). Bu, reddedilmenin acısıyla başa çıkmak amacıyla kullanılan bir nevi savunma kalkanıdır. Yapılan alıntılardan Maria Puder'in de diğer insanları "şüpheyle yaklaşılması gereken, güvenilmez ötekiler" olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Etrafındaki insanlar tarafından yıllarca anlaşılmadığını hisseden genç kadın, bir yalnızlık dolambacının içinde dolaşmakta; kendisinden başka kimseye dayanmadığı bir yaşam sürmektedir. Bu durum onda yerleşiklik kazanmış ve ilişkileri iki insanın birbirine en yakın olabileceği safhalara vardığında bile genç kadın o yalnızlık girdabından kurtulamamış; dünyasına bir diğerini alamamıştır. Örneğin, yılbaşı gecesi Raif Efendi ile birlikte olduktan

sonra aralarına bir mesafe koymuş ve buna bağlı olarak ilişkileri kopma noktasına gelmiştir. Başka bir deyişle Korkmaz (Korkmaz, 2016: 308) tarafından da belirtildiği üzere, "Raif ve Maria Puder, birbirlerine 'çıkarsız', 'samimi' ve 'kayıtsız' bağlanmak şartı ile bağlanarak (...) yalnızlıklarını aşmak isterlerse de; 'insanın insana yaklaşabileceği muayyen hadd'i aştıklarında, ondan sonraki her adım onları birbirinden daha çok uzaklaştırmaya başla(mıştır)." Maria Puder Raif Efendi ile birlikte geçirdiği geceden sonra bir süre görüşmemelerini istemiştir çünkü aralarındaki fiziksel yakınlaşmanın, içindeki boşluğu doldurmaya yetmediğini görmüştür. Bu durum bir bakıma Maria Puder ile Raif Efendi arasındaki kapatılamayan uçuruma işaret etmekte, genç kadının varoluşsal yalıtımını imlemektedir (Yalom, 2001: 560):

> Hayır dostum, hayır! dedi, Birbirimize her zamandan ziyade uzağız! Çünkü artık bir ümidim yok. Bu sondu... Bir defa da bunu tecrübe edeyim dedim. Belki bu noksandı, diye düşündüm. Ama değil... İçimde hep o boşluk var... Daha da büyümüş olarak... Ne yapalım? Kabahat sende değil... Sana âşık değilim. Halbuki dünyada sana âşık olmam icap ettiğini, sana da âşık olmadıktan sonra hiç kimseyi sevemeyeceğimi, bütün ümitlerimi terk etmek lazım geleceğini gayet iyi biliyorum... Fakat elimde değil... Demek ki, ben böyleyim... Bunu olduğu gibi kabul etmekten başka çare yok... Ne kadar isterdim... Başka türlü olmayı ne kadar isterdim... Raif... Benim iyi kalpli dostum... Başka türlü olmayı senin kadar, hatta senden çok istediğime emin ol... Ne yapayım? Ağzımda dün akşamki içkilerin burukluğundan, sırtımda gittikçe artan ağrılardan başka hiçbir şey hissetmiyorum. (...) Dün akşam, hele buraya geldikten sonra, bir an neler ümit etmiştim... Sihirli bir el tarafından tamamen değiştirileceğimi, ruhumda, küçük kız çocukları gibi masum, fakat aynı zamanda bütün hayatımı kavrayacak kadar kuvvetli heyecanlar duyacağımı, bu sabah uykudan, başka bir dünyaya doğar gibi uyanacağımı sanmıştım. Fakat hakikat ne kadar başka... Hava her zamanki gibi kapalı; odam soğuk... Yanımda, her şeye rağmen bana yabancı, bütün yakınlığına rağmen benden ayrı, benden başka bir insan... Adalelerimde yorgunluk ve başımda ağrı... (...) Demek ki insanlar birbirine ancak muayyen bir hadde kadar yaklaşabiliyorlar ve ondan sonra, daha fazla sokulmak için atılan her adım daha çok uzaklaştırıyor. Seninle aramızdaki yakınlaşmanın bir hududu, bir sonu olmamasını ne kadar isterdim. Beni asıl, bu ümidin boşa çıkması üzüyor.... Bundan sonra kendimizi aldatmaya lüzum yok... (...) Her şey bitti mi? Zannetmem. İkimizin de çocuk olmadığını biliyorum. Yalnız bir müddet dinlenmek ve birbirimizden uzak kalmak lazım. Ta birbirimizi görmek ihtiyacını şiddetle duyuncaya kadar... Haydi artık Raif. Bu an gelince ben seni ararım; belki tekrar dost olur ve bu sefer daha akıllı davranırız. Birbirimizden,

> verebileceğimizden fazla şeyler beklemeyiz ve istemeyiz... Haydi artık git... O kadar yalnız kalmak istiyorum ki (Ali, 2011: 119-120).

Yukarıdaki alıntıda Maria Puder'in Raif Efendi ile birlikte olursa küçük bir kız çocuğu gibi masum ama güçlü heyecanlar duymayı ve yaşayacakları fiziksel birliktelik sonrasında sanki bambaşka birine dönüşmeyi umduğunu belirten sözleri, daha önce yapmış olduğumuz tahlili desteklemektedir: Maira Puder'in içinde maskülen ve feminen özelliklerinin kıyasıya çatıştığı bir gerilim vardır. Bu olayı takiben Maira Puder ve Raif Efendi'nin ilişkileri kopma evresine girmiştir. Raif Efendi bu evrede büyük bir boşluk hissi duyumsamış, hayatının "en dolu, en manalı zannettiği" evresi aniden boşalmıştır (Ali, 2011: 121). Genç adam, anlam duygusunu yitirmiş ve varlığını dünyadaki bir fazlalık olarak görmeye başlamıştır. Ayrıca yaşadığı bu reddedilme Raif Efendi'nin benliğini bir bütün olarak olumsuz değerlendirmesine ve "Hakkı vardı. Beni hayatımda hiç, hiç kimse sevmemişti" (Ali, 2011: 122) şeklinde yargılar geliştirmesine yol açmıştır. Bu durum genç adamı güçlü bir ruhsal sarsıntıyla karşı karşıya bırakmıştır. Maria Puder'in aşkı ile canlılık, hayatiyet kazanan ruhu, bir anda soluk bir resim gibi rengini ve ahengini yitirmiştir. Aynı zamanda "dünyada en güvendiği mahluktan ayrıldıktan ve onun iki insanın ancak muayyen bir hadde kadar birbirine yaklaşabileceklerine dair söylediklerini dinledikten sonra" (Ali, 2011: 123) yaşamı boyunca karşılaştığı tek "güvenli bağlanma" olanağını da kaybettiğini duyumsamıştır.

Bu bocalamalı günleri izleyen süreçte Maria Puder ağır bir zatürre geçirmiş ve Raif Efendi tüm aşkıyla onu çepeçevre sarmalamıştır. Genç adam bu süreçte kendi sağlığını hiçe sayarak sadece Maria Puder'e odaklanmış, hastane odasında başından ayrılmamış, âdeta o nefes aldıkça nefes almış, o gözlerini açtıkça dünyayı onun gözlerinden görmeye başlamıştır. Bowlby (Bowlby, 2015: 58) tarafından da belirtildiği gibi "bağlanma davranışının hedefi duygusal yakınlık bağını sürdürmek olduğundan, bağı tehlikeye atar gibi görünen durum, korumak için tasarlanan eyleme neden ol(makta); kaybetme tehlikesi ne kadar büyük görünürse bunu önlemek için yapılan eylemler (de) o kadar yoğun(luk) ve çeşitli"lik kazanmaktadır. Raif Efendi de Maria Puder'i kaybetme korkusu içinde tüm kaynaklarını seferber etmiş, ona gönüllü bakıcılık yapmış ve varlığını bir bütün olarak ona adamıştır. Zira bağlanmayı "tamamlayan ve bağlanılmış bireyin korunmasında tamamlayıcı bir işlev gören davranış, ilgilenme" (Bowlby, 2015: 57) olarak açığa çıkmaktadır. Maria Puder hasta iken Raif Efendi'nin ona gösterdiği ilgi ve alaka da bağlanmanın bu görünümlerindendir. Genç kadın biraz iyileşip doktorlar tarafından evde bakımla iyileşebileceğine kanaat getirildikten sonra, Raif Efendi yine onun bakımını üstlenmiş, zorunlu olmadıkça onun yanından ayrılmamış ve evinde

kalmaya başlamıştır. Maria Puder biraz iyileşip Raif Efendi ile sohbet etmeye başlayınca ona ilişkilerinin kopma sürecinde ve hastalığı boyunca neler yaşadığını sormuş, işittiklerinden sonra Raif Efendi'nin kendisini ne kadar sevdiğini anlamış, bu vesileyle daha önce aralarında neyin noksan olduğunu -ve aynı zamanda şimdi artık neyi bulduklarını- da kavramıştır:

> 'Şimdi aramızda noksan olan şeyin ne olduğunu biliyorum!' dedi. 'Bu eksik sana değil, bana ait... Bende inanmak noksanmış... Beni bu kadar çok sevdiğine bir türlü inanamadığım için, sana âşık olmadığımı zannediyormuşum... Bunu şimdi anlıyorum. Demek ki, insanlar benden inanmak kabiliyetimi almışlar... Ama şimdi anlıyorum... Sen beni inandırdın... Seni seviyorum... Deli gibi değil, gayet aklı başında olarak seviyorum... Seni istiyorum' (Ali, 2011: 135-136).

Bu idraki ve itirafı takiben Maria Puder ve Raif Efendi'nin aşkları *bütünleşme* evresine girmiştir. Âşıklar yaşamı birlikte kucaklamış, dünyanın renklerini birlikte keşfetmeye başlamıştır. Ancak bu süreç çok kısa sürmüştür. Babasının ölüm haberini alan Raif Efendi, aniden gerçek yaşam tarafından çağrılmış, Türkiye'ye dönmesi gerektiği gerçeği ile aşklarının büyülü dünyasından uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Veda zamanı gelinceye kadar aralarında birlikte bir yaşam kurma konusunda hiçbir şey konuşulmamıştır. İkisi de bunu dile getirme cesaretini kendinde bulamamıştır. Ancak genç adam, tam tren hareket ederken sevdiği kadının nereye çağırırsa çağırsın onun yanında olacağını vaat eden sözlerini işiterek Türkiye'ye döner dönmez yuva kurma hazırlıklarına başlamıştır. Genç çift, bu süreçte düzenli olarak mektuplaşmış, gelecek planları yapmıştır. Fakat bir zaman sonra Maria Puder'den gelen mektuplar ansızın durmuş, Raif Efendi'nin gönderdiği mektuplar da ulaşmadığı gerekçesiyle kendisine geri postalanmıştır. Bu andan itibaren Maria Puder ve Raif Efendi ilişkisinde *kayıp (kaybetme)* evresi başlamıştır. Genç adam, onu aramak ve ondan haber almak için her yolu denemiş fakat bunda muvaffak olamamıştır. Ümitlerini yitiren Raif Efendi'nin mana dünyasında aşk, "insan ruhunda derin ve kapanmaz yaralar açan mukaddes bir uçurum" (Korkmaz, 2016: 300) olarak yerini almıştır. Zira genç adam Maria Puder'in bir başka erkeği kendisine tercih ettiğini düşünerek başta ona, sonra da genelleme yaparak tüm insanlara olan inancını kaybetmiştir. Böylece genç kadınla yaşadığı ilişkide deneyimlediği güvenli bağlanma yaşantısı ortadan kalkmıştır. Başka bir deyişle Maria Puder'in, yani sevdiği kadının kaybının yarattığı psikolojik travma genç adamın ruhunu "ağır bir yara ya da yanık gibi" (Engel, 1961'den akt. Bowlby, 2015: 59) sarmıştır. Bu andan sonra Raif Efendi sağlıklı kişiler arası ilişkiler geliştirememiş, evlenip çocuk sahibi olsa da ailesinin hayatında

hep bir yabancı olarak kalmıştır. Onların yaşamında kendini bundan fazla bir yere de layık görmemiştir. Genç adam hayatını bir robotmuşçasına sürdürmeye başlamış, yalnızca üzerine düşen asgari sorumlulukları yerine getirmeyi amaçlamıştır. Bu durum on yıl böyunca devam etmiş ve Raif Efendi aslında, aniden biten ilişkisinin matemini tutan bir evrede, yani *yas ve sessiz özlem* evresinde uzun süre takılıp kalmıştır.

Yas tutma, "sevilen kişinin kaybedilmesiyle başlayan oldukça geniş bir psikolojik süreçler yelpazesi"ni imlemektedir (Bowlby, 2015: 31). Gerek yetişkinin gerekse çocuk ve ergenin kayıp ve yas deneyiminde bilinçli ve bilinçdışı düzeyde birtakım benzerlikler vardır. Bunlardan ilki, kaybedilen kişiye duyulan bilinçdışı özlemdir (Bowlby, 2015: 29; Bowlby, 2012: 106). İkincisi, kendini ya da kaybedilen kişiyi sürekli olarak kınama halidir. Üçüncüsü, başkalarını zorlanımlı önemseme durumudur. Son olarak dördüncüsü, kaybetmenin süreklilik arz eden bir durum olduğuna inanma halidir (Bowlby, 2015: 29). Eserde Raif Efendi'nin Maria Puder'den bir daha haber alamamasının ardından benzer bazı süreçlerden geçtiği görülmektedir: Genç adam içten içe Maria Puder'i özlemeye devam etmiş öte yandan bir başkasını kendisine tercih ettiğini düşünerek ona hiddetlenmiştir. Genç kadını, kendisini haber vermeden terk ettiği ve aşklarına ihanet ettiği için gizli gizli suçlamıştır. Ayrıca öfkesini kendisine de yöneltmiş; sevilmeye değer olmadığı ve varlığının lüzumsuz olduğu inancı ile her şeyden ve herkesten kendini soyutlamıştır. Başka bir deyişle kendisini yalnızlık ve tek başınalıkla cezalandırmıştır. Genç adam başta eşi ve çocukları olmak üzere herkese yalnızca ödev bilinciyle yönelmiş, herhangi bir sevgi bağı kurmaktan kaçınmış, görev addettiği şeyleri yapmaya da zorlanımlı bir ihtimam göstermek suretiyle yaklaşmıştır. Ayrıca Maria Puder ile olan ilişkisindeki güven kaybını bütüne genellemiş, insan ilişkilerinin yüzeysel, sahte ve geçici olduğu yönünde inançlar geliştirmiştir. Tıpkı annesi tarafından terk edilmiş olduğu duygusu yaşayan çocukların bir yandan onun gelmesini "özlemle beklerken", diğer yandan geçen her dakikayla birlikte bu vuslatın gerçekleşeceğine dair ümidini kaybetmeye başlaması ve "etrafında olup bitenleri duyumsamaz gibi görünen (içe kapanık) bir hâl alışı" gibi (Bowlby, 2015: 22) Raif Efendi de inzivaya çekilmiştir.

Bu inziva on yıl sonra Almanya'dan tanıdığı ve Maria Puder'in akrabası olduğunu bildiği Frau Tiedemann ile Ankara'da karşılaşması neticesinde yeni bir evreye girmiştir: *Tükenme* evresi (Burada tükenme kavramı aşkın bitişine değil, âşığın, yani Raif Efendi'nin tükenişine gönderme yapmaktadır.) Raif Efendi, Alman ahbabından Maria Puder'in Türk bir gence âşık olduğunu (ki bahsi geçen bu Türk genç, kimse bilmese de kendisidir), ondan hamile kaldığını, çocuğunu doğurmak için nükseden hastalığının tedavisinden feragat ettiğini ve bu nedenle doğum sırasında öldüğünü öğrenmiştir. Bu haberle

birlikte genç adam anlamıştır ki, Maria Puder kendisine sürpriz yapmak için bir bebekleri olacağını mektuplarında ondan saklamıştır. Aşklarının meyvesi olan çocuk hayattadır ve trenin hareketiyle birlikte kendisinden uzaklaşmaktadır. Maria Puder'in ölüm haberini aldıktan sonra Raif Efendi kendisinin neden yıllardır içine kapanıp kaldığını da kavramıştır:

> Demek on sene evvel ölmüştü! Ben onu beklerken, evimi ona kabule hazırken ölmüştü. Hiç kimseye bir şey söylemeden, beni imkânsızlıklar içinde kıvrandırmamak, beni sıkıntıya sokmamak için, bütün sırrını beraber alarak götürmüştü. On seneden beri ona karşı duyduğum hiddetin, etrafıma karşı kendimi aşılmaz bir duvar içine alışımın hakiki sebebini şimdi anlıyordum: On sene, hiç azalmayan bir aşkla, onu sevmekte devam etmiştim. İçime ondan başka kimsenin girmesine müsaade etmemiştim. Fakat şimdi onu her zamandan ziyade seviyordum... (...) Bunlar bana, on seneden beri bir an bile yaşamamış olduğumu; bütün hareketlerimin, düşüncelerimin, hislerimin benden uzak olduğunu gösteriyordu. Asıl 'ben', otuz beş seneye yaklaşan ömrümde, ancak üç dört ay kadar yaşamış, sonra, benimle alakası olmayan manasız bir hüvviyetin derinliklerinde gömülüp kalmıştım. (...) Gene dün akşam anladım ki, hayatımdan o kadın çıktıktan sonra, her şey hakikiliğini kaybetmiş, ben onunla beraber, belki de daha evvel, ölmüşüm (Ali, 2011: 158).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere Raif Efendi Maria Puder'i sevmekten hiç vazgeçmemiştir. Çünkü "insan, bir mıknatıstan çıkan kıvılcımlar gibi yanıp sönen ani anlar ya da kopuk kopuk zamanlar dizisi içinde sevmez; sevgiliyi sürekli olarak sever. (...) Sevgi bir akıştır; ruhsal maddeden oluşan bir ırmaktır" (Gasset, 2017: 11). Bu akıştaki süreklilik, Gasset tarafından da belirtildiği gibi, derin bir bağlılığın ürünüdür ve belki de bu nedenle her tür mesafeye rağmen ölmemektedir:

> Bir insanın özünden kaynayıp taşan sevgi hiçbir durumda ölemez. Duyarlı ruhun üzerinde sonsuza dek sürecek, aşıya benzer bir iz bırakır. Koşullar –örneğin uzaklık– sevgi için gerekli olan beslenmeyi engelleyebilir; o zaman sevgi, gücünü yitirecek, duygusal bir hevese, bilincin alt katmanlarında seyrimeye devam edecek hafif bir duygu damarına dönüşecektir. Ama ölmeyecektir, duygusal niteliği hiç değişmeden kalacaktır. Bir zamanlar seven kişi, ruhunun en derin köşelerinde, sevgilisinin onun bir parçası olduğu duygusunu sürdürecektir. Talih, fiziksel ve toplumsal anlamda onu başka yerlere sürükleyebilir, ama bunun hiç önemi yoktur; çünkü o kişi, sevdiğine yakın olmaya devam edecektir. Gerçek sevginin en büyük belirtisi şudur: sevgiliye, yer birliğinin sağladığından daha derin bir bağlılık ve içtenlikle

> yakın olmak. Aslında bu, o kişiyle birlikte yaşamak demektir. En doğru ama belki çok teknik bir deyimle şöyle denebilir: sevgiliyle birlikte var olma durumu içinde, nasıl olursa olsun, onun alın yazısını paylaşarak birlikte olmak (Gasset, 2017: 25).

Dolayısıyla genç adam duyduğu sevginin güdümünde, yıllar yılı sessiz bir hasretlik içinde yaşamıştır. Öte yandan bu karşılaşmanın yarattığı farkındalığın ardından Raif Efendi gerek Maria Puder'i yıllarca gereksiz yere kendisine ihanet etmekle itham ettiği gerek insanlara o zamana kadar beyhude bir güvensizlik beslediği gerekse çocuğunun yanından geçip gitmesine izin verdiği için kendisini şiddetli bir şekilde suçlamıştır. Yaşadığı yoğun suçluluk, onu ruhsal buhrana düşürerek içten içe tüketmeye başlamıştır. Çünkü ona göre "insanların en günahsızını" yıllardır "kabahatlerin en ağırı (ile); seven bir kalbi yüzüstü bırakmak ihaneti" ile boşu boşuna suçlamıştır (Ali, 2011: 157). Bu, ona göre affedilmez bir suçtur:

> On seneden beri belki boşuna yere herkesten kaçmışım, insanlara inanmamakla haksızlık etmişim. Aramış olsaydım, belki senin gibi birini bulabilirdim. Her şeyi o zaman öğrenmiş olsaydım, belki zamanla alışır, seni başkalarında bulmaya gayret ederdim. Ama bundan sonra her şey bitti. Asıl büyük ve affedilmez haksızlığı sana karşı yaptıktan sonra, hiçbir şeyi düzeltmek istemiyorum. Senin hakkında verdiğim yanlış bir hükme dayanarak bütün insanları suçlu tuttum; onlardan kaçtım. Bugün hakikati anlıyorum; fakat nefsimi ebedi bir yalnızlığa mahkûm etmeye mecburum. Hayat ancak bir kere oynanan bir kumardır, ben onu kaybettim. İkinci defa oynayamam... (...) Vücudunun bir parçası olarak geride bıraktığın çocuk, bizim kızımız, yer yüzünde bir babası olduğundan habersiz, uzak yerlerde dolaşıp duracak (Ali, 2011: 159).

Yukarıdaki satırları yazdıktan sonra Raif Efendi sağlığına dikkat etmemeye başlamış ve anlamsız yaşamının bir an önce son bulması için dua etmiştir. Aradığı son, kendisini kısa bir zaman sonra bulmuş ve romanın sonunda Raif Efendi anlatıcıya, yani geçen on yıllık ömründe bir parça da olsa yakınlaşmaya başladığı tek insana, sırlarının olduğu defteri emanet ederek son yolculuğuna doğru uğurlanmıştır.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Boelen Paul A. ve Reijntjes Albert, "Negative Cognitions in Emotional Problems Following

Romantic Relationship Break-ups", Stress & Health, 25, 2009.

Bowlby John, *Kaybetme*, Çev. Nur Nirven ve Nüket Diner, Pinhan Yayınları, İstanbul 2015.

Bowlby John, *Sevgi Bağlarının Kurulması ve Bozulması*, Çev. Meltem Kamer, Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları, İstanbul 2012.

Fromm Erich, *Sevme Sanatı*, Çev. Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul 1995.

Gasset Jose Ortega, *Sevgi Üstüne*, Çev. Yurdanur Salman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Gürsoy Kenan, *Varoluş ve Felsefe*, Aktif Düşünce Yayınları, Ankara 2014.

Gürsoy Kenan, *Maurice Merleau-Ponty'de Algı Problemine Giriş*, Lotus Yayınları, Ankara 2007.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Monroe Scott M., Rohde Paul, Seeley John R., Lewinsohn Peter M., "Life Events and Depression in Adolescence: Relationship Loss as a Prospective Risk Factor for the Onset of Major Depressive Disorder", Journal of Abnormal Psychology, 108(4), 1999.

Rhoades Galena K., Kamp Dush Claire M., Atkins David C., Stanley Scott M. ve Markman Howard J., "Breaking up is Hard to Do: The Impact of Unmarried Relationship Dissolution on Mental Health and Life Satisfaction", Journal of Family Psychology, 25(3), 2011.

Saint-Exupéry Antoine de, *Küçük Prens*, Çev. Cemal Süreya ve Tomris Uyar, Can Yayınları, İstanbul 2015.

Sbarra David A. ve Emery Robert, E., "The Emotional Sequelae of Nonmarital Relationship Dissolution: Analysis of Change and Intraindividual Variability Over Time", Personal Relationships, 12, 2005.

Sbarra David A., Law Rita W. ve Portley Robert M., "Divorce and Death: A Meta-analysis and Research Agenda for Clinical, Social, and Health Psychology", Perspectives on Psychological Science, 6, 2011.

Türker Habip, *Sevginin Varlık Yapısı*, Endülüs Yayınları, İstanbul 2017.

Türker Habip, *Yüksüz Diyalektik: Husserl Fenomenolojisi Üzerine Bir Deneme*, Ebabil Yayınları, Ankara 2016.

Yalom Irvin, *Varoluşçu Psikoterapi*, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001.

Yöntem kısmının yazımı sırasında sunduğu fikirsel katkılar için değerli hocam Prof. Dr. Habip Türker'e teşekkürü bir borç bilirim.

Rahime Sarıçelik*

KÜRK MANTOLU MADONNA ROMAN KAHRAMANLARINDA ÇİFTE CİNSEL AHLAK STANDARDI

Çifte Cinsel Ahlak Standardı Kavramı Üzerine

Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna* romanını 1943'te kaleme alır. Romanı fazla romantik bulan dostlarına eserinin yıllardır kafasında olduğunu ve yazıya dökmemenin imkânsız olduğunu söyler (Ali, 2014: 92). Zira onun yazılarında hep bir amaca hizmet etmek ve toplumu edebiyatla yükseltmek vardır. Neyse ki edebiyatın sezgisel denizinde Sabahattin Ali karakterleri aracılığı ile çok şeyi dilediğince söylemektedir. Yazarın, edebiyata sığınıp *Kürk Mantolu Madonna* eserinde cemiyetçe verilmiş cinsiyet rollerini ve bu rollerin sınırlarını karakterleri ile ortaya koyduğunu görüyoruz. Bu çalışmada da sözü edilen rolleri, incelerken cemiyette gelişen "Çifte Cinsel Ahlak Standardı" kavramını açmaya çalışacağız.

Cinsiyet rolleri doğuştan var olan bir olgu değildir. Zira Anthony Giddens'a göre bebeklerin toplumsal cinsiyetlerini öğrenmeleri neredeyse bilinçsizce gelişir. Çocuklar cinsiyetlerine dair birçok sözsüz toplumsal sinyaller alırlar. Örneğin, erkek ve kadın yetişkinler bebekleri genellikle farklı biçimlerde tutarlar. Giyiniş, saç biçimi gibi farklılıkları bebeğe öğrenme sürecinde görsel sinyaller gönderir. İki yaş civarındaki çocukların, toplumsal cinsiyetin ne olduğuna ilişkin kısmen bir anlayışları olur. Kendilerinin erkek mi yoksa kız mı olduklarını bilirler, başkalarını da genellikle doğru bir biçimde sınıflandırabilirler (Giddens, 2009: 291). Zamanla cinsel rollerine bürünen kadın ve erkek, bu rollerin avantaj ve dezavantajları ile bir ömür geçirir. Cemiyet, çifte cinsel ahlak standardına göre onları kodlar. Bu nedenledir ki R. W. Connell *Gender and Power* kitabında kız ve erkek çocuklarına farklı davranıldığından söz eder (Connell, 1987: 49). Zira toplumsal cinsiyet sürekli olarak öğrenilen bir olgudur. "Çifte Cinsel Ahlak Standardı" kavramı da verilen toplumsal cinsiyet mesajlarıyla ortaya çıkmış ve özellikle kadınları daha olumsuz etkilemiştir. Üstelik cinsiyet rollerindeki çifte ahlak standardı, toplumsal cinsiyet kavramını sürekli bir biçimde güçlendirmektedir.

* Strasbourg Üniversitesi Türk Etütleri Bölümü Doktora Adayı.

Cinsiyetler arası eşitsizliği, kişisel bir nitelik olarak alırsak toplumsal cinsiyet; kişiler arasında bir ilişki olarak alırsak da cinsellik şeklini alır. Toplumsal cinsiyet, erkekler ile kadınlar arasındaki eşitsizliğin cinselleştirilmesinin donmuş halidir (Butler, 2005: 32).

"Çifte Cinsel Ahlak Standardı" kavramı, cinsel yönelim noktasında da çok açık bir şekilde görülür. Öyle ki heteroseksüelliğin alternatifleri bastırması, toplumsal cinsiyet farklılığı, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini anlamak için çok önemlidir. Kültürce inşa edilen homoseksüellik ve lezbiyenlik korkusu -homofobi-, cinsel tercihleri ne olursa olsun, bütün kadınların ve erkeklerin davranışlarını denetim altına almak için çalışır (Bilton, Bonnett, Jones, Skinner, Stanworth and Webster, 1996: 225). Bu nedenlerle olsa gerek Sabahattin Ali'nin cinsel yönelimleri de konu ettiğine şahit oluruz.

Romanda Kavrama Dair İzlenimler

Kürk Mantolu Madonna (1943) romanında Sabahattin Ali "Çifte Cinsel Ahlak Standardı" kavramı ile kadının özne-nesne ilişkisini, eril toplumların cinsiyet bakışını ve toplumlardaki heteroseksüel algıyı göstermeye çalışmıştır. Toplumsal cinsiyet olgusu ile rolleri çoktan belirlenmiş kadının özne olma savaşını, kadının arzusu sorunsalı etrafında açmıştır. Çünkü özne arzulayandır. Bu durumda özne olan kadının da toplumun algılaması ya da reddi dışında bir arzusu vardır. Yine de yazar topluma kadının arzusunu sorgulatırken özne kadın olmaya kararlı Alman Maria Puder'i seçer. Yabancı bir kadının seçimi yazar tarafından da okuyucular tarafından da daha az sorun çıkaracak ve romanın daha rahat kabul görmesini sağlayacaktır. Yazar Maria Puder'i seçerek kadının özne olma savaşının tüm dünyada her daim varlığını sürdürmekte olduğunu göstermek istemiştir, diyebiliriz. Bundan dolayıdır ki romanda Maria'yı konuya dair bolca eleştiri yaparken görürüz. Maria'nın romanda söylemek istedikleri birkaç cümleyle başta şöyle ifade edilebilir: Kadın biyolojik farkından dolayı tüketilebilen bir nesnedir ve bir süs objesi olarak algılanmaktadır. Kadın olma bilinci kadınların ellerinden alınmıştır. Maria'nın eleştiri ve düşünceleri bu nokrada çalışma konumuz çifte cinsel ahlak standardı ile örtüşmektedir.

Maria'yı farklı kılan onun kadınlığının bilincinde olması ve ona toplumca verilen değerden daha fazlasını hak ettiğini bilmesidir. En önemlisi de hak ettiklerinin altını ısrarla çizmesidir. Maria, ataerkil toplumun erkeğinin nesnesi haline getirilmiş kadını kabul etmez. Bu nedenle de Maria'yı bazen kendi hemcinslerini eleştirirken buluruz. Çalıştığı barda şarkı söylerken onu sırtından öpen sarhoş bir erkeğin yanında bu duruma kızan ama bir şey demeye de cesaret edemeyen kadına gözlerine çevirerek "Hoş görün efendim,

erkekler bize karşı böyle şeyleri yapmakta serbesttirler." der (Ali, 2014: 71). Bu cümlelerle -kendisi bu olayla ürperse de- duruma alışkın, hatta aşağılanmalarının farkına varamayan kadınlarla dalga geçer. Çünkü Maria şunu fark etmiştir: "Kültürel çifte standartlar eşdeğer davranışlar gözeten kadınlara 'hafif meşrep', 'hafif kadın' veya 'fahişe' tanımları kullanılır. Sonuçları ise en hafifinden kadının toplumsal olarak dışlanması veya ruhsal ve bedensel cezalandırılmasıdır" (Navaro, 1997: 54). Yine de kendi içinde hiç durduramadığı eleştirilerin kaynağını sorgular:

> Niçin böyleyim, niçin diğer kadınların farkına bile varamadıkları bir nokta bana bu kadar ehemmiyetli görünüyor? Bunun üzerine çok düşündüm. Acaba bende anormal bir taraf mı var, dedim. Hayır, bilakis, belki diğer kadınlardan daha normal olduğum için böyle düşünüyorum... Annem tabi olmaya, itaat etmeye alışmış olan kadınlığın adeta bir timsaliydi. Hayatta yalnız yürümek itiyadını kaybetmiş, daha doğrusu bu itiyadı asla kazanamamıştı (Sabahattin Ali, 2014: 97).

Kadınların kadınlıklarını algılayamayıp nesne olma tutkuları içinde olduklarını dile getiren Maria, hoş tutulan bir oyuncak olmanın bazı kadınlar insan olmaktan daha kolay ve cazip geldiğini söyler.

Romanda, Maria'nın çocukluğundan beri yalnız başına yaşaması ve para kazanmak zorunda olması onu daha mücadeleci ve erkeksi yapmıştır. Atilla Özkırımlı: "Nasıl Raif birçok yanıyla kadınsı ise, Maria da erkeksidir." der (Ali, Özkırımlı, Sönmez, 2014, 365). Romandaki şu sözler kadın roman karakterlerindeki erkeksilik kavramını açıkça gözler önüne serer ve toplumun cinsiyet rolünü zedeler: "... Ama Berlin'de değil... Bütün dünyada yalnızım... Küçükten beri... Sakın siz de başka erkekler gibi düşünmeyin... Ben hep böyle apaçık konuşurum... Bir erkek gibi... Zaten birçok taraflarım erkeklere benzer... Belki de bunun için yalnızım" (Ali, 2014: 77). Elbette ki yazar, bu cinsel rol zıtlığını bilinçli olarak yerleştirmiştir. Romanda erkek kahraman Raif, Maria'ya göre oldukça toydur. Böylece Sabahattin Ali Raif'i de toplumun geleneksel erkek rolünden ayrı bir yere koymuştur. Aynı yaşlarda olmalarına rağmen Raif'in daha önce bir ilişkisi bile olmamıştır. Maria kendisi gibi daha güçlü olmasını istediği için ona sürekli çıkışır. Yine de o erkek bencil bakışlarını ve isteklerini onda görmeyince bu durumu sever. Zayıflık olarak görülen kadınsılık, erkeklerde az rastlanan bir durum, hayata bakış biçimidir ve ataerkillikten soyunmuştur ve bu romanda yüceltilmiştir. Maria'nın sevdiği işte budur. Bundan dolayı, Maria Raif'e şöyle demekte gecikmeyecektir:

> Sizde de biraz kadınlık var... Şimdi farkına varıyorum... Belki de bunun için ilk gördüğüm andan itibaren sizde hoşuma giden bir şey bulduğuma hükmettim... Siz de genç kızlara mahsusu bir hal var... Annemden ve babamdan çok dinlediğim bu lafı böyle ilk defa konuştuğum bir insandan duymak beni şaşırttı ve üzdü... (Ali, 2014: 78).

Maria gene kitabın başka bölümlerinde "Oo, siz sahiden bir genç kız gibi mahcupsunuz!" (Ali, 2014: 80) ve "Fakat pek çocuk, daha doğrusu pek kadın gibisiniz..." (Ali, 2014: 98). Maria'nın sözleri üzerine Raif anne babasının kendisine sıkça söylediği cümleleri hatırlar: "Yahu sen kız olacakmışsın ama yanlış doğmuşsun!" (Ali, 2014: 48). Gene kitapta Raif'in okuduğu Turgenyev'in "Klara Miliç" hikâyesindeki kıza, içinden gelenleri söyleyememesi; en kuvvetli, en derin, en güzel taraflarını müthiş bir kıskançlık ve itimatsızlıkla saklaması cihetinden kendini benzettiğini görürüz (Ali, 2014: 54). Kitapta fazlaca yer alan Raif'in kadınsı özelliğinden yola çıkarak Sabahattin Ali'nin erkek kahramanlarını kadınsı, kadınları ise daha erkeksi göstermek konusunda ısrar ettiğini söyleyebiliriz. Bu ısrar toplumun verdiği erkek ve kadın rolünü reddetmek üzerine kurulmuştur görüşündeyiz.

Yazar cinsel arzularından da birkaç yerde söz açmıştır. Bu bölümlerden birini, Fahriye adlı bir komşu kızını arzulaması ile görürüz. "Hiçbir zaman masum bir insan değildim: Yalnız kaldığım zamanlar, kafamda canlanan bu kadınlarla, en usta âşıkların bile aklına gelmeyecek sahneler yaşar, sıcak ve zonklayan dudakların sarhoş eden tazyikini ağzımda, hakikatte olabileceğinden birkaç kat daha kuvvetli olarak duyardım" (Ali, 2014: 59). Ancak burada dikkat etmemiz geren kısım, yazarın Raif'in bir kadına olan cinsel arzusunu dile getirmesidir. Bundan bilinçli olarak söz ettiğini düşünüyoruz. Zira yazar, Raif'in kadınsılığının homoseksüellik şeklinde anlaşılmasını istemez ve konunun altını ısrarla çizer. Çünkü karşısında kadını ve erkeği cinsel yönelimler noktasında etiketleyen heteroseksüel bir toplum vardır. Maria da bu sebeple söz ettiği erkeklik dünyasında nesne olmamak için âdeta direnir. Romanın başında Maria "Hayır, sizi de sevmiyorum" diyebilen bir kadındır. Bunu her söylediğinde erkekler tarafından hoş karşılanmayıp terk edilse de dürüstlükten vazgeçmez. Çünkü o gerçek bir öznedir. Kendi beğenilerini cesurca ve özgürce söyleme hakkı vardır. Romanın sonuna doğru gelindiğinde, bu aşk yolculuğunda, bir şeyi daha keşfetmiştir: İnsanlar ondan inanmak kabiliyetini de almışlardır... Bunu fark etmesiyle sevmediğini söylediği Raif'e karşı müthiş bir arzu hissettiğini de fark etmiştir. Aynı samimiyetle -bir erkeğin rahatlıkla yapacağı gibi- sevdiğini sevdiğine söylemekten de geri durmamıştır. Romanda böylece çifte cinsel ahlak standardı reddedilmiştir.

Kadına ve erkeğe kesin roller yüklemiş eril toplumdaki Maria, söyledik-

leriyle erkeklerin kadınları nasıl da nesneleştirdiklerini ve buna nasıl da hakları olduğunu sandıklarını gösterir ve geleneksel yapıdaki erkekleri kıyasıya eleştirir. Görüldüğü gibi cinsiyet eşitsizliği dünyanın her tarafına hâkimdir. Bu durum Simone de Beauvoir'ı haklı çıkarır haldedir. Ona göre "İki cins dünyayı asla eşit paylaşamamışlardır. Bugün hâlâ-durum değişmekte olsa da- kadın çok fazla gerilerdedir. Dünyanın neredeyse hiçbir ülkesinde yasal durumu erkeğinki ile benzer değildir ve çoğunlukla dezavantajlıdır" (de Beauvoir, 1976: 23). Maria'ya göre de erkekler kadının özne olamamasında en önemli engellerdir:

> Dünyada sizden, yani bütün erkeklerden niçin bu kadar nefret ediyorum biliyor musunuz? Sırf böyle en tabii haklarıymış gibi insandan birçok şeyler istedikleri için... Beni yanlış anlamayın bu taleplerin muhakkak söz haline gelmesi şart değil... Erkeklerin öyle bir bakışları, öyle bir gülüşleri, ellerini kaldırışları hülasa kadınlara öyle bir muamele edişleri vardı ki... Kendilerine ne kadar fazla ve ne kadar aptalca güvendiklerini fark etmemek için kör olmak lazım... Kendilerini daima bir avcı, bizi zavallı birer av olarak düşünmekten asla vazgeçmiyorlardı. Bizim vazifemiz sadece tabi olmak, itaat etmek, istenilen şeyleri vermek... Biz isteyemeyiz, kendiliğimizden bir şey veremeyiz... (Ali, 2014: 81-82).

Bu cümleler yok sayılan, talep edemeyen kadını gözler önüne serer. "Bilhassa tahammül edemediğim bir şey kadının erkek karşısında pasif kalmaya mecbur oluşu... Neden? Niçin daima biz kaçacağız ve siz kovalayacaksınız? Niçin daima biz teslim olacağız ve siz teslim alacaksınız" (Ali, 2014: 97).

Sabahattin Ali toplumsal cinsiyetin sorguladığı "cinsel yönelimleri" de romanlarında eksik etmemiştir. Yazar cinsel tercihi alışılmışın dışında olan insanların da toplumda karşılaştığı zorlukların da bu kişilerin çifte cinsel ahlak standardının da neresinde olduklarının farkındadır. Bu nedenle homoseksüelliğe dair birkaç kesiti romanlarında görürüz. İncelediğimiz romanda Raif Almanya'da gezinirken kadın gibi giyinmiş erkekler gördüğünü söyler. Yazar Almanya' da gördüğü travestileri şöyle tasvir eder: "Ayaklarına kırmızı çizmeler giyip kadınlar gibi yüzlerini boyayarak dolaşan birtakım delikanlılar gelip geçenlere davet eden gözlerle bakıyorlardı" (Ali, 2014: 67). Raif'in gördüğü travestidir. Buna karşın *Kürk Mantolu Madonna* romanında erkeklerin yersiz gururlarına kızan Maria, bu tür erkeklere âşık olmaktansa lezbiyen bir ilişki tercih ettiğini gizlemeye gerek görmeden şöyle dillendirir: "Kendimde hiçbir gayritabiî temayül bulunmadığını bildiğim halde, bir kadına âşık olmayı tercih ederim... Korkmayın zannettiğiniz gibi değil. Ama keşke öyle olabilsem... Muhakkak ki insan ruhunu daha az alçaltan bir şey yapmış olu-

rum..." (Ali, 2014: 98). Yazar Maria'ya "Ama keşke öyle olabilsem" dedirtir. Yazar böylece bu konudaki açık fikirliliğini ortaya koyarken toplumun heterojen damarına bir kez daha basar diyebiliriz. Sabahattin Ali'nin romanlarında gösterdiği eril toplumun, cinsiyet belirsizliğine ve homoseksüelliğe zerre tahammülü yoktur. Çifte cinsel ahlak noktasında eşcinsellik, Sabahattin Ali eserlerinde karşımıza çıkan olmazsa olmaz bir olgudur. Bu olgunun toplumlar için kabulü çoğu kez zor olmuştur. Hatta çoğu zaman yok sayılmıştır. Öyle ki, A. Rich "compulsory heterosexuality" (zorunlu heteroseksüellik) kavramını ortaya atarak heteroseksüellikle kadınların cinsel arzularını kadınlardan erkeklere doğru tercih etmeye -organizelerle, propagandalarla- zorlandığına, ikna edildiğine dikkat çekmek ister (Rich, 1980: 648). G. Savran *Beden Emek Tarih* eserinde S. Jackson'un kadınların ezilmesi ile lezbiyen ve geylerin ezilmesinin birbiri ile bağlantılı olduğunu, temelinde toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin olduğunu belirttiğini yazar (Savran, 2004: 285).

Maria karakterinden sonra kitabın ikinci ilgi çekici kadın karakteri Hollandalı Frau van Tiedemann'dır. Raif'in odasına gidip rahatça onunla konuşabilen bir kadındır. Raif'e bir gün çıkmayı teklif eder. Çıktıkları gece sarhoş olur ve Raif'i öper. Raif bu durumu şöyle ifade eder: "Birdenbire bu otuz beşlik kadının acıkmış dudaklarını yüzümde hissettim. Etrafımızdan geçen birkaç kişi gülerek saadet temennisinde bulundu" (Ali, 2014: 63). Yazar romanda bu hareketi sokaktaki bir Türk kadınına yaptıramazdı. Ülkenin Almanya olması bu noktada kurtarıcı olmuştur. Raif de Maria'nın akrabası Frau van Tiedemann'a Maria ile ilişkilerini söylemek istemez ve bunun üzerine alışkanlıklarını sorgular. "Bilhassa Frau van Tiedemann'ın bir şey duymamasını istiyordum. Maria bunda belki mahzur görmezdi, fakat ben, belki Türkiye'den kalmış bir itiyatla, böyle icap ettiği kanaatindeydim" (Ali, 2014: 106). Dönemin Almanya'sında da bu kadının rahat hareketleri sorgulanır. Bunu Maria'nın şu sözleri ile anlarız: "... Dayımın kızı... Ama şimdi dargınız... Ben değil... Annem görüşmek istemiyor; bu halleri yüzünden... Kocası avukattı. Umumi Harp'te öldü. ... Şimdi, annemin tabiriyle, 'uygunsuz' bir hayat sürüyor... Ama bize ne" (Ali, 2014: 78). Maria'nın annesi geleneksel kendi ayakları üstünde duramayan bir kadındır. "Tıpkı annem gibi sizi de birinin idare etmesi lazım..." cümlesi ile Maria'nın annesini bir parça daha tanırız (Ali, 2014: 98). Geleneksel bir bakış, toplumun tabuları annesini de içine almıştır. Yahudi olan Maria'nın inançla ilgili düşüncelerinden tüm varlığı ile her yönlü gelenekselliğe karşı çıktığını görürüz (Ali, 2014: 110).

Romanda Baldız Ferhunde Hanım da daha özgür tavırlarıyla diğer kadınlardan farklı bir kişiliktir. İki çocuğunu her fırsatta ablası Raif Efendinin eşi Mihriye'ye bırakarak süslenip çıktığını okuruz. Hatta iki çocuğu bile onun için birer ceza gibidir. Mihriye Hanım, tam olarak Maria'nın tersi bir kişiliktir.

Mihriye toplumda dayatılmış kadınlıktır. Mihriye Hanım gününü mutfakta geçiren ev halkına sözünü geçiremeyen, hizmetçilik eden bir kadındır (Ali, 2014: 30). Mihriye kadınlık ve erkeklikten haberi bile olmayan, çifte standart kavramına hiç kafa yormayan bir kadın olarak romanda yerini almıştır.

> Bu çifte standardın yapısal nedenlerinden biri günümüze kadar, geleneksel aile yapısı ve sosyal düzen içinde kadın ve erkeğin belirgin toplumsal görevleri üzerine kuruludur. Erkeğin dış dünyada, kadının ise ev içinde toplumsal sorumluluk sahibi olmalarını gerektiren cinsel roller, erkeğin dış dünyada güçlü kalabilmesi için özellikle bağımlı hissetmemesini, zaafını göstermemesini, özerk olarak vurgular... Buna karşılık, ailenin devamlılığı ve ev içi görevleri tümüyle kadının sorumluluğundadır (Navaro, 1997: 66).

Mihriye Hanımın aksine Maria gibiler yazarın idealize ettiği kadın modelleri olmasına rağmen Mihriye Hanım karakteri, Sabahattin Ali'nin bu romanında kadınların çifte standardın sosyal düzendeki görevlerini bir parça göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Sonuç

Roman incelememizden yola çıkarak denebilir ki, Sabahattin Ali "Çifte cinsel ahlak standardı" kavramının kapsadığı tüm ayrıntıları romanında göstermeye çalışmıştır. Yazar, kadınlar için Maria'ya söz hakkı vermiştir. Erkekler için de söz Raif'indir. Raif de Maria da romanda bilinçli olarak geleneksel kadın ve erkek tipi dışında yaratılmışlardır. Raif'in kadınsılığı ve Maria'nın erkeksiliği yabancı bir kadın olarak seçilmesi bunun en iyi ispatıdır. Görülen odur ki, dünya toplumlarında asıl mesele kadının nesne gibi görülmesinin değişmemesidir. Kadın, ataerkil bir zihniyetin dayattığı, üstüne yapışmış önyargı ve kabullenişle kendisini bulamadığı bir zeminde yaşama mahkûm edilmiş görünmektedir. Kendisine ait kimlik oluşturmasına, arzularıyla bir erkekten farklı bir birey, özne olarak kendini algılamasına izin verilmemektedir.

Yazar Raif ve Maria dışındaki diğer tüm karakterleri ile de çifte standart kavramını etraflıca dile getirmiştir. Kadınları iş bölümü, çalışan kadın, ev kadını, aile ve kültür ortamlarında göstermiş ve erkeğin karşısındaki durumunu ortaya koymuştur. Aynı zamanda yazar Raif Efendiyi aile içinde kendisinden yararlanılan ve yalnız bir kişilik olarak gösterirken, toplumun yetiştirdiği, örgütlediği erkek beklentisinin dışında tutar. Çünkü erkek özellikle maddi anlamda -kadının aksine eve para getiren kişi olma özelliği ile- güçlü olmak zorundadır. Çifte standardın olduğu toplumlarda kadının ve erkeğin onlarla ayrılmaz bir bütün olmuş rolleri vardır.

Sabahattin Ali "Çifte cinsel ahlak standardı" kavramını açarken cinsel

yönelimlerden söz etmekten de geri durmamıştır. Çünkü ataerkil toplumlarda kadınlar kadar ezilen bir grup da eşcinsellerdir. Raif'in erkeksiliğinin altını iyi çizmiş. Özellikle Raif'i kadınları arzulayan bir erkek olarak birkaç bölümde göstermeyi ihmal etmemiştir. Romanda erkeksilik ve homoseksüel erkeklik bu şekilde tamamen ayrılmıştır. Lezbiyenlikten de ayrıca konu açılmıştır.

Kürk Mantolu Madonna romanını incelediğimizde Sabahattin Ali'nin amacının toplumsal cinsiyet kavramında toplumun belirlediği cinsiyet rolünü eleştirmek olduğunu görürüz. "Çifte Cinsel Ahlak Standardı" kavramı da bu zeminde sorgulanmıştır. Bu kavram günümüzde cinsiyet algılamalarında bir sorun olarak karşımıza çıkar. Çünkü çifte ahlak standartları kadınlara ve eşcinsellere karşı kullanılmaktadır. Bu ahlak anlayışı ataerkil toplumu ve içinde var olan geleneksel erkeklikleri beslemektedir. Türkiye toplumu toplumsal cinsiyet rollerini ve ikiyüzlü ahlak anlayışını günümüzde de tartışmaktadır. Bu durum bize *Kürk Mantolu Madonna* eserinin günümüzde neden en çok okunanlar listesine girdiğini de açıklamaktadır.

KAYNAKÇA

Bilton Tony, Bonnett Kevin, Jones Pip, Skinner David, Stanworth Michelle and Webster Andrew, *Introductory Sociology*, Macmillan, Londra,1996.

Butler Judith, Trouble Dans Le Genre, *Le Féminisme et La Subversion de l'İdentité*, çev. Kraus Cynthia, La Découverte, Paris 2005.

Connell, R.W., *Gender and Power, Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press,1987.

de Beauvoir Simon, *Le deuxieme sexe I, Les faits et les mythes*, Gallimard, Paris 1976.

Giddens Anthony, *Sociology*, Polity Press, Cambridge 2009.

Navaro Leyla, *Tapınağın Öbür Yüzü, Kadınlar ve Erkekler Üzerine*, Varlık Yayınları, İstanbul 1997.

Rich Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", Vol. 5, No. 4, Women: Sex and Sexuality (Summer, 1980) http://www.transasdocorpo.org.br/uploads/ed00a77290ee205d3d0f16a97cf54628.pdf

(erişim tarihi: 25.05.2016)

Ali Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Sabahattin Ali, Anılar, İncelemeler, Eleştiriler, Haz: Ali Filiz, Özkırımlı Atilla, Sönmez Sevengül, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Savran Gülnur A., *Beden, Emek, Tarih, Diyalektik Bir Feminizm İçin*, Kanat, İstanbul 2004.

VI. BÖLÜM

ŞİİRİ

Hayriye Ünal

SABAHATTİN ALİ ŞİİRLERİNDE BAHTSIZ ÖZNENİN GÖRÜNÜŞLERİ

Öykücü Sabahattin Ali'nin edebiyat kariyerine şiirle başladığını öğrenmek şaşırtıcı değil benim için. Sabahattin Ali'nin şiir sevgisiyle yoğrulduğunu söyleyebiliriz. Bu şiir sevgisinin Sabahattin Ali öykücülüğüne olumlu yansıdığını ileri sürebilirim. "Şahsi vesika" olarak şiiri görmesinin sonucunda öykü ve romanlarında mesafeli bir anlatıcı olmuştur. Başkalarının hayatının anlatmaya değer olduğu idrakine böylece varabilmiştir.

Atilla Özkırımlı'nın verdiği bilgilere göre şiirlerin derlenmesinde Asım Bezirci'nin emeği var. Bezirci şiirleri üçe ayırıyor. *Dağlar ve Rüzgâr*, *Kurbağanın Serenadı*, *Öteki Şiirler*. Şiirlerin yayımlanış öyküleri yazı boyunca esas aldığımız YKY'deki *Bütün Şiirleri* kitabının 24. baskısının girişinde yer alıyor (Ali, 2017). Bu kitabın başında üç yazı var: Atilla Özkırımlı, Asım Bezirci ve Nur Gürani Arslan. Bu yazılar şiirlerin yayımlanış maceraları ve zamanları konusunda, şiirde geçen şahısların kim olduğuna dair yeterli bilgi içeriyor.

Şiirde kalmak bir cehd işi. Mektuplarındaki itirafına göre Sabahattin Ali şiir kitabını bastırdığı için pişmandır (Ali, 2017: 18). Bir dönem oldukça hırslı şekilde şiir çalıştığını biliyoruz. Onun şiirde kendine yeterli gelmediğini düşünüyorum. Şiirden beklentisinin yüksekliği ile yazdığı şiirin uyuşmazlığı onu sonradan şiirden uzak tutmuş olmalı. Özkırımlı'nın verdiği bilgiye göre 1935'ten sonra şiir yayımlamamıştır. Kendinde gördüğü başarısızlığı aşağıda açıklamayı umuyorum.

Hayattan beklentisinin de yüksek olduğunu ve ondaki hayal kırıklığının böylece daha da büyüdüğünü mektuplarındaki bir ifadeden anlıyoruz. "Ben o kadar çok, o kadar başka, o kadar mütenevvi yaşamak istiyorum ki, bu arzu beni diğer yaşayanlardan ayırarak hayatımı, beni canımdan bezdiren hadiselerle dolduruyor ve ben yaşamamayı istiyorum..." (Ali, 2017: 20) Şiirde de bu arzu yüksekliği dile getirilir:

Arzularım muayyen bir haddi aşınca (Rüzgâr, 58)

İyi bir kalemin birden fazla türde eser vermesi biz okurlar için talihli bir durum. Yazarı dört koldan anlama fırsatı veriyor. Sabahattin Ali roman ve öykülerinde kendini ne kadar geride tutmuşsa şiirlerinde o kadar ele

vermiştir. Ele vermek denince olumsuz bir algı oluşabilir, değil. Esasen kendini anlatırken kendine yapılanlar üzerinden insanlığı, insanın en derin ilkel yanlarını ele veriyor. Onun şiirinin temel itkisi "uzaklık". Özlem içerisinde. Soyutlanmışlık, şairi melodramın eşiğine bırakır. Hikâyelerinde ne kadar nesnelse şiirlerde o kadar özneldir.

Sabahattin Ali'nin vezinli şiirlerinde bile bilgece konuşma bireysel tecrübeden çıkmadır.

Bu tecrübenin insanlara dair şairi hükme ulaştırması ilgimi çekti. Şair kendine edilenlerden yola çıkarak oluşturduğu bir değer tablosuyla insanlar hakkında hükme varıyor. Bu birçok kişinin de yaptığı bir şeydir belki ancak şairin uzaklaşma hissi, kendini yalıtması, bize ilginç dersler veriyor.

Şiirlerinde biçimsel olarak ve sıklıkla işlediği temalarda içinde bulunduğu dönemin hece vezni anlayışını taşır. Acı ve elem dolu bir yaşamı sevdiğine anlatma arzusu ile dolu. Klişe ifadelerin ve veznin baskısına rağmen yer yer çok özgün ifadeler bulmuştur.

Yalnız ona yâr demiştik,
Onda bir şey var demiştik,
O bizi anlar demiştik,
Böyleymiş kara yazımız. ("Kara Yazı", 50)

Doğa unsurları ile diyaloğu halk şairlerinin bir devamı gibi görünmekle birlikte biraz daha yakından baktığımızda şair doğayı bitmeyen bir dert anlatmaya sessiz muhatap seçmiş gibidir. *Dağlar ve Rüzgâr* adını verdiği kitapta ilk bakışta sıklıkla geçen dağ, hapishane şiirleri de içeren bir toplam olarak, özgürlük tutkusunu açığa vurur. Yaşamla ilgili hakikate erip bunu çarçabuk ifade edebilmiştir. Neredeyse bilgece bir özdeyişe dönüşür çoğu sözleri.

"Eleştirmenlerin işinin değerlendirme ölçütlerini oluşturmak, birincilik ödülünün kime verileceğine karar vermek vb. olmadığı; eleştirmenlerden asıl istenenin, bizlere nesnelerle ilgili yeni ve net bakış açıları kazandırmak olduğu düşünülebilir." (Hungerland) Ben eleştirmen şapkamı takıp şair ve doğa konusuna farklı bir bakış atmayı deneyeceğim.

İki değeri şiirler boyunca zıt kutupta yerleşmiş görüyoruz: İnsan ve doğa. Aynı değerler öyküde başka bir roldeydi. Öykülerinde doğa içinde insanı gösteriyordu. Kar içinde yürüyen çaresiz insanlar, savaşan, ayakta kalmaya çalışan, mücadele veren insanlar vardı. Öykülerde insan genelde gadre ve zulme uğrayandır. İnsan figürleri özdeşleşme, acısına tanıdıklık geliştirme imkânı bulabileceğimiz figürlerdi. Doğa ise neredeyse zulmedendi. Hasan'ı boğan su, Emine'nin çocuklarını öldüren soğuk...

Bunun gerçeğe yakınlığını vurgulamalıyım. Ahlaki değer içermeyen

doğa, öldürdüğünde bile katil değildir. Doğanın şiddeti kınanmaz, kendi yasasına içkindir. Doğanın ve hatta hayvanların şiddeti hiçbir toplumda ifadeye dönüşen bir sorgulama ile karşılaşmaz. Çünkü yargılanabilmenin koşulu dildir, zihinsel erginliktir. Talihe küfredilebilir. Felek denir. Yazgıya büründürülür vs. o kadar.

Sabahattin Ali şiirlerinde "gösterme" yoktur, ifade vardır. Şiirlerde "insan", öykünün aksine gadre uğratan ve zulüm işleyendir. Şiirlerde gösterilen ve olumlu anlam yüklenen değer, doğadır. Doğanın unsurlarına imrenme içinde görüyoruz şairi. Doğa Sabahattin Ali'ye göre "iyi" olanın içerildiği yerdir. Sığınak olarak seçilebilir. Güneş ışıklı, deniz serin, rüzgâr asil, dağlar ise en emin yuvadır. Şairi, öykülerinde katil olarak çizdiği doğaya doğru iten onu türdeşlerinden ayıran bir şeydir. Nedir bu? Kurban psikolojisi.

Belki birçok kişinin uğradığı ama yalnızca ifade gücü olanın kendini sıyırıp durumunu isimlendirebildiği bir pozisyon. 1928 tarihli "Hayat" adlı üç şiirin birini "kalender"in gözünden birini de "mefkûreci" gözünden kaleme alırken kendi ideal durumu ile gerçeğe yakın olan durumunu da ortaya sermiş gibidir. Kalender'in gerçeği "yuları tutan (bir) mukadderin eli"dir ("Hayat", 96). Mefkûreci'nin gerçeği şudur: "Ne büyük ıstıraptır yaşamak herkes gibi?../ 'Yükseksin!' Tatlı bir ses olamaz bu ses gibi" ("Hayat", 97).

Böylece Sabahattin Ali'nin şiirleri, edilgen bir öznenin, yaşam çizgisini ideal -kendine yakıştırdığı yüksek- duruma kıyas ederek acıya gark edilmesinin resimleridir. Tüm şiirlere yayılmasa da bu tutum, öznenin pozisyonunu belirleyicidir. "Hayat" şiirini Bedbin'in gözü kaleme alırken "Kimse baş çevirip de bakmayacak gebersem" ("Hayat", 98) demektedir. Şimdi dikkatimizi bu üç açılı özneye yöneltelim.

Sabahattin Ali, yalnızca hapishanede değil alelade yaşamda da tecrit edildiğini hisseder. Talih ona kötü davranırken diğerlerinin mutluluğu aynı tehdit altında değildir. René Girard'ın kıyım ve eziyet konusunda mitlerden yola çıkıp tespit ettiği dört basmakalıp var. Bir yerde kıyım ve eziyet varsa bu dört kalıptan üçü orada vaki olmalıdır. Bu kalıpların en bilineni "şiddet"tir. Sabahattin Ali'nin yaşamı boyunca ve ölümü ile şiddete uğradığını hepimiz biliyoruz. Bu nesnel bir gerçeklik. Bir de şairin hissettiği şiddete eşlik eden tecrit duygusu ve kendisine atfettiği "talihsizlik" verili durumu yani kurbanlık var. Bu onun öznel gerçekliği. Bu gerçeklikte Girard'a başvurarak nasıl sonuçlar çıkacağına bakalım:

1. "Şiddetler gerçektir," (hapishane deneyimi, hapisten çıkışla birlikte işine geri dönebilmek için özür diletilmesi, ölümü.)
2. "Kriz gerçektir," (dönemin koşulları)
3. "Kurbanlar, kendilerine atfedilen suçlar nedeniyle değil, taşıdıkları kubanlık işareti nedeniyle, krizle aralarında suçlu bir ilişki olduğunu his-

settiren şeyler nedeniyle seçilmişlerdir," (şair olmanın getirdiği durum, sözün etkisi, taşlama şiirin yazılmış olması hiçbiri somut bir suça delalet etmez. Sonuç "baht"a yorulur. Öznel bir sonuç:

Ekmeğim bahtımdan katı,
Bahtım düşmanımdan kötü; ("Hapishane Şarkısı", 36))

4. "Operasyonun anlamı bu krizin sorumluluğunu kurbanların üzerine atmak ve sözü edilen kurbanları ortadan kaldırarak ya da en azından onları 'kirlettikleri' topluluktan dışlayarak bu kriz üzerinde etkide bulunmaktır." (Girard, 2005: 33-34)

(Bu sonuncu maddenin öznel olmaktan çıkıp yani şairin kurban psikolojisi olmaktan çıkıp gerçek olduğu ölümüyle kanıtlanmıştır. Sabahattin Ali'nin âdeta bir günah keçisi sayılarak hangi krizin neye dönüştürüldüğünü tarihsel olarak bilmiyoruz. Ancak şiire yansıyan şair sezgilerini saptayabiliyoruz. Bunlardan biri de geride kalan kitlenin masum olmadığının ilanıdır.)

Sabahattin Ali öykü ve romanlarıyla değil ama yalnızca şiiriyle ve sezgileriyle kurbanlığını peşin ilan etmiştir. Geri kalan insanlığı suçlayıcı işaretler olduğu gibi bazen meziyetlerle bazen kötü talihle şair insanlıktan ayrışmaktadır. İnsanlıkla kendisini ontolojik bir ayrıma tâbi tutmaktadır.

Benim kafam acayip bir dimağ taşıyor,
Her dakika insanlardan uzaklaşıyor.
Zaman zaman mağlup olsam bile etime,
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime. ("Rüzgâr", 59)

"Rüzgâr" şiirinde rüzgâra yüce bir kimlik bahşederek insanlığı onunla konuşuyor. İnsana mahsus acziyet incitiyor onu. Bundan Tanrısal bir karmaşa içinde olduğu da söylenebilir. İnsanlığı, eksikliği, zaaflara yenik düşme anları hariç kendini herkesten ayırması tecritte kendi payını da hissettiriyor. Yine Girard'dan öğrendiğimize göre, kurbanı tanımayı sağlayan işaret her zaman kör, çolak, topal veya vebalı olmak değildir. "Olağanüstü güzel ve her türlü kusurdan muaf" (Girard, 2005: 45) olmak da bir işarettir. Kurban mutlaka "başka yerden gelen biridir", şairliğin ezelî karşılanışı böyledir.

Rüzgâr şiirinde ne olduğunu bilmediğimiz farkındalıklar mevcuttur. Uğrayacağı şiddetin işaretini veren farkındalıklar.

Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
Benim artık yalnız sana itimadım var.

Gelmiş gibi uzaktaki bir seyyareden
Yabancıyım bu gürültü dünyasına ben
Etrafımın sözlerine aklım ermedi,
Etrafım da bana kulak vermedi.
Senelerden beri hâlâ anlaşamadık,
Ben de kestim anlaşmaktan ümidi artık.
Gözlerimde hakikati sezen bir nurla
Etrafımı süzüyorum biraz gururla. ("Rüzgâr", 58)

Girard'ın mitolojideki bir yabancı yorumuna dönelim, böylece şiirde sezgisi verilen durumun hem şairin ölümüyle hem de şairin bugünkü tantanalı kabulüyle ilgili durumu açıkladığını göreceğiz.

> Kurban başka yerden gelen biridir, damgalı bir yabancıdır. ...Ev sahiplerinin gözünde yabancının tuhaf ya da edepsizce davranmasının nedeni, başka normlara uyuyor olmasıdır. Belli bir etnik-merkezcilik eşiğinin ötesine geçildiğinde, yabancı artık tam anlamıyla mitolojikleşir. En ufak yanlış anlama bir felaket riski taşıyacaktır. *Bu önce katledilip sonra kutsallaştırılan yabancı temasının ardında öyle aşırı bir 'taşralılık' biçimi vardır ki,* artık onu algılayamayız – tıpkı belli bir dalga uzunluğunun ötesinde ya da berisinde sesleri ve renkleri algılayamayışımız gibi. (Girard, 2005: 45). (alıntıdaki italik bana ait, H.Ü.)

Bu alıntıda italik yaparak vurguladığım hususun Türk edebiyatı ve bugünü temsil eden ortam tarafından kendilerine dönük bir eleştiri olarak okunmasını dilerim. Her ne kadar başka başka şekillerde ifade edilse de pagan bir alışkanlıkla toplumun bugün de -illa mermiyle olması gerekmiyor- şair öğütmeye devam ettiğini bir şair olarak görüyor ve iletiyorum.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Bütün Şiirleri*, Haz. Atilla Özkırımlı, 24. bs. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Girard René, *Günah Keçisi*, Çev. Işık Ergüden, Kanat Kitap, İstanbul 2005.

Hungerland Isabel C., *Şiirsel Söylem*, Çev. Berkan Ulu, Hece Yayınları, Ankara 2018.

Mehmet Narlı*

HAPİSHANE BAĞLAMINDA SABAHATTİN ALİ'NİN ŞİİRLERİ**

Giriş

Hapishane şiiri olgusu yeni değildir. Yüzyıllardan beri şairler, siyaset, din, sosyal ve ahlâk hayatının egemenleri tarafından veya kanunların öngördüğü hukuk düzeni içinde zindanlara, hapishanelere atıldılar; sürgünlere gönderildiler. Gazali'den, Nesimi'ye, Pir Sultan'dan, Şinasi'ye, Nâzım'dan Necip Fazıl'a, Sabahattin Ali'den Osman Yüksel'e, Can Yücel'e kadar birçok şairin hayatlarının bir kısmı hapishanelerde geçmiştir.

Şair olarak hapishaneye girenler olduğu gibi, hapishanede şiir yazmaya başlayanlar da vardır. Yine şiirlerini hapishane içinden yazanlar olduğu gibi, hiç hapse düşmemiş şairlerin hapishane konulu şiirleri de vardır. "Hapishane Şiirleri" gibi bir başlıkta, içerde yazılan, en azından hapse düşmüş şair tarafından yazılan hapishane konulu şiirler söz konusu edilmelidir. Hapishane şiirleri veya cezaevi şiirleri adıyla yayımlanmış bazı kitaplarda, bu özelliği taşımayan şiirler de vardır. Oysa hapishane-şiir ilişkisinde, mekânın kişiler üzerindeki etkisi, özgürlüklerin kısıtlanması, hayatın bütünüyle içerden algılanması olgusal bir nitelik taşıyacaksa yaşanılmış gerçekliğin hesaba katılması gerekir. Başlığa bağlı kalınarak açıklığa kavuşması gereken bir konu da, hapishanede yazılan her metnin şiir sayılıp sayılmayacağıdır. Özellikle ideolojik popilizmin etkisiyle sırf hapiste yatanın yazdığı metinler olduğu için bir süre gündemde kalanlar vardır. Özellikle Cumhuriyet sonrasında Nâzım Hikmet'in hapishaneden yazdığı şiirlerin elden ele dolaşmasıyla gelişen idealist mazlum şair kimliği, Ahmet Arif'in özellikle "Hasretinden Prangalar Eskittim"i ve altmış kuşağı toplumcu şairlerin şiirleri ile devrimci edebiyatın en geçer akçesi haline gelir. Necip Fazıl'ın özellikle "Zindandan Mehmed'e Mektup" adlı şiiri ile diğer dini ve milli duyarlıkları yansıtan mahpus şiirleri de sağda bir mazlumiyet, mağduriyet ve kahramanlık duygusu oluşturur.

Özellikle 1980'lerden sonra ülkemizde hapishane şiiri konusunda önemli tartışmalar yaşanır. İhtilal, sağ ve sol görüşlü olmak üzere birçok genci

* Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Bu yazı daha önce Marmara Üniversitesinde bildiri olarak sunduğumuz sonrasında Hapishane Kitabı (Akademi Kitabevi) adlı kitaba alınan ve makalelerimizi topladığımız Şiir Burcu (Akçağ Yayınları 2016 Ankara) kitabımızda yer alan Hapishane Şiirleri adlı makaleden türetilmiştir.

hapishanelere yollar. Bu gençlerin çoğu yaşadıkları şoku atlattıktan sonra içerde şiire yönelirler. Akademi Kitabevi 1984'te İçerden yarışmaya katılan bir şiir dosyasına ödül verir. Nevzat Çelik'in aldığı bu ödül çeşitli tartışmalara kaynaklık ettiği gibi hapiste yatan veya hapisten çıkmış birçok kişinin de şiir kitaplarının yayımlanmasına başlangıç olur.

Sabahattin Ali ve Hapishane Şiiri

Hapishane Hayatı

Sabahattin Ali, 30 Eylül 1931'de Konya Karma Ortaokulu'nda Almanca öğretmenliğine atanır. Burada şiirler, öyküler yazıp, çeviriler yapmaktadır. *Kuyucaklı Yusuf* romanı *Yeni Anadolu* gazetesinde on beş sayı kadar tefrika edilir. 1932'de, Cumhurbaşkanına "ima yoluyla hakaretten" bir yıla hüküm giyer. (Bu yargılanmanın başlamasında *Yeni Anadolu* gazetesi sahibi Cemal Kutay'ın payı olduğu söylenmektedir) Hapisliğinin ilk dört ayını Konya'da, kalan süresini de Sinop Cezaevi'nde geçirir.[1] Sabahattin Ali, Edip Akbayram tarafından bestelenen "Aldırma Gönül" ve "Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz" adlı şiirlerini Sinop Cezaevi'nde yazmıştır. Yine *Markopaşa*'daki yazılarında suç unsuru bulunur ve gazetenin sorumlusu olması nedeniyle, "neşren hakaret"ten açılan dava sonucu dört ay hüküm giyer. Bu arada 1947'de *Sırça Köşk*'ü yayınlar. Kitaptaki aynı adlı öykü sebep gösterilerek kitap toplatılır. Çıkardıkları gazeteler kapatılınca Mehmet Ali Aybar'ın *Zincirli Hürriyet*'inde yazmaya başlar. Burada yayımlanan "Asıl Büyük Tehlike Bugünkü İktidarın Devamıdır" yazısı nedeniyle kovuşturmaya uğrar; önceki davadan verilen hükmü kesinleşince, hapse girer. Üsküdar Paşakapı Cezaevinde üç ay yatar. 20 Aralık 1947 yeniden tutuklanır; Sultanahmet Cezaevinde 11 gün yatar.

İçeri Dışarı Algısı

Hapse düşen insanın doğal davranışı, dışarıda bıraktıklarını aramasıdır. İçeri, insanı bütün yapıp ettiklerinden ayıran bir cezadır. Fakat dışarıdan soyutlanmış hayatın, her mahkûm tarafından aynı şekilde algılanmadığı da bir gerçek. Hapishane, bazen kanunların öngördüğü bir ceza; bazen başa gelen çekilir kabilinden bir sabır mekânı, kötü kader, zorba düzenin kuyularıdır. Bazen de içerdeki insan, mekânı, bütün bunların bileşkesi olarak algılar. Bu algılar, insanların içinde doğup büyüdükleri sosyal ve ahlâki şartlara göre, gördükleri eğitim düzeyine ve biçimine göre, inandıkları siyasal düşünceye göre değişmektedir. Öyle ki bu farklı algılama mekânın adlandırılmasında da kendini gösterir: Cezaevi, mapushane, kodes, dam, Yusuf'un kuyusu, duvar, zindan gibi.

"Hapishane Şarkısı"ndan

1

Göklerde kartal gibiydim.
Kanatlarımdan vuruldum;
Mor çiçekli dal gibiydim,
Bahar vaktinde kırıldım.

Yar olmadı bana devir,
Her günüm bir başka zehir;
Hapishanelerde demir
Parmaklıklara sarıldım

2

Ey gönül, kuşa benzerdin,
Kafesler sana dar gelir;
Bir yerde durmaz gezerdin,
Hapislik sana zor gelir

Bakmazsa senin yüzüne
Çok görme elin kızına;
Dışarda serbest gezene
Hapiste yatan hor gelir

3

Burda çiçekler açmıyor,
Kuşlar süzülüp uçmuyor,
Yıldızlar ışık saçmıyor,
Geçmiyor günler, geçmiyor.

Avluda volta vururum;
Kâh düşünür, otururum,
Türlü hayaller görürüm;
Geçmiyor günler, geçmiyor

4

Ey yar, bu acı demlerde
Sen koru benim aklımı...
Karardım kaldım damlarda,
Aydınlat benim yolumu...

Nefesin esen rüzgârda,
Saçların savrulan karda,
Yerde, gökte, bulutlarda,
Ararım nazlı gülümü

5

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

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

Sabahattin Ali'nin hapishanede yazdığı şiirlerde, içeri algısında öne çıkan duygu zamandır. Sinop Cezaevi'ndeyken "Hapishane Şarkısı" adıyla yazdığı beş şiirin ikisinin nakaratı "Geçmiyor günler, geçmiyor" ve "Aldırma Gönül Aldırma" dır. Dışarıda hayatın canlığını, akışını sağlayan bütün yaşanırlıklar hapishanede yoktur. Çiçeklerin açmadığı, kuşların süzülüp uçmadığı, yıldızların ışık saçmadığı, sevdaların yaşanmadığı, gezip dolaşmaların olmadığı, insanların birbirlerine yabancı olduğu bir yerdir hapishane. Dolayısıyla içerde zaman durur adeta. Dışarıda su gibi akan günler, hapishane bir türlü geçmek bilmez. Nâzım Hikmet, Necip Fazıl gibi şairlere göre, Sabahattin Ali'nin içeri algısı, daha bireyseldir. Cezaevindeki hayat, toplumsal, siyasal amaçlara yürümeyi engelleyen bir tutsaklık olmaktan çok, bireyin yaşama alanını yok eden bir cezadır. Aldırma gönül nakaratlı şiirinde de, mapushane gerçeğinin

algılanmasında odak, kişinin yaşadığı acılardır:

"Hapishane Şarkısı 5" başlıklı bu şiirin (Sabahattin Ali, 1965: 61) son dörtlüğünde olduğu gibi, şairin bütün mahrumiyetlerden duyduğu acıyı hafifletmenin yolu "aldırmamak"tır. Ancak bu aldırmamak, vazgeçmek, yaşamayı ciddiye almamak değildir. "Bu da geçer yahu" kabilinden bir olgunlaşma arayışıdır. Fakat bu arayışın diğer şiirlerde gerçekleşmiş olduğunu veya dışarıdaki hayatiyetin sorumluluklarını taşıyabilecek bir nesnelliğe dönüştüğünü pek göremeyiz. "Hapishane Şarkısı" adlı 5 bölümlü şiirin diğer bölümlerinde de içeri algısı bireyseldir. Dışarıdaki hayatın özgürlüğünün, enerjisinin ve gençliğinin kaybolduğunu dile getiren özne hapishanedeki halini tasvir eder. "Hapishane Şarkısı"nın birçok bölümünde kendini gösteren bir tavır da kadere dolayısıyla Allah'a olan sitemdir. Hapishane adeta kaderin/Allah'ın onu mahkûm ettiği, gençliğini, iradesini aldığı, dışarıdakilerin gözünden düşürdüğü bir yerdir.

İlginç olan Sabahattin Ali'nin neden içerde olduğuna dair bir göndermede bulunmaması, kendisini yargılayan ve mahkûm eden sisteme veya kişilere bir atıfta bulunmaması, siyasal bir eleştiriye girişmemesidir. Onu neden hapsedildiğine dair bir biyografik bilgisi olmayanların şiirlere bakarak onu bir "kader mahkûmu" olarak algılaması oldukça mümkündür. Oysa ideolojik siyasal mahkûmiyeti olan hiçbir mahkûm kendini kader mahkûmu olarak algılamamıştır.

Umut ile Umutsuzluk Arasındaki İnsan

Hapishane şiirlerinde umut ve umutsuzluk genel olarak bir med-cezir halinde yaşanmaktadır. Ancak şairin dünya görüşü, yaşı, hapishaneye giriş sebebi, hapishanede kalış süresi, hapishane olgusunun algılanışı umut ve umutsuzluğu farklı oranlarda etkilemektedir. Bazı şair ve şiirlerde hapishanede bir umut, bir direniş yükselirken, bazılarında tam bir duygusal çöküş görülmektedir. Umudu doğurup besleyen duygular, genel olarak dış dünyaya duyulan özlem, yaşanılmış hatıralar ve inanılan dünya görüşüdür.

Sabahattin Ali'nin şiirlerinde dikkat çekecek kadar görülen huzursuz ve karamsar insan, "Hapishane Şarkıları"nda da umut-umutsuzluk gelgitinde kalır. Siyasal bir suçlama yüzünden hapse düştüğü halde, hapishanedeki yoksunlukları, daha çok kişisel acılar halinde yaşamaktadır. "Ekmeğim bahtımdan katı,/ Bahtım düşmanımdan kötü;/ Böyle kepaze hayatı/ Sürüklemekten yoruldum" (Ali, 1965: 31) dizelerinde kendi üzerine çöreklenmiş acılı ve karamsar bir ruhun izleri vardır. İlginç olan, şairin yaşadığı acıları geleneksel bir düzlemde "bahtına" bağlamasıdır. "Görmesen bile denizi,/ Yukarıya çevir gözü:/ Deniz gibidir gökyüzü;/ Aldırma gönül, aldırma" dizelerinde ise içerde umuda açılacak bir pencere görür. Bu pencere ile birlikte "aldırma bu

da geçer" demeye başlar. Her başlayan şey bitecektir şeklinde pasif bir duruş olarak da değerlendirebiliriz bunu.

Mekânın Getirdiği Ün

Hapishane konulu şiirler yazanlar arasında, hapse girmeden tanınan, belli bir üne ulaşan şairler olduğu gibi, hapisteyken ünlenen şairler de vardır. Ne hapse girmeden ne de hapiste bilinip tanınmadığı halde, veya en azından sadece ismi bilindiği halde, sonraki siyasi ideolojik atmosferin rengine göre ün kazanan şairler de vardır. Acaba bir mekânda yaşanan acı ve mazlumiyet duygusunu bir metne yansıtmak, o metnin veya metnin yazarının ünlenmesine yeter olabilir mi? Böyle olduğunu söylemek güç. Çünkü, hapishanede yaşanan kişisel acıları veya kendini hapse sürükleyen toplumsal hayatın çelişkilerini kayda geçen ama adları dahi bilinmeyen bir çok insan var. O halde hapishane merkezinde şairlerin kazandığı ünü, şiirlerinin niteliğine mi bağlayacağız? Gerçekten de hapishane olgusu merkezinde yazılan şiirlerin en azından bir kısmının şiirsel ölçüler açısından yetkin olduğunu söyleyebiliriz. Ama o zaman da şu soruyla karşılaşırız: Şiirlerindeki niteliklerden dolayı bir şair ün sahibi oluyorsa bunu hapishaneyle neden ilişkilendiriyoruz? Veya hapishane merkezli olmayan nitelikli şiirler neden şairine benzer bir şöhret kazandırmıyor? O halde hapishane şiirlerinin ünlenmesi ve dolayısıyla şairlerine de ün sağlaması konusunda birbiriyle ilintili birçok etken sayabiliriz. Galiba sözünü ettiğimiz "ün"lenmenin ortaya çıkması, bu etkenlerin en azından bir kaçının bir arada bulunmasına bağlıdır. Bu etkenleri şöyle sıralamak mümkün: 1. Aynı ideolojiye inananların, yalnızlık hissinden kurtulmaları; gittikleri yoldaki bazı korkuları bu şiirleri okuyarak yenmeleri (karanlıkta ıslık çalmak gibi), 2. Aynı siyasal hedefleri paylaşanların, acı ve mazlumiyet yüklü bir tarih oluşturarak, duygusal haklılık ve sempati kazanma istekleri, 3. Hapishane şiirlerinin taşıdığı bazı sembollerin gidilen yolda kolektif bir ruh oluşturması ve bu kolektif ruhun kahramanlarını yaratmak düşüncesi, 4. Ticari kazanç peşinde olanların, tüketilebilecek bir marka oluşturmak istemeleri (modern simülasyon her şeyi markalaştırır), 5. Şiirlerin bestelenerek şiirle yakın ilgisi olmayan geniş kitlelere de ulaşması, 6. Bu şiirlerin toplantılarda, yürüyüşlerde birer marş gibi sürekli okunmaları ve antolojilerin demirbaşı olmaları, 7. Sosyal ve siyasal gündeme denk düşmeleri, 8. Yönetim tarafından yasaklanmaları veya görmezden gelinmeleri.

Edebiyat tarihi açısından şiirde önemli bir yere konulmasa da, hapishane şiirlerinden dolayı en çok bilinen isimlerden biri de Sabahattin Ali'dir. Aslında Sabahattin Ali, düşünceleri ve eylemleri ile bayraklaştırılan bir şair değildir ve zaten buna uygun bir hayatı da olmamıştır. Ayrıca şiirlerinde ideolojik anlamda öğretisel ve simgesel bir boyut da yoktur. Buna rağmen

onun hapishane şiirleri ile ün kazanmasının ideolojik bir tarafı vardır. Fakat bu ün şiirden fazla şiirlerin bestelenmiş olmasıyla ilgilidir. 1960'lardan sonraki siyasal çatışmalar gündemine denk düşmüştür bu türküler. Ticari firmalar, hem politik müziği dinleyecek hazır bir kitle bularak, hem de böyle bir kitleyi oluşturdukları sanatçı markalarıyla bir ölçüde oluşturarak bu şiirleri yayarlar. "Döndüm daldan kopan kuru yaprağa/ Seher yeli dağıt beni, kır beni/Götür tozlarımı burdan uzağa/Yarin çıplak ayağına sür beni" dizelerinin bulunduğu Leylim Ley türküsü; "Başın öne eğilmesin/Aldırma gönül aldırma" dizelerini hatırladığımız Aldırma Gönül türküsü; "Burda çiçekler açmıyor/Kuşlar süzülüp uçmuyor/Yıldızlar ışık saçmıyor/Geçmiyor günler geçmiyor" dizeleri hafızalarda kalan Hapishane Şarkısı adlı türkü, bir ideolojinin mazlumları olduğunu hisseden bütün kesimlerde dinlenir. Hatta özellikle "aldırma gönül aldırma" nakaratlı türkü, siyasal muhataplığı aşarak, kaderinden şikâyet eden, bir haksızlığa uğradığını düşünen, çok farklı sebeplerle hapishanelere düşen veya sayılan bütün bu durumların ötesinde ruhunu duymak isteyen bütün insanlar tarafından dinlenir. O yılların kaset satış grafiğini çıkaracak olanlar, aldırma gönül türküsünün bulunduğu, Edip Akbayram'lı, Selda'lı, Nuri Sesigüzel'li kasetlerin başa oynadığını göreceklerdir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Değirmen-Dağlar ve Rüzgâr*, *Varlık* Yay., İstanbul 1965.

1 Sinop Cezaevi'nin Hapishane şiir ilişkisinde önemli yeri vardır. Bir dönem ülke için bir tehdit unsuru olarak görülen Refik Halit Karay, Mustafa Suphi, Ahmet Bedevi Kuran, Hüseyin Hilmi, Burhan Felek, Refii Cevat, Osman Cemal Kaygılı, Kerim Korcan, Celal Zühtü Benneci, Osman Deniz ve Zekeriya Sertel de bu hapishanede yatmışlardır. İsimlerinin 'bvurada yatan ünlüler' şeklinde cezaevinin dış duvarlarından birinde teşhir edilmesi de dikkate şayan. Ancak, 1960 yılına kadar cezaevinde arşiv tutulmadığı için burada yatan aydınlar hakkında detaylı bilgiye ulaşmak oldukça zor. 60'tan sonra tutulan arşiv, cezaevindeki mahkumlarla tiyatro çalışmaları yapan, yazarlığı ve şairliğiyle adından söz ettiren eski savcılardan Berin Taşan'a ait. Burada yatan ünlü yazar ve şairler hakkındaki en gerçekçi bilgileri, yine onların cezaevindeyken veya daha sonra yazdıkları kitaplarından elde etmek mümkün. (Akagündüz, 2002)

Metin Özarslan*

HALK ŞİİRİ ÖLÇEĞİNDEN SABAHATTİN ALİ'NİN ŞİİRLERİ

Giriş Yerine veya Halk Şiirine Dair

En eskisi halk topluluklarından en gelişmiş milletlere kadar her toplumun tarih sahnesine çıktıkları zamandan başlamak üzere yaşadıkları her çağda edebî ürünler ortaya koydukları bilinmektedir. Çoğunlukla sözlü ve kullanımda anonim bir özellikler gösteren bu ürünler uzun bir tarihî süreç içinde sahip oldukları kendine has özellikleri kaybetmeden gelişmesini sürdürmüştür. Bu ürünler arasında belli oranda edebî değer taşıyanlar genellikle halk edebiyatı başlığı altında değerlendirilmiş ve incelenmiştir. Buradaki halk ifadesi esasen ürünün ait olduğu grubu, topluluğu, toplumu, bu cümleden milleti ifade eder. Bu bakımdan halk edebiyatı, millete ait bir edebiyatı, millî bir edebiyatı işaret eder. Bu edebiyat içine doğduğu milletin dili ve kültürü ile oluşturulmuştur. Bizde Türk halk edebiyatını anonim ürünler, âşık tarzı ürünler ve tekke tasavvuf çevrelerinin oluşturdukları ürünler oluşturur. Bu ürünlerin anlatmalık/mensur söylemelik/manzum ve oynatmalık/teartal olmak üzere muhtelif özellikleri söz konusudur. Türk halk şiiri de söylemelik olarak ortaya konmuş ve başlangıçtan günümüze kadar müzikle büyük oranda birliktelik sergilemiştir.

Bugün Türk halk şiiri kavramı büyük oranda sözlü gelenek içinde ortaya konmuş olan ve kullanımda anonim özellik taşıyan ürünleri ve ferdi verimleri ihtiva eder. Bu şiirin temel hususiyetleri şu şekilde ifade edilebilir: İslamiyet öncesi Türk sözlü şiir geleneğinin devamı olan bu şiir hece vezniyle oluşturulmuş, bu ölçünün 7'li, 8'li ve 11'li 14'lü 15'li kalıpları kullanılmıştır. İrticalen veya hazırlıklı olarak ortaya konan ürünlerin çoğu sözlüdür. Şiirin birimi dörtlüktür. Çoğunlukla yarım kafiye kullanılmıştır. Aşk, ayrılık, tabiat, ölüm, din ve tasavvuf konuları etrafında bireysel ve toplumsal mevzular tema olarak işlenmiştir. Şiirde kullanılan dil dönemin özelliklerini taşır. Üslup sade, yalındır ancak herkesçe hemen anlaşılacak bir basitlikte değildir.

Halk Şiiri Ölçeğinden Sabahattin Ali'nin Şiirleri

Sabahattin Ali'nin ilk yayımlanan şiir kitabı *Atsız Mecmua*'da yayımlanan şiirlerinin yanında yayımlanmamış şiirlerinin yer aldığı *Dağlar ve Rüzgâr*'dır.

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü.

Irmak, Servet-i Fünun, Hayat, Meşale ve Güneş gibi dergilerde daha önceleri yayımlanan şiirleri ise sonradan *Kurbağanın Seranadı* başlığı altında kitaplaşmıştır. *Dağlar ve Rüzgâr*'da yer alan şiirlerinde geleneksel vezin olan hece kullanılmıştır. Bu şiirlerin bir kaçı hariç hecenin 8'li kalıbının kullanıldığı semailerden oluşur. Söz konusu şiirlerde hâkim hava halk edebiyatı tarzına yakın gibi görünmekle beraber -mesela bir şiirinin ismi Koşma'dır- özellikle hapishane günlerindeki ruh haliyle kaleme aldığı ve hürriyete özlemini dile getirdiği şiirlerdir.

Sabahattin Ali'nin gerek hikâyesi gerekse şiiri edebiyat çevrelerince bütün yönleriyle değerlendirilmiştir. Onun eserleri hakkında son derece yerinde tespit ve tahliller yapılmıştır (bkz. Altınkaynak, 1998; Arslan, 2002; Bayram, 1978; Bezirci, 2002; Esen vd., 2002; İlhan-Akın, 1997; Korkmaz, 1997; Kutlu 1972; Özkırımlı 2002). Bu çalışmalarda birbirinden farklı ve yer yer birbirine tezat görüşler de söz konusudur.

Sabahattin Ali'nin şiirine "dönemin edebiyatının belirgin niteliklerini göz ardı etmemek gerekir" (Özkırımlı, 2002: 7) yaklaşımıyla onun hem sözlü şiiri hem klasik şiiri hem de yeni şiiri iyi bildiği, bu üç ayrı şiirin ses, üslup ve şekil imkânlarından faydalandığının altı çizilmiştir. *Dağlar ve Rüzgâr* kitabı yayımlandığında 02.04.1934 tarihli *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde Yaşar Nabi'nin bu kitabı övgüyle karşılamış olduğunu şu satılardan öğrenmekteyiz:

> Müellifin son yazılarını bir araya toplayan bu kitabın mümeyyiz vasfı halk edebiyatı tarzında bir deneme teşkil etmesidir, (...) Sabahattin Ali'nin tecrübeleri de muvaffak neticeler vermiş. Ve bize, şiirleri doğrudan doğruya bir halk şairi elinden çıkmamış olduklarını hissettirmekle beraber, o tanıdığımız ve sevdiğimiz samimi edayı tattırabiliyor. (...) Komplike imajlardan kasti olarak kaçınılmış olması, bu şiirlere büyük bir sadelik vermiş. (...) Sabahattin Ali'de iç cevheri vardır. Yapmacığa ve gülünce düşmeden halk tarzında şiirler yazabilmesi onun hesabına kaydedilecek büyük bir muvaffakiyettir (Bezirci, 2002: 14).

Gerek Yaşar Nabi ve gerekse başka edebiyat adamlarınca Sebahattin Ali'nin şiirleri için kullanılan "halk şiiri" veya halk edebiyat tarzı" ifadesi o günkü anlayış içinde kabul edilebilir bir yaklaşımdır. Ancak zaman içinde de bu yaklaşımın altı yeterince açılmamıştır. Sabahattin Ali'nin şiirinin halk şiiri tarzında veya halk şiirine yakın görülmesi esasen onun ilk kitabındaki şiirlerin dış yapısına yönelik bir değerlendirme olarak ortaya çıkmıştır. Şiirinin anlam dünyasına yönelik incelemelerde bu şiirlerin de o günkü şartlarda oluşmakta olan yeni/güncel şiirin havasından farklı olmadıkları görülmektedir. "Onun şiirleri aslında tamamen kendine dönük şiirlerdir, şairin duygularını

yansıtır. Ne var ki, bu eserlerde aynı zamanda insanlığın ortak dertleri, ortak duyguları vardır" (Arslan, 2002: 28).

Sabahattin Ali'nin şiirlerinde belki de en bariz hususiyet onun yaşadığı hayatın bir yansıma olarak içinde hissettiği karamsarlık hatta umutsuzluk havasıyla bocalama ve zıtlıklarda dolaşmasıdır. "Sabahattin Ali, şiirlerindeki üslubuyla mübalağaların, tereddütlerin, bocalayışların ve sonu gelmez arayışların insanı olduğunu gösterir" (Korkmaz, 1997: 324).

O bu arayışla içindeki yangıyı dışa vuracak enstrümanı kendince bulur ve kullanır. Bu enstrüman Türkçe'nin imkânları içinde oluşan sözlü, klasik ve yeni şiirdir. Sabahattin Ali bütün bu şiir vadilerinde kendince gezinir. Ondaki dil çevikliği ve kolay söyleme yeteneği kendisini standart bir pratiğe bağlanmak yerine eklektik bir yapı içinde hareket etmesine de vesile olur.

Dağlar ve Rüzgâr

Sabahattin Ali'nin *Dağlar ve Rüzgâr* kitabında 28 şiire yer verilmiştir. Bu şiirlerden "Servi", "Hapishane Şarkısı", "Uzakta", "Bir Doğum Günü İçin", "Dağlar", "Hapishane Şarkısı III", "Unutamadım", "Kızkaçıran", "Mayıs", "Yetmez mi?", "Ayırdılar", "Kara Yazı" ve "Eskisi Gibi" başlıklı 5 dörtlükten oluşan bu şiirlerde "döner ayak" (Özarslan, 2001: 97) kullanılmış olup yarım, tam ve zengin kafiye çeşitleri görülür. Halk şirinde semai olarak adlandırılan ve 8'li hece ölçüsüyle yazılan şiirin kafiye düzeni *aaaa, bbbba, ccca* biçimindedir. Bu şiirlerden "Dağlar", "Hapishane Şarkısı III", "Unutamadım", "Kızkaçıran", "Mayıs", "Yetmez mi?", "Ayırdılar", "Kara Yazı" ve "Eskisi Gibi" başlıklı şiirlerde ilk dörtlük *aaaa* olup, klasik edebiyatta görülen "murabba" (Dilçin, 2005: 212) şeklinde tertip edilmiştir. "İstek", "Melankoli", "Günümüz", "Hapishane Şarkısı I", "Hapishane Şarkısı II", "Hapishane Şarkısı IV", "Hey", "Kıyamadığım", "Ağlayı Ağlayı", "Çocuklar Gibi", "Koşma" ve "Son Mektup" başlıklı 5 dörtlükten oluşan şiirlerde ise "düz veya geniş ayak" (Özarslan, 2001: 98) kullanılmış olup yarım, tam ve zengin kafiye çeşitleri görülür. Halk şiirinde koşma olarak adlandırılan ve 11'li hece ölçüsüyle yazılan şiirin kafiye düzeni *abab, cccb, dddb* biçimindedir. "Rüzgâr" başlıklı şiirde her iki mısra birbiriyle kafiyelidir ve 13'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır. Kafiye düzeni *aa bb cc dd* şeklindedir. Yarım, tam ve zengin kafiye kullanılmıştır. Şiirin bentleri 4 beyit (8 mısra), 6 beyit (12 mısra), 5 beyit (10 mısra), 7 beyit (14 mısra), 7 beyit (14 mısra) ve 5 beyit (10 mısra) toplam 34 beyit olmak üzere "karışık düzenli biçim"de (Dilçin, 2005: 383) tertip edilmiştir. "Öyle Günler Gördüm ki" başlıklı şiir ise 14'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır. Kafiye düzeni *ababab cc dededе ff* olup sarma kafiye kullanılmıştır. Yarım, tam ve zengin kafiye görülmektedir. Şiir, 6'lı olmak üzere 7 bentten oluşmaktadır. Her bent sonunda tek beyitlik kavuştaklarla birbirine bağlanır. Modern şiirdeki yeni arayışları yansıtan bir tertip söz konusudur.

Kurbağa'nın Serenadı

Kitapta, *Kurbağanın Serenadı* başlığı altında 7, *Köprünün Çocukları*, başlığı altında 4, *Buruşuklar* başlığı altında 6 ve *Oyuncak* başlığı altında 4 olmak üzere toplam 21 şiire yer verilmiştir. *Kurbağanın Serenadı* başlığı altında yer verilen "Kudurmak" başlıklı şiiri hece ölçüsünün 14'lü kalıbı ile 3 dörtlük olarak yazılmış olup kafiye örgüsü *aaab cccb dddb* şeklinde tertip edilmiştir. "Firar" başlıklı şiiri ise yine hece ölçüsünün 14'lü kalıbı ile 3 dörtlük olarak yazılmıştır. Şiirde çapraz kafiye kullanılmış olup, kafiye örgüsü *abab cdcd efef* şeklinde tertip edilmiştir. Hecenin 14'lü kalıbı sözlü şiirin âşık ve tekke şiiri şubesinde görülen örneklerdendir. "Bütün İnsanlara" başlıklı şiiri ise hece ölçüsünün 7'li kalıbı ile 6 dörtlük olarak yazılmış olup kafiye örgüsü *abab cccb dddb* şeklinde tertip edilmiştir. Hecenin 7'li kalıbı, sözlü şiirin anonim şubesine ait en yaygın örneği olan ve "mani" diye adlandırılan müstakil dörtlüklerde görülür. Ancak Sabahattin Ali'nin 7'li kalıpla yazdığı şiir birbiriyle bağlantılı dörtlüklerden oluşur. Bu durum, şiirin klasik maniye şeklen benzemesinin dışında bir şey değildir. *Buruşuklar* başlığı altında yer verilen şiirlerden "İlk Beyaz Saç", başlıklı şiiri ise hece ölçüsünün 7'li kalıbı ile 6 dörtlük olarak yazılmış olup kafiye örgüsü *abab cdcd efef* şeklinde tertip edilmiştir. "Çakır", başlıklı şiiri ise hece ölçüsünün 11'li kalıbı ile 6 dörtlük 2 üçlük olarak yazılmış olup kafiye örgüsü *abab cdcd efef ghgh ikik jljl* şeklinde tertip edilmiştir. Üçlü bentlerdeki kafiye örgüsü de *mmn oop* şeklindedir. *Oyuncak* başlığı altında yer verilen şiirlerden "Nefes", başlıklı şiiri hece ölçüsünün 11'li kalıbı ile 4 dörtlük olarak yazılmış olup kafiye örgüsü *abab cccb dddb eeeb* şeklinde tertip edilmiştir. "Hayat (Kalender)", "Hayat (Mefkureci)", ve "Hayat (Bedbin)" başlıklı şiirleri hece ölçüsünün 14'lü kalıbı ile 3 dörtlük olarak yazılmış olup kafiye örgüsü *aaab cccb dddb* şeklinde tertip edilmiştir. Bu kısımda yer alan şiirlerde de yarım, tam ve zengin kafiye kullanıldığı görülmektedir.

Öteki Şiirleri

Bu başlık altında 28 şiir yer almaktadır. Bu şiirlerden hece ölçüsünün 11'li kalıbı ile yazılmış olan kafiye örgüsü *abab cccb dddb* şeklinde tertip edilen "Dere" başlıklı şiiri 3 dörtlükten; "Nefes" ve "Benim Aşkım" başlıklı şiirler ise 4 dörtlükten oluşmaktadır. "Rüzgâr" başlıklı şiiri ise hece ölçüsünün 8'li kalıbı ile 5 dörtlük yazılmış olup, kafiye örgüsü *abab cccb dddb* şeklinde tertip edilmiştir. Burada yer verilen şiirlerde de yine Yarım, tam ve zengin kafiye kullandığı görülmektedir.

Dağlar ve Rüzgâr'da yer alan ve diğerlerinden farklı iki şiir, mukayese açısından incelemeye tabi tutulmuştur. Ancak *Kurbağanın Serenadı* başlığı altında yer alan 12 şiir ve Öteki Şiirler başlığı altında yer alan 21 de şiir heceyle yazılmış olmasına rağmen gerek bent tertipleri ve gerekse kafiye düzenleri bakı-

munda modern ve klasik şiir örnekleri olarak değerlendirilmiş olup, kapsam dışında tutulmuştur.

Bestelenen Şiirleri

Sabahattin Ali'nin *Dağlar ve Rüzgâr* kitabında yer alan şiirleri sonraki dönemlerde hayli ilgi uyandırmış ve birçoğu muhtelif bestecilerce bestelenmiştir. Bu şiirler arasında en çok dillendirilmiş olanı, 1977 yılında Kerem Güney tarafından bestelenen "Hapishane Şarkısı V (Aldırma Gönül)" adlı şiiridir. Yine bu şiirlerden "Çocuklar Gibi", "Ben Yine Sana Vurgunum (Eskisi Gibi)", "Dağlar", "Melankoli", "Benimsin Diyemediğim (Kıyamadığım)" [Ali Kocatepe], "Geçmiyor Günler (Hapishane Şarkısı 3)" [Kerem Güney], "Hapishane Şarkısı I (Göklerde Kartal Gibiydim)" [Ali Ekber Eren], "Bir Yürek Kaldı Avucumda (Hapishane Şarkısı 2)" [Grup Çağrı] ve "Kara Yazı" [Ahmet Kaya] adlı şiirleri de bestelenmiştir. Bunun yanı sıra "Ses" hikâyesinde Konyalı Ali'nin ağzından söylediği ve şiir kitaplarına girmemiş olan ve diğer şiirlerine göre daha fazla dillendirilen "Döndüm Daldan Düşen Kuru Yaprağa (Leylim Ley)" [Zülfü Livaneli] şiirini de saymak gerekir. Bestelenen bu şiirlerin içinde bazılarının halk müziği tarzında veya bu tarza yakın müzikal yapılarda icra edilmesinin de bu şiirlerin halk şiiri tarzında yazılmış olduklarına dair anlayışın yerleşmesinde payı olduğunu düşünüyorum.

Sonuç

Sabahattin Ali dönemin ruhuna uygun olarak şiirinde hem geleneksel hem klasik hem de modern yapıyı kullanmaktan geri durmamış bir sanatkârdır. Şiiri, hikâyesi kadar tesirli olmasa da şiirlerindeki içli ve romantik hava, samimi söyleyiş tarz ve edasıyla edebiyat ve şiir çevrelerinde belli bir beğeni kazanmıştır. Onun heceyi kullanmış olması şiirlerinin halk şiiri olması için yeterli bir gerekçe sayılmaz. Biçim açısından millî vezni kullanan her şairin "halk şairi/âşık", her yazılanın da halk şiiri" sayılamayacağı gerçeğinden hareketle Sabahattin Ali'nin modern şiirin imkânları ölçüsünde yazdığı şiirlerinde millî vezin olan heceyi kullanması ve kimi şiirlerine Koşma, Nefes Kalender gibi başlıklar vermesini bir tercih olarak düşünmek gerekir. Şiirde vezin ve şeklin şair için bir tercih, ancak işlenen mevzunun şiirin ait olduğu edebiyat şubesini belirlemede ölçü olarak alınması gerektiğinin altını çizmek, onun şiirinin durduğu yeri tayin etmek bakımından da doğru bir değerlendirme olacaktır. Basit bir ifadeyle Sabahattin Ali için "millî vezin heceyi de kullanan modern bir şairdir" demek, onun hakkında daha gerçekçi ve doğru bir tanımlama sayılmalıdır.

KAYNAKÇA

Altınkaynak Hikmet (Haz), *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

Arslan Nur Gürani, "Sabahattin Ali'nin Şiirleri." *Sabahattin Ali: Bütün Şiirleri* (Haz. Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Bayram Kemal, *Sabahattin Ali Olayı*, Yenigün Yayınları, İstanbul 1978.

Bezirci Asım, "Sabahattin Ali'nin Şiirleri." *Sabahattin Ali: Bütün Şiirleri* (Haz. Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Dilçin Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 8. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005.

Esen Nüket, Zeynep Uysal, Engin Kılıç, Olcay Akyıldız (Haz.), *Çakıcının İlk Kurşunu* (Tereke), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2002.

İlhan Ayşe Sıtkı-Doğan Akın (Haz.), *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Kutlu Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1972.

Özarslan Metin, "Erzurum Âşıklık Geleneğinde Kullanılan 'Ayak'lar Üzerine", *Türkbilig*, 2, Temmuz 2001.

Özkırımlı Atilla (Haz.), *Sabahattin Ali: Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

M. Fatih Kanter*

SABAHATTİN ALİ'NİN ŞİİRLERİNDE BAŞKALDIRI TEMASI

"Benim gönlüm doğuştan deliydi"

Giriş

Kendini ve yaşadığı dünyayı tüm benliğiyle –aklıyla ve duygularıyla- kavrayabilen insan aslında mutsuz bilince sahiptir. Zira bilinç, bireysel ve toplumsal yozlaşma konusunda refleksif bir tavır takınır. Dolayısıyla mutlak ideali ve hakikati arayan birey için, bireysel ve toplumsal kusurlar başkaldırı vesilesidir. Dünyalık yaşam içerisinde varlığını kendi belirlediği noktalara yetiştirememek ya da istediğini elde edememek de insanı başkaldırmaya teşvik eder.

Çocukluk yıllarındaki ilgi ve şefkat eksikliğiyle hayat karşısında umduğunu bulamayan bir sanatçı olan Sabahattin Ali, şiir çalışmalarında kendini daha bireysel biçimde sunar. Zira "Sabahattin Ali'nin Türk şiir tarihindeki yeri, kendi yazarlık tarihindeki şiirinin yeri kadardır. Şiir onun için bir iç dökme, bir ara çalışma, bir denemedir." (Kansu 1993: 230). Kendi hayallerini yaşayamayan insanın, varlığını değersizleştiren insanlara karşı tepkisi öfke ve sitemdir. Sabahattin Ali'nin düşüncelerinin sakıncalı bulunmasından dolayı hapishaneye gönderilmesi de içindeki öfkenin artmasına sebep olur. Hapishane yıllarında kaleme aldığı "Hapishane Şarkısı" adını taşıyan beş şiirde bu öfke ve sitemin izlerini görmek mümkündür. Bu bağlamda o hayatını şiirlerindeki sözcüklere sığdırmaya çalışan bir sanatkârdır.

> Sabahattin Ali'nin şiirini çoğunlukla olumsuzluk duygusu sürükler. Bu olumsuzluk duygusunu besleyen kaynaklar yalnızlık, karşılıksız aşk, yalan, dostsuzluk ve ümitsizlik gibi unsurlardır. Toplum içerisinde yaşadığı olumsuzluklar karşısında kendi iç dünyasına dönen şair, ferdi beni ile diğer insanlar ve dış dünyadaki varlıklar arasında psikolojik bir çatışma alanı kurar. Şiiri de işte bu çatışma alanında vücut bulur. Bir sanatkâr olarak onun çatışma alanının merkezinde "insan" denen varlık ve onunla ilgili

* Doç. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

> problemler yer alır. Daha sonra çevresini saran olumsuz şartlar, duvarlar, hapishaneler ve talih bu çatışma alanının malzemesi durumuna dönüşür. (Gariper, 2002: 63).

Hayatı kendinden başlayarak sorgulayan Sabahattin Ali, mutluluğu arayan bir mutsuz olarak karşımıza çıkar.

Mizacı gereği sorgulayan, eleştiren bir tavırla hayata tutunmaya çalışan Sabahattin Ali'nin şiirlerinde ben'den biz'e yönelen bir biçimde başkaldırı izleği görülür. İnsanın eksik ve karanlık yanlarıyla kendi özüne ters düşmesini bireysel bağlamda ele alırken toplumsal çürümeyi de eleştirir. Bu nedenle Sabahattin Ali'nin şiirlerinde başkaldırı, varlığın kendinden başlayıp tüm insanlara doğru açılır.

Varlığa ve Kendiliğe Başkaldırı

Kendini dünyaya fırlatılmış ve terk edilmiş bir birey olarak algılayan ya da duyumsayan her sanatkâr öncelikle kendi varlığını sorgulayarak işe başlar. Reel dünyanın gerçekleri karşısında bunalan ve sürekli bir huzursuzluk içerisinde yaşayan sanatkâr için dünya ve içine hapsolunan beden âdeta yaşanmaz bir mekândır. Sabahattin Ali de hem mizacı gereği hem de içinde yaşadığı şartlarla bağlantılı olarak varlığını sorgulayan şiirler kaleme alır. "İstek" şiirinde:

> Yanıyor beynimin kanı,
> Bilmem nerelere gitsem?
> İçime sığmayan canı
> Hangi rüzgâra eş etsem? (Ali, 2015: 33)

dizelerinde ruhsal bunaltısını "içime sığmayan can" ibaresiyle dile getiren şair, güvenli ve huzurlu bir mekân arzular. Fiziksel olarak toprağa bağlı olan beden ile sonsuzluğu arzulayan ruhun çatışık yapısı, varlığı derin bir buhrana sokar. Kendini aşmak isteyen ve hapsolduğu bedene sığmayan ruhun en büyük trajiği bunu fiziksel anlamda başaramamasıdır. Bu durum ise şairin varlığa ve dünyaya karşı bir tepki geliştirmesine neden olur. Varoluşu bunaltılı bir ruh haliyle duyumsayan Sabahattin Ali, "İstek" şiirinde içindeki büyük boşluk duygusunu dışa vurur.

Varlığını dünyalık hayat içerisinde fazlalık gibi gören Sabahattin Ali, kendi çocukluğundan getirdiği yalıtık düzene karşı sürekli ve kırılgan bir biçimde başkaldırır. Zira şair, çocukluk yıllarında "dış çevrenin bütün olumsuz şartları yanında annesinin, yani şefkatine en fazla muhtaç olduğu varlığın da onu dışlaması sonucu; karamsar, bedbin ve biraz da hayata, insanlara karşı gizli bir kin duyarak büyür; asabi bir mizacın sahibi olur" (Korkmaz 2016. 25).

Bu mizaç, onu şiirlerinin ruhuna sinen bir imge dünyası oluşturur. "Eskisi Gibi" şiirinde;

İtilmiş, tekmelenmişim,
Doğduğum günde yanmışım,
Yalnız sana güvenmişim;
Ben gene sana vurgunum (Ali, 2015: 52)

dizeleriyle kendini dışlayan dış dünyaya karşı güven sorunu irdelenir. Kendisine sürekli bir şefkat sığınağı ararken yanılmaktan da ürken şair, doğduğu günden itibaren "itilmiş" ve "tekmelenmiş" olduğunu söylerken reel düzleme de göndermede bulunur. Çocukluk döneminde yaşanan mutsuz aile ve dış dünya şairin içsel dünyasında büyük travmalara yol açar. İşte bu nedenle varlığının meydana geldiği ilk günü "yanmışım" eylemiyle özdeş biçimde tanımlar.

Kendi arzuları ve istekleri dışında var olan bir hayatı kabullenmekte güçlük çeken Sabahattin Ali, "daha küçükken çevresiyle bir iletişimsizlik içindedir." (Korkmaz, 2016: 25). Bu iletişimsizlik, hayat karşısında karşıt tavır geliştirmesinde ve dış gerçeklikle iç gerçeklik arasında çatışmalar yaşayan Sabahattin Ali'nin dünyaya karşı bakışında da etkin rol oynar. Zira Camus'nün belirttiği gibi; "Her başkaldırıda, haksıza karşı bir tiksintiyle birlikte, insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve birdenbire bir katılışı vardır." (Camus, 2013: 24). Dış dünyayı yaşadıklarıyla doğru orantılı olarak şair, "Bütün İnsanlara" şiirinde insanlığa karşı bir nefret dili geliştirir:

Yuh... Eğer hayat buysa,
Bu ahmakça uykuysa...
Bana kim sokulduysa
Hadi dedim, hadi git!
(...)
Saçıma düşen aklar,
Ne bir macera saklar,
Çıkarmaz bu dudaklar,
Ne bir küfür ne tevhit...

Korkutmaz beni ölüm,
Bir şeytan kadar hürüm.
Süremez bende hüküm
Ne Allah, ne de Nahit... (Ali, 2015: 69).

Tüm varlığa karşı alınan bu tavır aslında bireyin kendi içsel huzursuzlu-

ğunun da bir yansımasıdır. Kendini çocukluğundan itibaren dışlayan insanlara karşıt tepki geliştiren Sabahattin Ali, "Bana kim sokulduysa/ Hadi dedim, hadi git" ibareleriyle hem insanlara hem de varlığa karşı bir duruş sergiler. Başkaldırısını şeytanla özdeş biçimde göstererek insanlıkla beraber var oluş karşısında da içinde biriken gizli öfkeyi dile getirir. İç çatışmalarıyla dolu bir hayatın yansıması olan bu söylem, çocukluk yıllarında sevgisiz bırakılmanın dışavurumudur. İnsanları topyekûn bir kalıp içerisinde değerlendirmeye müsait bir kişilik yapısına sahip olan Sabahattin Ali, yılların içinde biriktirdiği güven yitiminin neticesi olarak sürekli bir kaçış psikozu içerisindedir. Kaçış ise kendini güvende hissetmeyen ve varoluşsal anlamda da özgürlük problemi yaşayan bireyin gerçekleştireceği bir eylemdir. Modern dünyanın yapay ilişkileri içerisinde kendine yer bulamayan şair için sığınılacak mekân tabiattır. Bu anlamda kaçış da modern dünya karşısında bir başkaldırı eylemi olarak düşünülebilir.

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

Şehirler bana bir tuzak;
İnsan sohbetleri yasak;
Uzak olun benden, uzak,
Benim meskenim dağlardır.
(...)
Bir gün kadrim bilinirse,
İsmim ağza alınırsa,
Yerim soran bulunursa:
Benim meskenim dağlardır. (Ali, 2015: 31).

Mekânı kendi şahsında bütünleyen bir bakışla doğal olana sığınan şair, yapay düzenin karşısında yer aldığını belirtir. Kendi doğallığıyla doğanın varlığını, "başım dağ", "saçlarım kar", "deli rüzgârlarım" ibareleriyle özdeş hale getirirken şehrin yapay ortamını "tuzak" olarak görür. "Diğerlerinin mekânı şehirken dağları sahiplenen şiirsel özne, yaratıcı gücüyle şehir düzeni tarafından bir tehdit olarak görülür." (Aktan Küçük, 2013: 371). Bu bağlamda şehirde yaşayan insanların da şehirler gibi yapay olduğu savına göndermede bulunulur. Şehirde yaşayan insanların kendine karşı yalıtık bir tavır içerisinde olduklarına "bir gün kadrim bilinirse/ ismim ağza alınırsa" dizeleriyle dikkat çekilirken, sığınılacak mekânın dağlar oluşu da bir başkaldırı neticesidir. Zira

şehrin yapay düzeni karşısında tabiatın kendi düzeni içerisine sığınan birey, ancak kendini doğal ile bütünleyeceğine inanır.

Doğa ve insan arasındaki bu varoluşsal bağı özümseyen Sabahattin Ali, "Rüzgâr" şiirinde de aynı bakış-açısıyla insanlara karşı güven yitimine uğrayan ve düzen karşısında başkaldıran insan profili çizer. Zira yaşadığı topluma yabancılaşan birey, kendini başka bir âlemin-varlığı gibi hissederek içindeki hırsı dışa vurur. "Başkaldırı, içinde geliştiği ruhun güçlü ya da zayıf oluşuna göre, hırslılık ya da hınçlılık olur. Ama, her iki durumda da, olduğundan başka şey olmak ister insan." (Camus, 2013: 28). Yaşadığı topluma karşı çocuk yaşlardan itibaren hem bir hırs biriktiren hem de hınçlanan şair;

> Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
> Benim artık yalnız sana itimadım var.
> Gelmiş gibi uzaktaki bir seyyareden
> Yabancıyım bu gürültü duygusuna ben.
> Etrafımın sözlerine aklım ermedi,
> Etrafım da bana asla kulak vermedi.
> Senelerden beri hâlâ anlaşamadık,
> Ben de kestim anlaşmaktan ümidi artık. (Ali, 2015: 58)

ibareleriyle bu duygularını somutlar. Bir sığınak olarak görülen rüzgârın seçilmesi elbette tesadüfi değildir. Sabahattin Ali rüzgârı doğadaki diğer varlıklardan farklı olarak "güneş gibi süse gösterişe düşkün olamayan", "deniz gibi muamma" taşımayışının yanında "ferahlık" ve "saflık" taşıyan serinliğiyle, "bir dev gibi küçük ve mızmız sesleri" yiyen bir yapıda sunarak ona seslenir. Yaşadığı dünya ve toplumla iletişim kanallarını kapayan şair, "yabancıyım bu gürültü dünyasına" söylemiyle kendini soyutlar. Yaşadığı toplumla "senelerden beri hâlâ anlaşamayan" bir insanın ancak ümitsizlik içeresinde yeni arayışlar içerisine girer.

Çevrenin insanın kendine benzeten ya da dönüştüren yutucu yapısı karşısında direnç gösteren her birey, dünyaya ve insanlara karşı içinde geliştirdiği hınçla onlardan uzaklaşır. İşte Sabahattin Ali de kendi dışındaki dünyayı anlamlandırma çabasının yetersiz kalışından şikâyetçi olarak tüm dünyaya ve insanlığa karşı bir tepki içerisindedir. Bu tepkiyi "Rüzgâr" şiirinde:

> Bir dürbünün ters tarafı gibi dünya
> En büyük şey, en asil şey küçülür burda.
> Burda yalan para eden biricik iştir,
> Burda her şey bir yapmacık, bir gösteriştir.
> Kimi coşar din uğruna geberir, yalan!
> Kimi gider vatan için can verir, yalan!

Bir filozof yetmiş eser yazar, yalandır,
Bir kahraman istibdadı ezer, yalandır.
Şairlerin büyük aşkı fâni bir kızdır,
Bu dünyada herkes sinsi, herkes cılızdır. (Ali, 2015: 59)

dizelerinde dile getirir. Dünya hayatına karşı geliştirilen bu tepki anlık duygu durumundan ziyade yıllar içinde biriken nefretin yansımasıdır. Dünya ile arasındaki anlaşılmaz uyumsuzluk neticesinde kendisini bu dünyaya ait hissetmeyen bireyin öfkesi bir başkaldırı niteliğini taşır. Yalıtık bir düzen içerisinde yapay ilişkilerin yaşandığına dikkat çeken Sabahattin Ali de aidiyet bağları zayıflayan bir bireyin tepkisini gösterir. Dünya hayatına ait söylemler ile yapılan eylemler arasındaki uyumsuzluğu "yalan" olarak nitelerken dünyanın yapay görünümlü oluşuna göndermede bulunulur. Bireysel çıkarların kişisel ilişkilerin önüne çıktığı ve güzel gösterilmek istenen durumların hepsinin aslında bir yanılsama olduğu da bu bağlamda irdelenir.

Sabahattin Ali'nin dünyaya ve insanlara bakışındaki bu hınç dolu söylem, varoluşçu bakış açısının yansıması gibidir. Zira kendini dünyaya bırakılmış olarak gören bireyin bunaltılı durumuyla özdeşleşen söylem ile şair, kendini dünyaya fırlatılmış birisi olarak görür. "Bütünüyle insana kayıtsız olan bir evrenin içine bırakılmış durumda varolmaya yazgılı olduğumuzu öne süren" (Ulaş, 2002: 1524) görüşle aynı paralelde kendini dünyadan ve insanlardan soyutlayan şair aynı şiirin devamında *rüzgâr*a sığınma sebebini açıklar:

Benim kafam acayip bir dimağ taşıyor
Her dakika insanlardan uzaklaşıyor.
Zaman zaman mağlup olsam bile etime,
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime.
Büyük, temiz bir arkadaş arıyor ruhum,
İşte rüzgâr şimdi sana sığınıyorum!
(...)
Düşmanıyım ben cılız güzelliklerin,
Rüzgâr! Bu dağ başlarında çırpınan serin
(...)
Senin gibi azamete âşıkım ben de.
İşte rüzgâr! Senin gibi ben de deliyim. (Ali, 2015: 58-60).

Kendi varlığı ile öteki/toplum arasında erişilmez ve görünmez bir duvar ören şair, ruhsal bir sığınak aramaktadır. Geçmişin izlerini yüreğinde sürekli biriktiren bir tavırla her an kırılmaya hazır şairin, duygusal bir yıkım yaşadığı ve bu nedenle nefret söylemi geliştirdiği düşünülebilir. Anne sevgisinden

mahrum olarak büyüyen "Sabahattin Ali'nin ürkek, çekingen ama zaman zaman sert ve tırmalayıcı çıkışları olan intibaksız bir kişilik haline gelmesinde bu sevgi eksikliğinin ne kadar önemli rol oynadığını gösterir." (Korkmaz, 2016: 26). Çevre ile olan ilişkisini sorgularken, "benim kafam acaip bir dimağ taşıyor" ibaresiyle önce kendi varlığına karşı bir tepki geliştiren şair, bu söylemiyle kendisini de insan sıfatıyla hiçe indirger. Zira o, tüm insanlardan ve dolayısıyla çürümeye yüz tutan insanlıktan nefret eder.

Sabahattin Ali, yalnızca metafizik ögelere ve düşüncelere değil modern hayatın yapaylığına pragmatik ve pozitivist ögelerine de başkaldırır. "Günümüz" başlıklı şiirinde

> Aklı kafamızdan sürsek,
> İlmin içine tükürsek,
> Dünyaya çevirip dirsek,
> Günümüzü hoş geçirsek...
>
> Gökten ve yerden uzakta,
> Neşe, kederden uzakta,
> Düşüncelerden uzakta
> Günümüzü hoş geçirsek... (Ali, 2015: 35)

dizelerinde akıl ve ilim kavramlarını yok sayarak mutluluğa erme düşüncesi, ironik bir başkaldırı niteliği taşır. "Dünyaya dirsek çevirerek" bir kaçış psikozu sergileyen Sabahattin Ali, varlığa karşı tümden bir reddiye geliştirir. Zira o "gökten ve yerden uzakta" söylemiyle, hiçliğe doğru yönelen bir bakış açısı sergiler. Fiziksel olanın ötesinde bir mekânı arzulayan birey için içinde yaşanılan dünya boşlukta salınmakla eşdeğer gibidir. Kendini bu dünyada boşlukta hisseden birey ise dış dünyayı da kendisi gibi değerlendirir. Bu bakış açısı "Dere" şiirinde trajik bir çaresizlik şeklinde sunulur:

> Niçin bu derenin suları kara,
> Niçin böyle hırçın akıyor dere?
> Niçin deli gibi koşup kenara,
> Billurdan kancalar takıyor dere?
> (...)
> Ağlama ey dere! Gürültüsüz ak...
> Kader bu: Ne yapsan suyun akacak!
> Çok zordur çırpınıp tutunamamak:
> Fakat bir kere de bize sor dere!. (Ali, 2015: 114).

Derenin sularının kara oluşu ve hırçınlığıyla kendisi arasında bağ kuran şair, hayat karşısında çaresizliğine göndermede bulunur. Hayatın durdurulamaz akışı karşısında çaresiz kalan birey, kendisiyle aynı kaderi paylaşan *dere*'yi teselli ederken insan olmanın zorluğunu "Çok zordur çırpınıp tutunamamak/ Fakat bir kere de bize sor dere!" ibareleriyle dile getirir. Bu ibarelerde dikkat çeken nokta "çırpınıp tutunamamak" kavramıdır. Kendine ve topluma karşı yabancılaşan bireyin dünya içerisindeki varlığını sorgulayışı ve cevap bulamayışının yansıması olan bu söylem şairin içsel huzursuzluğunu göstermektedir. Sorular sorarak hayatı anlamlandırma çabası içerisindeki şairin, mutlu bilinçsizlik evresinden mutsuz bilinçliliğe doğru yöneldiği görülür.

Sorgulayan ve cevap alamayan bireyin ruhsal boşluğu varlığı büyük bir huzursuzlukla baş başa bırakır. Huzursuzlukla birlikte bireyin iç dünyasındaki karamsar duygular büyük bir umutsuzluğa doğru evrilir. O, bu sayede, hem kendi benliğine hem de dış dünyanın karşı konulmaz nihai gerçeklerine karşı bir tavır takınır. "Bireyin insanî özlemlerine karşı dünyanın sessiz kalması; öte yandan özlemlerini gideremeyen bireyin çaresizlik içinde yaşamını yeniden anlamlandıracak özlemler oluşturamaması; nihayet mekanik, monoton, yabancı ve geleceğe inancını yitirmiş bir şekilde yaşamını sürdürmesi" (Gündoğan, 1997, 165) bu çırpınmanın reel karşılığıdır. Hayat karşısındaki bu edilgen ve karamsar yapı, Sabahattin Ali'nin "Öyle Günler Gördüm ki" şiirinde de aynı paralelde işlenir. Hayatı büyük bir bunaltı olarak alımlar ve varoluşçular gibi "insanlık bunaltıdır" (Sartre, 1999: 65) şeklinde yorumlar:

> Öyle günler gördüm ki, aydın gökler kararıp
> Bahtım bir bulut gibi üstüme çöker oldu.
> Her gözümü yumunca tanıdık yüzler görüp,
> Hayaller alev alev beynimi yakar oldu.
> Ümitsizlik, gariplik dört tarafımı sarıp
> Yüzüm sırıtsa bile, içim yaş döker oldu. (Ali, 2015: 61).

İnsan yaşam içerisinde karşılaştığı güçlükler karşısında mücadeleden bir sonuç alamayacağı kanaatine varırsa trajik bir başkaldırı içerisine girer. "Kararan gökler" ve "dört tarafını saran ümitsizlik" karşısında sığındığı hayaller bile şairin "alev alev beynini yakar". Dünya yaşamından bıkmış bir insan görüntüsü çizen Sabahattin Ali, insanların maskelerle yaşadığına göndermede bulunur. Tüm insanların kendisine karşı bir tavır aldığı düşüncesinden hareketle intihara yöneldiği de bu şiirde belirtilir. Ancak o, "en ateşli çağında, sönük bir yıldız gibi boşluklara akmayı" istemez. Yapay bir hayat arkasında hayat süren insanlardan nefret eden şair bu düşüncesini

"Firar" şiirinde ele alır. Toplumsal ilişkilerin yozlaştığı ve bireysel çıkarların ön plana çıktığı dünyada samimiyet duygusu körelmiş gibidir:

> Kimsede bulamadım menfaatsiz bir yürek;
> Kadınlar bana yalnız soğuk bir deri verdi.
> Bir kardeş sevgisini uzattığım her erkek, ..
> Çamurladıktan sonra kalbimi geri verdi...
>
> Anladım insanlardan geldiğini kederin;
> Uzak, herkesten uzak bir hayat süreceğim.
> Benim bu inzivama taarruz edenlerin,
> Yüzüne hakaretle, kinle tüküreceğim! (Ali, 2015: 68).

İnsanlar ile arasında aşılmaz duvarlar ören/örülen Sabahattin Ali, anlaşılamamanın ya da kendini anlatamamanın ıstıraplarını ve gerilimlerini giderek derinleştirir. Ruhen karamsar bir yapıya sahip olmanın ötesinde geçmişinden gelen yalıtık kişilik yapısının da etkisiyle insanlara bakışı değişir.

> Ruhen sağlıksız bir aile içinde yetişmesi, kız arkadaşlarından sürekli red cevabı alması, kız arkadaşlarının onu çocuksu hatta "kadınsı" bulmaları, tahsilinin yarım kalması ve bilhassa kendi fevri mizacından dolayı lüzumsuz çatışmalara girmesi –veya öyle gösterilmesi- ve bu çatışmaların bazen hapishane ile noktalanarak daha da kronikleşmesi; ister istemez onu sıkıntılı, karasız ve bedbin bir kişilik haline getirir. (Korkmaz, 2016: 364).

Mizacı ile toplum arasındaki çatışmaların kurbanı olan Sabahattin Ali, "Firar" şiirinde anlaşılamamanın sorumluluğunu tüm insanlara yükleyerek nefret söylemi geliştirir. Kendisine yalnızca menfaat ile yaklaşıldığını belirten şair, çareyi tüm insanlardan kaçıp bir inziva hayatı sürmekte bulur. Bu inziva hayatına karşı, "taarruz edenlerin yüzüne hakaretle, kinle tüküreceğim" ibarelerinde de öfke kılığına bürünen bir başkaldırı görülür. Hayata karşı köktenci bir yaklaşım sergileyen şair, dünya ile ben arasındaki ilişkisini "Hayat" üst başlıklı üç şiirinde dile getirir. "Kalender", "Mefkûreci" ve "Bedbin" alt başlıkları aslında Sabahattin Ali'nin kendi hayat algısını tanımlayan nitelendirmelerdir. Hayata karşı kalender bir dünya görüşüyle başlayıp mefkûreciliğe uzanan ve nihayetinde bedbin olan bireyin ruhsal yorgunluğu şiirlerin ortak özelliği gibidir. "Mefkûreci" şiirinde ise hayat karşısında sert bir söylem geliştirilir:

> Hayat ne fazla gülmek, ne de yasa girmektir,
> Mevzuatı çiğnemek, talihi devirmektir...

Dünyayı parmağının ucunda çevirmektir...
Yaşamak, yatağından seller gibi taşmaktır (Ali, 2015: 97).

Dünyalık hayatın kendine özgü kuralları olduğunu bilen bir eda ile söylenen bu sözler, şairin bir başkaldırısıdır aynı zamanda. Şiirde "iki uç olarak gösterilen kalenderlikle bedbinliğin arasına yerleştirilen bu devrimci ruh, kendine verilenle yetinmeyen öznenin içinde yaşadığı günü yeniden, kendi idealleri çerçevesinde kuracağı günü kendinde bulduğu bir etkenlik hâli olarak tasvir edilir." (Aktan Küçük, 2013: 366). Şairin başkaldırısını dile getirdiği "mevzuatı çiğnemek", "talihi devirmek", "dünyayı parmağının ucunda çevirmek" ibareleri; dünyalık hayata ve toplumsalın verili kurallarına karşı geliştirdiği tepkilerdir. Zira yaşamayı "yatağından sel gibi taşmak" ibaresiyle karşılarken kurulu düzen karşısındaki muhalif ve muarız tavır da ortaya çıkar. Başkaldırı bu bağlamda, "varlığın kabuğunu kırar, taşmasına yardım eder." (Camus, 2013: 27-28). Hayat karşısındaki bu aktif tutum aslında şairin içinde bulunduğu gelgitlerin ve varoluşsal kaygıların çözümsüzlüğünün bir neticesidir. Kırılgan mizacının sürekli değişken yapısıyla kendine bir yol arayan şair, dünyalık hayattaki uyumsuzluğunu nasıl gidereceğini bilemez. Kendi varlık sınırlarını aşmak için içindeki sese kulak verir.

"Kudurmak" şiirinde ise başkaldırısını sessiz bir eylem biçiminde gerçekleştirdiğine dikkat çeker. Kaba realite karşısında yaşanan bu fiziksel tepkisizlik de aslında bir nevi eylemdir ki şair bunu:

Bu sükût çiğnenen bir muhabbetin yasıdır.
Bu sükût bir kömürün içerden yanmasıdır.
Bu sükût beynimdeki cinnetin potasıdır;
Görüp aldanmayınız sessizce durduğumu... (Ali, 2015: 67)

dizeleriyle vurgular. Reel olanı aşamayacağını anlayan bireyin iç âlemindeki çatışma dış görünüme "sükût" biçimde yansır. Ancak "bir kömürün içerden yanması" gibi her an alev alıp tutuşmak üzeredir.

> Mevcut dünya hâlinden rahatsızlık, Sabahattin Ali'nin bütün eserlerinde gözlemlenen bir duygu olsa da, bu rahatsızlıkla ilişkilenme biçimleri, dünyayı reddetme ve kabullenme tavırları, başka türlü dünya tasavvurları, çile olarak dünya deneyimleri Sabahattin Ali edebiyatının dünya ile ilişkisinin dinamizmini ortaya koyan ögeler olarak karşımıza çıkıyor. (Altuğ, 2013: 89).

Gördükleri karşısında sessiz kalırken içinde biriken öfke adeta onu yakıp kavurmaktadır. Dış dünyanın yapaylığına karşı olumsuz duygular besleyen

şair kendini ve dünyayı anlamlandırma çabası içinde kıvranır.

Sabahattin Ali'nin bireysel başkaldırısının altyapısını oluşturan bir diğer sebep ise hapishane dönemidir. 1932 yılında Konya'da tutuklanan ve "Konya ve Sinop cezaevlerinde oldukça sıkıntılı ve telaşlı bir ruh atmosferi içinde yaşayan Sabahattin Ali" (Korkmaz, 2016: 40) "Hapishane Şarkısı" başlığıyla yazdığı 5 şiirde bu dönemdeki ruh halini yansıtır. Hayat ile arasındaki bağların zayıflamasına sebep olan hapishane yıllarında kendi talihine karşı isyanının sesi de yükselir. Dış dünya ile zaten kavgalı olan Sabahattin Ali için hapishane dönemi sancılı geçer. Ötelere uçmak isteyen bir kuşun vurulmasına özdeş biçimde "Hapishane Şarkısı 1"de dile getirilen dizelerde kendini kanatlarından vurulmuş gibi hisseder:

Göklerde kartal gibiydim,
Kanatlarımdan vuruldum;
Mor çiçekli dal gibiydim,
Bahar vaktinde kırıldım.

Yâr olmadı bana devir
Her günüm bir başka zehir
(...)
Ekmeğim bahtımdan katı,
Bahtım düşmanımdan kötü;
Böyle kepaze hayatı
Sürüklemekten yoruldum. (Ali, 2015: 36).

Özgürlüğü elinden alınan bireyin çığlığı şeklinde yansıyan bu dizeler, Sabahattin Ali'nin dışardaki hayat ve yaşadığı dönem karşısındaki kırılgan tavrının da göstergesidir. Zira o, yalnızca hapishane hayatına değil yaşadıklarının tümüne karşı giderek kronikleşen bir tepki içerisindedir. Dünyalık hayatın yükü karşısındaki bitimsiz öfkesini ve kavgasını bu şiirlerde de yansıtan şair, bedbin bir karaktere bürünür. Ancak kendi bahtıyla kavgalı olan bireyin başkaldırısı "Hapishane Şarkısı 5" şiirinde gün yüzüne çıkar. Edilgen özne durumunu sindiremeyen bireyin kendine seslenerek aktif ve mağrur bir tavır almak gerekliliğini dile getirmesi bir çığlığa dönüşür:

Başın öne eğilmesin,
Aldırma gönül, aldırma
Ağladığın duyulmasın,
Aldırma gönül, aldırma
(...)

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

Kurşun ata ata biter
Yollar gide gide biter
Ceza yata yata biter
Aldırma gönül, aldırma. (Ali, 2015: 40).

Hapishanede olmanın psikolojisiyle aktif yaşamdan koparıldığını düşünen şair, hayatın mücadelelerle geçeceği gerçeğine karşı umursamaz bir tavır takınarak "aldırma gönül" ibarelerini kullanır. Bu söylem onun hayat karşısındaki mücadeleci tarafının bir yansımasıdır. "Sabahattin Ali'nin şiirleri hayatın bir mücadeleye döndüğü ve bu mücadeleyi üstlenmek durumunda kalan öznenin çıkmazlarının dışavurumudur" (Aktan Küçük, 2013: 377). Ancak bu mücadele sürecinde yaşanılan acılar ve ıstıraplar hayatı anlamlandırma çabasının bir neticesidir. Bireysel ve toplumsal bir anlam arayışını kendi benliğinde eriten şairin gelecek kaygısını "görecek günler var daha" ibareleriyle dile getirmesi de anlamlıdır. "Sabahattin Ali'nin şiirinde kabullenmişliğin içinde bir dinamizm gizlidir. Bu dinamizm, aldırmama ve başkaldırı şeklinde belirir. Şiirin yazıldığı yıl içerisinde şairin hapishane hayatını düşünürsek onun biyografisiyle de irtibatlandırabiliriz" (Gariper, 2002: 66). Geleceğe dönük bu yönelim onun aslında hayat karşısındaki bedbin tavrının arkasında yaşama bağlılığının da göstergesidir. Zira Sabahattin Ali, başkaldırdığı dünya yerine, ideallerindeki dünyada yaşamayı tercih eder. Yaşanacak günlere duyulan özlem de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Karamsar ruhi yapısıyla genellikle bir "ben" şairi olarak eserler veren Sabahattin Ali içinde bulunduğu umutsuzluğa ortak arar. Kendi başkaldırısını kendisi gibi olanlarla ortak bir tavır haline getirmek ister. "Köprünün Çocukları" başlıklı şiiri bu doğrultuda kaleme alınır. Bu eserde şair, toplumsal vicdana seslenirken kendisi gibi yalıtık biçimde yaşayanlarla duygudaşlık kurar. "Başkaldırı eyleminin ille ve yalnızca ezilmişte doğmadığını, başka birinin ezilişini görmekten de doğabileceğini belirtelim. Bu durumda, başka biriyle özdeşleşme var demektir" (Camus, 2013: 27). Bu bağlamda "Köprünün Çocukları" adlı şiiri toplum dışına itilen ve "atık özne" hâline getirilen çocukların sorumluluğunu almaktan kaçınan duyarsız topluma karşı bir başkaldırı niteliği taşır;

Bu ihtiyar haliyle köprü barındırıyor
Nice sefil muhitin, sefil çocuklarını...
(...)
Fakat ya onun cürmü tamamen bizdeyse?
Çünkü o, cemiyetin, bizim mağdurumuzdur,
Onu bu hale koyan bizim kusurumuzdur....
Biz şüphelenmiyoruz mesuliyetimizden,
Fakat böyle sürünen bu çocuklar da bizden...
Bu zavallıların da kanı ve eti bizim,
Bu çocukların bütün mesuliyeti bizim... (Ali, 2015: 76).

Ben dilinden biz diline doğru bir geçişle çift taraflı bir duruş sergileyen Sabahattin Ali, toplum tarafından yalnızlığa mahkûm edilen sefil çocukların "cemiyetin mağduru" olduğu gerçeğine göndermede bulunur. Toplumu duyarsızlıkla suçlayan bu söylem aracılığıyla kendine ihanet eden topluma karşı "Bu biçare sürüyü geliniz kurtaralım" çağrısında bulunur. Bu çağrı ile o, "parçalanmış bir dünya üzerinde dikilir, onun birliğini ister. İçindeki adalet ilkesini yeryüzünde işbaşında gördüğü adaletsizlik ilkesine karşı çıkarır" (Camus, 2013: 389). Adaletsizliği bireyselden toplumsala doğru taşırken "mesuliyet" kavramına özel anlam yüklemeyi de ihmal etmez.

Güven Yitimi ve Aşka Başkaldırı

Sabahattin Ali'nin şiirlerinde aşk ve sevgili de zaman zaman başkaldırı nesnesi konumunda yer alır. Zira o, Karacaoğlan'dan ve halk şiirinden gelen ilhamla sevgiliden ve aşktan şikâyet eder, aşkın benliğini ve bedenini tüketmesi karşısındaki serzenişlerini de başkaldırı biçiminde yansıtır. "Yetmez mi" şiirinde gönlüne söz geçiremeyip sevdaya düştüğü için kendini eleştiren şair, gönlünü kendinden tecrit eder;

Aşk seni harab etmez mi?
Takatini tüketmez mi?
Sendeki ateş bitmez mi?
Yetmez mi gönül yetmez mi? (Ali, 2015: 45).

Bu dizeler, benliğini günden güne tüketen bir aşk içinde, çaresiz ve umutsuz bir fark ediş çığlığını andırır. Aşkın yakıcılığı karşısında gönlüne söz geçiremeyen insanın tavrını anlatırken başka dertler ile aşk derdini de kıyaslar:

Hangi derdimi sayayım?
Aşka nasıl dayanayım?

Yandım daha mı yanayım?
Yetmez mi gönül yetmez mi? (Ali, 2015: 45).

Çekilen acılar karşısında tükenme noktasına gelindiği "yandım daha mı yanayım" söylemiyle belirgin hale getirilir. Bu söylem aslında yanmak ile olgunlaşmak arasındaki metaforik ilintiyi hatırlatıcı bir şekilde sunulur. Aşkın insan kimyasını değiştiren bir hal oluşu, Sabahattin Ali'nin şiirlerinde farklı boyutlarıyla yansıtılır. "Unutamadım" ve "Ağlayı Ağlayı" şiirlerinde sevdiğini unutmayan âşığın umutsuz ruh hali görülür. "Unutamadım" şiirinde;

Gönlümü avutamadım
Seni söküp atamadım
Ben bahtımı tutamadım
Yâr, seni unutamadım. (Ali, 2015: 48)

Dizelerinde sevgiliyi unutamayan bir âşığın sitemi söz konusu olmakla birlikte, aşkın insan ruhunda kök salan yerine de göndermede bulunulur. "Ağlayı Ağlayı" şiirinde de benzer bir biçimde sevgiliden uzak olmanın verdiği acı dile getirilir:

Yâr senden uzak ellerde
Kaldım ağlayı ağlayı
Bitip tükenmez yollarda
Kaldım ağlayı ağlayı (Ali, 2015: 49).

Sevgiliden uzak olmak, bireysel anlamda âşığın dış dünya ile olan tüm yaşam gücünü yok eden bir durumdur. Bu bağlamda âşık ancak sevgilinin yanında/varlığında mutluluğa erecektir. Aşk yolunda sevgiliye ulaşmak için atılan adımların sonuçsuz kalması ise yaşanılan dünyaya ve talihe karşı refleksif bir tavır alışı beraberinde getirir.

"Kara Yazı", "Uzakta", "Koşma", "Sevdasız" gibi şiirlerde de sevgiliye ve aşka karşı sitemli bir söylem görülür. "Kara Yazı" şiirinde:

Geçmedi yâre sözümüz
Yollarda kaldı gözümüz
Yere çalındı yüzümüz
Böyleymiş kara yazımız (Ali, 2015: 50)

dizelerinde sevgilisinden istediği ilgiyi göremeyen âşığın serzenişi vardır. Bu serzeniş, sadece sevgiliye dönük olmayıp aynı zamanda talihle/bahtla da

ilişkilendirilir. "Uzakta" şiirinde ise, sevgiliye olan fiziksel uzaklığın yanı sıra ruhsal anlamda da büyük bir boşluk oluşturulduğu düşüncesi irdelenir:

Yüzüm gülmeye üşenir
Gözümden yaşlar boşanır
Sen yokken nasıl yaşanır
Niçin benden uzaktasın (Ali, 2015: 51).

Aşk, insanı dünyalık yaşamda yarına aktaran ve onun içindeki sonsuzluk duygusunu uyandıran bir duygudur. Bu bağlamda kendini reel dünyada yalnız hisseden birey kendine bir tutamak arar. Varlığını, bir başkasının varlığıyla tümleyen insanın "sevgiden yoksun kalışı en şiddetli ruhsal acı"ya (Lauster, 2000: 140) yol açar. Bu acı ise insanın dış dünyaya ve kendine başkaldırması anlamını taşır. "Koşma" şiirinde buna benzer bir durum:

Sevip sevip yâri ele kaptırmak
Kara bahtın bana eski işidir
Ömrümdeki yıllar kadar yâr sevdim
Her biri başkasının eşidir (Ali, 2015: 56)

dizelerindeki umutsuzluk söylemleri aracılığıyla dile getirilir. Aslında kendine tutunacak bir dal ve ontik bir güven ortamı arayan Sabahattin Ali'nin kadınlar tarafından reddedilmesi onun hayal kırıklıklarının, umutsuzluğunun ve isyanının nedenidir. Zira "ömrümdeki yıllar kadar yâr sevdim" derken bile bu sitemi dile getirir.

Sonuç

Varlık kendini tanımanın/bilmenin ötesinde tanıtmak/bildirmek odaklı bir yapı arz eder. Bu bağlamda her birey kendi varlığını ötekine ispat etmek amacını da güder. Ancak varlığını/ kendini karşı tarafa anlatamayan ya da bu noktada iletişim eksikliği yaşayan birey için hayat bir ıstıraplar yumağı hâlini alır. Çocukluk yıllarından itibaren sevgi ve şefkatten mahrum kalmasının etkisiyle kendine bir sığınak arayan Sabahattin Ali'nin hayata karşı en kesin tavrı şiirlerindeki sözcüklerde yansımasını bulur.

Dışarıya karşı sevecen ama içten içe kırılgan bir ruh ile hayata tutunmak için çırpınan Sabahattin Ali'nin şiirleri bireysel hayatından kesitler içerir. Bu nedenle o sevgi açlığını, mutsuzluklarını, hayallerini, umutlarını/umutsuzluklarını kendisiyle ve insanlarla kavgalarını öfke ile dile getirmekten kaçınmaz. Sorular sorar, cevaplar arar aradığını bulamadıkça da sesi isyana dönüşür.

KAYNAKÇA

Aktan Küçük, Deniz, "Dışarda Bedbin, İçerde Umutlu": Sabahattin Ali Şiirinde "Hayat", *Sabahattin Ali* (Ed. Sevengül Sönmez), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013.

Ali Sabahattin, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2015.

Altuğ Fatih, "Kayıt Düzlemi Olarak Dünya ve Metin: Sabahattin Ali'de Dört Kayıt Tarzı", *Sabahattin Ali* (Ed. Sevengül Sönmez), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2013.

Camus Albert, *Başkaldıran İnsan* (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2013.

Gariper Cafer, "Karacaoğlan'dan Sabahattin Ali'ye Tevekkülün ve Başkaldırının Şiiri", *İlmi Araştırmalar*, S. 14, 2002.

Gündoğan Ali Osman, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, Birey Yayınları, İstanbul 1997.

Kansu Ceyhun Atuf, "Şiirin Demirci Ustası", *Dağlar ve Rüzgâr*, *Kurbağanın Serenadı*, Öteki Şiirleri, Cem Yay., İstanbul 1993.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali*, Kesit Yay., İstanbul 2016.

Lauster Peter, *Aşk ve Aşkın Psikolojisi* (Çev. Nurittin Yıldıran), Doruk Yay., Ankara 2000.

Sartre, J. P., *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), say Yay., İstanbul 1999.

Sönmez Sevengül, *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, YKY, İstanbul 2009.

Ulaş Sarp Erk, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2002.

Münire Kevser Baş*

SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANTİZMİ ÜZERİNE: "DAĞLAR" VE "RÜZGÂR" İSİMLİ ŞİİRLERİN ONTOLOJİK ANALİZ YÖNTEMİYLE TAHLİLİ

Giriş

Gerek yaşamı gerekse ölüm şekli nedeni ile resmî çevrelerde önceleri pek de makbul kabul edilen bir yazar olmasa da ilerleyen zaman içinde Sabahattin Ali (25 Şubat 1907-2 Nisan 1948)'ye sahip çıkılmış; yazarın üç romanından biri olan *Kuyucaklı Yusuf*, Millî Eğitim Bakanlığınca belirlenen "yüz temel eser" arasında kabul görmüş ve eğitim müfredatlarında kendisine önem atfedilen bir yaklaşım geliştirilmiştir. Romanları, hikâyeleri ve şiirleriyle edebiyat tarihinde kendine özgü bir yer edinen yazara olan ilginin artması ile *Azap Yolu* (1967), *Hanende Melek* (1975), *Kuyucaklı Yusuf* (1985), *Gramofon Avrat* (1987), *Hasan Boğuldu* (1990), *Devlerin Ölümü* (1990) ve *Kar Beyaz* (2011) isimli filmler yazarın eserleri doğrultusunda sinemaya uyarlanmış ve Sabahattin Ali Modern Türk Edebiyatının kanonik yazarlarından biri haline gelmiştir.

Bu yazıda Edebiyat Tarihi literatüründe sıklıkla "toplumsal gerçekçilik" (Enginün, 2008: 302) akımı içinde değerlendirilen Sabahattin Ali'nin kendine özgü romantizmine odaklanılacaktır. Öncelikle yazarın "Dağlar" ve "Rüzgâr" şiirleri merkeze alınarak metinler ekseninde yazarın dünya görüşü/hayat algısı, ontolojik analiz yöntemi uygulanarak keşfedilmeye çalışılacaktır. Sonuç kısmında ise yazara ilişkin "toplumcu gerçekçi" nitelemesi üzerinde tartışılacaktır.

1. Ontolojik Analiz Yöntemi

Günümüz metin tahlili çalışmalarında kullanılan önemli yöntemlerden biri olan ontolojik analiz yöntemi, modern ontolojinin kurucusu kabul edilen Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden'in çalışmalarıyla şekillenmiştir. Hartmann ve Ingarden'in alana yaptıkları en önemli katkı, estetik objenin/sanat eserinin belirlenmesinde ontolojik yaklaşımı gündeme taşımış olmalarıdır. Bu yaklaşımın temelinde, modern ontolojinin en önemli keşiflerinden biri kabul edilen var olan'ı bir tabakalar düzeni içinde ele alması yaklaşımı dikkati

* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bil. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

çeker (Tunalı, 2002: 26). Varlık tabakaları öğretisi olarak niteleyebileceğimiz yaklaşıma göre, dört ana varlık tabakası vardır:

İnorganik (Maddi) Tabaka: Bütün maddi varlık alanını kuşatan, elektronlar, protonlar, nötronlar ile başlar ve atomlar, moleküller ve makro moleküllerden geçerek kozmik boyutlu yapılara, planet sistemlerine, yıldız kümelerine ve spiral bulutsuya kadar uzanır. Bütün kozmos olarak anlaşılmalıdır.

Organik Varlık Tabakası: Maddi tabakanın üzerinde yükselen ve maddi varlığa dayanan organik varlık, canlı dediğimiz varlığı ifade eder. Bitkilerden, en basit tek hücrelilerden başlayarak insana kadar uzanır. İnorganik varlık üzerinde organik varlık bulunur.

Ruhi Tabaka: Organik olanın üzerinde, bilinç olarak görünüşe ulaşan ruhi varlık tabakası gelir. Bilinci oluşturan bu tabaka, henüz tinsel varlık değildir. (Tunalı, 2002: 29).

Tinsel Varlık (Geist) Tabakası: Tinsel alan kültür dünyası demektir. Ruhi varlık alanının üzerinde bulunur. Ruhi varlık dünyasından tamamen farklı olan kültür dünyasında da aynı bağlılık münasebeti hüküm sürer. Yani tinsel varlık da, ruhi varlığın inorganik ve organik varlığa bağlı oluşu gibi ruhi varlığa bağlıdır ve ona dayanır. Tinsel olanı ruhi olandan ayıran temel fark, tinsel varlığın birey-üstü ve kolektif bir nitelik taşımasıdır. (Tunalı. 2002: 28-31).

Sanat ontolojisi, varlığı tabakalar halinde algılama yaklaşımını bir "var olan", bir "varlık bütünü" olan sanat eserinin yapısına uygulamıştır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle sanat ontolojisinin, estetik obje/sanat eserinin oluşum sürecini nasıl değerlendirdiği üzerinde duralım.

Sanat ontolojisi, her objektivasyon/sanatsal yaratım olayında iki temel varlık alanının bulunduğuna dikkat çeker:

1. Real varlık alanı (ön yapı): Açık olarak bilinen, bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan.

2. İrreal varlık alanı (arka yapı): Asıl tinsel içerik, real yapıya bağımlı. (Tunalı, 2002: 60).

Bu yaklaşım varlık yapısı bakımından estetik obje/sanat eserinin de varlık tabakalarından oluştuğu sonucuna götürür (Tunalı, 2002: 87). O hâlde bütün, temeli oluşturan bir real yapı ile bunun üzerinde yükselen bir irreal yapıdan meydana gelen tabakalı bir 'bütün'dür. Ama bu iki yapı iç içe girmiş olduğundan tek bir objeymiş gibi görünür (Tunalı, 2002: 62). Buradan hareketle sanati, realitede görünüşe ulaşan irrealite (idealite) olarak nitelemek mümkündür (Tunalı, 2002: 67).

Edebî metin de bir sanat eseri/estetik obje olduğuna göre aynı şekilde varlık tabakalarından söz etmek mümkündür. Her bir edebî metin, birçok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütünden ibarettir. Bu bütünü oluşturan her tabaka, birbirinden farklıdır ve her tabaka, bütünün gösterdiği, ontik

yapıdan zorunlu olarak pay alır. Her tabaka karakteristik malzemesi ve eserin bütün yapısı bakımından oynadığı rol yönünden birbirinden ayrılır. Edebiyat eserinde karşılaştığımız bu tabakaların bu yönlerden birbirlerinden ayrılmaları tabiidir. Çünkü her tabaka farklı bir malzemeye dayandığı gibi, bu farklı malzemenin de eserin 'bütün'ünün kuruluşu bakımından ayrı bir fonksiyonu vardır. Bunun için, tabakalar yapısı, sonunda zorunlu, organik bir yapı olarak meydana gelir. "Tek tek tabakaların malzeme bakımından farklı olmasına rağmen, edebiyat eseri, tesadüfen yan yana gelmiş elemanların bağımsız demeti değildir. Tersine o organik bir yapı olup, bu yapının birliği de doğrudan doğruya tek tek tabakaların özelliğinde temellenir" (Tunalı, 2002: 89).

Genel olarak edebiyat eserinin iç birliği korunmak ve ana karakteri muhafaza edilmek üzere Ingarden[1] ve Hartmann[2] zorunlu olan tabakaları sınıflandırmışlardır. Tunalı, bu iki bilim adamının edebiyat eserindeki tabakaların ayırt edilerek metnin analiz edilebileceği yaklaşımından yola çıkarak yeni bir metin tahlili yöntemi geliştirmiştir. "Ontolojik analiz metodu" olarak isimlendirilen yöntemle, Ingarden ve Hartmann'ın kavramsallaştırdığı tabakalar teorisini biraz daha geliştirerek "eklektik olmakla beraber daha yetkin ve tatmin edici" bir tabaka sistemi oluşturmak hedefi amaçlanmıştır (Tunalı, 2002: 112). Tunalı'nın edebiyat eserinin yapısını ortaya çıkarmak üzere daha tutarlı bir metodoloji olmasını amaçladığı yöntemin ana hatları şöyledir:

1. Ses Tabakası: Özellikle şiirde ses, vazgeçilmez bir sanat unsuru olduğundan bu tabaka, eserin dünyasına girişte önemli bir elemandır (Tunalı, 2002: 112).

2. Anlam Tabakası

2a. Semantik tabaka: Hem kelime hem de cümle anlamlarından hareket ederek bir anlamda "söz" analizi yapmayı gerektirdiğinden heterojen bir tabakadır.

2b. Nesne tabakası ya da obje tabakası: Roman, hikâye ve tiyatro eserlerinde kahramanların oluşturduğu birtakım olaylar ve eylemlerle karşılaşılır. Bunların anlam tabakasına katkıda bulunduğunu ancak mutlaklaştırılmaması gerektiğini gözden kaçırmamak gerekir.

2c. Karakter ya da ruhi özellik tabakası: Edebî eserde asıl önemli olan, kişilerin davranış ve eylemlerinden ziyade bunların arka planında bulunan ruhi tavır ve karakterlerdir. Büyük edebiyat eserlerinde bu ruhi tahlillere büyük önem verilir.

2d. Alınyazısı ya da kader tabakası: Tunalı, bu tabakada sanat eserindeki kahramanların alınyazısından değil daha metafizik bir unsurdan bahsettiğini özellikle vurgulamaktadır. Çünkü sanat eserinde alınyazısını tek bir kahramanın determinasyonu olmaktan çıkarmak ve onu bütün insanlığa yaymak esas olmak zorundadır. Hartmann'ın insanlık ide'si olarak nitelediği bu tabakada

bütün insanların kaderini kuşatan geniş ve derin bir katmanın varlığı söz konusudur (Tunalı, 2002: 112-113).

2. Sabahattin Ali'nin "Dağlar" Şiirinin Tahlili

Sabahattin Ali, ilk şiirleri olarak kabul edilen on şiirinde gazel, şarkı, koşma gibi farklı tarz ve türleri kullansa da on şiirin yedisinin halk şiirinin farklı biçim ve türleriyle yazması onun ilk şiirlerinde yönünü belirlediği gösterir. Nitekim 1926'dan sonraki şiirlerinin tamamına yakını heceyle yazılmıştır. Kitap olarak yayımladığı veya kitap düşüncesiyle topladığı şiirlerinin toplamı 73'tür (*Dağlar ve Rüzgâr*'da 28, *Kurbağanın Serenadı*'nda 22, Öteki Şiirler'de 23) ve bunların sadece 9 tanesi aruzladır. (Narlı, 2002: 132).

Bu yazıda konu edindiğimiz "Dağlar" başlıklı şiir, bestelenmiş ve Sezen Aksu tarafından yorumlanmıştır. Genel olarak halk edebiyatı lezzeti taşıyan metin, yazarın hayat algısına, yaşam felsefesine dair önemli göndermeler içerdiğinden özellikle seçilmiştir. Önce şiirin metnini vereceğiz, ardından ontolojik analiz yöntemiyle tahlil edeceğiz:

DAĞLAR

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

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

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

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

Bir gün kadrim bilinirse,
İsmim ağza alınırsa,

Yerim soran bulunursa:
Benim meskenim dağlardır.

a. "Dağlar" Şiirinin Ön Yapısı/Ses Tabakası:

Beş adet dörtlükten oluşan ve sekizli hece ölçüsüyle yazılan şiirde dize sonlarında tam kafiye dikkati çeker. Ayrıca kimi dizelerdeki tam kafiyeden sonraki redif uygulamaları (kardır/vardır/dardır, taşları/kuşları/başları, verin/verin/gönderin, bilinirse/alınırsa/bulunursa) ve dize içi ses benzeşmeleri (saçlar/rüzgârlar, eller/yeller, benzer/öter) şiirde ritim ve ahengi öne çıkarmaya yönelik tasarruflardır.

b. "Dağlar" Şiirinin Arka Yapısı/Anlam Tabakası

b.1. Semantik Tabaka:

İlk dörtlükte, şair beninin dağ ile özdeş kılınmasından hareketle, saçlarındaki aklaşma ile dağların zirve kısmında bulunan karlar arasında bir benzetme söz konusu edilmekte, yüksek coğrafi bölgelerde esen sert rüzgârların "deli" niteliği vurgulanarak yazarın "ovalar"ı dar bulduğu dile getirilmektedir.

İkinci dörtlükte, muhtemelen o günlerde yaşanılan sıkıntılı bir duruma gönderme yapılarak, şehir hayatı "tuzak" olarak nitelenmektedir. İlk dizedeki ihtimal ikinci dizede kuvvetlenmekte, "insan sohbetleri"nin yasak kılındığından söz edilmektedir. Bu dışlama onu bıkkınlığa sevk etmekte, uzaklaşmak ve dağlara sığınmak ihtiyacı ifade edilmektedir.

Üçüncü dörtlükte, dağ ile özdeş kılınan birtakım nitelemelere yer verilmektedir. Her ne kadar taş olumsuz bir çağrışım yapsa da, şair kalbi ile taş arasında, dağ kuşları ile kendi gür çıkan sesi arasında ve göğe yakın başları ifadesinde vurguladığı üzere, idealizminin yüksekliğine ve yüceliğine dair bir meydan okuma edası dikkatimizi çekmektedir.

Dördüncü dörtlükte, şehir hayatından vazgeçiş anlamına gelebilecek bir tavır söz konusudur. Yârinden ve sevdasından vazgeçmiş ve dağlara, tabiata sığınmış bir insan karşımıza çıkmaktadır.

Son dörtlükte ise, önceki dizelerdeki meydan okuma ve bıkkınlığın yerini sitem almaktadır. Şairin bir gün uğruna çektiği sıkıntıların nedeni olan anlam/düşünce/fikrin anlaşılmasını ve kendisinin fark edilerek kıymet atfedilirse, dağda/tabiatta aranmasını işaret ettiği görülmektedir. Kendisine ilham veren anlamın kaynağının tabiat olduğu vurgulanmaktadır.

b.2. Nesne (Obje) Tabakası

Metinde en dikkati çeken obje/nesne, şüphesiz "dağ"dır. Dağ, metinde hem düz anlamıyla hem de tabiatı sembolize edecek şekilde kullanılmıştır. Yine ova, rüzgâr, taşlar, kuşlar, gökyüzü olumlu imgeler olarak kullanılmıştır.

Şehir ise bir kez kullanılan ve olumsuzlanan bir nesne/obje tabakası unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

b.3.Karakter Tabakası

Genel olarak metne bakıldığında şehirden ve toplumdan kaçış ve doğaya sığınma teminin ağırlığı söz konusudur. İçinde bulunduğu ortamda sağlıklı bir iletişim kuramamış, kendini ayrıksılaştırmış, bu nedenle olsa gerek kendisini başı karlı dağlara benzetmektedir. Ancak burada içinde bulunduğu durumdan şikâyet ettiği söylenemez, çünkü anlamlı bulduğu bir idealizme sahip olduğunu hissettirmektedir. Bu nedenle müstağni bir tavır içindedir, sahip olduğu değerli şeylerden, sevdasından ve sevgilisinden vazgeçmiştir. Son dörtlükte sitemkâr bir üslup dikkati çekmekte, kıymetinin bilinmediğini düşündüğü anlaşılmaktadır.

b.4. Alınyazısı (Kader) Tabakası

İnsan doğaya ait bir varlıktır, şehir hayatı ve toplum insana tuzaktır, ancak ait olduğu yerde yani tabiatta kendisine huzurlu bir mesken bulabilecektir.

3. Sabahattin Ali'nin "Rüzgâr" Şiirinin Tahlili

İkinci olarak Sabahattin Ali'nin "Rüzgâr" isimli şiirini aynı yöntemle tahlil edeceğiz:

RÜZGÂR
Arzularım muayyen bir haddi aşınca
Ve kulaklar sözlerime sağırlaşınca
Bir ihtiras duyup vahşi maceralara
Çıkıyorum bulutları aşan dağlara.
Tanrıların başı gibi başları diktir,
Bu dağları saran sonsuz bir genişliktir,
Ben de katıp vücudumu bu genişliğe,
Bakıyorum aşağılarda kalan hiçliğe.

Bu dağların bir rakibi varsa rüzgârdır.
Rüzgâr burda tek başına bir hükümdardır.
Burda insan duman gibi genişler, büyür.
Bu dağlarda ıstıraplar, sevinçler büyür.
Buralarda her düşünce sona yakındır,
Burda her şey bizden uzak, 'O'na yakındır.
Burda yoktur insanların düşündükleri,
Rüzgâr siler kafalardan küçüklükleri.

Yanağıma çarpar geniş kanatlarını,
Ve anlatır mabutların hayatlarını.
Ara sıra kulağını bana verdi mi,
Ben de ona anlatırım kendi derdimi.

'Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
Benim artık yalnız sana itimadım var.
Gelmiş gibi uzaktaki bir seyyareden
Yabancıyım bu gürültü dünyasına ben.
Etrafımın sözlerine aklım ermedi,
Etrafım da bana asla kulak vermedi.
Senelerden beri hala anlaşamadık,
Ben de kestim anlaşmaktan ümidi artık.
Gözlerimde hakikati sezen bir nurla
Etrafımı süzüyorum biraz gururla.

Bir dürbünün ters tarafı gibi bu dünya
En büyük şey, en asil şey küçülür burda.
Burda yalan para eden biricik iştir,
Burda her şey bir yapmacık, bir gösteriştir.
Kimi coşar din uğruna geberir, yalan!
Kimi gider vatan için can verir, yalan!
Bir filozof yetmiş eser yazar, yalandır;
Bir kahraman istibdadı ezer, yalandır.
Şairlerin büyük aşkı fani bir kızdır,
Bu dünyada herkes sinsi, herkes cılızdır.
Ne hakiki aşktan burda bir çakan vardır,
Ne de onu görse dönüp bir bakan vardır,
Her büyüklük cüzzam gibi dökülür burda,
En muazzam ölüm bile küçülür burda.

Benim kafam acayip bir dimağ taşıyor,
Her dakika insanlardan uzaklaşıyor.
Zaman zaman mağlup olsam bile etime,
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime.
Büyük, temiz bir arkadaş arıyor ruhum,
İşte rüzgâr, şimdi sana sığınıyorum!
Asaletin yeri yoktur gerçi hayatta,
En asil şey seni buldum kâinatta,
Güneş gibi ne bin türlü ışığın vardır,

Ne de süse, gösterişe baktığın vardır.
Deniz gibi muamma yok derinliğinde,
Bir ferahlık, bir saflık var serinliğinde.
Bir dev gibi küçük, mızmız sesleri yersin,
Allah gibi görünmeden hüküm sürersin.

Düşmanıyım ben de cılız güzelliklerin,
Rüzgâr! Bu dağ başlarında çırpınan serin
Kanatların gökyüzünde akan bir seldir,
Bana kudret ve cesaret veren bir eldir.
Beşerlikten uzaktayım senin ülkende,
Senin gibi azamete aşıkım ben de.
İşte Rüzgâr! Senin gibi ben de deliyim.
Islıklarım senin gibi inlemelidir,
Herkes beni ürpererek dinlemelidir.
Rüzgâr! Sana, yalnız sana benzemeliyim.'

a. "Rüzgâr" Şiirinin Ön Yapısı/Ses Tabakası

Birbirinden farklı sayılardaki dizeler barındıran altı bentten oluşan metnin aa/bb/... şeklinde kafiyelendiği görülmektedir. Dize sonlarındaki redifler ile genellikle tam kafiye şeklindeki ses uygulamaları ve dize içi ses benzeşmeleri metne ahenk kazandırmaktadır.

b. "Rüzgâr" Şiirinin Arka Yapısı/Anlam Tabakası

b.1. Semantik Tabaka:

Birinci bentte, şairin şehir hayatındaki çaresizlik anında "vahşi maceralara" yönelme isteği dikkati çekmektedir. Tıpkı "Dağlar" şiirindeki gibi burada da dağlar yüceltilmekte ve varlığını doğanın varlığı ile bütünleştirme arzusu dile getirilmektedir. İkinci bentte birinci bentteki "dağ"ın yanına bu kez "rüzgâr" eklenir. Dağ ve rüzgârı dünyevilikten uzak ve "O"na yakın bulduğu için onlara sığınmaktadır.

Üçüncü bentte dağa ve rüzgâra sığındığında hakikati sezdiğini hisseden şair burada da etrafı ile sağlıklı bir iletişim kuramadığından ve anlaşılamadığından söz açmaktadır.

Dördüncü bentte dünyaya ait ne varsa şair için anlamını kaybetmiştir; her şey yalan, her şey fanidir.

Beşinci bentte, farklı bir dimağ taşıdığını bu nedenle dünyadan ve etrafından uzaklaştığını belirterek bir "arkadaş" aradığını bile getirmektedir. Bu arayışının rüzgârda karşılık bulduğunu ve bu nedenle ona sığındığını ifade etmektedir.

Son bentte rüzgâra sığınma nedeni işaret edilmektedir. Şair, dağa ve rüzgâra sığındığında kendisini beşerlikten uzaklaşarak kudret ve azamet kazanmış hatta yücelmiş hissetmektedir.

b.2. Nesne (Obje) Tabakası:

Metinde somut nesnelerden ziyade somut kavramların kullanıldığı dikkati çekmektedir. Örneğin ilk bentte, sonsuz bir genişlik, hiçlik, sonsuz macera ihtirası gibi doğaya sığınma teması etrafında düşünülmeye elverişli ifadeler kullanılmıştır. Diğer bentlerde de benzer şekilde şairin dünyevi ya da şehre ait şeylerden uzaklaşmak istediği, dağ ve rüzgârın temsil ettiği doğada yani "beşerlikten uzak bir ülkede" olmayı yücelttiği görülmektedir. Bu bağlamda metnin nesne tabakasında dağ ve rüzgârın iki temel unsur olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

b.3. Karakter Tabakası

Hayatın somut gerçekliğine ve anlamına dair inancını kaybetmiş bir ruh hâli karşımıza çıkmaktadır. İnsanları süflî bulmakta insan olmanın haysiyetine dokunduğunu belirterek, insani zaaflarının farkında olduğunu ancak beşerlikten uzaklaşarak azamet ve yüceliğe ulaşmak istediğini anlamak mümkündür. Bütün bunların rüzgâra benzemekle elde edilebileceğini umut etmektedir.

b.4. Alınyazısı (Kader) Tabakası

İnsan, zaaflarına rağmen medenileşmiş maddi dünyada değil bozulmamış doğada mutluluğa ulaşabilir.

Sonuç

Sabahattin Ali'nin edebiyat tarihi literatüründe "toplumsal gerçekçilik" (Enginün, 2008: 302) akımı içinde değerlendirildiğine sıklıkla rastlamak mümkündür. Oysa her iki şiir metninden çıkardığımız sonuç, Sabahattin Ali'nin romantik olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Nitekim yazarın Alman romantiklerine, özellikle Schiller'e hayranlığı da hakkında yazılan yazılarda karşımıza çıkmaktadır. Berna Moran da *Kuyucaklı Yusuf* üzerine kaleme aldığı yazısında Ali'nin romantizmini vurgular. Özellikle "Tanrı elinden çıkan her şey iyidir, insan elinde her şey yozlaşır." fikrine yaslanan felsefesiyle her türlü toplum ve uygarlığın karşısında yer alan Rousseau ve romantikler doğanın yüceltilmesi, yapay toplumun ve uygarlığın aşağılanması yaklaşımını benimsemişlerdi. Dolayısıyla romantik edebiyatın gözde tipi, toplumda yerleşmiş kurallar ve inançlarla uyum sağlayamayan, asi tabiatlı, anti-sosyal adam olmuştur. Berna Moran, Kuyucaklı Yusuf'un tam da bu yaklaşım üzere inşa

edilmiş bir roman karakteri olduğunu vurgular. Diğer yandan yazarın toplumcu gerçekçiliğine ilişkin nitelemeler bir çelişki gibi karşımıza çıkar. Çünkü toplumcu gerçekçiliğin temelinde Marksist ve tarihsel maddeci yaklaşım ile Sabahattin Ali'deki romantik tavır arasında bir uyuşmazlık söz konusudur. O hâlde Sabahattin Ali'nin durumunu nasıl izah etmek lazımdır?

Ernest Fischer, Romantizmi, her ne kadar sonradan burjuvazinin bir ürünü olsa da başlangıç durumundaki devrimci niteliğinden dolayı toplumculuğun bir nevi hazırlayıcısı gibi görmek gerektiğine işaret eder. Romantiklerin çoğunda kapitalizme karşı gelişen sevgisizlik de bunun işaretlerinden biridir. "Kapitalizm henüz zafere ulaşmadığı ve halkın hala kokuşan ortaçağın boyunduruğu altında inlediği Doğu Avrupa'da Romantizm düpedüz bir başkaldırma, halkın yabancı ve yerli despotlara karşı ayaklanması için bir çağrı, milli bilinçlenmeye, feodalizme karşı savaşa, mutlakiyetçiliğe ve dış yönetime karşı bir davet demekti." (Fischer, 1967b: 4).

Toplumcu gerçekçilik terimi, ilk olarak 23 Mayıs 1932'de Sovyetler Birliği'nde yayımlanan Literaturnaya Gazyetta (Edebiyat Gazetesi)'da Gronsky tarafından kullanılır. (Kurtuluş, 1996: 52) Zamanla belirginleşen bir akım olarak Toplumcu Gerçekçiliğin yazınsal ve kuramsal ilke ve kriterlerini büyük ölçüde belirleyen isimler başta Maksim Gorki (1868-1936) olmak üzere, Belinski (Vissarion Gregoryeviç, 1811-1848), Çernişevski (Nikolay Gavriloviç, 1828-1889), Dobrolyubov (Nikolay Aleksandroviç, 1836-1861)'dur. (Akpınar, 2017: 13) Hatta Gorki'nin Toplumcu Gerçekçilik kuramına asıl şeklini veren kişi olduğunu söylemek mümkündür. Geleceğin kurulması fikri ekseninde kuramın çekirdeğini oluşturan kavramlardan ikisini, "Devrimci romantizm" ve "olumlu tip"i oluşturan odur. (Akpınar, 2017: 13). Burada dikkatimizi çeken Sabahattin Ali'nin bu eğilimleri doğrudan ya da dolaylı olarak takip ettiğine dair elimizde veri olmamakla birlikte Nâzım Hikmet ve çevresi ile yakınlığı ve hapislik döneminde dahi iletişim halinde olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla "toplumcu gerçekçi" diye nitelenen eğilimin öne çıkan ismi olarak kabul edilen Nâzım Hikmet'e fikren uzak olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu durumda yukarıdaki şiir tahlillerini nasıl konumlandırmak gerekir? Çünkü tahliller bizi Sabahattin Ali'nin romantizmine götürmektedir. Kanaatimizce Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçiliğini Nâzım Hikmet'inkinden biraz farklı değerlendirmek gerekir. Şöyle ki, Nâzım Hikmet'in eserlerinde görülen teknoloji ve modern şehir hayranlığının tersine onda şehirden, insanlardan, toplumdan ve neredeyse medeniyetten kaçmak isteyen bir tavır dikkati çekmektedir. Tıpkı Rousseau gibi tabiatı, şehirleşmemişliği, doğallığı, öncelemektedir. Ancak bir yandan da mevcut toplumsal ve siyasal düzene de birtakım itirazlar geliştirmektedir. Bu durumda Alaattin Karaca'nın (Karaca, 2001: 94) tespitine yer vermek kaçınılmaz olmaktadır, Sabahattin Ali'nin eserleri romantik başkaldırı edebiyatı örneği olarak nitelenmelidir.

KAYNAKÇA

Akpınar Soner, *"Toplum-Sanat Ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişkisine Yaklaşımı"*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 7 Sayı: 30 Volume: 7 Issue: 30, www.sosyalarastirmalar.com ISSN: 1307-9581, (Erişim Tarihi: 4.11.2017) (http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi30pdf/akpinar_soner.pdf)

Enginün İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.

Fischer Ernst, *"Sanat ve Kapitalizm"*, (Çev.: Alaattin Bilgi), *Dost*, S. 29, 1967.

Karaca Alaattin, "Kuyucaklı Yusuf", *Türkoloji Dergisi*, XIV, 1, 2001.

Kurtuluş Akif, *Politika ve Sanat*, Avesta Yayınları, İstanbul, 1996.

Moran Berna, "Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Narlı Mehmet, "Sabahattin Ali'nin Çağlayan Dergisindeki İlk Şiirleri", *TÜBAR-XV-*/2004-Bahar, (Erişim Tarihi: 4.11.2017.) (http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/pdf/2004BAHAR/8.m.narl.s.alinin.127-137.pdf).

Tunalı İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002.

1 Roman Ingarden'e göre varlık tabakaları "1.Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları 2.Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası 3. Farklı şematik görüşler tabakası 4.Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan, olaylar) ve onların alınyazıları tabakası." (Tunalı, 2002: 90).

2 Nicolai Hartmann'a göre varlık tabakaları "1-Reel varlık tabakası: Kelimeler 2-İrreel varlık tabakası: a) En ön tabaka: Sesler, görünebilen, duyulabilen tabaka b) Ön tabaka: Eylemlerin, dış davranışların, oluşturduğu tabaka c) Ruhi tabaka: Ahlaki çatışmalar, insanın moral özelliği ve karakterinin göründüğü tabaka d) Kader tabakası: Alınyazısı tabakası, insanın ruhi içi ile değil de, onun hayatının bütünü ile ilgilidir. Nicolai Hartmann, bu tabakalara çok eader olarak rastlanan iki tabakayı daha ekler: Bireysel ide tabakası, genel insanlık ide'si tabakası. (Tunalı, *2002:* 110-111).

Kamuran Eronat

SABAHATTİN ALİ'NİN ŞİİRLERİNDE ÖZGÜRLÜK ANLAYIŞI VE İNSANIN KENDİSİNİ GERÇEKLEŞTİRMESİ

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda hikâye, roman ve şiir türlerinde kendisine daima ayrıcalıklı bir kulvar açan Sabahattin Ali, eserlerinde; özellikle derin gözlem ve tahlil gücünün şahsına sağladığı bir ivme ile daima farkındalık yaratmış, evrenseli yakalama dokusundaki hassasiyetiyle de günümüz okuyucusuyla ilk zamanlarındaki etkin iletiyi kurabilmiş bir sanatçıdır.

Sanat yapmak ve sanatın birçok dalında başarılı olmak kolay bir edim değildir. Bunun için özveri ve isteğin yanı sıra ciddi bir altyapı gereklidir. Hayatı ve dünyayı tanımak, bunlara mana ve anlam yüklemek bu noktada ciddi bir önem arz eder. Sanat, kuşkusuz dikkatli bir gözlemden çıkarılacak neticeler bütünlüğüdür. Kültür, farklı bir bakış açısı ve sorgulayıcı bir kimlik bu kulvardaki en önemli yapı taşlarıdır. Dolayısıyla edebiyatın birçok sanat alanında bu yapı taşlarını ahenkli ve etkin bir armoni içerisinde kullanmak elbette ki maharet ister. Sabahattin Ali bu niteliği ile Türk Edebiyatı'nda ciddi bir portre çizmekte ve Türk toplumunu iyi etüt eden çıkarımlarıyla bellekler-de derin bir iz bırakan eserleriyle tanınmaktadır. Kendisinin çocukluktan başlayan okuma alışkanlığı, birçok edebi kişiliğe oranla daima birkaç adım önde olmasını sağlamış ve eserlerinde; her kesimin kendisinden bir şeyler bulduğu bir sanatçı kimliğinin kazanımını ona kazandırmıştır.

Sabahattin Ali hikâye ve roman türlerinde kendisini iyiden iyiye hissettirmeden önce oldukça genç bir yaşta şiir vadisinde de maharetini göstermiş ve bugün hâlâ zevkle okunan şiirlere imzasını atmıştır. Ali'nin şiirlerini pek beğenmediğini ifade etmesi mütevazı kişiliğinin bir yansımasıdır. Nitekim Sabahattin Ali'nin bugün birçok ünlü sanatçı tarafından dile getirilen şarkıların metin kaynağının kendisinin bu mevcut şiirleri olması elbette şaşırtıcı olmamalıdır. "Bir sanat eserinin ortaya çıkmasından sonra o eser artık mevcut sanatçının değil toplumun eseridir" düşüncesi, oldukça kabul görmüş bir değerlendirmedir. Bu neticenin ışığından hareket edecek olursak, şairin mevcut şiirlerinin hâlâ günümüz insanının dilinde olması, beğenilmesi, hafızalara kazınması, şiir estetiği ve beğenisi yönünden yeterli ve somut bir gösterge olarak kabul edilmelidir.

Sanatçının şiir türündeki belirleyici özelliklerinin başında tartışmasız

ayırt edici kişiliği ön plana gelmektedir. Sıkıntılı bir çocukluk geçirmesi, genç yaşta çocuk sahibi olan kendisini dünyaya getiren annesinin hayat karşısında bocalayışı ve sinirli bir yapıya sahip olması ve evlatları arasında sevgi paylaşımını iyice dengeleyememesi Sabahattin Ali'nin kişilik gelişiminde henüz çocukluk evresindeki sıkıntılar olarak kendisini göstermiştir. Psikolojik olarak da gergin bir ortamda büyümesi Ali'ye hassas bir mizaç kazandırmış ve kişilik gelişimindeki mevcut bu olumsuz atmosfer, zaman zaman kendisine hayatı yorumlama çerçevesinde med-cezirli ve bazen de zikzaklı bir tutum takınmasına sebebiyet vermiştir. Kuşkusuz elbette mevcut hassas mizaç ve yaşadıkları; kendisinin detayları atlamamasına, hayatı algılayışındaki zıtlıkların da realist bir gözlem gücünün hikâye ve romanlarında olduğu kadar şiirlerinde de kendi sanatına karakter kazandırmasına sebebiyet vermiştir.

Şiir sanatında hikâyeci ve romancı kimliği Sabahattin Ali'ye manzum tahkiye konusunda da başarı sağlamış, bu durum da eserlerindeki konuların dramatizasyonunda etkin bir anlatıyı beraberinde getirmiştir. Şiiri ve tekniğini yeterince bilen ve bu edebi türün bütün yapı taşlarını eserlerinde etkin ve bilinçli bir şekilde kullanan Sabahattin Ali, dillerde pelesenk olmuş eserlerini elbette bu şekilde vizyonda tutmayı başarmış, konu yelpazesi geniş açılımlı, toplumun birçok katmanını kapsayıcı zengin bir karakter dünyası ve her ne kadar halk edebiyatı özelliklerini taşıyan bir şiir yapısı söz konusu olmakla beraber, farklı bir bakış açısı ve edanın bulunması, kendisinin özgün kalmasının temel sebepleri olarak sayılmalıdır.

Hikâye ve romanlarında da görüldüğü üzere Sabahattin Ali bu eserlerinde özgürlük anlayışı farklı ve insanın kendisini gerçekleştirmesi yönünde alışık olunmayan portreler çizmekte ve şiirlerindeki bu karakterler şaşırtıcı sıradışı tepkimeler göstermektedir. Burada yazarın sahip olduğu mizaç ve sosyal toplum karşısında almış olduğu pozisyon; oldukça belirleyici olmaktadır. Mevcut durum elbette şiirlerine de yansıyacak ve şair Sabahattin Ali Türk şiirine bu özgün nitelikleriyle âdeta yeni bir sayfa kazandıracaktır.

Öncelikle Sabahattin Ali'nin özgürlük karşısındaki duyarlılığı yüksek ölçeklidir. Bu perspektiften bakacak olursak doğayı sevmesi, onunla bütünleşmesi, en sıkıntılı zamanlarında bile doğaya tutunarak hayatın sıkıntılarını gidermek istemesi, özgürlüğe susadığı anlarda yine doğayı hayal ederek bu özlemini dile getirmesi dikkat edilmesi gereken özelliklerindendir. Bu tabii ki kendi kişiliğinin temel bir niteliğidir. Özellikle bu konudaki duyarlılığı, kendisinin şiirlerindeki temel izleklerinden birini oluşturmakta ve bireysel varoluşuna en büyük etkiyi yine bu duygusu yön vermektedir.

Sabahattin Ali'nin şiirlerinde özgürlük söz konusu olduğunda şüphesiz en önemli motif olarak da karşımıza; "Hapishane Şarkısı" şiirleri gelir. Bu şiirlerde işlenen mekân; şairin etkin dizelerindeki duygularla daha çarpıcı bir

şekilde kendisini duyumsatmakta ve özgürlük duygusunun bir insan için ne kadar ulvî bir değer olduğunu böylece hissettirmektedir. Doğaya âşık, sürekli onunla hasbıhal eden Ali'nin hayat hikâyesinde hapishane; zaman zaman girmeye mecbur kaldığı bir trajedidir. Sanatçının kısa ve fırtınalı hayatındaki süreçteki fevri davranışları, mevcut zamandaki sosyal ortam, algı yanılması ve yanlış anlaşılma; kendisinin psikolojik yapısına oldukça aykırı olan bu mekânla sıklıkla karşılaşmasını yol açmıştır.

Yaşama sevincini şiirlerinde dizelere nakşettiği doğa sevgisiyle diri tutmaya çalışan ve "sonradan şarkıya dönüşerek milyonlarca insanın dilinden düşmeyen 'Aldırma Gönül Aldırma' nakaratlı şiirin de içinde bulunduğu beş "Hapishane Şarkısı"nı Sinop Cezaevi'nde yazan Sabahattin Ali"; (Ali, 2011: 31) öncelikle "Hapishane Şarkısı V"in beğenilmesinden de ayrı bir memnuniyet duymuş ve burada ses yinelemeleri ile de bir müzikalite içerisinde kendisini rehabilite eden ve yaşamın mevcut olan ağır cilvesi karşısında sağlam bir duruşun endişesiyle vakur bir pozisyon alarak; özgürlüğe olan özlemi dile getiren en güzel şiirlerinden birini böylece hareket alanının kısıtlandığı ortamda yazmıştır. "Sanat daralmanın olduğu yerde vardır" sözünü tasdik edercesine yazılan bu şiirde;

Başın öne eğilmesin,
Aldırma gönül aldırma;
Ağladığı duyulmasın,
Aldırma gönül, aldırma...
(...) (Ali, 2017: 40)

dizelerdeki ifadelerden sonra şiirin ilerleyen mısralarında özgürlüğe yelken açma hevesi; şu ifadelerle ve elbette bir Sabahattin Ali ekolüne dönüşecek tabiat objeleri ile kendisini gösterecektir:

(...)
Görmesem bile denizi,
Yukarıya çevir gözü:
Deniz gibidir gökyüzü;
Aldırma gönül, aldırma...
(...) (Ali, 2017: 40)

Görüldüğü üzere yüksek ve kaya gibi sağlam duvarları ile ünlü Sinop Cezaevi, sanatçının gökyüzünü deniz gibi tasavvur eden telkiniyle, kısa süreli de olsa dışardaki özgürlüğü çağrıştıran bir teselliye dönüşmektedir. Gökyüzü eski çağlardan beri kültürümüzde özgürlüğün simgesidir.

Dolayısıyla Sabahattin Ali bilinçaltındaki bu itkiyle mevcut şiirini yazmış ve kuşkusuz özgürlüğe olan özlemini bu dizelerle hafifletmiştir.

Sabahattin Ali yine o çok ünlü "Hapishane Şarkısı III" de de özgürlüğün özlemini kendine özgü enstrümanlardan olan tabiat ve kozmik alemin objeleri ile ölçümleyerek anlatmakta, eserdeki samimi söylem ve yaşamın acı gerçeklerinden kaçma adına hayallere sığınılması da esere duygusal bir çeşni katmaktadır. Nitekim şiirde;

Burda çiçekler açmıyor,
Kuşlar süzülüp uçmuyor,
Yıldızlar ışık saçmıyor,
Geçmiyor günler geçmiyor
(...) (Ali, 2017: 38)

'Yıldız' sınır tanımaz özgürlüğün nesnesi olarak görülse bile ışık saçmayan niteliğiyle, umudun tükendiği bir obje olarak belirmektedir:

(...)
Dışarda mevsim baharmış,
Gezip dolaşanlar varmış,
Günler su gibi akarmış...
Geçmiyor günler, geçmiyor.
(...) (Ali, 2017: 38)

Eserin bu dörtlüğünde de görüldüğü üzere, dışarıda bahar mevsiminde gezip dolaşan insanların mevcut özgür devinimlerine gıpta ile bir bakış derinden hissedilen duygularla ifade bulmakta; her dörtlük sonunda: "Geçmiyor günler, geçmiyor" nakaratıyla tekrarlanan dizelerle de kendisinin alıkonulduğu o hapishane labirentinden hızlandırılması istenilen bir zaman sonucuyla bir an önce çıkma arzusu dillendirilmektedir.

Sanatçının "Gurbet Hapishanesi" şiirinde de yine *Hapishane Şarkısı* şiirlerinde olduğu gibi tutsaklığın kesif atmosferi şiddetli bir duygu yoğunluğu ile şu dizelerle ele alınırken;

Düşünme, gününü doldur
Gurbet hapishanesinde
Günler yıllara bedeldir
Gurbet hapishanesinde.
(...) (Ali, 2017: 41)

gurbet duygusunun yarattığı yalnızlığa atıfta bulunulmakta, geçen günlerin yıkıcı etkisinin yıllara denkleşen ölçümüne işaret etmektedir. Mevcut şiirin şu kıt'asında ise;

(...)
Akşam gökler bulutlanır,
Demir kapılar kilitlenir,
Gönül her derde katlanır
Gurbet hapishanesinde.
(...) (Ali, 2017: 41)

'Akşam', 'bulutlu gök' ve 'demir kapı' gibi tanımlarla özgürlüğünün önündeki engellerin aşılması güç durumlarına; tabiat ve hapishane ortamındaki psikolojik algıdaki soğuk enstrümanlarla 'demir kapı' örneğinde olduğu gibi tanımlama getirmektedir. Şiirdeki 'gurbet' kavramı yine özgürlüğün önündeki en büyük engeldir. Sevgiliyi görememek, ayrı düşmek zaten yaşama direncinin kırılmasındaki temel obje olarak kendisini iyiden iyiye hissettirir.

Sanatçının bu merkezde hapishane şiirlerine sayıca dikkate değer bir oranda yer vermesi elbette şaşırtıcı değildir. Buralarda kıstırılmış, daraltılmış ortamlarda bulunduğu ve bunlardan bir an önce sıyrılma izlenimi, kendisinin kısa yaşama süresince sürekli hareket halinde olmasından da anlaşılmaktadır.

Yazar ve şair kimliği ile Türk Edebiyatı'nda özerk bir statüye sahip nadir sanatçılardan biri olan Sabahattin Ali'nin en etkileyici ve ünlü şiirlerinden biri olan 'Rüzgâr' ise, kendisinin hayata bakış refleksini özetle tanımlayan bir manzum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bir fırtınalı ruhun damıtıldığı bir şiir olarak görebileceğimiz 'Rüzgâr' da veciz ifadelerle yoğrulmuş küskün bir hayat söz konusu olmakta ve eserin sonlarında rüzgârın sınır tanımaz serbestliğine ve görünmez gücüne gıpta edilmektedir:

(...)
Allah gibi görünmeden hüküm sürersin,
Düşmanıyım ben de cılız güzelliklerin,
Rüzgâr! Bu dağ başlarında çırpınan serin
Kanatların gökyüzünde akan bir seldir,
Bana kudret ve cesaret veren bir eldir.
Beşerlikten uzaktayım senin ülkende,
Senin gibi azamete âşıkım ben de.
İşte rüzgâr! Senin gibi ben de deliyim.
Islıklarım senin gibi inlemelidir,
Herkes beni ürpererek dinlemelidir.
Rüzgâr! Sana, yalnız sana benzemeliyim (Ali, 2017: 59-60)

Dikkat edildiği üzere beşerlikten, sıkışmışlıktan sıyrılma ve daha özgür bir boyuta geçme isteği söz konusu olmakta, farklı bir duruş ve özgün bir ruh arayışı kendisini hissettirmektedir. Rüzgârla bu çerçevede sanki bir aynileşme durumu var. Nitekim rüzgârın şiirde kendi serbestliği içerisindeki ani hareketleri, Sabahattin Ali'nin özgürlük anlayışı çerçevesindeki fevri hareketlerine bir rol modellik sağlamakta ve bu mevcut arzu ve isteklerin şairin kendisini gerçekleştirmesi yolundaki ilk ayak seslerinin izlenimini uyandırmaktadır. Şiirden de anlaşılacağı üzere Sabahattin Ali'nin mevcut dizelerle yaşanılan ortamdan "bu dünyadan ne ölçüde sıyrılıp çıkarsa, o ölçüde yalnız olduğunun ve başkalarından ayrı bir varlık olduğunun bilincine" (Fromm, 2011: 39) varacağı sanısı kuvvetli bir şekilde hissedilmekte ve sanatçının kendi bireysel varoluş çizgisinde bu "zihinsel ve duygusal" (Fromm, 2011: 45) anlayışın son derece etkin bir yapı oluşturduğu görülmektedir.

Sabahattin Ali'nin şiirlerine kalın çizgilerle bir göz attığımızda; "Dağlar", "Servi", "Çocuklar Gibi", "Rüzgâr", "Kurbağa", "Kümeste Sabah" ve "Dere" gibi isimlerden seçilmiş olması kuşkusuz şaşırtıcı olmamalıdır. Nitekim varoluş çerçevesinde ve bireysel kimliğinin ilk ana hatlarının oluş sürecinde, kendisinin daima tabiata sığınmak istemesi bilinen bir gerçektir. Özellikle Edremit'te Kazdağları'na sığınması, tek başına ormanın derinliklerine gidip dingin ve huzur verici bir ortamı araması bizatihi kızı Filiz Ali Laslo'nun hatıralarında ifade bulmaktadır: "Babam, fırsat buldukça Edremit'e gider, hem aile efradını, hem çocukluk arkadaşı şair Mustafa Seyit Sutüven'i yoklar hem de en büyük aşkı olan dağlarda özellikle Kazdağı'nda kendi başına gezerdi."(Ali,2011:101). Muhtemeldir ki bu tek başına geziş süreçlerinde kendisinin tabiatı dinlemekle birlikte özgürlüğün o eşsiz anlarını demlediği, doğaya; insanın kendisini bu engin derinliklerde nerde ve nasıl bulması gerçeğini sorguladığı ve tabiat objelerinin yaşam çerçevesinde ne kadar etkin ve belirleyici unsurlar olduğu gerçeğini hissettiği anlaşılmaktadır. Buradan Sabahattin Ali'nin özellikle sevgi konusunda çok paylaşımcı bir kişiliğe sahip olduğu kanısına da ulaşabilmekteyiz. Sevgi bireysel kimliğin oluşumunda da çok etkin bir duygu yoğunluğudur. Dikkat edilirse doğa sevgisi; kendi şahsını ve etrafındakileri sevdiğine de delil oluşturmakta ve insanın erdemli yapısına giden yolu da böylece tetiklemektedir. "Boisen insanın arınması için, kendi kendine kalmasına" (Özdoğan, 2006: 128) önemle dikkat çekmiştir. Burada da Sabahattin Ali'nin bu kendi kendine dingin bir ortamda kalış süreçlerinde; kendisi ve insanlık ile yüzleştiği ve olgunlaşma yönünde etkin bir devinim içerisinde bulunduğu belirginleşir. Yine sanatçının böylece kendisini gerçekleştirme trendinde sevgiyi "pasif bir duygu değil, bir etkinlik (aktivite); bir şeye "kapılmak" değil, bir şeyin" (Fromm, 1999: 26) içinde olmak olarak benimsediğini görebilmekteyiz. Bu noktadan bakacak olursak; sanatçının

bağımsız, özgür bir başka deyişle farklı kimliği, aynı zamanda doğallığı benimseyen özelliği ve özüne yeten şahsiyetiyle kendisini gerçekleştirme yolunda önemli hasletlere sahip olduğu görülmektedir. "Aşk, yalnızlık, umutsuzluk, karamsarlık şiirinin başlıca" (Ali, 2017: 10) temaları olarak görülse de bu geneli olumsuz şemsiyenin altında; insanlar merhamet, geçmişe hürmet ve sevgiye anlam yüklemek gibi başlıca duygular barındırılmakta ve bu yapı taşları, şairin karakterine mânâ katmaktadır.

Memleketçi edebiyatın en güzide sanatçılarından biri olan Sabahattin Ali çevreye, çevresindeki insanlara, çocuklara, düşmüş kadınlara şiirlerinde daima merhamet mercekli bir gözlükten bakar. Zaman zaman feveranlı bir atmosfer içerisinde olsa bile, bütün yanlış algılamaların ötesinde, kendisi sevgi dolu bir insandır. Bu çerçevede insan bilimci Erich Fromm'un mevcut güzel tespitine dikkat çekecek olursak şu açıklamaları önemseyeceğiz: "Bazı insanlar, iyiyi seçme özgürlüğünden yoksundur, çünkü kişilik yapıları, iyiye göre hareket etme kapasitesini kaybetmiştir. Bazı insanlar da kötülüğü arzulama kapasitesini kaybettiği için, kötülüğü seçme kapasitesini kaybetmiştir" (Fromm, 1999-2: 136). Ki bu yorumun ikincisi bir Sabahattin Ali tanımıdır diyebilmekteyiz. Çünkü Sabahattin Ali tarafını iyilikten yana seçmiş bir sanatçı olarak da eserlerinde bu anlayışın izlerini oluşturmuştur. Zaten bugün sanatçı kimliğinin evrenselliğinde bu gizem yatmakta, malum şiirlerde de bu gizemin sırları deşifre olmaktadır.

Zamanın iyi eğitim görmüş ve başkalarını-dostluğunu yeterince paylaşamamak babında-âdeta sahip olduğu okuma tutkusu yönünden yeterince sohbete iştirak etmemekten dolayı mutsuz olmalarına sebebiyet veren kişiliği ile tanıdığımız Sabahattin Ali; özellikle "bürokratik karakter"li (Fromm, 1995: 40) bir kişiliğe sahip olmaması ile bilinip sevilmektedir. Bu nedenle Ali'yi kendisini gerçekleştirmesi yönündeki statükocu engelleri tek tek aşmasını bilen, çevresine duyarlı ve etrafındakileri sevgi ve ilgi çemberine almış bir aydın olarak addedebilmekteyiz.

Sabahattin Ali'nin sosyal kimliği ve duyarlılığı; kendisini merhamete ve korunmaya muhtaç kişileri de sevgi ve ilgi çerçevesi içerisine almaya ve projektörlerini bu nitelikteki insanların üzerine yöneltmesini sağlamıştır. Nitekim "Köprünün Çocukları", "Köprünün Geceleri" ve "Köprü'de Sabah" adlı şiirlerinde; çocuklara, bohem bir yaşamın içerisinde olanlara ve geçim derdine düşen insanlara dikkatleri yoğunlaştırır. Ali'nin köprüde yaşanan dramları düşünce süzgecine almak için bizzat bu mekâna gidip oradakileri ve onların günlük devinimlerini izlediğini, hayatına yönelik anlatılardan anlamaktayız. Bu konuda;

> Muvaffak Şeref, Sabahattin Ali'nin "Köprünün Çocukları" adlı şiirini yazmak için köprüde sabaha kadar birlikte kaldıklarını söyler. "Bu şiirde yalnız, kimsesiz düşkün çocukların köprü altında geçirdikleri sayısız gecelerden birisi anlatılır. Şiirde, çocuklar kadar 'iskele' ve 'köprü' gibi cansız nesnelerin de yalnızlık imajı etrafında (Korkmaz,1997:323)

mısralara konu edildiğini, çarpıcı dizelerle görebilmekteyiz.

Ali; özellikle "Köprünün Çocukları" nda, oradaki aile ortamından ve sıcaklığından uzak kalmış çocuklara beslediği merhamet duygularıyla ön plandadır. Şairin kötü bir çocukluk geçirdiği, sevgi ve şefkatten mahrum bir şekilde yetiştiği bilinen bir gerçektir. Annesinin küçük yaşta evlendirilmesi ve evlilik yükünü körpe bedeninde yeterince taşıyamaması ve bunun sonucu olarak sinir sisteminin yıpranması, çocukluk yıllarında Sabahattin Ali'yi olumsuz bir şekilde etkisi altına alır. Küçük kardeşi Fikret'in sevgi paylaşımı konusunda annesinden daha fazla pay alması, Ali'yi fazlası ile üzer. Bu denge dağılımındaki adaletsizliğin; kuşkusuz kişilik gelişiminde, kendisini gerçekleştirme çerçevesinde bilinçaltında bazı gri izlerin kalıcılığına sebebiyet vermiş olması, yüksek bir ihtimal dahilindedir. Bu nokta itibarıyla insan;

> davranışlarını yöneten güdü gelişme, kendini gerçekleştirme güdüsüdür. Nörotik ise sevilme, korunma ait olma gibi daha temel seviyedeki ihtiyaçları vaktinde doyurulmamış, devamlı olarak bu yoksunluğun giderilmesi yolunda çaba harcayan, çevresindeki insan ve nesneleri bu ihtiyaçlarını giderecek araçlar olarak algılayan (Kuzgun, 1972: 170) dır.

Kişi konumundaki Sabahattin Ali; sevgi, korunma, ve aidiyet eksikliği yaşayan bu körpe çocukların temel ihtiyaçlardan mahrum kalışına, aşırı bir duyarlılık göstermekte ve çocukken yakın çevresinde göremediği sevgi ve ilgi eksikliğini, bu çocukların görünümünde tezahür eden trajedinin nüksedişine şiirinde; canlı ve çarpıcı bir sinematografik bakış açısı yükleyerek, toplumsal bir eleştiri getirmekte ve böylece yaşarken hissettiği mevcut yoksunluğu, kendi bünyesinde oluşan bu merhamet duyguları ile gidermeye yönelmektedir:

> (...)
> Fakat ya onun cürmü tamamen bizdeyse?...
> Çünkü o, cemiyetin, bizim mağdurumuzdur,
> Onu bu hale koyan bizim kusurumuzdur...
> Biz şüphelenmiyoruz mesuliyetimizden,
> Fakat böyle sürünen çocuklar da bizden...
> Bu zavallıların da kanı ve eti bizim,

Bu çocukların bütün mesuliyeti bizim...

Bir parça düşünelim biz de vazifemizi...
Çünkü bu nesil yarın tel'in edecek bizi...
Bu biçare sürüyü geliniz kurtaralım!
Biz onları bir öz kardaş gibi saralım...
Onlar kendilerine açılan bir âgûşa
Nasıl atılacaklar bilseniz koşa koşa...
Ah! Onlar tutunacak birer el arıyorlar,
Bize yalvarıyorlar!... Bize yalvarıyorlar...
Sırayla oturmuşlar dubanın kenarına
Güneş hayat veriyor köprü çocuklarına... (Ali, 2017: 76).

Şiirlerinde toplumsal meselelere mizacı gereği kendine özgü bir hassasiyet sergileyen Sabahattin Ali'nin; "iradeli insan kendisini gerçekleştiren insandır." (Kuzgun, 1972:171) sözünü tasdik edercesine bir yaşam serüveni gösterdiğini de söyleyebiliriz. Özellikle sevgi ve aşk konusunda hercai bir kişilik portresi göstermesine karşılık, bazı karşılıksız aşk acısı yıkımlarında sağlam, metanetli ve iradeli bir duruşa sahip olduğunu ifade edebiliriz. Bu durum çapraz bir özellik gösterse de Ali'nin olgun bir şekilde olumsuz sonuçları kabullenebilmesi önemli bir niteliktir. Muhtemeldir ki küçükken yeterince doyuma ulaşamadığı sevgi duygusunu yetişkin çağda karşı cinste aramak istemiş ama isteğine kavuşamadığı sevginin ve sevgilinin, başkalarında bulunuşuna da oldukça vakur bir duruşla kabullenme içerisinde olmuştur. Ali'nin bu durum karşısında kendi kendisini teselli edip rehabilite ettiği, şiirlerinde nükseden duygularının veciz niteliğindeki dizelere yansıyışından anlamaktayız. Sanatçının bu konu dâhilinde, şiirlerinde zaman zaman feveran gösterdiği de unutulmamalıdır. Fakat eğitimci kişiliğinin mevcut olan altyapısının kendisine sağlamış olduğu kontrol neticesinde, sonuçsuz kalan sevda hevesleri ve girişimlerinden, bu yıpratıcı aşk dalgalarından ve acılarından çabuk sıyrılmasını bilmiş ve acısını içine gömerek güçlü bir duruş sergilemiştir. Kendisinin hayat serüvenindeki bu dalgalı tutumu, "Sevdasız" adlı şiirinde görülmektedir ki mevcut durum çok güzel bir şekilde dile getirilmekte ve sanatçının kişilik gelişimindeki karakter yapılanması hakkındaki izdüşümleri bizlere hissettirmektedir. Nitekim şiirde;

(...)
Ben de kendi kendime: "Bekleme gönül!" dedim...
"Bir kadının yoluna bakmak tenezzül!..." dedim...
Zaten nazlanıyordu hangi kadına baksam,
"Aşka yuf olsun dedim eğer yalvaracaksam."

Atmayı göze aldım hayatımı bir yasa.
Kırmadım gururumu önlerinde... Hülâsa
Ne onlar bana geldi, ne ben onlara gittim
Sahipsiz bir mum gibi gençliğimi erittim...

Şimdi aşka bir heves duymuyorum kendimde...
En ateşli demimi böyle boş geçirdim de
Yine bir kadın için gururum baş eğmedi,
Dudaklarım bir kadın dudağına değmedi. (Ali, 2017: 91-92).

Görüldüğü üzere şiirde aşka soylu bir pencereden bakılıyor. Sevginin karşılıklı denge içerisinde olması gerektiğine dikkat çekilirken tavizsiz kişilik yine ön planda kendisine yer buluyor. Sabahattin Ali yalnızlığa ve "sahiplenilememek" ten kaynaklanan bir boşluğa şahsına has dizelerle anlam katarken; "sevgi" konusunda arzusu olduğu kadar metanetli duruşu da yaşamına derin bir iz kattığı dikkatlerden kaçmıyor.

Yine gençlik döneminde uzaktan akrabası öğretmen ve entelektüel bir kadın olan Nahid Hanım'a yazdığı "Bir Macera" şiiri, isminden de anlaşılacağı üzere, sonuçsuz bir aşk serüvenini dile getirmekte ve şairin kendisi de buna "macera" diyerek aşkına karşılık alamayacağına dair bir inançsızlık beslemekte, söz konusu olumsuz durumda yine hemen kabulleniş de dikkat çeken bir özellik olarak kendisini göstermektedir. Nitekim mevcut tabloda tek tarafa dayalı tutkulu bir aşk söz konusu olsa da realiteyi hemen kabulleniş de gözden kaçmamaktadır. Realist edebiyatın bu öncü kaleminin mevcut şiirinde bu durum nitekim şöyle dizelere dökülmektedir:

(...)
Neticesiz bir aşka verdim gençliğimi,
Ne ufak bir temayül, ne bir iltifat gördüm...
Önünde yalvararak söylerken sevdiğimi,
Gözlerinde yüzüme inen bir tokat gördüm...

Bu bir taraflı aşkta hiç durmadan, Allahım,
Ümitsizlik sararken beynimi bir ağ gibi;
Ben yine seviyorum onu... Aman Allahım!...
Bir macera görmedim ben bu macera gibi... (Ali,2017:116).

Görüldüğü üzere sanki yasadışı bir aşkı maceraya benzetme ve bir an önce de silkinip kendisine gelme arzusunu Allah'a sığınarak gerçekleştirmek istiyor.

Türk edebiyatında nesir sahasındaki maharetini, şahsiyetinin bütün gizemi ile beraber âdeta parmak izi niteliğinde olduğu gibi şiirlerinde de gösteren Sabahattin Ali, özellikle bu mevcut olan manzum eserlerinde, kendi kişiliğine "manevi doyum sağlayan" (Kuzgun, 1972: 170) Türk toplumuna ait olmanın gerektirdiği; millîlik, eğitim, din ve ahlak çerçeveli bütün normlara da dikkatleri yoğunlaştırmış ve kendisini gerçekleştirme yolunda bu bütünleşmenin bir hazzı olarak veciz ifadelerle örülmüş şiirlerini bu minvalde yazmıştır. Kendisi her ne kadar toplumda farklı bir mercekle anlaşılmak ve anlatılmak istenmişse de Sabahattin Ali gerçekte çok da iyi anlaşılamamıştır. Zaman zaman ideolojik körleşmenin merkezine oturtulan Ali, belki de mütevazı kişiliğinden ötürü çok da önemsemediği şiirlerine bakılarak da gayet iyi bir şekilde anlaşılabilir ve hak ettiği değeri görebilirdi. Dolayısıyla "Sabahattin Ali'nin şiirleri konusunda yeterince uyanıklık göstermeyen okurun" (Behramoğlu, 1982: 255) bu merkezde bundan sonra daha dikkatli olması arzulanan bir gerçektir.

Sanatçının Millî Edebiyat'ın mefkûresini yazan Ziya Gökalp'e ithaf olarak yazdığı "Nefes" şiiri, yine kendisinin millî duygularla bu büyük düşünce insanını peygamberlikle eşdeğer görmesi ve ona minnet duygusunu bu tarzda dile getirmesi taşıdığı milli ruh adına önemlidir:

(...)
Başımız önünde geliyor yere,
Işıklar dağıttın sen gönüllere
Milliyet aşkını duyan bir kere
Seni nûr sanıyor ey büyük nebî

Mefkûre nûruyla bizleri besle,
Uğrunda ölelim biz de hevesle;
Gençliğin kalbi bu taze nefesle
Beraber kanıyor ey büyük nebî (Ali, 2017: 117).

Bir yazar ve şair olduğu kadar aynı zamanda çok iyi okuyan bir öğretmen de olan Sabahattin Ali, kuşkusuz kendisini gerçekleştirme yönünde eğitime de öncelik verecek ve bu uğurda; "Muallim" şiirinde olduğu gibi başı dik duran idealize edilmiş bir öğretmen tiplemesiyle eğitimin birey yetiştirmedeki önemine de böylece dikkat çekmiş olacak ve yine veciz sözleriyle bu şiirini âdeta kutsayacaktır:

Karşımızda heykel gibi başı dik duran,
Yüzümüze gururunun ışığını vuran
Bir muallim insanlığın itilâsıdır...

(...)
Muallime dudak büken ey gafil uyan!...
Para değil bu mesleğe onu bağlayan,
Hocalığın sihirli bir iptilasıdır...

Ölecekler bırakmadan belki hiçbir iz;
Fakat dünkü talebeler, bunu biliniz:
Muallimler, asrımızın evliyasıdır... (Ali, 2017:108).

Şairin bu edebi değeri yüksek sayılabilecek şiirleri yazarken şiir sanatının imge seçme ve seslenme şeklindeki motiflerine de dikkat çekmemiz gerekmektedir. Öğretmen portföyünün "heykel" gibi eğilmez niteliği ile tıpkı Cahit Sıtkı Tarancı'daki simgeleri, benzetmeleri hatırlatması ve eğitmeni yüceltmesi, hafızalardan çıkartılmaması gereken bir ayrıntıdır.

Dine sığınma ve din büyüklerine saygı yine kendisinin maneviyatla bütünleşmesi sonucunda dile gelen şiirlerde vücut bulur. "Nedamet" şiiri nitekim böyledir. Bu şiirde ve benzeri şiirlerdeki dizelerde Sabahattin Ali'nin dinden uzak olmadığı, onunla rehabilite olup dertlerinden sıyrıldığı, feveranlarına onunla çare aradığı anlaşılmaktadır:

(...)
Gel ey günahkâr güzel
Sen de sarıl Allaha
Dünyada yalnız o el
Hitam verir her âha (Ali, 2017:102).

Ziya Gökalp'e "Nefes" adlı şiiri ile seslenen Ali aynı isimle yine bir din büyüğü olan Abdülkadir Geylani Hazretlerine seslenmekte ve maneviyatını dirilten ifadelerini, dizelerine şu şekilde dökmektedir:

(...)
Başımız önünde geliyor yere
Işıklar dağıttın sen gönüllere
Pak tarikatına giren bir kere
Seni nur sanıyor ya Abdülkadir

Ulviye nuruyle bizleri besle
Uğrunda ölelim biz de hevesle;
"Sabah" ın kalbi bu taze "nefes" le
Beraber kanıyor ya Abdülkadir. (Ali, 2017:95).

Görüldüğü üzere Sabahattin Ali şiirlerinde "toplumla kendi arasında" (Adler, 2012:146) güçlü bir bağ kurmuş, hayata tutunma noktasında bir insanın sahip olması gereken hasletlere ciddi bir eğilimle yaklaşmıştır. Sosyal duygu derecesi oldukça yüksek olan şair, karakter gelişiminde his ve duygularının öngörüsüne kulak asmış, fakat hayatın realitesini asla yadsımamıştır.

Netice itibarıyla Türk Edebiyatı'nın en çok tartışılan ismi Sabahattin Ali, tartışmasız edebiyata içtenlikle gönül vermiş ve bu uğurda son derece fazla mesai harcayan çok yönlü bir edib olarak edebiyat tarihindeki yerini almakta ve saygın kişiliği ile mevcut değerini her geçen gün kabul ettirerek korumaktadır. Sanatçı sadece hikâye ve romanları ile değil şiirleri ile de gündemi tutmakta ve şiirleri yediden yetmişe bütün milletinin dilinde dolaşmaktadır.

Sabahattin Ali kişilik olarak hayata mana katan değerlerin odağındadır. Kendisi yaşama derinlemesine bir perspektifle bakmış ve ayrıntıları yakalamada birçok yazardan ayrı bir özellik taşımıştır. Kendisinin bu niteliği, insanı ve hayatı çözümlemede etkin bir rol oynamış böylece topluma evrensel içerikli mesajları açık ve net bir şekilde aktarmıştır. İlk insanın varoluş serüveninden beri sahip olduğu değerler, aradığı özellikler bu minvalde kendisini bulmak için verdiği mücadeleler, Ali'nin eserlerinde, şiirlerinde sürekli kendisini hissettiren devinimler olarak dikkat çekmekte ve mevcut özelliklerin arayıcısı ve savunucusu olan sanatçının hareket noktasını bu edim oluşturmaktadır.

Sabahattin Ali'nin şiirlerinde insani özü oluşturan kavramların kuşkusuz en anlamlısı, özgürlük anlayışıdır. Sanatçı ruhen özgür bir yapıya zaten doğuştan odaklıdır. Tabiata sık sık sığınması özgürlüğü en iyi orada hissettiğinin en açık yansımasıdır. Özgürlüğün birey için ne kadar önemli olduğunu hayatın kendisine sunduğu acı gerçeklerle herkesten çok iyi idrak eden Sabahattin Ali, bu duyguyu kaybettiği zamanlarda onu şiirlerinde de bir başka perspektifle işlemiş ve en etkili şiirlerini mevcut daralmanın eşiğinde evrensel noktalara da temas ederek bu merkezde dile getirmiştir.

Özgürlük demek sevmek sevilmek demektir. Başkalarını bu işe katmak ve bu duyguyla beraber çoğalmak demektir. Dolayısıyla sanatçının şiirlerinde bu önceliğin iyi teneffüs edildiği görülür. Mevcut duygunun hayatın her anında ve her noktasında insana iyi gelen ve onun maneviyatını iyi besleyen bir iksir olduğunu çok iyi hissetmiş ve en etkileyici şiirlerini özgürlük sarmalında dile getirmiştir. Böylece Sabahattin Ali, özgürlük duygusunu kendisine hareket merkezi seçerek; sevmeyi yaşamdan haz almayı ve ona mânâ katmayı hedeflemiştir. İnsanın kendisini gerçekleştirmesinde olmazsa olmazı olan bu duygunun güçlü kılınmasındaki öneme hassasiyetle vurgu yapmış, gerçek kimliğin kazanılmasında önemli bir katkı payı olan sevgiyi en güçlü şekilde ele alarak onu kutsamıştır.

Toplumsal bazı katı kurallara daima esnek bir açıdan bakmayı ilke edi-

nen sanatçı, kendi dışındaki meselelere de çözüm ve yapıcı çevrede eğilim göstermiş, toplumunu oluşturan değerlere sahip çıkmış, milletinin toplumsal kimlik kazanması çerçevesinde rol oynamış ve toplumun bilinen değerli şahsiyetlerine de şiirlerinde kucak açarak, sempatik bir şair kimliğini yansıtmıştır. Sevgi ve saygıyı hak eden bir tutum içerisinde bulunan Ali'nin şiirlerinin eskimemesinin temel dayanağı, insani yapıda göstermiş olduğu duruşla özetlenebilmektedir. Şiirlerindeki ışık hüzmesi; başkalarını sevme, merhamet etme ve empati kurma gibi eğilimlerle daha bir parlaklık kazanan Sabahattin Ali, zaman zaman hayata yenik düşmüş gibi görüntü verse de ve karamsarlığın ağır bastığı anlarda bile, kendisine yeten dirayeti ve hâkimiyetiyle güçlü bir sosyal kimliğin gerçekleşmesini sağlamış ve Türk şiirine anlamlı ve derinlikli şiirler kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

Adler Alfred, *İnsan Tabiatını Tanıma*, (Çev: Dr. Ayda Yörükân), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 9. Bas. , İstanbul 2012.

Ali Filiz, *Filiz Hiç Üzülmesin*, (Sabahattin Ali'nin Objektifinden Kızı Filiz'in Gözünden Bir Yaşamöyküsü), Yapı Kredi Yayınları, 1. Bas., İstanbul 2011.

Ali Sabahattin, *Bütün Şiirleri*, (Haz: Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, 1. Bas., İstanbul 2017.

Behramoğlu Ataol, "Şiir ve Hikâyeleriyle Sabahattin Ali", *Tan Edebiyat Yıllığı*, S. 48, 1982.

Fromm Erich, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*, (Çev: Şükrü Alpagut), Payel Yayınevi, 2. Bas., İstanbul 1995.

Fromm Erich, *Özgürlükten Kaçış*, (Çev: Şemsa Yeğin), Payel Yayınevi, 6. Bas., İstanbul 2011.

Fromm Erich,(2) *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı*, (Türkçesi: Selçuk Budak), Öteki Yayınları, 6. Bas., Ankara 1999.

Fromm Erich, *Sevme Sanatı*, (Türkçesi: Selçuk Budak), Öteki Yayınları, 7. Bas., Ankara 1999.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali (İnsan ve Eser)*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Bas., İstanbul 1997.

Kuzgun Yıldız, "Kendini Gerçekleştirme", *Araştırma (Ankara Üniversitesi DTCF Felsefe Bölümü Dergisi)*, C. 10, 1972.

Özdoğan Öznur, "İnsanı Anlamaya Yönelik Bir Yaklaşım; Pastoral Psikoloji", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2., 2006.

Cengiz KARATAŞ*

SABAHATTİN ALİ'NİN ŞİİRLERİNDE YABANCILAŞMA

"Yaratmak yabancılaşmaktır. Yaratılan bir başkası.
Yaratmak yok olmaktır; ya yaşayacak ya yaratacaksın.
Ebediyet, hazin bir teselli mükâfatı."
Cemil Meriç

En kısa ifadesiyle yabancılaşma (alienation-estrangement) bireyin toplu-ma ve/veya kendine yabancılaşma durumudur. Felsefede sosyal bilimlerde edebiyatta modern hayatı temel bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramın bu kadar yoğun gündemde olmasında 19. yüzyıl filozoflarından G. W. F. Hegel ile Karl Marx'ın etkisi çok önemlidir. Yabancılaşma, insan bilinciyle doğal dünya arasındaki boşluğun bir başka ifadeyle insanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki boşluğun kaçınılmaz sonucudur. Marx yabancılaşma kavramını endüstrileşmiş kapitalist toplumlardaki iş hayatının bireyleri kendisini ifade etmekten uzaklaştırmasına uygun bir şekilde açıkla-mıştır. Endüstrileşme modern insanı bir meta hâline getirmiştir. Bu sebeple bireyler sadece kendine değil kapitalizmdeki rekabetçilik yüzünden birbiri-ne de yabancılaşmıştır. 20. yüzyılda C. Wright Mills, Herbert Marcuse, Eric Fromm gibi şahsiyetler bu kavramı daha da geliştirmişlerdir. Aslında sanayi devrimi sonrası işçi sınıfıyla ilgili olarak ortaya çıkmış Marksist bir kavram olan yabancılaşma ifadesi günümüzde anlam genişlemesine uğrayarak çok geniş bir çerçevede ve anlamda kullanılan jenerik bir anlama bürünmüştür. Edebiyatta daha ziyade Hegel'in tanımına yakın olarak bireyin kendisiyle dış dünya arasındaki boşluğa ve uyumsuzluğa işaret etmektedir. Edebi bir kav-ram olarak yabancılaşma romantizm akımının doğmasıyla birlikte büyük bir izlek (tema) hâline gelmiştir. Romantik dönemde bu konuda Shakespeare'in *Hamlet*'ini bir başyapıt örnek verebiliriz. *Hamlet*'te yer alan bu sancılı kendi-lik bilinci aslında İngiliz romantiklerinden Fransız sembolistlerine yani T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinden (1920) Robert Lowell ve Sylvia Plath'in günah çıkar-ma şiirlerine varıncaya kadar birçok modern şiiri de temsil etmektedir. Bu

* Yrd. Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

şiirler sadece modern kültürün inkârı olmaktan öte modern sanatçının imzası hâline gelen sancılı, kendine yabancılaşmış insanı da konu edinir.

Kurgusal metin olarak 19. ve 20. yüzyıllarda Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* (1864), Melville'in *Arzuhalci Bartleby*'si (Bartleby the Scrivener, 1850), Tolstoy'un *Ivan Ilych'in Ölümü* (1886), Kafka'nın *Duruşma*'sı (1925), Ellison'ın *Görünmez Adam*'ı (1952), Salinger'in *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ı (1951), Camus'nün *Yabancı*'sı (1942) gibi eserler modern hayatın sığlığının ve iki yüzlülüğünün dillendirildiği eserlerden sadece birkaçıdır. Bununla birlikte bir başka düzlemde de bu durum varoluşsal boşluk, uyumsuzluk, amaçsızlık gibi daha derin sancılara işaret eder ve sonunda hayat bir saçma (absurd) halini alır. Bu ruh hâlinin Sartre'ın ve Camus'nün varoluşçuluğuyla ilintili olması rastlantısal değildir. Zira, II. Dünya Savaşı'nın patlak verdiği yıllarda yabancılaşma teması varoluşsal düşüncenin ve hissiyatın büyük bir verimi olarak ortaya çıkmıştır. (Quinn, 2006: 17-18).

Yukarıda Cemil Meriç'ten yaptığımız alıntıda da belirtildiği üzere bir sanatçı için yaratmak belli bir ölçüye kadar da olsa aynı zamanda yabancılaşmak anlamına gelmektedir. Sanatçının yabancılaşması bazen topluma karşı bazen de kendine yönelik olabilir. Sanatçıdaki bu tutunamama durumu bazen yaratma melekesini tetikler. Yaratma melekesini tetiklemek anlamında kendini soyutlamaya olumlu yabancılaşma denir. Bireyin kendisini toplumdan ve içerisinde yaşadığı kültürden tamamen soyutlaması, toplumsal meselelere karşı ilgisiz kalması ise olumsuz yabancılaşma olarak adlandırılmaktadır. Sabahattin Ali'nin şiirlerinde yabancılaşma kavramı toplum içerisinde tutunamama aşk ve iş hayatında başarısızlık, yalnızlık, umutsuzluk, karamsarlık gibi temalar etrafında bir kaçış unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Sabahattin Ali'nin şiirlerinde bir sevgiliye olan hasret ve genel geçer anlamda bir özgürlük tutkusu açık bir şekilde kendisini göstermektedir. Onun şiirlerinde insanlardan ve şehirlerden kaçış ağır basar. Bu kaçış genellikle ovadan dağlara doğrudur. O, Şehirden ve kalabalıklardan tenhaya yani daha özgür olabileceği ve kendi iç sesini dinleyebileceği, içerisindeki özgürlük tutkusunun sekteye uğratılmayacağı yerleri tercih eder. Örneğin "Dağlar" şiirinde şehirden ve ovadan özgürlüğün simgesi olan dağlara kaçış unsurunu net bir şekilde görebiliriz:

> Şehirler bana bir tuzak;
> İnsan sohbetleri yasa;
> Uzak olun benden, uzak,
> Benim Meskenim Dağlardır. (Ali, 2015: 31).

"Servi" adlı şiirinde ise simgesel olarak "servi" mezarlık ile eş değer olarak düşünülmüştür. Asıl rahatlığın ölümden sonra geleceği varsayılmıştır. Bu münasebetle ona göre gerçek rahatlık ancak öldükten sonra elde edilebilir. Hülasa "Servi" burada gerçek huzuru temsil eder. Şiirde gerçek huzur servinin dilinden aktarılmıştır:

Sana kökümde yer versem
Gölgemi üstüne gersem...
Hey rahat isteyen sersem!
Rahat benim altımdadır. (Ali, 2015: 32).

"İstek" şiirinde şair kendi kendisine ağır gelmektedir. Şiirde kaçış ve isyan psikolojisi hâkimdir kendisini dinleyen ve kendisine destekçi olabilecek hiç kimse yoktur. Sırtını dağlara verip dertlerini sağır göklere anlatmak ister. Onun için aydınlık gelecek artık yoktur; ümitsiz bir karanlık devam etmektedir. Şamdanda yanan mum gibi sabahı görmeden tükenmek istemektedir ve hem insanlara hem de Tanrı'ya isyanı vardır:

İçiliversem dem gibi
Kırılıversem cam gibi
Şamdanda yanan mum gibi
Sabahı görmeden bitsem (Ali, 2015: 33).

"Melankoli" şiirinde ise genel anlamda içinde bulunduğu aşırı romantik, marazi ruh halini görürüz. Özellikle aşağıdaki dörtlük içinde bulunduğu buhranlı durumu çok belirgin bir şekilde yansıtır:

Ne kış ne yazı isterim
Bir dost yüzü isterim
Hafif bir sızı isterim
Ağrılar sancılar gelir. (Ali, 2015: 34).

Yine aynı şiirde yabancılaşmaya yönelik ipuçları da görmek mümkündür. Şair, dostlardan ve sevgiliden uzaklaşmış dünyadan uzak bir delidir artık. Ruhen ve bedenen içerisinde bulunduğu bunalımı en derinden hissetmektedir. Hastalık ölçüsünde aşırı bir romantizme kapılmıştır. Fransızların deyimiyle çağın hastalığına yakalanmıştır ve gün geçtikçe ruhen ve bedenen eriyip yok olmaktadır:

Ne bir dost, ne bir sevgili,
Dünyadan uzak bir deli...
Beni sarar Melankoli:
kafamın içerisi ölür. (Ali, 2015: 34).

Sabahattin Ali beş ayrı şiirden oluşan hapishane şarkısı adlı şiirlerinde hapishane yıllarını anlatır. Bu şiirlerden birincisinde en güzel bir yaşamdan en kötü bir yaşama sürüklenişinin öyküsünü görürüz hapishane onun kanatlarını kırmıştır, hürriyetini almıştır. Hayatının en güzel günlerini hapishanede geçirmek zorunda kalmıştır. Ayrıca hapishane onu en sevdiği yârinden de ayrı düşürmüştür. Şiirinde hayatındaki bu kırılma noktasını şu şekilde dillendirir:

Göklerde kartal gibiydim,
Kanatlarımdan vuruldum;
Mor çiçekli dal gibiydim,
Bahar vaktinde kırıldım.
...
Nazlı yarimden ayrıldım (Ali, 2015: 36).

"Hapishane Şarkısı-II" adlı şiirinde kuş ve kafes ile gezmek ve hapislik kelimeleri tezatlığı vasıtasıyla hürriyetin önemi vurgulanmıştır. Hapishanede yarini özlemektedir. Fakat artık sevgilisi bile hapishanede kendisine bakmaz ve yanına uğramaz olmuştur. Hapishane onun için hem bütün özgürlüklerin sonu hem de sevgiliden ayrılık anlamına gelmektedir. (Ali, 2015: 37).

"Hapishane Şarkısı-IV" adlı şiirinde sevgilisine olan özlemin doruğa ulaştığını ve hapishane yaşamının artık ne kadar çekilmez olduğunu çok açık bir biçimde ifade eder. Bu şiirinde sevgili onun yolunu aydınlatacak bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Her şeyde ve her yerde sevgilin hayaliyle yaşamaktadır. Sevgili onun için esaretten kurtuluşu temsil eder:

Nefesin esen rüzgârda
Saçların savrulan karda
Yerde gökte bulutlarda
Ararım nazlı gülümü (Ali, 2015: 39).

"Hapishane Şarkısı-V" adlı şiirinde öğrenilmiş çaresizlik hâkimdir hapishane özgürlüğünü kati suretle engellemiştir. Kendisi artık çaresiz bir şekilde içerisinde bulunduğu durumu kabullenmek zorundadır. Tanrı'ya isyan eder, bu kötü günlerin geçeceğine kendisini inandırmak istercesine "aldırma gönül aldırma..." diyerek dizelerini bitirir. Tabii bu şiirde geçen "Bir küfür yolla

Allah'a" ifadesi kendisindeki inanç dalgalanmasına ve değerlere yabancılaştığına bir gösterge olarak algılanabilir. Bu şiirle birlikte Sabahattin Ali'nin Nedamet, Nefes ve Dua (Ali, 2015: 138) adlı şiirlerine baktığımızda şairin inanç ve değerler konusunda ne kadar gelgitler içerisinde olduğunu ve topluma ve toplumun değerlerine ne kadar yabancılaştığını görmek mümkündür.

Dertlerin kalkınca şaha
Bir küfür yolla Allah'a
Görecek günler var daha
Aldırma gönül aldırma (Ali, 2015: 40).

Zira aynı şair 1933 senesinde "Hapishane Şarkısı-V" adlı şiirinde "Allah'a bir küfür yollar"ken daha sekiz sene evvel 1925'te "Nedamet" şiirinde kendisini şöyle ifade etmekteydi:

Gel ey günahkâr güzel
Sen de sarıl Allah'a
Dünyada yalnız o el
Hitam verir her âha (Ali, 2015: 102).

"Du'â" şiirinde ise Allah'ın sonsuz merhametine, bağışlayıcılığına sığındığını ifade etmektedir:

Bütün günahlarımız kalsa affedilemeyerek
Semâ hazînesi almazdı şerrü şûrumuzı
Sabâh! sende hemân dâmen-i du'âya sığın
Hüdâ mürüvvet edüp affeder kusûrumuzı. (Ali, 2015: 138).

Şair "Gurbet Hapishanesi" adlı şiirinde kendisinin hem gurbette hapishanede hem de yardan ayrı olmaktan dolayı aslında iki defa mahpus olduğunu belirterek yarine seslenip kendisini unutmamasını ve çıkacağı günlerin yakın olduğunu ifade etmektedir:

Geniş ol, göklere bakın,
Çıkacağın günler yakın...
Yâr beni unutma sakın
Gurbet hapishanesinde. (Ali, 2015: 41).

"Kızkaçıran" şiiri baştan sona kadar karamsarlık içermektedir. Şiirde, dağlar dik ve karlı, çeşmeler kuru, yârin benzi sarı ve yollar geriye dönülme-

yecek şekilde kapalı olarak betimlemiştir. Bu karamsar anlamlar içeren sıfatlar şairdeki kaçışı, kendine ve topluma yabancılaşmayı temsil eder:

Dağlar dik, çeşmeler kuru,
Yârimin benzi çok sarı;
Ölü var, dönülmez geri;
Yürü yağız atım, yürü... (Ali, 2015: 42).

"Hey" şiirindeki hey seslenişi ile hareketlilikten dinginliğe giden yol betimleniyor. Şiirde baştan sona metafizik bir arınma söz konusudur:

Yâdını düşürmez dilim
Sana ulaşır her yolum
Kirli günahkâr bir kulum
Yüzüne bakıp yundum hey! (Ali, 2015: 44).

"Eskisi Gibi" şiirinde ise kendine yabancılaşma ve yalnızlık doruk noktadadır:

Seneler sürer her günüm,
Yalnız gitmekten yorgunum;
...
İtilmiş, tekmelenmişim,
Doğduğum günde yanmışım, (Ali, 2015: 52).

Şair insanlardan ve şehirden doğaya kaçmayı tercih eder. Onun şiirlerinde ova şehri, kokuşmuşluğu ve maskeleri temsil ederken dağlar ise özgürlüğü ve dinginliği temsil eder. Dağların arkadaşı olan rüzgâr şair için de vazgeçilmez bir dosttur. İnsanlara güveni kalmamıştır. Şair, sanki başka gezegenden gelmişçesine dünyaya yabancı birisi olduğunu belirtmektedir. Bu dünyada kimseyi anlayamadığını, kimsenin de kendisini anlamaya çalışmadığını dile getirmektedir. Yaşadığı kültüre ve topluma yabancılaşmıştır. Yalnızlık ve insanlardan doğaya kaçış onu dinginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır:

Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
Benim artık Yalnız sana itimadım var.
Gelmiş gibi uzaktaki bir seyyareden
Yabancıyım bu gürültü dünyasına ben
Etrafımın sözlerine akhm ermedi
Etrafım da bana asla kulak vermedi

Senelerden beri hala anlaşamadık,
Ben de kestim anlaşmaktan ümidi artık.
Gözlerimde hakikati sezen bir nurla
Etrafımı süzüyorum biraz gururla. (Ali, 2015: 58).

Sabahattin Ali'ye göre bu dünya bir dürbünün ters tarafı gibidir. Bu dünyada her şey yalan, her şey yapmacıktır. Büyük gözüken şeyler aslında çok küçüktür. Din uğruna yapılan şeyler, vatan için can vermeler, filozofların yazdığı eserler, bazılarının kendisini zulmü ve istibdadı ezen bir kahraman olarak göstermeye çalışması yalandır. Bu dünyada herkes içten pazarlıklıdır. Azametli görünenlerin hepsi aslında çok cılızdır. Gerçek aşk unutulmuştur ve gerçek aşka değer verilmemektedir. Ölüm de dahil olmak üzere bu dünya bütün değerleri ve yücelikleri alçaltır ve çürütür. Bu dünyada herkes maskeli, her şey yozlaşmıştır. (Ali, 2015: 59).

Şair insanlarda bulamadığı saflığı ve yüceliği doğada aramaya başlamıştır. Yaşadığı kırılmalar ve aldığı darbeler kendisini insanlara bütünüyle yabancılaştırmıştır. Rüzgar da şairin kendisini bulduğu bir doğa harikasıdır.

Zaman zaman mağlûp olsam bile etime,
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime.
Büyük, temiz bir arkadaş arıyor ruhum,
İşte rüzgâr, şimdi sana sığınıyorum! (Ali, 2015: 59).

Rüzgâr ona ferahlık ve saflık vermektedir. Rüzgârın mütevazılığı da kendisini büyülemektedir. Zira ona göre rüzgârın en büyüleyici olan yönü de 'Allah gibi görünmeden hüküm sürmesi'dir. Deli rüzgâr kendisine bir ululuk ve metafizik bir ürperti vermektedir. Rüzgârla başbaşayken kendisini insanüstü bir varlık hissetmektedir:

Düşmanıyım ben de cılız güzelliklerin,
Rüzgar bu dağ başlarında çırpınan serin
Kanatların gökyüzünde akan bir seldir,
Bana kudret ve cesaret veren bir eldir.
Beşerlikten uzaktayım senin ülkende,
Senin gibi azameti âşıkım ben de.
İşte rüzgâr! Senin gibi ben de deliyim.
Islıklarım senin gibi inlemelidir,
Herkes beni ürpererek dinlemelidir.
Rüzgar! Sana, yalnız sana benzemeliyim. (Ali, 2015: 60).

Sabahattin Ali "Öyle günler gördüm ki" adlı şiirinde kendisinin çevreye yabancılaşması konusunda önemli ip uçları vermektedir. Şiirin bütününden bu psikolojiyi hapishanede olmasının tetiklediğini ifade edebiliriz. Şiirinde geçen "Öyle günler gördüm ki duvarlar dile gelir" (Ali, 2015: 61) dizesi kendisinin yaşadığı yalnızlığı ve çaresizliği dile getirmesi açısından son derece tipik bir ifadedir. Şiirde içerisinde bulunulan olumsuz şartlar şairi bazen isyana sevk eder ve zaman zaman kendi iç dünyasıyla çatışmalarını dile getirir. Kendi nefsiyle olan savaşımını ise "bazen kendi kendimin elinden kurtulurdum,/kalbimi bir çamurda çırpınırken bulurdum." (Ali, 2015: 61) dizeleriyle ifade eder. Ayrıca Sabahattin Ali bu şiirinde de yine birçok şiirinde gördüğümüz üzere "öyle günler gördüm ki, dost dediğim insanlar ben yanına varınca dudağını kıvırdı. (Ali, 2015: 61) diyerek insanların iki yüzlülüğünden ve maskeli davranmalarından şikâyet etmektedir. Yine kendi iç dünyasındaki savaşımından hareketle "Ruhum bir heykel gibi düşüp parçalanırdı. /Bu sesleri duyanlar gülüyorum sanırdı." (Ali, 2015: 61) demektedir. Bu dizeler aslında şairin ruhunun ne kadar kırılgan olduğu hususunda da bize ip uçları vermektedir. Ayrıca ruhunda kopan bu fırtınalara dışarıdan bakanlar kendisinin güldüğünü düşünmektedirler. Bu durum çevrenin kendisinin içinde bulunduğu zor şartlara ve ruh haline ne kadar ilgisiz olduğunun da bir göstergesidir.

Sabahattin Ali, zaman zaman o kadar sıkıntılı ve buhranlı günler geçirmiştir ki intiharı bile düşünmüştür. Bu hissiyatını "Öyle günler gördüm ki, tabanca şakağımda/Tasarladım aydınlık dünyayı bırakmayı. (Ali, 2015: 61) ifadesiyle dile getirmiştir. Şairin gönlü, gençliğinin en güzel günlerinde kendi canına kıyarak bu dünyadan "sönük bir yıldız gibi boşluklara akmayı" (Ali, 2015: 61) kabullenememiştir ve bu düşüncesinden "Tabancanın namlusu ısındı yanağımda,/ Parmağım istemedi tetiğini çekmeyi... (Ali, 2015: 61) diyerek vazgeçmiştir.

Şairin iç dünyası sonbahar yağmuru gibi ağlarken sebebini bilmediği bir ses kendisini yaşamaya bağlamaktadır. İlerleyen dizelerde bu sesin sevgilisine olan bağlılığı olduğunu itiraf edecektir:

> Bir sonbahar yağmuru gibi içim ağlardı
> Bir şeyler fakat beni yaşamaya bağlardı.
> ...
> Yalnız sana borçluyum bugün dünyada varsam;
> Seni her andığımda gözleri yaş olmuştur. (Ali, 2015: 62)

Şair şiirini sevgilisine seslenerek bitirmektedir. Sabahattin Ali, dertlerininin çoğunun kalbinin inceliğinden kaynaklandığının farkındadır ve "anlarsın niçin uzak yerlere baktığımı" ifadesiyle içerisindeki kaçış ve yabancılaşma duygusunu açığa vurmaktadır. Çünkü onun muhayyel ülke(ütopya)sinde

kokuşmuşluklara ve bezginliğe yer yoktur. İçinde yaşadığı dünya onun için "yaşanmaz" (Ali, 2015: 62) bir hâldedir. Sevgilisine seslenerek ondan bu dünyada kendisinin çırpınıp can çekişmesini kınamamasını isteyerek aslında kendisinin ılık ve aydınlık bir denize doğru koştuğunu ifade etmektedir:

> Görünce gülme sakın çırpınıp aktığımı:
> Ilık ve aydınlık bir denize koşuyorum. (Ali, 2015: 62).

Şair tüm bunların yanı sıra sevgilinin kendisini sevip sevmemesinin de aslında çok şeyi değiştiremeyeceğini, sevgilinin sadece kendisini hayata bağlamaya yardım ettiğini ve geleceğe dair ümitlerini pekiştirdiğini dile getirmektedir:

> Sen benim sevgilimsin, sevsen de, sevmesen de,
> Aradığım yerlere benzeyiş buldum sende. (Ali, 2015: 62).

Şair "Kudurmak" (Ali, 2015: 67) adlı şiirinde dış görüntü(suret)sü ile iç görüntü(siret)sü arasındaki çelişkiye ve bunalımlı durumuna dikkatleri çekmektedir. Şairin göğsünde divan edebiyatı geleneğindeki gibi sevgilinin gözleri bir bıçak gibi saplıdır. Şairin dış dünyası son derece sakin gözükürken iç dünyasında yangınlar vardır ve şair büyük bir sükunetle dışarıdan bakanların sebebini anlayamayacağı şekilde başını taşlara vurmaktadır. (Ali, 2015: 67).

"Kudurmak" şiirinin ikinci dörtlüğünde birinci dörtlükteki dış görünüşü olan sükûtu gerekçelendirmektedir. Aslında bu sükût fırtına öncesi sessizliği andırmaktadır. Sükûtun gerekçeleri olarak çiğnenen bir muhabbet, içerisindeki yangınlar, beynindeki cinnet hâli verilmektedir. Şair kendisine dışarıdan bakanlara "Görüp aldanmayınız sessizce durduğumu..." (Ali, 2015: 67) demektedir.

Şiirin son dörtlüğünde ise içerisinde bulunduğu çaresizlik hâlinden kaçış söz konusudur. Onun için kurtuluş ancak şehirden ve insanlardan kaçışla mümkün olabilir. Sevgilisini de alıp şehirden ve insanlardan kaçmak istemektedir. Bu duygularını şu dizelerle dile getirmektedir:

> Ben de nihayet bütün bağları kıracağım;
> Onu ıssız dağlara alıp kaçıracağım,
> Etini bir canavar gibi ısıracağım
> Ve, herkes seyredecek nasıl kudurduğumu. (Ali, 2015: 67).

"Firar" adlı şiirinde "Yabancılaşma"yı ve bunalımı derinlemesine yaşar ve dünyada her şeyin bir serap (hayal) olduğu kanaatine ulaşır. Şiirin adın-

dan da anlaşılacağı üzere kaçış psikolojisi içerisinde kadınların kendisine derinlikten uzak sadece soğuk bir deri verdiğini, erkeklerinse kardeş sevgisini kirlettiğini dile getirmektedir. Menfaatsiz bir yürek bulamamaktan serzenişte bulunur. Şair sonunda kederlerinin ve acılarının sebebinin insanlardan geldiğine karar vermiştir. İnsanlardan kaçmaya ve münzevi bir hayat sürmeye karar verir. İnsanlardan kaçışını eleştirenlere ise çok sert davranacağını ve onlara daima kinle bakacağını belirtmektedir:

Ne manasız şeylere meğer bel bağlamışım;
Meğer benim peşinde koştuklarım serapmış...
...
Anladım insanlardan geldiğini kederin;
Uzak, herkesten uzak bir hayat süreceğim.
Benim bu inzivama taarruz edenlerin,
Yüzüne hakaretle, kinle tüküreceğim!.. (Ali, 2015: 68).

"Bütün İnsanlara" adlı şiiri ironik bir dille yazılmıştır. Bu şiirinde insanların iki yüzlülüğünden ve taktığı maskelerden şikâyet eder. Aslında yiğit görünümlü olanların çoğunun seciyesiz (karaktersiz) birer "it" olduğunu belirtmektedir. "Nedense olamadım,/sizin gibi bir yiğit..." (Ali, 2015: 69) diyerek bu tip insanlarla alay etmektedir. Şair artık ölümden ve Allah'tan da korkmamaktadır. Kendisinin bir şeytan kadar hür olduğunu belirterek inançtan ve tüm toplumsal değerlerden bir kopuş yaşadığı izlenimini vermektedir:

Korkutmaz beni ölüm,
Bir şeytan kadar hürüm.
Süremez bende hüküm
Ne Allah, ne de Nahit...(Ali, 2015: 69).

Şairin artık kimseye güveni kalmamıştır. Ona göre hakikat, sanat, bilim masaldan; aşk ise iki farklı cins arasında bir tutkaldan ibarettir. İnsanlar bir sürü aptaldır ve tüm bunlara oturup kahkahayla gülmelidir. Şair insanı hayata bağlayan her şeyden kopmuştur ve dünyevi her şeye isyan etmektedir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere şair zaman zaman İntiharı bile düşünmüştür. Fakat eli bir türlü bir türlü tabancanın tetiğine gidemez. Artık, öğrenilmiş çaresizlik psikolojisi içerisinde bulunan şair sadece gülmeyi hatta kahkaha ile gülmeyi tercih etmektedir. (Ali, 2015: 96).

Kendi canına kıymaya cesaret edemeyen şairin bütün bu kırılmalar içerisinde hâlâ hayata tutunmaya çalıştığını, az da olsa ümit ışığı aradığını görürüz:

> İnsan ki gelip geçer dünyadan nefes gibi
> Ne büyük ıstıraptır yaşamak herkes gibi?..
> "Yükseksin!" Tatlı bir şey olamaz bu ses gibi
> Yaşamak; kartal gibi göklerde dolaşmaktır. (Ali, 2015: 97).

"Hayat" adlı şiirinde ölse bile kimsenin kendisiyle ilgilenmeyeceğini belirterek "a sersem" (Ali, 2015: 98) ifadesiyle kendisine seslenip "Böyle paçavra gibi ömür sürüklenir mi?" (Ali, 2015: 98) diye içsel bir sorguya gitmektedir.

"Dere" adlı şiirinde, dereye seslenerek doğanın bir parçası olan dere ile kendisi arasında paralellikler kurmaktadır. Dere nasıl ki çırpınıp bir türlü yatağına tutunamıyorsa biz de tıpkı bir dere gibi kendimize ve çevremize yabancılaşarak tutunamama sancısını en derinden yaşıyoruz demektedir:

> Ağlama ey der!.. Gürültüsüz ak...
> Kader bu: Ne yapsan suyun akacak!
> Çok zordur çırpınıp tutunamamak:
> Fakat bir kere de bize sor dere!.. (Ali, 2015: 114).

Sabahattin Ali'nin, sanatın ve edebiyatın ayartıcı albenisi içerisinde birçok defa hayattan, insanlardan, işsizlikten, geçim zorluklarından, sürgünlerden, hapishane hayatından bıkarak kendisine, topluma, değerlere ve hatta inanca karşı yabancılaştığını görürüz. Fakat tüm bu yabancılaşmanın, kaçışın, tutunamayışın yanı sıra onun Allah'ın sonsuz rahmetine, merhametine ve bağışlayıcılığına sığındığına da şahit olmaktayız:

> Bütün günahlarımız kalsa affedilmeyerek
> Semâ hazînesi almazdı şerrü şûrumuzı
> Sabah! sen de hemân damen-i du'âya sığın
> Hüdâ mürüvvet edüp affeder kusûrumuzı. (Ali, 2015: 138).

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Meriç Cemil, *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

Quinn Edward, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Second Edition, New York 2006.

İsmail Süphandağı*

SABAHAT-TİN ALİ'NİN ŞİİRLERİNDE MUTLAKİYETİN DİLİ

Giriş

Mutlakiyetçi dil, şiirde konuşan varlığın söylediğinden emin olduğu tavrına gönderme yapar. Geleneğin bir bütün olarak muayyen değerleri, bireye ve onun aracılığıyla da topluma aktarılır. Sanatkâr bunları aktardığında kimi zaman genellemeci kimi zaman da soyutlayıcı bir dil kullanır. Tanpınar'ın Şark ile Garp arasında bulduğu esaslı farklardan biri Garb'ın tecrübî dili kullanmasına karşın Şark'ın başkasına istikamet çizmeye eğilimli bir dili kullanmasıdır. (Tanpınar, 1992: 128). Başkasına istikamet çizen bir dil ve bunun dolayımında sanatkâr tavrı, mutlak bilgiye yaslanmak suretiyle mümkün olabilir. Çünkü mutlak bilgi, kendisine sahip olana bunu yapma hakkı verir. Özünde ise hakikat temellük edilemeyen bir sırra tekabül eder. İbn Arabi'nin dediği gibi o her tür sınırlamaya direnir. (Almond, 2012: 30). Ne var ki Şark, bilgiyi metafizik bir kaynaktan elde ettiğinden dolayı onun sorgulanmasına ve bu bilginin muhataplarınca tecrübe edilmesine imkân tanımaz. Dil düzeyine ise bu tutum, genellemeci, öğüt verici, soyutlayıcı, analojik benzetmeye dayalı vs. biçimlerinde yansır. Tanpınar'ın, 'düz tahkiye' diye vurguladığı Şark anlatısı, kurguya dolayısıyla tecrübeye yabancı olan bir dil geleneğine işaret eder. Haber kaynaklı olan Şark muhayyilesi, bilgiyi haber üzerinden sunar. Bu yönüyle Şark'ta ve genel olarak din dilinde haberin ontolojik bir değeri vardır. Rivayete dayalı olan Şark muhayyilesinde rivayetin özel değeri buradan gelir. Buna bağlı olarak öğüt vermenin de arkasında sahip olunduğu varsayılan mutlak bilginin gücü bulunur. Din dilinin şemsiyesi altında gelişen edebiyat dili de dolaylı ya da doğrudan mutlak bilginin sunumu esnasında riayet edilen anlatım ilkelerini içerir. Sembolik dil, temsîli dil, alegorik dil gibi anlatı formları, öncelikle hakikat aktarımının aracıdırlar ve sorgulanamaz olan bir bilgi türünün yükünü taşırlar. Bu bakımdan Şark anlatılarında tecrübî dilin kullanıldığına pek tesadüf edilmez. Diğer taraftan Tanrı, hükümdar ve sevgili etrafında oluşan bir din, sosyal hayat ve edebiyat nizamı, mutlakiyetçi bir dilin temelini oluşturur (Tanpınar, 1989: 1-33). Bu nizamda evren üzerinde keyfî bir iradeye sahip olan Tanrı, sosyal hayat üzerinde keyfî bir iradeye sahip olan hükümdar ve maşuk üzerinde keyfî bir iradeye sahip olan sevgili söz

* Okutman. Muş Alparslan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

konusudur. İradesini keyfiliğin idare ettiği bu üç merkezden her biri muhatabı üzerinde muhtemel bir gazabın tehdit edicisi olarak belirir. Kurban ayinleriyle öfkesi yatıştırılan Tanrılardan, ezik ve sızlanmaya dayalı insan davranışıyla öfkesi dindirilen hükümdar ve merhamet dilenen maşuk duruşuyla lütfuna teslim olunmuş bir sevgiliden oluşan bir din, toplum ve edebiyat sistemi, kadim Şark'ın zihniyet sistemlerinin teşekkülünde ana unsurlar olarak görülür. Doğal seyrinde bu gelenek, sübuta ermiş bir iyi ve kötü algısı yerleştirir. Hâliyle kendilerini yönetenler karşısında ezik ve sızlanan insan tiplerinden, muhatabına hep öğüt veren terbiye metotlarına, başkasına istikamet çizen edebî dilden farkında olunsun ya da olunmasın hep yol gösterici bir edayla konuşan günlük hayatın diline kadar her alanda mutlakiyetçi geleneğin nüfuz alanına rastlamak mümkündür. Her insanın bir medeniyetin çocuğu olduğu dikkate alındığında bilinçli ya da bilinçsiz her sanatkârda mensubu olduğu zihniyet geleneğinin bir yansıması bulunur. Zira gelenek, kendini dipten sürdürür. O, reddedildiğinde bile kolektif şuur yoluyla mensuplarının dilinde kendini açığa vurur. Bu çalışmada geleneğin dipten gelen dilinin Sabahattin Ali'nin şiirlerindeki izi aranacaktır.

Sabahattin Ali, 25 Şubat 1907'de Bulgaristan'ın Gümülcine Sancağı'na bağlı Eğridere ilçesinde dünyaya gelir (Korkmaz, 2016: 6). İlköğrenimini İstanbul, Çanakkale, İzmir, Edremit gibi farklı illerde tamamlamak zorunda kalan şair, İstanbul Muallim Mektebi'ni bitirdikten sonra Yozgat'ta öğretmenliğe başlar, ardından dil öğrenimi için Almanya'ya gider ve dönüşte de Aydın ve Konya'da bir süre öğretmenlik yapar. Konya'dayken yazdığı bir şiir yüzünden hapse mahkûm edilir. Değişik cezaevlerinde yatar. Tekrar öğretmenliğe dönen şair, İstanbul'da çıkardığı mizahi dergi olan Marko Paşa'da yayınlanan bir yazısı nedeniyle üç ay hapis yatar. Sonrasında hep izlendiği için yurt dışına kaçmaya teşebbüs eder. 2 Nisan 1948 tarihinde Bulgaristan sınırında Kırklareli dolaylarında ölü olarak bulunur (Karaca, 1993: 221).

Sabahattin Ali'nin edebiyat ile ilgisi çocukluk yıllarından başlar. On yedi yaşındayken okul gazetesi çıkarır (Korkmaz, 2016: 27), ilk hikâye ve şiirlerini burada neşreder (Özkırımlı, 2017). Yazı hayatında, üzerinde tesiri bulunan şahsiyet ve mekânların izi görünür. Bu bağlamda Sabahattin Ali'nin eserlerinin biyografik okumaya uygun bir yapıda olduğu söylenebilir (Güneş, 2016).

Edebiyatta asıl yönünü öykü ve romana doğru çeviren Sabahattin Ali hikâyelerinde genellikle aydın ve köylü arasındaki kopukluk, köylülerin adli ve asayiş konularındaki sıkıntıları, onların ekonomik darboğazları, ağanın baskısı ile devlet memurlarını yanına çekmesi, köy politikaları, köyde eğitim sorunları, sınıf çatışması, statü, işçi işveren ilişkileri gibi konulara, tavrını özilenden yana alarak değinir (Karaca, 1993: 223-231). Toplumcu edebiyat anlayışına sahip olan yazar edebiyatı bir tür propaganda olarak değerlendirir:

> ...edebiyat, hatta alelumum sanat, sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tatmin edilmesi demektir; yani bir propagandadır. Bununla birlikte sanatçının amacını insanı yükseltmek biçiminde ortaya koyar: ...sanatçının amacı insanları yükseltmektir. Yükseltmek için de endividüalizmden mümkün olduğu kadar muhite, hayata dönmek muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yaymak... (Karaca, 1993: 222).

Toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışına sahip olan şair, şiirlerinde toplumcu mesajlara öykü ve romanlarında olduğu kadar yer vermez. Hatta toplumcu mesajların en az yer aldığı metinlerinin şiirleri olduğu söylenebilir (Korkmaz, 1991: 314). Şiirleri, *Dağlar ve Rüzgâr*, *Kurbağanın Serenadı* ve *Öteki Şiirler* adıyla yayınlanır. *Dağlar ve Rüzgâr* adlı eserindeki şiirler 1931-1934 yılları arasında yazılır. *Kurbağanın Serenadı* adıyla yayınlanan şiirleri ise 1926-1929 yılları arasında Almanya'da iken bir defterde toplanır. *Öteki Şiirleri* ise 1925-1946 yıllarını kapsayacak biçimde çeşitli zamanlarda yayınlanmış şiirlerinden oluşur. Şiirleri yapı bakımından büyük ölçüde halk edebiyatı nazım tür ve şekillerine göredir. Bunun yanında klasik nazım tür ve şekillerine göre şiirler de yazar (Korkmaz, 1991: 282-292).

Sanatı, insanları yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak, bireysellikten uzaklaşarak hayata, çevreye katılmak olarak gören ve edebiyatı propaganda, hizmet ve mücadelenin aracı olarak değerlendiren şairin şiirleri muhteva bakımından genel olarak bedbinlik, aşk, yalnızlık, kaçış, yabancılaşma, hürriyet gibi temler etrafında toplanır. Bu temlere yoğunlaşmasında hayatın kötü sürprizleriyle karşılaşmasının etkisi belirgindir. Ruhen sağlıksız bir aile içinde yetişmesi, kız arkadaşlarının onu çocuksu hatta kadınsı bulmaları, tahsilinin yarım kalması ve bilhassa kendi fevri mizacından dolayı lüzumsuz çatışmalara girmesi veya öyle gösterilmesi ve bu çatışmaların bazen hapishane ile noktalanarak daha da kronikleşmesi ister istemez onu sıkıntılı, kararsız ve bedbin bir kişilik haline getirir. Öyle ki aşkta hiçbir vakit umduğunu bulamayan, sürekli yer değiştirmelerle kendi yalnızlığının farkına varan, bu sayede de başka yalnızlıklara karşı duyarlı hale gelen, korku ve memnuniyetsizliği unutmak için kaçış içinde olan bir kişilik olarak şair, karşımıza iç serzenişlerini avutmaya, doyurmaya veya dindirmeye çalışan ve bu yüzden de tezatların en uç noktalarına sürekli gidip gelen zaman zaman cesur, kararlı ve kalender ama ekseriya vehimli, âciz, korkak, küskün, bedbin, karamsar ve daha çok melankolik bir ben şairi olarak çıkar. Oldukça erken yaşta yazı hayatına başlayan şairin arayış içinde olduğu da görülür. Ziya Gökalp'ı övmesi, Abdulkadir Geylani'ye ithafen şiir yazması, Nâzım Hikmet'le ilişkileri bunu gösterir (Korkmaz, 1991: 292-318).

İçinden gelinen gelenek, tecrübe diline aşina bir yapı arz etmez. Edebî yazın, din dilinin şemsiyesi altında geliştiğinden onda da başkasına istikamet çizen bir bakış açısı göze çarpar. Başkasına bir şey anlatma kaygısıyla oluşan dilde doğal olarak tecrübe dilinin değil şahsi olanı dışta bırakan dilin özellikleri devreye girer. Mutlakçı düşünüş ve dil, çoklukla bir başkasına hitap edildiğinde kendini açığa çıkarır. Kesin bilginin kendini muhatabına kabul ettirme gibi bir doğası var. Çünkü en çok da kuşkudan soyutlanmış bir dil, kendini kabul ettirme ve başkalarını inandırma çabası içine girer. Şairin birçok talihsizlikle yüzleşmiş olarak kaygılı ve tedirgin oluşu onu daha çok bedbin ve küskün yapar ve onda içe dönük bir sesi ortaya çıkarır. Nitekim toplumcu mesajları en az içeren metinlerinin şiirleri olduğu görülür (Korkmaz, 1991: 314). Şiirlerindeki sese, toplumcu mesajlardan ziyade çocukluğundan itibaren birçok talihsizlikle yüz yüze gelen genç bir dimağın serzenişleri egemendir.

Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin sanat anlayışının oluşumunda yaşamının etkili olduğunu öne sürer:

> İçinde yetiştiği aile ortamı, okul ve arkadaş çevresi onun sanatkâr kişiliğinin asıl dinamiklerini hazırlayacaktır: Sabahattin Ali ilk gerçeklik dersini babasından alır. Haksızlığa karşı duyduğu tepki ve isyan; önce bir ruh hastası olan "mecanni" annesinin babasına yaptıklarına, sonra annesinin küçük kardeşine tanıdığı ayrıcalıklı iltimas ve kayırmalara karşı gelişir ve en sonunda cemiyet bünyesindeki bütün haksızlıklara duyulan –biraz da fevri nitelikler taşıyan- tepkilerle devam eder. Nihayet Ziya Gökalp ve çevresiyle tanışması, Almanya ziyareti ve teyzesi oğlu olan M. Ali Aybar'la ve Nâzım Hikmet'le ilişkileri; onu zıt kutuplar arasında gidip gelen ama genellikle "toplumcu" yönü ağır basan bir sanat anlayışına yöneltir. (Korkmaz, 1991: 313).

Şairin hem arayış içinde olması hem de aile ortamından tevarüs ettiği histerik ruh, onda bedbin ve küskün bir 'ferdî ben' ortaya çıkarır. Şiirlerine egemen olan içe dönük sesin sebebi de büyük oranda budur. Ayrıca hayli genç denecek yaşta şiire başlaması, kalemini müptediliğin tehlikesine açık eder. Şiirlerinde genç yaşın verdiği müptedi hava oldukça belirgindir. Zaten bunu kendisi de ikrar eder: "...Dünyada pek çok hatalar yapmışımdır, fakat bunların bir tanesi gayr-i kabil-i tamirdir. Ve beni her zaman üzecektir. ... Başkalarının fikirlerini bir tarafa bırakalım, bu manzumelerin kaç paralık şeyler olduğunu ben herkesten iyi bilirim." (Özkırımlı, 2017: 18). Elbette bu durum, onun şiirlerinde mutlakiyetçi dilin görünümünü kolaylaştırır. Çünkü henüz taze denecek bir dimağın geleneğin dilini yansıtması daha mümkündür. Ayrıca bir şairin tüm yönleriyle ve tüm eserlerinde aynı şekilde

mutlakiyetçi bir dil kullandığı söylenemez. Hatta bir şiirin kimi bölümleri mutlakiyetçi bir zihniyete gönderme yaparken kimi bölümleri tecrübe diline gönderme yapabilir. Burada esas olan dilde geleneğin izlerini bir bakıma ortaya koymaktır.

Sahabattin Ali'nin Şiirlerinde Mutlakiyetçi Dilin Görünümleri

Şair, "Dağlar" (Özkırımlı, 2017; 31) isimli şiirinde geleneği ses bakımından tekrar eder. Özellikle son dörtlük, geleneğe ses yönüyle katılır.

> Bir gün kadrim bilinirse
> İsmim ağza alınırsa
> Yerim soran bulunursa
> Benim meskenim dağlardır (s. 31)

İlk üç mısra sonundaki "bilinirse, alınırsa, bulunursa" sözleri, gurbette unutulmuş olanın sitemini çağrıştırır. Yalnızlaşmış olanlar, çoklukla arzuladığı ortamlardan uzak kalanlardır. Bu duyguyu yaşayanın sesi genel olarak bu tondadır. Bu ses, bir yönüyle Anadolu insanının kulağına tanıdık gelir. Şiir bu yönüyle geleneği temellük edip onu yenileme çabası içinde olanın tutumunu yansıtmaz. Yaşanılan duygu, kolektif belleğin hazır birikimiyle dile getirilir. Bu yanıyla şiir, mutlakiyetçi bir dil olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan tematik olarak da şiir mutlakiyetçi bakış açısını yansıtır. Zira dağlar, güvensiz ortamlardan kaçanların sığındığı güvenli mekânı imler. Dağlar, güvenli yerler oluşlarının yanı sıra münzevi yerlerdir de. Münzevi dağın şiirsel yükü hesaba katılırsa şiirde bunun böyle olmadığını işaretleyen herhangi bir ize rast gelinmez. Bu ise dağın, sahip olduğu hayal değerleriyle birlikte, gelenekten tevarüs edilerek şiire konu edildiğini gösterir. Bu yönüyle şairin herhangi bir zihinsel çabasından ve gerek dil gerekse düşünüş olarak yeni bir üretiminden söz edilemez.

"Servi" başlıklı şiirinde şair, servi ağacını konuşturur. Ölümün bir kurtuluş yeri olduğunu duyuran servi ağacı, onu rahatlığın yeri olarak sunar. Servi ağacı söylediklerinde iddialıdır. Kesin bir dil kullanır. Ne var ki muhatap onun söylediklerinin geçerliliği konusunda ne bir ölçüye ne de bir güvenceye sahiptir. İronik dilden ödünç alacağımız mizahın desteğiyle diyelim ki okuyucu servi ağacının dediklerini kabul etmiş olsun. Ya yerin altı onun dediği gibi çıkmazsa bu durumda okuyucunun mağduriyetinin sorumluluğunu kim üstlenecek? Şiiri dörtlükler halinde bu doğrultuda inceleyebiliriz:

İlk iki dörtlük:

> Bir servi dedi ki bana:
> 'Rahat benim altımdadır.

Başını vurma dört yana
Rahat benim altımdadır.

Çok koşup çok yorulmuşsun
Yollarda yalnız kalmışsın
Güvenip bana gelmişsin
Rahat benim altımdadır. (s. 32)

İkinci dörtlüğün üçüncü mısraında servi ağacı, hitap ettiği kişinin kendisine güven duyduğunu "güvenip bana gelmişsin" mısraıyla dile getirir. İlk dörtlüğün üçüncü mısraında ise 'başını vurma dört yana' diyerek hitap ettiğinin arayış içindeki şaşkınlığını gidermeye çalışır ve rahatın kendisinin altında olduğunu ifade eder. Burada, hitap edilen kişinin arayış içinde şaşkın oluşuyla beraber onun servi ağacına güvenmesinin birlikte sunuluşundaki tutarsızlık gözden kaçmaz. Çünkü insan, şaşkınlık ile güvenmeyi aynı anda yaşayamaz. Diğer taraftan üçüncü dörtlüğün üçüncü mısraı ise 'hey rahat isteyen sersem' şeklindedir ve bu mısra 'güvenip bana gelmişsin' mısraının inandırıcılığını örseler. Bu tutarsızlığın şiir boyunca sürdüğü görülür. Tutarsızlığın bir diğeri ise 'güvenip gelene, rahatın burada olduğunu söylemenin' gereksizliğidir. Zira güvenerek gelene böyle bir iddiayla cevap verilmesi gerekmez, çünkü rahatın orada olduğuna güvenmeyenin gelmeyeceği düşünülür.

Şiirin üç ve dördüncü dörtlükleri:

Sana kökümde yer versem
Gölgemi üstüne gersem...
Hey rahat isteyen sersem!
Rahat benim altımdadır.

Serin serin uzanırsın
Çiçeklerle bezenirsin
Yat burada, kazanırsın
Rahat benim altımdadır. (s. 32)

Burada da servi ağacının bir iddiada bulunduğu görülür. Rahatın kendisinin altında olduğu iddiası. Dahası muhatabın kazançlı çıkacağını söyler. Bunu doğrulayacak herhangi bir ipucu ya da sınama mümkün değil. Dolayısıyla muhatabın söylenene karşı savunmasız kaldığı ortadadır. Burada okur, servi ağacının dediğini kabul edebilir veya etmeyebilir de. Yani muhatap, bir ret veya kabulde bulunmak zorundadır. Çünkü söyleneni sınama mümkün

olmadığı gibi servi ağacı da söylediğini ispat edebilecek bir durumda değildir. Bu nedenle metnin, mutlakiyetçi bir görünüm arz ettiğini söyleyebiliriz.

Son dörtlük:

> Yarin de gezer dolaşır
> Bir gün buraya ulaşır;
> Hasretler burda buluşur,
> Rahat benim altımdadır. (s. 32)

Servi ağacı dörtlüğün üçüncü mısraında, hasretlik çekenlerin buluşma yeri olarak kendi altını; ölümü adres gösterir. Fakat orasının sanıldığı gibi hasretlerin buluştuğu yer olduğunu gösteren realiteye uygun bir göstergeye sahip değiliz. Bu büyük oranda temenni edilendir. Servi ağacı, metafizik âlemden haber vererek konuşur. Fakat söyleneni kendisi doğrulayamadığı gibi muhatap da onu sınayamaz ve şahsi deneyimleriyle örtüştüremez. Şahsi tecrübeyi dışta bırakan bu dil, sorgulanamazlık içerir. Hakkında herhangi bir şey bilmediğimiz bir iddiayı çürütmek mümkün olmadığı gibi onu doğrulamak da mümkün değildir. Metin, sorguya kapalı olduğu için muhatabını ret veya kabule yönelik bir tavır içine çeker. Bu doğrultuda şiir, mutlakiyetçi dili yansıtır.

> "İstek" şiirinde;
> Yanıyor beynimin kanı
> Bilmem nerelere gitsem
> İçime sığmayan canı
> Hangi rüzgâra eş etsem (s. 33) der.

"Yanıyor beynimin kanı" mısraı, burada okuyucuya herhangi bir şey duyuramaz. Çünkü beynin kanının yanmasının ne biçim bir şey olduğunun tecrübesi umumi değildir. Ayrıca bununla yapılan göndermenin muayyen bir klişeyle sabitlemiş olduğunu da söyleyebiliriz. Yani kullanıldığı bölgede veya dilde anlam değeri yaklaşık olarak muayyen kılınmıştır. Bu ibareye aşina olan her idrak, bununla neyin kastedildiği noktasında ortak bir kanaate sahip olur. Dolayısıyla bu anlatı biçimi, mutlakiyetçi bir dil örneği olarak karşımıza çıkar. Yaklaşık olarak mutlak bir anlam değerine sahip olan bu mısra, doğası itibariyle sorguya kapalıdır.

Bu dörtlüğün "bilmem nerelere gitsem" şeklinde yazılmış olan ikinci mısraında gitmek eylemi ve onun belirsiz yönü, öznenin iradesine bağlı olduğundan tutarlıdır. Gitmek eylemi ne kadar öznenin iradesiyle mümkün bir şey ise gidilecek yerin belirsiz olması da öznenin kararsız durumda olduğuna bağlı olarak mümkündür. Bu mısraın devamında yer alan "İçime sığmayan

canı" mısraı, geleneğin klişe olarak muayyen kıldığı bir anlatı formudur ve bu kullanımın olduğu yerde pek azı dışında çoğu okur bundan aynı şeyi anlar. Dolayısıyla ikinci mısraın-sanat kaliteleri bakımından herhangi bir belirleme yapmaksızın- tutarlığına karşın üçüncü mısraın da yine mutlakiyetçi dilin sınırlarında yer alan bir ifade olduğunu söyleyebiliriz. Aynı dörtlüğün "hangi rüzgâra eş etsem" mısraı da geleneğin kullanım biçimleriyle örtüşür ve realiteyle uyumlu değildir. Çünkü şair, içime sığmayan canı hangi rüzgâra eş etsem söylemiyle esasında istese de istemese de bunu gerçekleştiremez. İnsan kendi ruhunu veya neye tekabül ederse o yönüyle canını, rüzgâra eş edemez. Çünkü rüzgâr, insan yaşantısının ve bu dolayımda onun psikolojisinin temsilini üstlenemez. Bu mısradaki temenni, geleneğin kaçış psikolojilerine gönderme yapan dilinin muayyen kıldığı bir anlatı biçimine tekabül eder. Şiirin diğer bölümleri çoklukla realiteye uyumlu ve tutarlıdır. Elbette bu belirleme şiirin sanat kalitelerine yönelik değil, onun gerçeklikle kurduğu ilişkiye yöneliktir.

"Melankoli", "Günümüz", "Hapishane Şarkısı I", "Hapishane Şarkısı II" (s. 34-37) şiirlerinde Sabahattin Ali'nin, sızlanış edasında seyreden dile yöneldiği görülür. Melankoli şiirinde şair kedere, içine sığamayışına, insandan kaçışına, emellere ulaşmada ümitsizliğe düşüşüne vurgu yapar. "Günümüz" şiirine ise genel olarak pes ediş psikolojisinin egemen olduğu görülür. Akıldan, yerden, gökten, dosttan, dünyadan yüz çevirerek günü hoş geçirmeye yönelme temennisi, insanın düne ve yarına olan bağlılıkları yüzünden elbette mümkün görülmez. Hayatın realitelerini kucaklayan unsurlar olarak bunlarsız yaşamak arzusu, gerçekleşmesi imkân dâhilinde olan fakat mümkün olmayan haller olarak gerçekliği örseler. Hapishane Şarkısı I şiirinde şair doğrudan veya dolaylı bir "acınma" durumunu yansıtır. Göklerde kartal gibiyken kanatlarından vurulan, mor çiçekli dal gibiyken baharda kırılan, coşkun pınarlar, sarhoş rüzgârlar gibiyken ihtiyar bir çınar gibi bir günde devrilen edayla bu şiir, okurun şaire acımasına yol açar. Hapishane Şarkısı II şiirinde de benzer eda egemendir. Kuşa benzeyen gönlün hapishaneye düşmesi, nazlı yârini özlemesi, unutulması, bu şiirin etrafında örüldüğü sızlanma psikolojisine tekabül eder.

Sızlanma ve acınma duygusuna yer veren şairin yukarıda adları verilen şiirleri ve bu bağlamda burada artık diğer örnekleri verilmeyecek olan benzer anlatım biçimleri söz konusu zihniyetin kolektif şuur yoluyla kendini dışa vurması olarak görülebilir. Zira dil, hayat karşısında takınılan tavrı şu veya bu şekilde işaretler. Sızlanış, pes ediş, acınacak halde oluş gibi psikolojileri yansıtan bir dil bu yönleriyle mutlakiyetçi dilin görünümleri arasına katılır.

Diğer taraftan yukarıya aldığımız dört şiirde kullanılan benzetme sistemlerinin de çoklukla geleneğin izinde ve doğrultusunda olduğunu söyleyebiliriz. Şairin kendini kartal ve kuşa benzetmesi, bir insan yaşantısı ve deneyimini, bunun farkında olmayan diğer canlılara izafe etmesi bunu gösterir. Burada

haliyle ilki hakkında geçerli olan hükmün diğerleri için geçerli olmadığını görürüz. Zira ne kartal ne de kuş, özgürlük bilincinin farkında olabilirler. Metafizik bilgi ve deneyimin aktarımı sırasında başvurulan bu analojik dil, burada şairin kendi tecrübesini anlatma kullanılmıştır. Bu anlatı böylece mutlakiyetçi dilin sınırlarına dâhil olmuş olur.

"Mayıs" şiirinin ilk dörtlüğünde şair:

> Mayıs ayların gülüdür
> Taze bir çiçek dalıdır
> İçerim ateş doludur
> Mayıs'ta gönlüm delidir der. (s. 43)

Şiirin diğer bölümlerinin tutarlılığı yansıtmasına karşın ilk dörtlüğü, muhtemelen başlangıçlardaki karmaşık psikolojiye dayalı olarak geleneğin dilini yansıtır. Mayıs ayının ayların gülü olduğu şeklindeki belirleme, öznelliğinin sağlayacağı meşruiyet bir yana bırakılırsa okura değecek ve ona etki edecek bir gerçekliği içermez. Çünkü Mayıs ayı, ayların gülü olsun veya olmasın bunun okurla ve onun deneyimleriyle örtüşme imkânı bulunmaz. Ayrıca bunun aksini beyan da mümkün değil. Sadece şairin şahsi hissedişinin meşruiyetine dayanan yönüyle bu belirlemeye itiraz edilmez. Dolayısıyla bu dilin, gücünü bütünüyle öznelliğin meşruiyetinden alan bir kullanım olduğu görülür. Kendini, tecrübeleri ve ruhsal yaşantıları itibariyle başkalarının gözünden sakınan ve onlara açmaktan imtina eden haliyle bu dil mutlakiyetçi bir geleneği ve görünümü yansıtır.

"Hey" şiirinde:

> Denizler gibi derindim
> Gözlerine sığ göründüm
> Karlı dağlardan serindim
> Sana sokuldum, yandım hey! denilir. (s. 44)

Bu şiirde, denizler gibi derin olduğunu ve muhatabının gözüne sığ göründüğünü ve karlı dağlardan serin olduğunu söyleyen şair, ilişki dilini imleyen biçimde karşısındakine kendisinin ne durumda olduğunu söylemiş olmaktadır. Burada şairin durumu, geleneğin muayyen kıldığı klişelerin taşıdığı ortak anlam doğrultusunda anlaşılır. Denizler gibi derin ve karlı dağlardan serin olduğunu söyleyen şairin bunu ne doğrulaması mümkündür ne de muhatabın bunu tecrübe etme imkânı vardır. Ancak ya kabul ya da reddedilir. Şairin bu benzetme sistemiyle kendini dışa kapalı kıldığını, kendinin ancak metafizik söylemde geçerliliği olan analoji ile ifade ettiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla şairin, hakikat iddiası taşıyan yönüyle analojik dili, günlük hayat-

ta ve kişisel tecrübeye dayalı olan bir durumu ifade için kullandığı görülür. Dildeki bu kullanım doğal olarak mutlakiyetçi bir geleneği ve dili yansıtır.

"Kıyamadığım" şiirinde şair, ses bakımından geleneğe yönelir:

Hey bir zaman bakıp kıyamadığım
Seyrine doyamadığım
Şimdi gurbette bırakıp
Sesini duyamadığım!
Evde kaparıp kaldın mı?
Seyrana çıkıp güldün mü?
Başkalarının oldun mu?
Benimsin diyemediğim! (s. 47)

"Bir Doğum Günü İçin" şiirinde:
Yıldızlar halin sordu mu?
Bulutlar selam durdu mu?
Yerlerin kalbi vurdu mu?
Dünyaya geldiğin zaman? (s. 53)

Her iki şiir, ses yönüyle geleneğe yaslanır. Akif Paşa'nın küçük yaşta ölen torunu için yazmış olduğu Mersiye'de Alper Tunga sagusunun sesini bulan Kolcu, söz konusu Mersiye ile Sagu arasındaki ses benzerliğine dikkat çeker (Kolcu, 2014: 15-17). Mersiye'nin son dörtlüğü:

Feleğin kînesi yerin buldu mu?
Gül yanağın, reng-i ruyun soldu mu?
Acaba çürüyüp toprak oldu mu?
Öpüp kokladığım o pamuk eller? biçimindedir.

Günümüz Türkçesiyle ise Alper Tunga sagusu ise:

Alper tunga öldü mü?
Kötü dünya kaldı mı?
Felek öcünü aldı mı?
Şimdi yürek yırtılır. biçimindedir.

Bu iki şiir arasında duygu ortaklığından gelen bir benzerliğin mümkün olabileceğini kabul eden yazar, dikkati her iki şiirdeki sese çeker. Şiirin esas itibariyle ses olduğunu söyleyen Eagleton'ın da dikkat çektiği husus budur (Eagleton, 2011: 8, 140). Sabahattin Ali'nin de şiirinde kullandığı ses, bu iki şiiri ses yönüyle

çağrıştırır. Burada bir dikkate yer vermekte fayda vardır. Akif Paşa'nın, söz konusu saguyu görüp okumuş olması mümkün değil. Çünkü sağunun kaynağı Divanü Lugati't Türk'tür ve bu eserin ilk neşri 1911-1917 yılları arasında yapılmıştır. Dolayısıyla 1844'te ölen Akif Paşa'nın bahse konu saguyu görmüş, okumuş olması imkânsızdır (Kolcu, 2014: 17). Buna karşın ses benzerliğinin sebebini Kolcu, geleneğin ortak bellekte inşa ettiği forma dayandırır. Bilinçli ya da bilinçsiz, Akif Paşa yazara göre kaleminin değil belleğinin sesini dinleyerek ağıtını bitirir (Kolcu, 2014; 17). Bir bütün olarak bu üç şiir arasındaki ses benzerliği konusunda yazarın görüşünün tutarlılığı ortadadır. Sabahattin Ali'nin bu şiirleri 25'li yaşlarda yazmış olduğu dikkate alınırsa şairin bahse konu şiirleri tanımış olmasının zor olduğunu söylemek mümkündür. Geleneğin acıyı dile getirmede kolektif şuura aktardığı bu ses formu şairi etkilemiş ve şair, yârinden ayrı kalmanın acısını bu sese iştirak ederek dile getirmiştir, denebilir. Bu yönüyle şiirin mutlakiyetçi dile yaslandığı söylenebilir.

"Rüzgâr" şiirinde şair:

> 'Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr'
> Benim artık yalnız sana itimadım var
> ...
> Burda yalan para eden biricik iştir,
> Burda her şey bir yapmacık, bir gösteriştir.
> ...
> Büyük temiz bir arkadaş arıyorum
> İşte rüzgâr şimdi sana sığınıyorum! der. (s. 58-59)

Şiir bütünü itibariyle hayattan soğuyan ve insana karşı itimadını kaybeden bir duygu üzerine kurulur. Şair, edebiyatın bilhassa şiirin çokça yer verdiği kaçış temini işler. Yüzleştiği şeyler, şairi insandan ve cemiyetten uzaklaştırmış, sığınılacak bir yer olarak rüzgâra yaklaştırmıştır. Diğer taraftan yalan ve paranın her şey demek olduğu bir ortamda her şeyin gösterişten ibaret olduğuna vurgu yapan şair, genellemeci bir dil kullanır. Realiteden kaçış, birçok sanatkârı ya muhayyel bir mekâna ya da realitede yeri olmayan bir imgeye sığınmaya yöneltir. Hatta bu yönelişin çoklukla insiyaki olduğu görülür. Burada şair, hem genelleme yapar hem de cansız varlıklara insan özelliklerini izafe eder. Bu iki kullanım biçimi de mutlakiyetçi dilin görünümü olarak karşımıza çıkar. Genelleme yapmak, elde edilen bilginin mutlak doğruluğu sonucunda mümkün olabilir. Çünkü metafizik kaynaklı bilgi, geçerliliği ve kapsayıcılığı itibariyle herhangi bir sınırlamaya tabi tutulamaz. İbni Arabi bunu; "hâlbuki hakikat, kendiliğinden sınırlanmaya direnir." (Almond, 2012: 30) şeklinde ifade eder. Modern bir dille o evrensel bilgiye tekabül eder. Bu yüzden de konuşan çoklukla

genelleme yaparak konuşur. Din dilinin şemsiyesi altında teşekkül etmiş zihniyetlerde, muhtemelen herhangi bir kasıt gütmeden genellemeci bir dil kullanma eğilimi bundandır.

"Köprünün Çocukları" şiirinin son dört mısraı:

> Ah! Onlar tutunacak bir el arıyorlar
> Bize yalvarıyorlar!... Bize yalvarıyorlar...
> Sırayla oturmuşlar dubanın kenarına
> Güneş hayat veriyor köprü çocuklarına (s. 76) şeklindedir.

Şair, şiirin bütününde kimsesiz çocukların zorlu hayatlarından kesit sunar ve onların yaşadığı bu acılardan büyüklerin sorumlu olduğunu söyler. Sosyal bir yara olarak kimsesizlik, birçok şairin dikkatini çekmiş görünür. Fikret ve Akif'te bu tem, bilhassa vurgulananlar arasındadır. Osmanlı'da kimsesizler ile serseri takımı çoklukla hamamların ateşinin yakıldığı yerlerde kalırdı (Demirtaş, 2010). Modern zamanlarda ise kimsesizlerin mekânı çoklukla köprü altıdır. Şair, bu sosyal yaraya değinirken onların adına konuşur. Son dört mısraın üçünde şair, başkasının ne düşündüğünü, ne hissettiğini söyler. Son mısrada ise güneşin onlara hayat verdiğini söyleyerek, bir bakıma onlar adına konuşur. Bu söylemin kendisinde, bilgisinden emin olunan bir insan tavrı söz konusudur. Bu ise mutlakiyetçi bir dile ve geleneğe gönderme yapar.

"Serserinin Ölümü" şiirinde de şair benzer kullanımları sürdürür:

> ...
> Gece ümitsizlerin kalbinden karanlıktı
> ...
> Günahının tokadı onu yere serdi
> ..." (s. 80-81)

mısraları, kendisi dışındaki şeyler hakkında emin olunan bir bilgiyle konuşmayı yansıtır.

"Buruşuklar" ve "İlk Beyaz Saç" şiirlerinde şair, "kendinden en az iki kat yaşlı birinin yapabileceği nostaljiye düşer" (Lekesiz, 2015: 112).

> Hastayım hasta... Ölgün...
> Gördüm yüzümde bugün
> Bir sürü buruşuklar... (s. 85)
>
> İnmiş sırtıma ömrün
> İnsafsız bir kırbacı

Gördüm başımda bugün
Beyazlaşan ilk saçı (s. 86)

Yirmili yaşlarda hayat karşısında bu denli bitkin olmak ve ancak bundan iki kat yaşlı birinin yapabileceği bir nostaljiye düşmek, sanatta gerçekliği örseleyen diğer unsurlardandır. Saçın beyazlaması veya yüzde buruşuklukların oluşması, çekilen sızılar ve zorlukları anlatan klişe ifadelerdir. Bunların tecrübeden çok geleneğin birikimine yaslanarak söylenmiş olması muhtemeldir. Dolayısıyla bu mısralar, bir şairin düşünsel bir çabayla üretiminden çok geleneği tekrar edişi olarak görülebilir. Bu durum, dilde mutlakiyetin bir başka biçimiyle görünümüdür. Tanpınar'ın realite terbiyesinden geçmeyen dil olarak tenkit ettiği husus, bu kullanım biçimlerine tekabül eder.

"Muallim" şiirinde de şair, başkası adına düşünür ve konuşur:

Karşımızda heykel gibi başı dik duran
Yüzümüze gururun ışığı vuran
Bir muallim, insanlığın itilasıdır.

Bir muallim, fakat öyle bir muallim ki:
Bunu yazmak öyle acı, öyle elim ki...
Girye bugün onun zevki, gam gıdasıdır.

Bir ferağat içinde geçer hayatı,
Bu ilahi yaşayışın tek mükâfatı;
Sefaletin kendisini boğan yasıdır.

Muallime dudak büken ey gafil uyan!
Para değil bu mesleğe onu bağlayan
Hocalığın sihirli iptilasıdır... (s. 108)

Bu şiir, Sabahattin Ali'nin 19'lu yaşlarda yazdığı bir şiir olarak kayda geçmiştir. Şiir, dil itibariyle günümüzde ilk ve ortaöğretimde belirli gün ve haftalarla ilgili öğrencilerce yazılan veya onlara yazdırılan şiirlere benzer. Şiir, bir muallimin neler hissettiğini, ne olduğunu okura söyleyen bir edaya sahiptir. Kendisini muallim yerine koyan ve onun gözüyle hayata bakan bir üsluptan çok burada şairin kendi cephesinden bir muallimin nasıl olması ve neler hissetmesi gerektiği, muallim hakkında ona öğretilenlere dayalı olarak dile getirilir. Kuşkusuz bu cesaret ve algının kaynağı, zihniyet geleneğine yaslanır. Şiir, realitedeki öğretmeni değil, şairin ufkundaki öğretmeni işaretler. Çünkü mutlakiyetçi zihniyet, hakikati kendinde temellük eden bir ünsiyetle

varlık hakkında konuşmada kendini yetkin görür. Bilinçli ya da bilinçsiz, bu bakış açısı dile yansır.

Sonuç

Sabahattin Ali, şiire genç yaşta başlar ve sonraki yıllarında yönünü öykü ve romana çevirir. Onun şiirlerinde henüz genç ve taze bir dimağın sesi duyulur. Bu yönüyle şiirlerinde mutlakiyetin görünümü daha bariz biçimde karşımıza çıkar. Bunun yanında tüm şiirlerinin elbette bu yönde olduğu söylenemez. Tecrübeyle ve gerçeklikle sıkı temas kuran diline de rastlanır. Bu çalışma, onun şiirlerinde mutlakiyetin dildeki görünümü üzerine odaklandığından, şiirlerinde geleneğin dilsel kullanımlarının izi arandı. Mutlakiyetçi bir düşünüş biçimini yansıtan Şark zihni, mutlak hakikati aktarırken soyutlamaya başvurur. Günlük dili de bu doğrultuda din dilinin gölgesi altında şekillenir. Hakikati, insan tecrübesinden soyutlayan dil ile anlatmayı esas alan bir zihin, bunu günlük dilde de uygular. Böylece karşımıza çoklukla tecrübeye dayanmayan, başkası adına düşünen ve konuşan, insanın hallerini eşyaya ve tabiata izafe ederek sunan, genelleme yapan, tutarlı olmayan analoji kullanan bir dil çıkar. Sanatkârın hangi tür ideolojiye sahip olduğuna bakılmaksızın bu dilin, kolektif şuurla kendini yenide ve modern olanda sürdürdüğü görülür.

KAYNAKÇA

Almond Ian, *İbn Arabî ve Derrida* Çev: Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.

Demirtaş Mehmet, "XVIII. Yüzyılda Osmanlıda Bir Zümrenin Alt-Kültür Grubuna Dönüşmesi: Külhanbeyleri", Atatürk Üniversitesi *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (1) 2010.

Eagleton Terry, *Şiir Nasıl Okunur* Çev: Kaya Genç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.

Güneş Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları*, Hece Yayınları, Ankara 2016

Karaca Alaattin, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", 1993, Ankara Üniversitesi *DTCF Türkoloji Dergisi*, XI, 1, s. 221-231-1993

Kolcu Ali İhsan, *Şiir Tahlilleri*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2014.

Korkmaz Ramazan, "Sabahattin Ali: İnsan ve Eser", Elazığ Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Lekesiz Ömer, *Sanat Ve...*, Şule Yayınları, İstanbul 2015.

Özkırımlı Atilla, *Sabahattin Ali Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Tanpınar Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992.

Tanpınar Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Yayınları, İstanbul 1988.

Halil Fatih Alagöz*

HAYAL-HAKİKAT DİYALEKTİĞİNDE TUTUNMA ÇABASI: SABAHATTİN ALİ ŞİİRİ

Giriş

Her şiir, birbirine perçinlenen sağlam yapı unsurlarının yanında, anlamındaki derin boyutlarla da dikkat çeken farklı parçaların inşasından meydana gelir. Şair mesajını somutlaştırmak niyetiyle şiirini kaleme aldığında, ister istemez kendi iç dünyasını da eserine yansıtır. Sanatçının, kendi iradesiyle ya da farkında olmayarak şiirine yerleştirdiği mesajı veya ruhsal yansımaları doğrudan okuyabilmek, metne farklı açılardan bakmayı gerektirir. Bu noktada, şiirin parçalarından yola çıkmak ve bu parçaların derinliğine inmek gerekir. Şiirdeki derin anlamı yordama çabası, edebiyatın sosyal bilimlerin diğer alanlarından faydalanmasını gerekli kılar.

Anlamın bazı durumlarda yüzeysel kalışı, sanatçının bilinçli/bilinçsiz bir şekilde nesne/mekân-anlam bağdaşımını esere yansıtması psikoloji biliminin verileriyle açımlanabilir. Sanatçı-psikanaliz ilişkisini bütün hatlarıyla irdeleyen ve sanat eserinin, yaratıcısının bilinçdışından izler barındırdığını vurgulayan Freudyen bakış açısı göz önüne alındığında, Sabahattin Ali'nin şiirlerindeki yansımaları ve duygusal/zihinsel derinliği anlamlandırmak, "insan-mekân ve zaman bağdaşımlarını birlikte, karşılıklı değerlendirmek" (Deveci, 2012: 49) kolaylaşır. Şairin hayal dünyası hakkında fikir edinebilmek ve gerçekler karşısındaki duruşunu gösterebilmek için, üyesi olduğu toplumun yapısını ve kendisinin o toplumdaki konumunu irdelemek gerekir. Bununla birlikte, sanatçının "iç dünyasının bilinmesinin yapıtın anlaşılması açısından taşıdığı önem yadsınamaz" (Cebeci, 2015: 11). Bu hususlar dikkate alındığında, Sabahattin Ali'nin toplumdaki yeri ve iç dünyası üzerine birleştirici bir yaklaşım geliştirilmelidir. Psikanalitik verilerle desteklenecek olan böyle bir yaklaşım, hayata tutunma çabası içindeki Sabahattin Ali'nin şiirlerine yansıttığı duygu/düşünceleri anlaşılır kılmaya yardımcı olur.

Öte taraftan, çalışmanın ulaştığı sonuçların tartışmasız olduğunu belirtmek ya da Sabahattin Ali'nin şiir dünyasındaki kavramların tek anlamlı olduğunu savunmak elbette ki mümkün değildir. Nitekim, Sigmund Freud *Psikanaliz Üzerine* kitabında göstergeler üzerinden iç dünyaya yönelik getiri-

* TDE Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı.

len yorumların kesin olamayacağı üzerinde durur (Freud, 2015: 30). Bu husus göz önüne alındığında, çalışmanın Sabahattin Ali şiirini farklı bir perspektiften yorumlama çabası içinde olduğu belirtilebilir.

Şair, Ben ve Toplum

Şair, evrenin gözle görülen temaşasından farklı olarak kendi dünyasını zihninde şekillendirirken, tarafını ve bunun etkisiyle şekillenen sanata bakış açısını da belli eder. O, ya içinden çıktığı toplumun sözcülüğünü üstlendiğini gösteren söylemler geliştirir ya da sanatçı ben'ini apayrı bir merkezde konumlayarak, kendine özgü varlık alanını ve zaviyesini oluşturur. Her iki seçenek, şairin tercihinden kaynaklanan güçlüklerle mücadele etmesini gerektirecek çelişkileri bünyesinde barındırır. Şairin sanatsal bakış açısını sadece toplumun kutsadığı pratiklerden esinlenerek şekillendirmesi, sanatın zengin kaynağı olan iç alemden uzaklaşmasına; salt biricikliğin ve özgünlüğün kaynağı iç ben'i doğrultusunda hareket etmesi de parçası olduğu kitleden soyutlanmasına sebep olur.

Şairin üyesi olduğu toplumun genel geçer normlarına karşı çıkışı, ben'in kendini içe açan derinlikli yönünü ön plana çıkarma ve iç ferahlığı sağlama isteğinden doğmuş olabilir. Elbette, bir birey olan şair "kendisiyle, yani kendi iç dünyasıyla da uyum içinde olmalıdır, [fakat o] ancak çevre koşullarına uyum sağladığı zaman kendi iç dünyasıyla da uyum sağlayabilir ve kendi içinde birliğe ulaşabilir" (Fordham, 2015: 22). Sadece kendi iç dünyasına odaklanması, şaire/sanatçıya kendi iç zenginliğini dışa açma imkânı verirken; onun kendisine bazı vasıflar tanımlayan toplumun içinde erimesine ve şair ben'i için suni addettiği bu ortamda yok olmasına neden olacak sonuçları da beraberinde getirir. "Bireylerin toplumsal olanda kaybolması, yitip gitmesi ve bu yapı içerisinde var olan olumsuz düzene ayak uydurması ontolojik anlamda yabancılaşmak anlamını taşır" (Deveci, 2011:138). Aynı zamanda bir birey olan şair, toplumun kendisi üzerinde yarattığı boğucu atmosferden soyutlanma aşamasında, toplumsal yapıyı oluşturan diğerlerinin nazarında öteki olmayı kabul ettiğini gösterir. Öteki konumunda olmak, bir anlamda toplumsal bütünün yarattığı gerçekle yetinememek, hayalin ruhuna sığınmak ve kimsesizleşmek demektir. Bu durumda, onun toplum ve iç dünya dilemmasında keskin bir yol ayrımına gitmek yerine, birleştirici bir çizgide ilerleyerek her iki taraftan beslenmesi gerektiği ifade edilebilir.

Şair, kolektif paradigmalara ve kendi iç dünyasına her zaman eşit mesafeden bakamaz. Onun bakış açısındaki denge, genellikle iç alemi lehine değişkenlik gösterebilir. Duyuş ve düşünüş bağlamında diğer insanlardan ayrılan şair, kendi dünyasından beslenmek suretiyle sanatını icra edebildiği için toplumdan soyutlandığı gibi; toplumsal mekanizmanın işleyişindeki

aksaklıklardan rahatsızlık duyduğu için kendini dışa kapatmış olabilir. Onun hassas ruhu, çevrenin içinde bulunduğu dramatik aksiyona tahammül edemediği için, fildişi kulelerine sığınarak öteki olarak görülmeyi göze almış olabilir. Bunlarla birlikte şairin iç dünyasına çekilme yöneliminde pek çok faktörün etkili olabileceği unutulmamalıdır. Sebep her ne olursa olsun, toplumdan ve gerçekten ayrışarak hayal dünyasına sığınan ve yapay gerçekliğini yaratan şairin, hakikatin yaşanma bağlamı olan toplumla çatışma yaşaması kaçınılmazdır. Sabahattin Ali'nin de derinden yaşadığı söz konusu çatışma, onun gerçeğe somutluk kazandıran toplumdan sıyrılarak hayalin dünyasında yer edinmek için çabalamasıyla sonuçlanır.

Hayal-Hakikat Diyalektiği ve Sabahattin Ali

Sabahattin Ali şiiri irdelendiğinde, hayal-hakikat çatışmasının şairin ruhunda uyandırdığı travmatik durum, kendini açıkça gösterir. Onun bazı şiirlerinde, şairin ben'in dünyasına sığınmak suretiyle kendi bireysel dünyasında farklı bir yaşam alanı arayışında olduğu görülür. Şairin, dünyanın acımasızlığından ve tüketen deviniminden duyduğu rahatsızlığı anlayabilmek için, şiirlerine yerleştirdiği düşlemsel mekânları psikanalitik verilerden yola çıkarak yorumlamak gerekir. Şiirlerdeki mekânlar yalnız başına yaşantılara somutluk kazandıran yerler olarak değil; aynı zamanda ruhsal ve zihinsel bazı süreçleri yansıtan yanlarıyla, Sabahattin Ali'nin dünyasını anlamaya yardımcı olur. Bu açıdan, şairin en bariz düş mekânlarına yer verdiği "İstek" şiirinden hareketle, onun herkesten arındırdığı düş dünyasına sığınarak ben'in doyumunu önceleyiği ifade edilebilir. Şiirin *"Bir yüce ormana dalıp/Ya bir dağ başına gelip"* (Ali, 2017: 33) dizelerinde, mekânların imgesel boyutuna psikanalitik açıdan bakıldığında, şairin hayal-hakikat diyalektiğinde sığınmak istediği taraf hakkında fikir edinilebilir.

Burada, şiirdeki sırasıyla *orman* ve *dağ başı* ifadelerinden yola çıkmak gerekir. Çünkü söz konusu yerler ve bu yerlerde geçirilen zaman, "hayalin egemenliği altındadır" (Bachelard, 2014: 250). Orman, bir sığınma mekânı olarak sanatçıya güven veren ve sonsuzluğu anıştıran algısal yönüyle ele alınabilir. Söz konusu mekân, şairin zihninde uzaysal olarak sabit ve coğrafik saydamlık göstermez. Dinginliği, kuşatıcılığı ve derinliğiyle sanatçının iç ben'ini yansıtabilecek akışkan bir mekânı temsil eden orman, Bachelard'ın açımlamasıyla sanatçının hayal alemidir. Uçsuz bucaksızlığın mekânı olan orman, içsel sınırsızlığı imler.

> *Uçsuz bucaksızlık* bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genişlemesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz:

> uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. *Uçsuz bucaksızlık* dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir. (Bachelard, 2014: 224).

Uçsuz bucaksızlık, varlığın mekândan ve zamandan taşmasıyla elde ettiği özgürlüğe eşdeğerdir. Nitel anlamda bağ(ım)sızlığı temsil eden uçsuz bucaksızlık, kendi sınırlarının farkına varamamak ve bu yönüyle engellenmemektir. Yeryüzünde bu özgürlüğü kazanmanın yolu, her şeyin mümkün ve isteğe bağlı olduğu hayal aleminin sınırlarından geçer. Bachelard, insanın içindeki uçsuz bucaksızlığa değindikten sonra, zihinsel/duygusal sonsuzluğu orman üzerinden örnekleyerek orman ve hayal ilişkisini anlam(landırm)ayı kolaylaştırır. Ona göre "bir ormanın içinde sınırları olmayan bir dünyaya daldığımız izlenimine kapılmak için, ormanlarda uzun zaman dolaşmamız gerekmez. Nereye gittiğimizi bilmezsek, çok geçmeden artık nerede olduğumuzu da bilmeyiz" (Bachelard, 2014: 225). Nereye gittiğini ve nerede olduğunu algılayamayan insan, sonsuzlukta savrulabilme imkânı bulurken dış etmenlerin yönlendirebilme gücünden bağımsız hareket eder. Ormanın uçsuz bucaksızlığa açılan kapıları, aynı zamanda şairin düş dünyasının da kapılarıdır. Bu hayal âleminde her canlı organize bir işleyiş içinde hareket ederken yaşamın sürekliliği ve devinimi devam eder. Söz konusu devinim, daima canlı ve faal olan bilinçdışını imleyen bir metafor olarak okunabildiği gibi, şairin iç zenginliğini ve duygusal sürekliliğini yansıtan bir ayna olarak da adlandırılabilir. Sabahattin Ali'nin orman imgesini, bilinçli/bilinçsiz olarak şiire yerleştirmesi, onun sınırsız özgürlükte hareket etme isteğini gösterir. Derinlikte kaybolmak ya da kendiliğini bulmak isteyen şair, içindeki uçsuz bucaksızlığı orman üzerinden somutlaştırır.

Şairin kendi hayal alemini yaratıp hakikati göz ardı etmesi, şiirde geçen dağ başı ifadesinden de anlaşılabilir. Ali'nin hayalci ben'i dağın zirvesinde özgürlük alanı oluşturarak diğerlerinin yaşadığı yozlaşmış dünyadan kopmaya çalışır. Çünkü "dağlar, tabiatın yozlaşmamış asli gücünü ve değerlerini temsil etmektedir" (Korkmaz, 2016: 370). Sabahattin Ali'nin zirveye yerleşerek çoğunluğun yaşadığı ve gerçeği şekillendirdiği ovadan uzaklaşması, kimsenin müdahale edemeyeceği hayâli bir dünya yaratma isteğinden ileri gelir. "İnsan dingin bir dünyanın karşısında, huzur veren bir ovada durgunluğa ve dinginliğe kavuşabilir. Fakat [Sabahattin Ali'nin yaşamak zorunda kaldığı] bu dünyada, ovanın manzarası yıpranmıştır" (Bachelard, 2014: 250). Bu yıpranmışlığın içinde kalmak, gerçeğe ayak uydurmak ben'in isteklerine aykırı davranmak anlamına gelir. Ben'in konumlanmak istediği evren, şairin yüksek bir noktada kendi zihninde yaratmaya çalıştığı evrendir. Bu durum, "Rüzgâr" şiirinde de kendini açıkça gösterir. "Arzularım muayyen bir haddi aşınca/

Ve kulaklar sözlerime sağırlaşınca/(...)/Çıkıyorum bulutları aşan dağlara/(...)/Bakıyorum aşağılarda kalan hiçliğe" (Ali, 2017: 58) dizelerinde kendini değersiz hisseden şairin, gerçeğin yaşandığı mekânı terk edip hayâl alemine yöneldiği görülür. Ben'in hâkim konumda olma çabası, kendi isteklerini göz ardı eden çoğunluğun mekânına katlanamayışından doğar.

Hayale meyyal karakter özelliklerini mekânlara yansıtan Sabahattin Ali, asli alemini "İstek" şiirinde doğrudan gösterir. Şair, şiirin "Görünmez kollar boynumda/Yarin hayali koynumda/Sıcak bir kurşun beynimde/Bir ağaç dibinde yatsam" (Ali, 2017: 33) dizelerinde hakikatteki yerini ve durumunu yadırgar. Rahat edemediği ortamı, zihinsel/duygusal süreçleri doğrultusunda kendine uygun olarak şekillendirir. Aşk duygusunun temsilcisi sevgiliyi yanında hayal ederek içinde bulunduğu mekânın sınırlarını sonsuzluğa açar. Ağaç, çölleşmiş/değersizleşmiş dünyaya karşı, Sabahattin Ali'nin tepkisi olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle; yeşilliğin, canlılığın ve hayata kök salmışlığın imgesi olarak şairin hayal dünyasındaki huzuru/yaşanabilirliği temsil eder.

Sabahattin Ali'nin birçok şiirinde bu şekilde gerçekleşen hayal-hakikat çatışmalarının izlerini görmek mümkündür. Herkesin birbirine benzediği yaşam alanlarının yozlaşmışlığından kaçmak, Sabahattin Ali için, kendi temiz dünyasına sığınmanın yegâne yoludur. Şair kişisel değerlerin korunduğu hayal dünyasında yaşarken, hakikatin çıkmazında savrulmaya mahkûm edilir. Bu dışlanmayla birlikte Sabahattin Ali'nin dünyasında çelişkiler ortaya çıkar. Hayalin hakikatle çelişik durumu devam ettikçe, Ali de yoğun bir bunalıma sürüklendiğini şiirlerinde hissettirir. Onun şiirlerinde ne yalnız başına hayal vardır ne de sadece hakikatin getirdiği ezici yük. Kavramların biriyle şekillendirdiği herhangi bir şiiri, şairin iç hesaplaşmasına yön verecek şekilde antitezini de barındırır. Toplumun kendisini öteki olarak işaret etmesine aldırış etmeyen Sabahattin Ali, psikolojisini şiirlerine yerleştirdiği mekânlar aracılığıyla hissettirir. Vurguladığı mekânlardan hareketle onun hayal dünyasını, yani, ben'in isteklerini tercih ettiği; toplum tarafından dışlanmaya karşı umursamaz tavırlar geliştirdiği anlaşılır.

Hakikate Direniş: Geçmişe Sığınma ve Kaçış

Sabahattin Ali, normatif değerlerin ben'in istek ve hayallerine aykırı yaptırımlarıyla karşılaşmadan önce, onun dünyasında "mutlu bilgisizlik[le]" (Korkmaz, 2017: 260) gelen huzur vardır. Hayal dünyasındaki iyimserlik gerçek dünyanın ezici yüzüyle karşılaşmadığı için, şairin çocuksu ruhu da yıpranmamıştır. O, hayata dair güven duygusunu kaybetmemiştir ve "hayatı güvenle karşıla[dığı için], güvensizlikle karşılayanlardan çok daha mutludur" (Russell, 2015: 132). Bu mutluluğun etkisiyle kurguladığı gelecek, çocukların sorun ve sorumluluktan arındırılmış yaşlarında kurduğu hayal dünyası gibi

tertemizdir. Bu açıdan, ilk gençlik yıllarında, Sabahattin Ali'nin hayattan/gelecekten umutlu olduğu, toplumsal olandan henüz tamamıyla soyutlanmadığı şiirlerinden anlaşılabilir. Ancak, şairin çocukluk ve ilk gençlik yıllarının kurmaca dünyası, hayatın/hakikatin derin sarsıntıları tarafından yıkılır. Şair, hayal âlemiyle hayat arasında şekillendirdiği bir dünyada yaşama çabasına girer. Bu dünya, sıkıntıdan tamamıyla arındırılmış olmasa da, çoğunlukla onun huzuru aradığı bir mekândır.

Sabahattin Ali, zihninde tasarladığı evrenden çıkmak zorunda kalınca, kendisini karamsarlığa sürükleyecek karşıt güçle mücadele etmek zorunda kalır. "Buruşuklar" şiirinde genç yaşına rağmen "Ne kadar boşmuş hayat" (Ali, 2017: 85) diyerek anlamsızlığın merkezinde olduğunu ve evrene bakışını boşluk üzerine şekillendirdiğini yansıtır. Anlamsızlığın neden olduğu mutsuzluk, onu ruhsal durumunu korumaya yönelik adımlar atmaya iter. Bu tavrın etkisiyle beliren geçmişe sığınma, o yıllardaki düşüncelerinden hareketle kaleme aldığı "Çocuklar Gibi" şiirinde açıkça görülür. "Bende hiç tükenmez bir hayat vardı/Kırlara yayılan ilkbahar gibi/ Kalbim her dakika hızla çarpardı/Göğsümün içinde ateş var gibi" (Ali, 2017: 54) dizelerinde, hayal dünyasının gerçeklerle ve yeryüzü çıkmazlarıyla çeliştiğini sezdirir. İçinde bulunduğu şartların ve yaşamın tüketmeye yönelik eylemlerine direnmeye çalışan şair, trajik bir geriye dönüşle geçmişini ve yeryüzündeki her şeyden bihaber olduğu mutlu günlerini anımsar. Sabahattin Ali, şiirin tamamında, ilkbaharın ve yemyeşil kırların kalp ritimlerini olumlu etkileyen ruhuna, bu ruhu tüketen zamana ve insanlığa göndermede bulunur. Çocukluğun düşsel dünyası, hakikatin sarsıcı ve şekillendirici yüzüyle karşılaştığında, şair içinde bulunduğu dünyanın labirentleşmiş atmosferinde yaşamak zorunda kalır. Engelleyici ve kısıtlayıcı mekân, özgürlüğüne düşkün olan Sabahattin Ali'nin arayışlarını beraberinde getirir. Onun ruhunu ve zihnini sağaltmaya yönelik arayışı, şairi çocukluğa ve o yılların kirlenmemiş dünyasına sığınmaya iter.

Sanatçının; hayatın ve toplumsal yaşamın boğucu/yıkıcı atmosferine direnmek için hazır olmadığı şiirlerine taşıdığı ifadelerinden anlaşılır. O, daha ılımlı ve acısız bir dünya tasavvur/tahayyül ederken düşman addettiği hayat tarafından mağlup edilmiştir. Sabahattin Ali, "geçen zamanın [ve yaşananların] kendisini yaşanılan andan ve dünyadan sürekli uzaklaştırdığını" (Özcan, 2005: 222) hisseder. Düşlem dünyasının karanlığa gömülmesi ve hakikatin gün geçtikçe omuzlarına daha fazla yüklenmesi, şairin geçmişe sığınarak savunma bendi oluşturmasına neden olur. Şair, "Beşik" şiirinde hayallerinin koruyucusu olma görevi üstlenen çocuk ben'ini büyütmeye çalışırken, bir ebeveyn edasıyla hareket eder ve bunu şiirine yansıtır. "En iyi ağaçlardan güzel bir beşik yapın/Ben oraya gürbüz bir çocuk yatıracağım" (Ali, 2017: 66) dizelerinde bu tutumunu açıkça gösteren Ali, çocuk ben'ine

odaklanmak suretiyle çevresel faktörlerden arınmaya çalışır. Bu şiiri yazdıktan bir yıl sonra, kaçış hissiyle kaleme aldığı "Firar"da, kendi evrenindeki kapıları tamamen dışarıya kapatmak istediğini gösterir: "Anladım insanlardan geldiğini kederin/Uzak, herkesten uzak bir hayat süreceğim/Benim bu inzivama taarruz edenlerin/Yüzüne hakaretle, kinle tüküreceğim" (Ali, 2017: 68). Perrine, kaçıştaki amacın gerçek dünyanın sıkıntılarından uzaklaşmak ve haldeki korkulan memnuniyetsizliklerden arınmak olduğunu ifade eder (Akt. Korkmaz, 2016: 369). Sabahattin Ali'nin gerçeklerden kaçışının altında yatan neden, sadece memnuniyetsizlikten arınmak değil; aynı zamanda hakikatin ağır yüküne direnmek olarak yorumlanabilir.

Toplumsal yargıların dikte ettiği yaşam, her fırsatta onun kendi ben'inden, yani hayal aleminden, arınması ve farklılıklarını törpülemesi için gizil uyarılarda bulunur. Şair dayatmalara uymak yerine, kendi benliğini toplumdan arındırarak dış tehlike addettiği insanlardan uzaklaşmak çabasındadır. "Kaçmakla insan dış tehlikeden kurtulabilir, ama iç tehlikeden kaçmaya çalışmak zor iştir" (Freud, 2015: 115). İç tehlikelerden arınamadığı için, insanlardan kaçış onun dünyasında bir ferahlama meydana getirmez. Zira, iç huzurun asıl kaynağı, büyük oranda, yine insanın kendisiyle ve çevresiyle uyum içinde olmasından beslenir. Sabahattin Ali ise, bu sıkıntılarla mücadele ettiği yıllarda kaleme aldığı şiirlerinde, kendi iç huzurunu, uzun zamandır evrende verdiği varoluş mücadelesi sonucunda kaybettiğini hissettirir. Nihayetinde, hayatın pratiklerinden soyutlandığını gösteren "Melânkoli" şiirinde kendini delilikle yaftalar: "Ne bir dost, ne bir sevgili/Dünyadan uzak bir deli/Beni sarar melânkoli/Kafamın içersi ölür" (Ali, 2017: 34) ifadelerinden dünyaya ayak uyduramadığı için kimsesiz kaldığını ifade eder. Uyumsuzluk, Sabahattin Ali'yi, bohem hayatıyla ilişkili derin bir melânkoliye sürükler.

Sabahattin Ali, hakikatin oluşturduğu yoğun baskıyla mücadele etmek yerine hayal dünyasının geride kalan mutlu günlerine sığınır. Bu durumu, şiirlerinde, dünyaya karşı henüz iyimserliğini kaybetmediği çocukluk günlerine dönerek yansıtır. Güvensizlik ve sevgisizlik, onun ruhunda onulmaz yaralar açmaya başlayınca, bulunduğu ortamı terk ederek tepkisini göstermeye çalışır. Fiziksel olarak yok olmanın ve tabiattan soyutlanmanın mümkün olmadığını bilen şair, çocukluk günlerinden ya da hayâli âlemlerden hareketle zihinsel/duygusal süreçlerini yeniden tanımlamaya çalışır.

Hayalin Kaybıyla Belirginleşen Ölüm Arzusu

Birey, beklentileri engellendiğinde, ilk aşamada onların gerçekleşmesi için etkin bir mücadele sergiler. Aynı zamanda bir varoluş çabası olarak görülebilecek bu mücadele sekteye uğradığında, birey kendine olan güvenini kaybeder ve kendini değersiz görmeye başlar. "Kendini değersiz bulan ve

korkularına daima yenik düşen, ezilen insan, son çare olarak hayattan ölüme kaçmak/sığınmak arzusu duyar" (Korkmaz, 2016: 371). Sabahattin Ali, hakikate direnme gücünü yitirdiği anda, kendini değersiz bulmanın ve yenilginin bir sonucu olan ölüm arzusuna sığınır. Karşıt güç konumundaki birçok faktörün etkisiyle bilinçdışında beliren ölüm kavramının yansımalarını, şiirlerine farklı şekillerde taşır. Bazı şiirlerinde davetkâr bir imge aracılığıyla, bazılarında kendi iç sesiyle ölümü tanımak istediğini gösterir. Şiirler aracılığıyla somutluk kazanan ölüm fikri, kurguladığı hayal dünyasının mukimi olma hakkı elinden alınan şairin, kendince, kurtuluşa ve rahata erme yoludur.

Erich Fromm, ölüm arzusunu ve ölüm severliği, anısal belleğin rahatlatıcı ve sağaltıcı yönüne bağlar. Geçmişe sığınarak içinde bulunduğu ortamdan ve andan kaçmak isteyen insanlar, bu kaçışın sınırlarını doğru çizemediğinde, olmak istediği dünyada kaybolur. Ruhsal sorunlara yol açan söz konusu tavır ileri aşamada yepyeni bir boyuta evrilerek ölüm arzusuna dönüşür. Fromm'a göre; ölüm arzusuyla yaşayan insanlar;

> Geçmişte yaşarlar, hiçbir zaman gelecekte yaşamazlar. [Buna bağlı olarak] iç dünyaları da duygusaldır; başka deyişle dün sahip oldukları duygularının anısını özenle korurlar. [Onların] benimsedikleri değerler bizim normal yaşamımızı oluşturan değerlerin tam tersidir: Onları heyecanlandıra[cak] ve doyura[cak] şey yaşam değil, ölümdür. (Fromm, 2016: 32).

Gerçeğin ve toplumsal dinamiklerin kendi egemenliğini ispat etmeye çalışırken yarattığı ağır travma sonrasında, Sabahattin Ali böyle bir ruh haline bürünür. Kendi değerlerinin art alanda kalması, onun zihninde, ilk aşamada geçmişe sığınmayı beraberinde getirir. Sabahattin Ali'nin gerçeğin baskın gücü karşısında, geçmişe sığınmak suretiyle içinde bulunduğu andan kaçmaya çalıştığına bir önceki başlıkta değinilmişti. Söz konusu kaçış, Sabahattin Ali'nin dünyadan ve gerçeklerden soyutlanması olarak değerlendirilebilir. Ancak son aşamada ölüm arzusu, soyutlanmanın ve kendi evrenini yaratmanın ötesinde yok olma isteğinin getirdiği bir çabasızlığı ve tükenişi işaret eder.

Anlaşılamayan ve bu yüzden varlık sahasını toplumdan soyutlanarak oluşturmaya çalışan Sabahattin Ali, dünyadaki girdapta tutunamaz. Onun direnme çabaları sonuçsuz kalınca, yok olma isteği ve bu isteğin sağlayıcısı ölüm düşüncesi zihninde nüvelenir. Tükendiğini hisseden Sabahattin Ali, "Servi" şiirinde, kendisini ölüme çağıran servi üzerinden ölüm arzusunu gösterir. "Bir servi dedi ki bana/Rahat benim altımdadır/Başını vurma dört yana/Rahat benim altımdadır" (Ali, 2017: 32) dizelerinde, içindeki yaşam sevincini kaybetmesine rağmen yaşamak istediğini, ama servinin davetkâr sesini de kulak ardı edemediğini sezdirir. Umutlar ve beklentiler tükendikçe, bu dünyada rahat edemeye-

ceğini anlayan Sabahattin Ali, ölümün çağrıcısı ve övgücüsü olma rolü üstlenen servinin ikna etme teşebbüsleriyle karşı karşıya kalır. Şiirin "Çok koşup çok yorulmuşsun/Yollarda yalnız kalmışsın/Güvenip bana gelmişsin/Rahat benim altımdadır" (Ali, 2017: 32) dizelerinde, servi, şairin içinde bulunduğu mücadelenin farkında olan tek varlığın kendisi olduğunu gösterir. Sığınacak herhangi bir mekân ve insan bulamayan Sabahattin Ali'ye, güvenli bir mekân gösteren servidir. Servi, gölgesinde sonsuza dek dinlendirmek istediği şaire, dik duruşu ve korumacı gölgesiyle güven verir. Savunmasız kaldığı anlarda kendisini koruyacak hiçbir güçle karşılaşmadığı için, Sabahattin Ali'nin yeryüzünde en güvendiği varlık olma rolünü servi üstlenir.

Sabahattin Ali, "yaşama karşı derin bir korku duyar; çünkü [ona göre] yaşam, yapısı gereği düzensiz ve denetimsizdir" (Fromm, 2016: 34). Gelecekten korkma ve güvensizlik duygusuyla ortaya çıkan ruhsal bunalımlar sonucunda duyduğu ölüm arzusuyla bir anlamda "ana rahminin karanlığına, geçmişteki cansız ya da hayvansal varoluş biçimine dönmek ister" (Fromm, 2016: 35). Ölüm arzusu, düşlerinin karanlığa gömülmesiyle daha çok belirginleşir ve servi ağacının ölüm çağrıları, "Öyle Günler Gördüm Ki" şiirinde karşılığını bulur. Sabahattin Ali, şiirin "Öyle günler gördüm ki, aydın gökler kararıp/Bahtım bir bulut gibi üstüme çöker oldu/(...)/Hayaller alev alev beynimi yakar oldu" (Ali, 2017: 62) dizelerinde ölüm arzusuna kapıldığı ana kadar olan aşamaları özetler. Hayallerinin gerçeğe dönüşmediğini, gerçeğin kendisi üzerinde baskı oluşturduğunu ve yazgısından memnun kalmadığını ifade eder. Şiirin devamında ise, saydığı etkenlerin yaşama sevincini bitirdiğini ve intiharı düşündüğünü belirtir. "Öyle günler gördüm ki tabanca şakağımda/Tasarladım aydınlık dünyayı bırakmayı" (Ali, 2017: 62) tümceleri şairin söz konusu ruhsal durumunu gösterir. Kendi özgürlük alanını oluşturamadığı için evrendeki her şeyi karşıt güç ilan eden Sabahattin Ali, ölüme teslim olmayı düşünür. Onun ölüm arzusu, sadece istenmediği mekânı terk etmek değil; aynı zamanda savunma ve mücadele hakkından tamamıyla vazgeçmektir. Değersizliğin ve çürümenin içinde bulunmak, bir anlamda ona tâbi olmaktır. Sabahattin Ali, ölüm arzusuyla ortamın bağlayıcılığından arınırken yaşamın kendisi için anlamsız olduğunu da sezdirmeye çalışır.

Sabahattin Ali'nin ölüm isteği, aynı zamanda bir sığınma ve korunma arzusu olarak yorumlanabilir. Yalom, bunu kişinin kendisiyle yüzleşmesi olarak nitelediği *sınır durumu* tamlaması çerçevesinde yorumlar.

> 'Sınır durumu' insanı dünyadaki varoluşsal durumuyla yüzleşmeye iten bir olay, acil bir eylemdir. İnsanın kişisel ölümüyle yüzleşmesi benzersiz sınır durumudur ve insanın dünyada yaşama şeklinde büyük bir değişim yapma gücüne sahiptir. "Ölümün fizikselliği bireyi yok etse de ölüm fikri

> onu koruyabilir." Ölüm, insanı bir varoluş durumundan daha yükseğe çıkarabilen bir katalizör olarak hareket eder; yani, her şeyin *oluş* şekline değil, *oluşuna* hayran olmak durumuna geçiş. Ölümün farkında oluş, insanı önemsiz meşguliyetlerden uzaklaştırıp hayata, derinlik, lezzet ve tamamen farklı bir bakış açısı kazandırır. (Yalom, 2014: 255-256).

Sabahattin Ali'nin ölüm isteğinde yeniden var olma, yeni bir başlangıç yapma düşüncesi etkilidir. Ölümün farkında olmak, kendini ona adayarak yeni ve ayrı bir form kazanmak, aynı zamanda bireyin kendisiyle hesaplaşmasıdır. Sabahattin Ali, bu şekilde bir hesaplaşmayla kendi varlığını anlamlandırma yoluna gider. Bu bağlamda; onun, bütün anlamların anlamsızlaştığı, hayallerin yitirildiği hayatta ölüme sığınarak korunma ihtiyacını karşıladığı ifade edilebilir. Bilinçdışında, dünyayı anlama ve gerçeği yeniden tanımlama fikirlerinin etkisi, ölüm düşüncesinin ortaya çıkması için bir ön ayak olabilir. Bu yeni başlangıçla, izlediği yolların doğruluğunu/geçerliliğini sorgulayarak farklı bir bakış açısı geliştirme amacı da, dolaylı olarak Sabahattin Ali'yi ölüm arzusuna yönlendiren bir faktör olarak yorumlanabilir.

Şiirlerine genel olarak bakıldığında, Sabahattin Ali'nin yaşadıklarının etkisiyle ölüme eğilimli olduğu dönemler hakkında fikir edinilebilir. Kaybedecek bir şeyi kalmayan ve hayattan beklentisi olmayan insanların vazgeçişini ve tutunamayışını işaret eden ölüm/intihar düşüncesi, Sabahattin Ali'nin iç dünyasına da siner. Ölüm arzusu, özellikle hapishanede geçirdiği günlerde ve daha sonraki hayatında kaleme aldığı şiirlerinde daha yoğundur. Dünyayı yaşamaya değer bulmayışında, çevresel faktörlerin etkisi oldukça fazladır. Çevre, varoluşsal sorunlar yaşayan şairi ve onun zihnindeki değer yargılarını dışlayıcı rol oynar. Kendi olmakla toplumsal bir varlık olmak arasında sıkışan Sabahattin Ali, bu çelişkili durumdan kurtulmanın tek yolunu ölümde arar.

Hakikatle Yüzleşme: Kabulleniş ve Tutunma Çabası

Sosyal hayata direnmek ya da kendini manevi anlamda toplumdan soyutlayarak yaşamaya çalışmak, kişide huzursuzluk ve buna bağlı olarak ruhsal sorunlar yaratır. İçinde bulunduğu toplumun beklentilerine uygun davranmak ise, birey üzerinde baskı oluşturan olgusal gücü saf dışı bırakmak demektir. Toplumsal değerler, herkes üzerinde aynı etkiyi ve eylemsel gereklilik hissini uyandırdığı için, kendisinden bağımsız hareket eden kimseyi dışlama gücüne sahiptir. Kavramsal olarak bakıldığında, toplumsal bileşenler, bu gücü bünyesinde barındırarak gerçeğin temsilcisi olma görevi üstlenir.

Sabahattin Ali'nin yaşadığı sorunların temelinde, gerçeğin yarattığı bunalımlı atmosfer ve bu atmosferin kaynağı olan toplum vardır. Hayallerin yenilgiye uğraması ve hakikatin ağır yengisi karşısında beliren ölüm arzusu,

Sabahattin Ali'nin isyankâr bir duruşa bürünmesine neden olur. İsyankâr tavır, ileri aşamada yok olma isteğini tetikleyerek Sabahattin Ali'yi ölüm arzusuna yöneltir. Ancak ölümün zamansızlığını/belirsizliğini bilen ve intihar gücünü kendinde bulamadığını fark eden şair, farklı bir yöntem geliştirerek dünyaya/hayata tutunmaya çalışır. Sabahattin Ali, bu aşamada, her şeyi olduğu gibi kabul eden ve kendini zamanın akışında dalgalanmaya bırakarak oluşa adapte olduğunu gösteren bir insan görüntüsü çizer. "Rüzgâr" şiirinde, kendini zamanın akışkan ruhunda dalgalanmaya bıraktığını bütün açıklığıyla hissettirir.

> Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
> Benim artık yalnız sana itimadım var.
> Gelmiş gibi uzaktaki bir seyyareden
> Yabancıyım bu gürültü dünyasına ben.
> Etrafımın sözlerine aklım ermedi,
> Etrafım da bana asla kulak vermedi.
> Senelerden beri hâlâ anlaşamadık,
> Ben de kestim ümidi anlaşmaktan artık. (Ali, 2017: 58).

Uzun zamandır dünyadaki yerini ispatlama çabası içinde olan Sabahattin Ali, zamana ve mekâna teslim olur. Zaman ve mekânın dışına çıkma isteğinin yerine gelmeyişi, Ali'nin zaman ve mekânla uzlaşmasına zemin hazırlar. Gücünün mücadele ettiği hayata yetmeyeceğini anladığı için, en ılımlı yolun kendini rüzgârın devinimine bırakmak olduğunu düşünür. Artık, yabancı olduğu insanlarla anlaşmak gibi bir gayesi olmadığını ve her durumda sessiz kalarak kendini savunmaya ihtiyacı kalmadığını belirtir. Burada, Sabahattin Ali'nin öteden beri anlaşmazlık içinde olduğu kaderle uyuşmaya hazır olduğu çıkarılabilir. Bu anlaşma, her durumda itirazsız bir teslimiyet olarak algılanabilir. Nitekim, "Kara Yazı" şiirinde kara da olsa kabullenmesi gereken bir yazgıyla dünyaya geldiğini ifade eder. Sabahattin Ali, şiirin "Geçmedi yare sözümüz/Yollarda kaldı gözümüz/Yere çalındı yüzümüz/Böyleymiş kara yazımız" (Ali, 2017: 50) dizelerinde kendi evreninin duvarlarını oluşturan beklentilerin ve umudun tükendiğini ifade ederken içindeki isyankâr ruhun dinginleştiğini gösterir.

Sabahattin Ali'nin hayatı olduğu gibi kabullenişi, umutsuzluğundan ileri gelir. "Derin anlamda, tükenişi ve yok oluşu hisseden [Sabahattin Ali'nin] yaşadığı buhran," (Burcu Yılmaz, 2009: 370) onu öğrenilmiş çaresizliğe iter. Umutsuzluk ve çabasızlık onun benliğine nüfuz ettiğinde, direnmenin gereksiz olduğunu ve anda yaşamak gerektiğini "Günümüz" şiirinde hissettirir. Şiirin başlığı, dünü ve yarını düşünmeden içinde bulunduğu ana odaklanan farklı bir Sabahattin Ali'yi yansıtır. Nur Arslan, şiirin "Aklı kafamızdan sürsek/

İlmin içine tükürsek/Dünyaya çevirip dirsek/Günümüzü hoş geçirsek/Gökten ve yerden uzakta/Neşe kederden uzakta/Düşüncelerden uzakta/Günümüzü hoş geçirsek" (Ali, 2017: 35) dizelerinden hareketle, şairin içinde bulunduğu umutsuzluğun son haddini anlatmaya çalıştığı üzerinde durur (Arslan, 2017: 25). Umudun tükenişi ve ölüm arzusunun gerçekleşmeyişi, Sabahattin Ali'nin kendini oluş/akışta savrulmaya bırakmasıyla sonuçlanır. Değer yargılarına ve her tür duygu/düşünceye yabancılaşan Sabahattin Ali; her şeyden uzakta, her şeye kayıtsız bir şekilde, gününü hoş ederek yaşamını tamamlamak ister.

Sabahattin Ali, umudunu tamamıyla yitirip kendini akışa, oluşa teslim ettiği anlarda dahi çelişkili düşünce/duygular içinde olduğunu gösterir. Ara sıra kendisini yoklayan hayalci kişiliğini ve geçmişinin zorlu günlerini, "Ruhumun Dalgaları" şiirinde görmezden gelir. Uzun zamandır hissiz ve mücadelesiz bir yaşamı tercihi içindeyken zihninde uyanan geçmiş, onu eski günlerine çekmeye çalışır. "Ey eski günler artık bana yaklaşmayınız/Ey hayaller vurmayın kalbimin sert taşına/Bütün bir hayat bile değmez bir gözyaşına/Ruhumun dalgaları köpürüp taşmayınız" (Ali, 2017: 119) dizelerinde katılaşmış kalbini yumuşatma ve melânkoliye çekme çabasındaki hayallerine de direnir.

Onun, ölümün geleceği anı bekleyişini ve kendini zamanın akışında dalgalanmaya bırakışını geniş bir çerçeveden okumak gerekirse, şairin hayata tutunmak için olan'ı kabullenmek zorunda kaldığı ifade edilebilir. Dünya ve insan karşısında güçlü olduğunu hissettiği yıllar geride kaldığı için, direnme gücü de tükenmeye başlar. Şair, varoluşunu anlamlandırma aşamasında kendini çelişkiler/çatışmalar yumağı içinde bulur. Hayal ile hayatın "çatışması şeklinde gelişen bu varoluş[u anlamlandırma] durumunda, umutlar ve hayaller, gerçekler karşısında yenilgiye uğrarken çözülüş başlar" (Deveci, 2013: 2919). Yok etmeye evrilen bu derin çözülüş neticesinde, Sabahattin Ali, karşılaştığı engellerin sindirmeye yönelik eylemlerine boyun eğmeye razı olduğunu gösterir.

Sonuç

Yaşadığı devrin sosyolojik ve psikolojik zeminine ayak uyduramayan birey, iç dünyasını referans alarak kendi olma bilincini inşa etme yoluna gider. Bu minvalde ilerleyen kişi, toplumsal olana yabancılaştığı gibi öteki olarak görülmenin zorluklarıyla da karşılaşır. Toplumla çatışma yaşayan kişi, aynı zamanda bir şairse, yaşadıklarını eserlerine yansıtmaktan kendini alamaz. Sabahattin Ali, bu durumu örneklendiren bir şair olarak iç/dış dünyasında yaşananlara kayıtsız kalamaz. Onun şiirlerine yansıttığı ruhsal durumlar, aynı zamanda trajik yaşamının özeti niteliğindedir.

Sabahattin Ali, yaşadığı zorluklarla başa çıkmada yeteri kadar güçlü değildir. Üyesi olduğu toplumun normlarına paralel davranışlar geliştiremediği için uyum problemi yaşar. Uyum problemi nedeniyle kendi kabuğuna

çekilen ve hayal dünyasında yaşayan şair, genel kabullerin etkin gücü tarafından dışlanır. Ona göre; ilk başta, bu dışlanmanın ve kendini içe açmanın amacı, dünyadaki varlığını sürdürmenin tek yolu gibi görünür.

Hayal dünyasında yaşamaya çalışmanın en önemli sakıncası, hakikatin derinliğinden tamamıyla uzaklaşmaktır. Böyle bir durumun başlangıcını fark eden Sabahattin Ali, şiirlerinde kısmen hayatın gerçeğiyle uzlaşma yoluna gider. Herkes tarafından benimsenen kurallar ve tarzlar, kendi içinde çelişkiler barındırsa dahi, aynı zamanda doğru ve geçerli olma ayrıcalığına sahiptir. Bu kuralların geçerliliğini ve kendine uygunluğunu sorgulayan Sabahattin Ali, hayatla uzlaşma girişiminde de başarısız olur. Yaşamını bulunduğu ortamda sürdüremeyeceğini ve iç âleminde yaşayamayacağını anladığında ise, ölüm arzusu ile yüklü şiirlerini kaleme alır. Kademeli olarak ölüm arzusuna evrilen yalnızlık ve içe kapanıklığın bireysel/toplumsal pek çok etmeni vardır. Sabahattin Ali'nin bu duygusunu olgunlaştıran en büyük faktör ise insandır. Şiirlerinde her şeyin sebebi olduğunu belirttiği insan, onun hayata küsmesinde birincil etkendir. Ölüm, bu tekdüze ve tüketici dünyadan ayrılmanın tek kurtuluşudur. Ölümü bekleyen, ancak onun ne zaman kendisini bu dünyadan kurtaracağını bilmeyen Ali, bu belirsizliğin etkisiyle ortaya çıkan farklı ruh halini şiirlerine yansıtır. Yeni bakış açısında, hayatla mücadele etmek, ona direnmek ya da kendi içine kapanmak değil; kendini akışa, oluşa bırakmak ve zamanı tüketmek esastır. Bu noktada, Sabahattin Ali'nin hayata tutunabilmek amacıyla, bilinçli bir teslimiyet içine girdiği ve özgürlük anlayışını çabasızlıkla özdeşleştirdiği ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Sabahattin Ali: Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2017.

Arslan Nur, "Sabahattin Ali'nin Şiirleri", *Sabahattin Ali: Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2017.

Bachelard Gaston, *Mekânın Poetikası*, (Çev., Tümertekin, A.), İthaki Yayınları, İstanbul 2014.

Burcu Yılmaz Ebru "Ahmet Muhip Dranas'ın Gece Şiiri Üzerine Bir Çözümleme", *Türk Dili*, S. 652, 2009.

Cebeci Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2015.

Deveci Mutlu, "Bahtiyar Vahapzade'nin Şiirlerinde Kendilik Bilinci", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 31, 2011.

Deveci Mutlu, *Ferit Edgü Varoluş Ve Bireyleşme*, Sel Yayınları, İstanbul 2012.

Deveci Mutlu, "Mehmet Harmancı'nın Küçürek Öykülerinde Gündelik Kuşatma Altındaki İnsanın Varoluş Görüntüleri", *Turkish Studies*, V. 8/1, 2013.

Freud Sigmund, *Psikanaliz Üzerine*, (Çev., Öneş, A.), Say Yayınları, İstanbul 2015.

Fromm Erich, *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (Çev., Salman, Y.; İçten, N.), Payel Yayınları, İstanbul 2016.

Fordham Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (Çev., Yalçıner, A.), Say Yayınları, İstanbul 2015.

Korkmaz Ramazan, "İlişkilerin Ölümü: Eylül", *Yazınsal Okumalar*, (Ed., Deveci, M.), Kesit Yayınları, İstanbul 2015.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Özcan Tarık, *Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

Russell Bertrand, *Mutlu Olma Sanatı*, (Çev., Sağlamtürk, Y.), Say Yayınları, İstanbul 2015.

Yalom Irvin, *Varoluşçu Psikoterapi*, (Çev., İyidoğan, Z.), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2014.

Aslıhan Aytaç*

SABAHATTİN ALİ ŞİİRLERİNDE TRAJİK YAZGI

Giriş

Antik Yunan kültüründe ortaya çıkan trajedi, tiyatronun en eski türü olarak kabul edilir. Trajedinin esaslarını *Poetika* adlı eserinde ortaya koyan Aristoteles, "ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hayatın taklidi" (Aristoteles, 1963: 22) olarak nitelediği trajedinin acıma ile korku duyguları uyandırarak ruhu tutkulardan temizlediğini (Aristoteles, 1963: 22) belirtir.

Trajedi türünde, insanoğlunun tarihin başlangıcından beri kuşatıldığı; ihtiraslar, korkular, acılar, arzular, mutluluklar soylu kişilerin yaşamları aracılığıyla aktarılır. Trajedi, soylu bireyin dehşet verici bir olay karşısında, tüm çabalarına rağmen yazgısını değiştirememesi durumunda ortaya çıkar. Yazgısının kurbanı olarak yer alan soylu kahraman, olay örgüsü boyunca yazgısıyla çatışma yaşamasına rağmen, sonunda ona boyun eğmek zorunda kalır. Anlatı kişilerinin, yazgıya boyun eğme ve başkaldırma ikilemiyle dolu yaşamı, tarih ve mitlerle güçlendirilerek trajik olay örgüsü kurulur.

Trajedi, çağın değişen algısı ile Antik Yunan kültüründeki ve Poetika'daki anlamını yitirip kendi yazgısının sorumluluğunu kabullenen bireyin, içsel çatışmasını ele alan edebî bir türe dönüşür. Yani "insandaki çözümsüz durumları, çıkışsız çatışmaları, kendi sınırlarını aşan durumlar karşısındaki çaresizliğini ve bu çaresizliğin doğurduğu çatışmaları ve çelişkileri anlatır." (Özcan, 2007: 11). Kendiliğini, hayatını ve yazgısını sorgulayan trajik kahraman, sürekli bir çelişki ve çatışma psikolojisi içerisinde bulunur. Bunun sonucunda benliği parçalanan kahraman, yaşamın tüm trajikliğine rağmen var olma mücadelesi verir. Ancak trajik kahraman, bütün gücüyle mücadele etse de "zalim ve amaçsız bir dünyada yenilgiye doğru yol alır." (Glicksberg, 2004: 24). Türk edebiyatının trajik yazgılı kahramanı Sabahattin Ali'nin yaşamı, yenilginin öyküsü olarak yazın tarihindeki yerini alır. Şairin trajik yazgısına bağlı olarak ortaya çıkan karamsar ruh hali, şiirlerinde açıkça görülür.

Çatışmalarla dolu kısa yaşamına sığdırdığı eserleriyle, Türk edebiyatında önemli bir yer edinen Sabahattin Ali, toplumsal öğelerin başat olduğu öykü ve

* Bayburt Üniversitesi Türk Dili Bölümü.

romanlarının aksine şiirlerinde aşk, ölüm, özgürlük, yalnızlık, kötümserlik gibi bireysel izlekleri yoğun biçimde kullanır. İdealler ve gerçekler arasında bunalan şair, şiirlerinde ben'ini ve trajik yazgısını sorgulayıp bireyi ön plana çıkarır.

Çalışmada, Sabahattin Ali'nin trajik unsurlarla beslenen şiirleri; yaşam-ölüm diyalektiği, karşılıksız aşk ve özgürlük sorunu başlıkları altında incelenerek, yazgıya dönüşen bu trajedinin şiirlerine sinen yüzüne dikkat çekildi.

Yaşam-Ölüm Diyalektiği

Cennetten kovulmasıyla, dünyalık zamandaki hayatı başlayan insanoğlu için ölüm, kaçınılmaz bir varoluş sorunudur. Ölümle birlikte ele alındığında değerlenen yaşam, bireyin "ölümü fark ediş düzeyi ile şekillenir" (Deveci, 2006: 41). İnsan, hayatın ilk anından itibaren, en trajik yaşam gerçeğine doğru yol aldığının farkındadır. Yaşamın, ölüm gerçeğiyle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanan bir süreç olduğu "yaşamın amacı ölümdür" (Geçtan, 1993: 165) ilkesinde görülür.

Kırk bir yıllık ömrü boyunca, zorlu bir yaşam mücadelesi veren, bu nedenle karamsar ve çelişkili bir bakış açısına sahip olan Sabahattin Ali şiirlerinde yaşam-ölüm diyalektiği; ruh-beden çatışması, yaşadığı zorluklardan kaçmak amacıyla ölüm arzusu ve ölümü kabulleniş şeklinde ortaya çıkar.

Kara talihinden yakınan Sabahattin Ali için trajik yazgı, dünyaya geldiği günden itibaren başlar:

> İtilmiş, tekmelenmişim,
> Doğduğum günde yanmışım. (Ali, 2017: 52).

Sabahattin Ali'nin öykü ve roman türündeki eserlerinde olduğu gibi şiirlerinde de özyaşamöyküsel izler bulunur. Yaşadığı ruhsal sorunlar nedeniyle Sabahattin Ali ile yeterince ilgilenmeyen annesi onu sevgi ve şefkatten mahrum bırakır. Anne sevgisinden yoksun kalması yönüyle, mutsuz bir çocukluk geçiren şair, bunun bıraktığı olumsuz etkilerle hayatı boyunca ötelenmiş/dışlanmış hisseder. "Çocukluğundan edindiği kötü ve tatsız intibalar, hayatın acımasız ve çoğu zaman haksız sürprizleriyle de beslenince, karşımıza küskün, bedbin ve karamsar bir "ben" şairi çıkarır." (Korkmaz, 1997: 320). Alıntı dizelerde, hayata gözlerini açtığı günden itibaren yaşadığı olumsuzlukları irdeler. "Yanmışım" söylemi, şairin trajik yazgısını kabullendiğinin göstergesidir. Çünkü "yandığının bilincinde olmak soğumaktır." (Bachelard, 1995: 101). Doğduğu günden itibaren itilip tekmelendiğini duyumsayan şair, yandığını hissederek yazgısının farkında olduğunu imler.

Sabahattin Ali, sevgisiz ve mutsuz bir ortamda geçen çocukluğu, dış dünya tarafından kuşatılması ve kısa hayatı boyunca yaşadığı zorluklar nedeniyle, ruhunun bedeninde sıkıştığını hisseder:

Vücut cevhersiz bir kalıp,
Hiçe gider hiçten gelip.
Bir tenhaca köşe bulup,
Günümüzü hoş geçirsek. (Ali, 2017: 35).

Sonsuz olmak isteyen bir ruha sahip insanın en büyük trajedisi, sonlu bir varlık olmasıdır. Ruh, ölümün farkında olmasına rağmen "yaşamak ister." (Pearson, 2003: 65). İnsanoğlunun trajik yazgısı, sonsuza dek yaşamak isteyen bir ruhla, ölmek zorundaki bir bedene hapsolmasıyla başlar. Ölüm nedeniyle kısıtlanan dünyalık zamanda, birey için beden, hiçten gelip yine ona dönen, değerini ve önemini kaybetmiş bir nesne olarak algılanır. Beden, ruhun yaratıcı ve özgün niteliklerini üstlenemeyecek kadar cevhersiz yani yetersizdir. Belirli bir zaman diliminde var olması yönüyle beden, hiçlikte yitip gidecektir. Bu durum karşısında, hiçlik duygusuna kapılan bireyin, yaşam karmaşasından uzaklaşıp sınırlı olan zamanını güzel geçirmesi, "günümüzü hoş geçirsek" dizesi ile temenni edilir. Bu aynı zamanda, yaşama tutunma çabasının da bir ifadesidir.

Dış dünya tarafından kuşatılan ve yaşamdan beklentisi kalmayan şairin "ölüm isteği bir tür hayattan ve sorunlarından kaçış temi ile motive edilmektedir." (Korkmaz, 1997: 325). Yaşamından bunalan ve dünyadan uzaklaşmak isteyen Sabahattin Ali, ölüm arzusunu "İstek" şiirinde, dile getirir:

İçiliversem dem gibi,
Kırılıversem cam gibi,
Şamdanda yanan mum gibi,
Sabahı görmeden bitsem...
(...)
Beni yaradanı bulup
Malını başına atsam...
(...)
Sıcak bir kurşun beynimde,
Bir ağaç dibinde yatsam... (Ali, 2017: 33).

Yaşam mücadelesinden yorulan şair için ölüm, dünyadaki varlığın son bulması/ yok oluşu yönüyle arzulanan huzura doğru bir kaçış yoludur. Ölüm isteği, yukarıdaki dizelerde; "dem", "cam" ve "mum" simgelerinin bitmesi/ tükenmesi ile imlenir. Simgeler; "içil"mek, "kırıl"mak, "yan"mak, "bit"mek, "at"mak gibi olumsuzluk çağrıştıran fiillerin dilek kipiyle desteklenir. Alıntılanan ifadelerde, ölümü simgesel düzeyde arzuladığını gösteren şair, bu isteğini gerçekçi bir düzlemde devam ettirir. Kendisini dünyaya gönderdiğine inandığı Tanrı'ya seslenerek, emanet olarak verilen bedenini almasını ister.

Ancak yaşam savaşında onu yalnız bırakan yaratıcıya güvenmeyip bir kurşun yardımıyla, kendi canını almak ister. Kendi kendinin hayatına son vermeyi istemesi, intihardır ve bu da özgürlük göstergesidir. Verilmiş bir yaşama "Hayır!" demektir. Şair, intihar fikrine rağmen, Tanrı'ya başkaldırdığı ve yaklaştığı dizelerde insanı önceleDiğini ağaç ile imler. "Hayır!" dediği yaşamına son verdikten sonra, huzura ermek için altında yatmak istediği ağaç imgesi, insanı ifade eder.

"İstek"te ölümü Tanrı'dan dileyen şair için "Öyle Günler Gördüm ki..." adlı şiirde, intihar bir seçenek halini alır. Hayatına devam etmek ve son vermek arasında kaldığını şöyle ifade eder:

> Öyle günler gördüm ki, tabanca şakağımda
> Tasarladım aydınlık dünyayı bırakmayı.
> Gönlüm acıklı buldu, en ateşli çağımda
> Sönük bir yıldız gibi boşluklara akmayı.
> Tabancanın namlusu ısındı yanağımda,
> Parmağım istemedi tetiğini çekmeyi...
> Bir sonbahar yağmuru gibi içim ağlardı
> Bir şeyler fakat beni yaşamağa bağlardı. (Ali, 2017: 61-62).

Şiirde yaşam-ölüm diyalektiği, intihara teşebbüs ve vazgeçme şeklinde görülür. Tereddütlerin, çelişkilerin ve çatışmaların içerisinde olan Sabahattin Ali, umutsuzluğun da etkisiyle intihar düşüncesini ele alır. Şiirde yaşamı; "aydınlık", "dünya", "ateşli çağ"; ölümü ise "tabanca", "sönük", "boşluk", "sonbahar" ifadeleri simgeler. Aydınlık-sönük, dünya-boşluk, ateşli çağ-sonbahar ifadeleri ile zıtlık kurularak yaşam-ölüm arasındaki diyalektik sağlamlaştırılır. Yaşam ve ölüm arasında çelişkide kalan şair, hayatına son vermek üzere yanağında tuttuğu, soğuk namlunun ısınacağı kadar intiharı düşünür. Namlunun ısınması, hayata tutunmanın göstergesidir. Yaşamak isteği ile intihar arasında gidip gelen şair için yaşama arzusu ağır basar ve her şeye rağmen, her gün, güneşin yeniden doğduğu bu dünyadan genç yaşında ayrılmak istemez. Sabahattin Ali, "ölümü, yazgısallıktan çıkar(an)" (Deveci, 2012: 229) intiharı seçmez ve trajik yazgısına boyun eğip ağlayarak da olsa yaşamayı tercih eder.

Yazgısını kabullenip yaşamı seçen şair, değişen ruh durumuyla, ölümün doğal süreç içerisinde gerçekleşip ilerleyen yaşlarda meydana geleceğini "İlk Beyaz Saç" adlı şiirinde ifade eder:

> Elbet ihtiyarlayıp
> Toprağa döneceğiz
> Biz bir günde parlayıp
> Bir günde söneceğiz. (Ali, 2017: 86).

Yukarıdaki dizelerde, zaman-mekân boyutuyla ele alınan ölüm, insan yaşamının ihtiyarlık döneminde tecrübe edilmesi gereken bir deneyim olarak düşünülür. Dünyadaki zamanı sınırlı olan insan için yaşı, ne denli ilerlemiş olursa olsun, ömür bir gün kadar kısa ve ölüm kaçınılmaz son olarak betimlenir. Ölümün gerçekleşmesinden sonra geri dönülen toprak, arketipsel göndergesiyle kökene dönüşü imler. Topraktan geldiğine inanılan insanoğlu, önlenmesi mümkün olmayan ölümle yeniden toprağa kavuşur.

Sabahattin Ali'nin trajik yazgısı, yaşam-ölüm diyalektiği neticesinde ortaya çıkar. Yaşam-ölüm diyalektiği, şairin hayata dair tereddütlerinin yoğunlaştığı şiirlerinde belirginleşir. Kalabalıklardan ve kuşatıldığı dış dünyadan kurtulmak için ölümü arzulayıp intihardan başka çare bulamaz ancak, hayata dair umutsuzluğuna karşın yaşamayı tercih eder. Trajik yazgısına başkaldırmasına rağmen, ona boyun eğip ömrünü tamamlaması gerektiğini düşünür.

Karşılıksız Aşk

Yeniden bir yaratım süreci olan aşk, sevilen kişi tarafından karşılıksız bırakılınca, sevene acı ve keder vererek trajik bir boyut kazanır. Çünkü aşkın karşılığını bulamaması onu "azaltmak yerine güçlendirir" (Kernberg, 2011: 182). Bu açıdan incelendiğinde aşk, hiçbir zaman karşılık bulamayacak olmanın bilinciyle, Sabahattin Ali şiirlerinde trajik yazgının görünümlerinden biri olarak yer alır. Zira şiirlerde, "ben'lerin karşılıklı onaylanması" (Deveci, 2014: 119) olan aşk tek taraflı bir his olarak kederin kaynağıdır.

Annesi, psikolojik rahatsızlığı nedeniyle Sabahattin Ali'ye gerekli yakınlığı göstermez. Anne sevgisini hissedemeyen şair, hayatı boyunca bu ötelenmenin etkilerini üzerinde taşır. İlgisiz ve şefkatsiz yönleriyle "olumsuz anne kompleksi" (Jung, 2009: 36) özellikleri taşıyan bir anne tarafından yetiştirilen Sabahattin Ali, benliğini şekillendirecek bu duyguların eksikliğini âşık olduğu kadınlarda arar ancak karşılık bulamaz.

Hayatı boyunca, bir anne/ kadın tarafından yarım bırakılmışlığın ağır yükünü taşıyan sanatçının şiirlerinde aşk, sevgiliyi kaybetmenin getirdiği u/ mutsuzluk bağlamında irdelenir:

> Sevip sevip yâri ele kaptırmak
> Kara bahtın bana eski işidir. (Ali, 2017: 56).

Âşık olduğu kadın tarafından tercih edilmeyen Sabahattin Ali için asıl trajedi, sevdiğinin başkasını yeğ tutmasıyla başlar. Beklediği ilgiyi/ sevgiyi görememesinin yanı sıra, sevgiliye dair tüm umutlarını kaybeden şair, sevgiliyi yitirmesini kara bahtı/ trajik yazgısı ile ilişkilendirir.

Aşkının karşılık görmemesini, kara yazı düşüncesi ile açıklayan şair,

yazgısının trajikliğinin farkındadır. "Kara Yazı" şiirinde, aşkını kaybeden ve bunu yazgısına bağlayan Sabahattin Ali, kırgın bir biçimde sitem eder:

> Bu bahtımızın işidir;
> Bu her işlerin başıdır:
> Yâr başkasının eşidir,
> Böyleymiş kara yazımız. (Ali, 2017: 50).

Şair, aşka dair tüm hayal kırıklıklarını "kara" şeklinde nitelendirdiği "yazı"sının eseri olarak değerlendirir. Yaz(g)ı nedeniyle aşkına karşılık bulamayan ve yâri bir rakip nedeniyle kaybeden şair üzüntü içindedir. Şiirde "bir rakiple (...) sevilen kimsenin kaybı, tutkulu bir aşkla seven bir âşık için (...) en büyük keder ve acı" (Schopenhauer, 2011: 66) kaynağı olarak imlenir. Dörtlükte, âşık olunan kadının, başka biriyle hayatını birleştirmesi üzerine tarifsiz acılar yaşandığı ve bu durumun yazgıya bağlandığı ifade edilir.

Kadınları, aşk gibi soylu bir duyguyla yücelten ancak umduğu ilgiyi göremeyen ve çektiği ıstıraplardan bitap düşen Sabahattin Ali, bireysel bir duyuşla kendini sorgular:

> Aşk seni harab etmez mi?
> Takatını tüketmez mi?
> Sendeki ateş bitmez mi?
> Yetmez mi gönül, yetmez mi? (Ali, 2017: 45).

Dünyayı rindane bir tavırla algılayan Sabahattin Ali'nin gönlü, karşılık bulamadığı aşk ateşiyle yanar. Ancak şair, "yalnızca başkasına aktarılan bir ateş" (Bachelard, 1995: 28) olan aşkı, sevdiği kadına aktaramadığı için yanıp tükenir. Sevgili tarafından reddedilen şair, içindeki sönmeyen/ bitmeyen/ küllenmeyen ateş ile harap olur. Bu durum karşısında direncini yitirip "yetmez mi?" diyerek, kendisiyle de mücadele ettiğini sezdirir.

Karşılık bulamayan ve giderek derinleşen aşkı nedeniyle kendisini sorgulayan ancak bir sonuç alamayan Sabahattin Ali, Nahid Hanım'a ithaf ettiği "Bir Macera" şiirinde, yaratıcıya sığınır:

> Önünde yalvararak söylerken sevdiğimi,
> Gözlerinde yüzüme inen bir tokat gördüm.
>
> Bu bir taraflı aşkta hiç durmadan, Allahım
> (...)
> Ben yine seviyorum onu... Aman Allahım!... (Ali, 2017: 116).

Sabahattin Ali'nin imkânsız aşkı olan Nahid Hanım için kaleme aldığı bu şiir, onun karşılıksız aşklarını özetler niteliktedir. Sevdiği kadına duygularını içten bir şekilde açıklayan şair, umduğunu bulamaması nedeniyle hayal kırıklığı yaşar. Umutsuzluk tarafından kuşatılan âşık, karşılığı olmayan aşkını "bir taraflı" olarak nitelendirir. Buna rağmen sevmekten ve sevgisine cevap alacağı günü beklemekten vazgeçmez.

Sabahattin Ali şiirlerinde, trajedinin serimlendiği izleklerden biri olan karşılıksız aşk, "yaşamları belirleme konusunda karşı konulamaz bir güce sahip olduğu düşünülen" (Poole, 2005: 69) yazgı ile ilgilidir. Yakın çevresi tarafından "çabucak yanan, sık sık âşık olan bir insan" (Ergin, 2014) olarak görülen şair, bu görüşü "Ömrümdeki yıllar kadar yâr sevdim" (Ali, 2017: 56) dizesi ile destekler. Pek çok kadın sevmesine rağmen, karşılık görmemesi şiirlerinin aşk bağlamındaki trajedisini oluşturur. Şairin tek taraflı olan, karşılığını bulamayan aşkları, trajik yazgının görünümlerinden biri olarak şiirlerde yer alır.

3. Özgürlük Sorunu

Trajedide, ruhun bedende tutsak olduğu düşüncesinden hareketle, insanın özgürlük sorunu dünyaya geldiği günden itibaren başlar. Göğe açılmak isteyen ruh, hapsolduğu bedenle toprağa bağlandığı için özgürlüğü kısıtlanır. Ruh-beden çatışmasıyla görüngülenen özgürlük sorunu, Sabahattin Ali şiirlerinde özgür bireyin kapalı bir mekân olan hapishanede, tutsak edilmesiyle ortaya çıkar.

Sabahattin Ali, "göklerde kartal gibi" (Ali, 2017: 36) uçmak isterken, trajik yazgısının kurbanı olarak özgürlüğü elinden alınıp hapishaneye mahkûm edilir. Bunun üzerine, "Hapishane Şarkısı" ismiyle kaleme aldığı beş şiirden oluşan seride, özgür ol(a)mamanın meydana getirdiği sorunları bireysel duyuşla, estetik biçimde ele alır.

> Göklerde kartal gibiydim,
> Kanatlarımdan vuruldum; (Ali, 2017: 36).

Serinin ilk şiiri, özgürlüğü imleyen gök ve kuş simgeleri ile başlar. Gök, sonsuzluk çağrışımı ile "kuşların hakanı" (Uraz, 1994: 155) olan kartalın uçabileceği sınırsız bir özgürlük alanını simgesel düzeyde temsil eder. Göklerin hâkimi olan kartal, kanatlarından vurularak, özgürlüğü elinden alınır. Kanatlarından vurulan kartal simgesi ile kendi trajik yazgısına göndermede bulunan Sabahattin Ali, özgürlüğü elinden alınan, yaralı kartal kadar çaresiz ve yeniktir.

Hapishane günlerinde, sevdiği kadın tarafından ilgi göremeyen şair, bu kapalı mekânda terk edilmiş ve yalnız bırakılmış hisseder:

Bakmazsa senin yüzüne
Çok görme elin kızına;
Dışarda serbest gezene
Hapiste yatan hor gelir. (Ali, 2017: 37).

Dış dünya tarafından ötelendiğini düşünen Sabahattin Ali, özgürlüğünün kısıtlandığı süreçte "törel yalnızlık" (Fromm, 2008: 31) hissine kapılır. Sevdiklerinden uzakta olan ve hapis olması nedeniyle eylemleri sınırlanan Sabahattin Ali, terk edildiği hissine kapılarak kendini yapayalnız duyumsar. Bununla birlikte, özgürlüğe sahip olan ötekiler tarafından "hor" görüldüğünü düşünerek soyutlandığını sezinler.

Gönül insanı olan Sabahattin Ali, kendiliğini gerçekleştirmesine engel olan hapis kaldığı süreçte, yaşam-ölüm diyalektiği ve karşılıksız aşk izleklerinde olduğu gibi yazgısını yazan Tanrı'ya seslenir:

Dertlerin kalkınca şaha
Bir küfür yolla Allaha...
Görecek günler var daha;
Aldırma gönül, aldırma... (Ali, 2017: 40).

Özgürlüğünü kaybetmesi nedeniyle derin üzüntü içerisinde olan Sabahattin Ali, trajik yazgısının sorumlusu olarak gördüğü Allah'a başkaldırır. Dertlerinin çokluğuna ve Allah'a isyana varan acısına rağmen gelecekten umudunu kesmeyerek Türk toplumunun kolektif bilinçdışında yer eden "aldırma gönül, aldırma" söylemiyle yazgısını kabullendiğini gösterir.

İnsanın kendiliğini gerçekleştirmesi olan özgürlük, dış dünya tarafından engellendiğinde bir soruna dönüşür. "Dünyasını özgürce gerçekleştirmek isteyen" (Deveci, 2009: 248) ancak bunu hapis cezasına çarptırılması nedeniyle başaramayan şair, özgürlüğü kısıtlanması sonrasında ortaya çıkan sorunları bireysel duyuşla ele alır.

Sonuç

Sabahattin Ali şiirlerinde trajik unsurların nedeni olarak görülen yazgı, kaçınılmaz ve değiştirilmez bir görüngü olarak yer alır. Şiirlerde trajik yazgı; yaşam karşısında ölüm, aşkın karşılıksız kalması ve özgür olmak isterken hapsedilme şeklinde ortaya çıkar. Yaşadıklarından yola çıkarak eserlerini meydana getiren Sabahattin Ali, trajik yazgısının kurbanıdır. Hayatı boyunca dış dünya tarafından ötelendiğini duyumsayan şair, trajik yazgısına başkaldırma ve boyun eğme arasında bir seçim yapmak zorunda kalır. Trajikliğine rağmen, yazgının kabullenilmesi gereken bir yük olduğunu belirtir. Çünkü

çatışmalardan ve çelişkilerden bunalan şair, trajik yazgısı karşısında çaresiz olduğunun bilincindedir.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin; *Bütün Şiirleri*, (Haz. Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, Ankara 1963.

Bachelard Gaston, *Ateşin Psikanalizi*, (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995.

Deveci Mutlu, *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.

Deveci Mutlu, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*, Akçağ Yayınları Ankara 2014.

Deveci Mutlu, "Memmed İsmail'in Şiirlerinde Yaşam-Ölüm Bağdaşımı", *Arayışlar – İnsan Bilimleri Araştırmaları-*, Yıl:8, Sayı:15 2006.

Deveci Mutlu, "Gün Olur Asra Bedel Romanında Özgürlük Sorunu", (Editör: Ramazan Korkmaz), *Cengiz Aytmatov*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara, 2009.

Ergin Özgen, "O Sabahattin Ali", *Gerçek Edebiyat* 2014. http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/o-sabahattin-ali-ozgen-ergin/1435

Fromm Erich, *Özgürlükten Kaçış*, (Çev. Şemsa Yeğin), Payel Yayınevi, İstanbul 2008.

Geçtan Engin, *İnsan Olmak*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

Glicksberg Charles I., *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*, (Çev. Yunus Balcı), Hece Yayınları, Ankara 2004.

Jung Carl Gustav, *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2009.

Kernberg Otto F., *Aşk İlişkileri*, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali- İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Özcan Tarık, *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum*, Manas Yayıncılık, Elazığ 2007.

Pearson Carol S., *İçimizdeki Kahraman*, (Çev. Semra Ayanbaşı), Akaşa Yayın, İstanbul 2003.

Poole Adrian, *Trajedi*, (Çev. Hakan Gür), Dost Yayınevi, Ankara 2005.

Schopenhauer Arthur, *Aşka ve Kadınlara Dair*, (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yayınları, İstanbul 2011.

Uraz Murat, *Türk Mitolojisi*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul 1994.

Ali Sali

SABAHATTİN ALİ ŞİİRİ: YENİ BİR ULUS İNŞASININ BAŞARISIZLIĞI

Her edebiyat eseri yazıldığı dönemin ve yazıldığı çevrenin izlerini taşıdığı gibi, ayrıca hem dönemin kültürünün izlerini hem de içinde bulunduğu medeniyetin ve geleneğin izlerini de taşır. Roman, hikâye gibi türlerde olduğu gibi şiirde de bu izleri tespit edebiliriz. Dahası yazılan şiir bir geleneğin izlerini taşımıyorsa yazıldığı dilin ve milletin şiiri olarak görülebilir mi, orası biraz tartışmalı. Şiirin fiillerinin nazarî hallerini ele alacak değiliz bu yazıda, ama yine de özellikle T. S. Eliot, Namık Kemal, Ziya Gökalp'e bazı atıflarda bulunacağız. Meselemiz Sabahattin Ali'nin şiirlerini bahane ederek Cumhuriyet'in ilk döneminde icra edilmeye çalışılan şiir anlayışına biraz da muhalif olarak görülebilecek bir bakış açısından bir şeyler söylemeye çalışmak.

Cumhuriyeti kuran irade ve kurucu kadronun başlangıçta öyle bir niyeti var mıydı, bunu buradan bakarak biz bilemeyiz. Fakat Cumhuriyetin kuruluşundan üç beş yıl sonra uygulamaya konulan birtakım yenilikler Cumhuriyetin bir gelecek tasavvurundan hareketle yeni bir *ulus inşası*nın temellerini atmaya başladığı değerlendirmesini yapıyoruz 2017 yılının son günlerinde. 2017 yılından baktığımızda Cumhuriyetin gelecek tasavvurunun kurucu kadronun ifadesiyle "*muasır medeniyet seviyesi*" olduğu kanaatine varıyoruz. Muasır medeniyeti de Tanzimat sonrasından itibaren Fransa temsil etmektedir Türk aydınları nezdinde. Gelecek tasavvuruna uygun yeni bir ulus inşa etmek gerekiyordu. Yeni ulus inşası için eskiyi temsil eden her şeyle irtibatın kesilmesi atılacak ilk adımlardan biriydi. 1 Kasım 1928'de eski ile irtibatı kesen en önemli adımlardan biri atıldı: Elifbadan alfabeye geçildi. Latin alfabesinin kabulünün sadece bu sebebe irca edilmesi olumsuz anlamda bir genelleme anlamına geliyor, bunun farkındayım. Kurucu kadronun bizim bugünden bakarak adlandırdığımız gibi baktıkları bir kesinlik taşımıyor meseleye. Fakat bugünden değerlendirince atılan bu adımı bizim böyle adlandırmamızda bir beis yok. Değerlendirmemizi bir temele dayandırmak için kurucu kadro içinde yer alan İsmet İnönü'nün Latin alfabesine niçin geçildiğiyle ilgili açıklamasını da mehaz gösterecek değiliz. İkinci adım da 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurularak Türkçedeki Arapça-Farsça kelimeleri temizleme ameliyesi oldu. Cumhuriyet idaresinin diğer alanlarda attığı adımlar bizim bu yazımızın meselesi olmadığı için onlara girmeyeceğiz. Elifbadan

alfabeye geçilmesi Türkçenin ifsat edilmesi edebiyatı doğrudan ilgilendirdiği için bu iki meseleden bahsettik.

Yeni bir ulus için yeni bir edebiyat oluşturabilmenin ilk adımı da söylemeye bile gerek yok eski edebiyatla bağı koparmaktır. Bağı koparmak için hem o edebî tarzı terk edeceksiniz, hem de o edebiyatı kötüleyeceksiniz. Meselemiz olan Sabahattin Ali de eski edebiyat, yani Divân Edebiyatı konusunda hiç de iyi şeyler düşünen biri değil. Mesela şu cümleler Sabahattin Ali'nin:

> Divan edebiyatı gibi kitle ile arasındaki köprüleri yıkmış zümre edebiyatları ancak içtimai tetkik mevzuu olur ve şair bunları ibretle gözden geçirir. Halk edebiyatı ise halka varabilmek yollarını işaret edeceği için daha istifadelidir. Fakat bunu da olduğu gibi almak yanlıştır. (...) Mahsullerinin ekserisi *din ve tasavvuf karanlığının* (abç. A. S.), derebeylik zihniyetinin tesirleri ile dopdoludur. (Ali, 1998: 20-21)

1928-1929'da *Terkîb-i Bend* ve *Mesnevi* yazan, 1926'da Abdülkadir Geylanî Hazretlerine ithaf ettiği *Nefes* şiirini yazan Sabahattin Ali'nin daha sonra yazdığı şiirleri yukarıda aktardığımız görüşleri çerçevesinde okumak gerekir. Unutmayalım ki 1934 yılında ilk kitabı *Dağlar ve Rüzgâr* bir şiir kitabıdır. Ve yine unutmayalım ki Sabahattin Ali bu kitabına sadece 1931'den sonra yazdığı şiirleri almıştır. Daha sonra yazdığı şiirleri hayattayken kitap olarak neşretmemiştir. Şiirler dergilerde yayımlansa bile dergilerde kalmıştır, kitaplaşmamıştır. Hikâye ve romanda yoğunlaşması *Dağlar ve Rüzgâr*'ın yayımlanmasından sonradır. Eski şiir, Divan şiiri hakkında olumsuz görüşlere sahip sadece Sabahattin Ali değildir. Mustafa Atiker, Divan şiiri konusundaki olumsuz kanaatlerin temelini Namık Kemal'de bulduğunu anlatıyor:

> (...) söz konusu edebiyat anlayışının 'beşeri hayattan yoksun, oyundan ibaret bir kurgu olduğu' suçlaması, Tanpınar da dahil, döneminin yazarlarının çoğunun ortak kanaatidir. Bu kanaat doğrudan ya da dolaylı olarak Namık Kemal'in 'Celâleddin Harzemşah' adlı oyun metninin ikinci baskısının (Kahire/1897) başına eklediği ön sözünden, 'Mukaddime-i Celâl'den kaynaklanır. Bir başka deyişle Namık Kemal'in Tanzimat dönemindeki Osmanlı Klasik Türk Edebiyatı'na yönelik yergileri evrilerek Cumhuriyet döneminde resmi ve ale'l-umum (herkesin paylaştığı, genel) hükümlere dönüşmüştür. Sözgelimi 'İşte okuma bilenlerin çoğu edebiyat adı verilen eserlerimizi dinlerken yabancı dilde yazılmış bir dua zannıyla âmin diye gelmişlerdir' ya da 'Şiirimiz (...) gerçek ve tabiat âlemleriyle ilgisi olmayan vehimler dünyasından alınmış bir kısım münasebetsiz tasavvurlardan ibaretti' ve benzeri yergileri bugün de çoğu kimseden duyabiliriz. (Atiker, 2017: 222-223)

Mustafa Atiker de Devletin yeni bir edebiyat kurma idealinden bahsediyor, ama yanlış adlandırarak, yeni bir ulus inşasıyla ilgisini görmeden. Ve bu düşüncenin temellerinin Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabından özetleyerek aktarıyor divan ve tekke edebiyatıyla ilgili kanaatlerini:

> (...) devletin ideali bellidir: İmparatorluk dili edebiyatına karşı milli bir dil ve edebiyat kurmak, bu dil ve edebiyata, örnek gösterilebilecek, eski bir deyimle 'numune teşkil edebilecek' ilk çalışmaları ortaya koymak. Bu idealin peşinde koşan Türkçülük akımı, daha Türkiye Cumhuriyeti devlet olarak kurulmadan önce Selanik'te çıkan Genç Kalemler dergisinde (1910-1912) milli bir Türk Dili ve Edebiyatı kurgulamaya başlamıştır. Bur kurgudan milli bir edebiyat kuramı çıkaracak kadar ileri giden Ziya Gökalp'ın görüşlerini '*Türkçülüğün Esasları*'ndan özetlersek:
> İmparatorluk Edebiyatı / Yüksek Zümre Edebiyatı ya da bugün bilinen adıyla Divan Edebiyatı, saray çevresinde oluşmuş bir edebiyattır, kozmopolittir, onda birçok dil; Arapça, Farsça, Türkçe bir aradadır. Oysa Tasavvuf ya da Tekke Edebiyatı, sarayın dışında, tek bir millet; Türk halkı tarafından oluşturulmuştur. Dili de Divan Edebiyatı diline göre çok daha anlaşılırdır. İmparatorluk Edebiyatı, saray çevresinde toplanmış bilim adamlarının: resmi ulemanın (ulemâ-i rüsum) edebiyatıdır, bilimsel ibarelerle dolu, yapmacıklıdır. Oysa Tekke Edebiyatı, devletin ve devletin müdahalesinin dışında, gayrı resmi ve halk çevresinde oluşmuştur. Dervişler halkı temsil ederler, halk adamıdırlar, 'ilim'le değil 'irfan' adı verilen halk görgüsüyle konuşup yazarlar. Dolayısıyla eserleri yapmacıktan (tasannudan) uzak ve samimidir. İçe ve içten seslenir. Dolayısıyla Osmanlı'nın çok uluslu edebiyat geçmişine karşı, 'milli' nitelikli, tek halk temelli ve bu tek halkın hâlihazırdaki tarihsel geçmişini örnek alan yeni bir edebiyat kurulmalıdır. Bu tek halk Türklerdir. Tekke/Tasavvuf Edebiyatı dil verimleri bu halkın görgüsünden ortaya çıkmış büyük bir tarihsel hazinedir. (Atiker, 2017: 202)

Cumhuriyeti kuran irade ve kurucu kadronun yeni bir dil ve edebiyat kurma idealini Ziya Gökalp'in bu görüşlerine dayandıran Mustafa Atiker dönemin şiirinde hece vezninin tercih edilmesini, devletin *Yunus Emre Divanı*'nı basmasını bu idealle açıklıyor. Ziya Gökalp'in yeni devletin ideolojik temellerindeki katkısını görmezden gelmek tabii ki mümkün değil, ama Gökalp'in tercihlerinin yeni ulus inşası için yeni bir edebiyat kurarken uygulanmadığını da görmek gerekir.

Neyse meselemiz Ziya Gökalp'in milli bir dil ve edebiyat kurmak için geliştirdiği düşüncelerinin ne kadarının uygulanıp uygulanmadığını teşrih masasına yatırmak değil. Yukarıdaki alıntıda da görülebileceği gibi Gökalp de

Divan edebiyatı konusunda Namık Kemal ile benzer görüşlere sahip denilebilir.

Yeni kurulmaya çalışılan edebiyatla, özellikle şiirle ilgili söylenecek şeyler farklı cephelerden dile getirilebilir. Biz sadece Batıdan bir isme de atıfta bulunmak istiyoruz burada: T. S. Eliot. T. S. Eliot'ın düşüncelerinden hareket edecek olursak şair ve şiir için şunları da söyleyebiliriz: Şiir diyebileceğimiz bir eser, geçmişin hâl ile birleştiği bir bireşimde yerini aldığı, yeni bir geleceğe doğru aktığı an ve ortamlarda meydana çıkmaktadır. İyi bir şiir öz ve biçim bakımından kendine has yenilikler getirerek çağının gerçeğini yansıttığı halde, gelenek çizgisinden sapmayan şiirdir. Sevim Kantarcıoğlu'nun Eliot'tan aktardığı gibi,

> (...) şiirin ham maddesi duygudur. Ancak şiirde ifade bulan duygunun şahsî olmaması, estetik veya objektif duyguya dönüştürülmesi şarttır. Duygunun objektif veya evrensel olabilmesi ise şairin kendi şahsiyetinden kaçabilmesi ve dimağını bütün bir medeniyetin değerlerini ifade eden kolektif bir şuura, yani geleneğe teslim etmesi ile mümkündür. Şairin şahsî tecrübesini gelenek ölçüleri içinde ifade edebilmesi için olgun bir dimağa sahip olması gerekmektedir. Olgun bir dimağ ise, tecrübenin zıt unsurlarını yeni bir sentezde birleştirebilen nötr bir ortamdır. (Eliot T. S., 1990: IX)

Yine Eliot üzerinden gidecek ve Kantarcıoğlu'nun Eliot'ın kitabının Önsöz'ünde yaptığı özetlemelerinden hareket edecek olursak şiirin en millî sanat dalı olduğu söylenebilir. Çünkü bir milleti başka milletler gibi düşündürmek kolay olduğu halde, o millete başka milletler gibi hissetmeyi öğretmek mümkün değildir. Bir toplum, başka bir toplum gibi hissettiği anda, artık eski benliğini yitirmiş, yok olmuş başkalaşmış demektir. Kantarcıoğlu şöyle özetliyor bu konudaki düşüncelerini Eliot'ın:

> (...) Bir medeniyetin yaşayabilmesi, kendisini oluşturan farklı kültürlerin, farklılıklarını koruyarak yaşamalarına bağlı olduğuna göre, bir milleti ötekilerden ayırt eden değerleri ifade eden şiirin önemi açıktır. Şaire düşen görev, milletinin en derunî duygularını, duygu tonlarını ifade edebilmek, milletini onların şuuruna eriştirmektir. Şair, bu görevi yerine getirirken, atalarının ve milletinin kullandığı dili, önce muhafaza etmek, sonra işlemek ve nihayet zenginleştirmek zorundadır. Böylece şair, bir milletin kendi kendisini bilmesine hizmet eder, onda bulduğu yeni değerleri ifade edecek şekilde dilin potansiyellerini geliştirir, dilin dehâsını gerçekleştirir. Bu bakımdan bir şairin değerini ölçerken, onun milli şuura yeni bir şey getirip getirmediği ve bunları yeni bir şekilde ifade edip etmediği, üzerinde durulacak noktadır. Bir millet, büyük yazarlar, özellikle büyük şairler

> yaratmaya devam etmezse, o milletin konuştuğu dil de, kültür de bozulur ve belki de daha güçlü bir dilin içinde eriyip gider. (Eliot, 1990: XIV – XV)

Yazının başında dile getirdiklerimiz göz önüne alınırsa 1928'den ve 1932'den sonra alfabe ve dil konusunda atılan adımlar sonucu ortaya çıkan edebiyat, özellikle de edebiyat büyük bir başarısızlığın örneğidir. Türkçenin ve Türk Edebiyatı'nın en iddialı olduğu alan şiirdir. Ve bu şiir yüzlerce yıllık bir birikimin, yüzlerce yıllık bir geleneğin sonucu ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetin yeni bir ulus inşa etmek için oluşturmaya gayret ettiği şiir ve edebiyat bir arpa boyu ancak yol alabilirken, yeni bir ulus inşa etme girişiminin dışında kalan şairlerin şiirleri gelenekle bağını koruyarak halen Türkçenin en güçlü şiirlerini oluşturmaktadır.

Bu arada Sabahattin Ali'nin 1926 yılında yazdığı ve Abdülkadir Geylani Hazretlerine ithafını koyduğu şiirin sadece bazı kelimelerinin değiştirilmesiyle aynı isimle 1931'de *Atsız Mecmua*'da yayımlanması yeni edebiyat kurma girişiminin çok, çok ilginç bir örneğini oluşturmakta. Çünkü şiir 1926'da Abdülkadir Geylani'ye ithaf edilerek yazılmasına rağmen 1931'de Ziya Gökalp'e ithaf edilerek yayımlanmıştır. İthaf edilen kişinin yeni bir dil ve yeni bir edebiyat oluşturulması düşüncesinin ideoloğu olarak adlandırabileceğimiz Ziya Gökalp olması bunun belli bir program dâhilinde yapıldığını düşündürüyor insana. Ziya Gökalp'e şiir ithaf eden Sabahattin Ali şiir yayımlandıktan yaklaşık iki yıl sonra cezaevine giriyor ve Maarif Vekaletindeki görevinden atılıyor. Maarif Vekaletinde terfi ederek yeniden görev alması ise 1934 yılında Cumhuriyetin kurucu liderini öven *Benim Aşkım* isimli bir şiirini *Varlık* dergisinde yayımlamasıyla mümkün olabiliyor. Burada Sabahattin Ali'yi böyle bir şiir yazdı diye eleştiriyor değiliz. Sabahattin Ali'yi Cumhuriyetin kurucu liderini öven bir şiir yazmadan Maarif Vekaletindeki işine iade etmeyenlerin kınanması gerekiyor, Sabahattin Ali'nin değil.

Önce Ziya Gökalp'e ithaf ederek yayımladığı şiirini alalım buraya, sonra ise Abdülkadir Geylani Hazretlerine ithaf ettiği şiirdeki değişen kelimeleri aktaralım:

NEFES

Gökalp'e ithaf

Kalplere serptiğin kıvılcımlardan
Bir ışık yanıyor ey büyük nebî...
Gönüller, zâtını bize aşk sunan,
Bir mürşit, tanıyor ey büyük nebî.

Bilirsin göynümün ne duyduğunu,
Karşında tekrara hacet yok bunu,
Benliğim önünde, ululuğunu
Daima anıyor ey büyük nebî.

Başımız önünde geliyor yere,
Işıklar dağıttın sen gönüllere.
Milliyet aşkını duyan bir kere
Seni nûr sanıyor ey büyük nebî.

Mefkûre nûruyla bizleri besle,
Uğrunda ölelim biz de hevesle;
Gençliğin kalbi bu taze nefesle
Beraber kanıyor ey büyük nebî.

Atsız Mecmua, 15. 7. 1931

Sabahattin Ali Abdülkadir Geylani Hazretlerine ithaf ettiği ve 1926 yılında yazdığı *Nefes* isimli şiirin birinci mısraında *serptiğin* kelimesini değiştiriyor Gökalp'e ithaf ettiği *Nefes* şiirinde. İkinci ve dördüncü mısradaki *ya Abdülkadir* ifadesi *ey büyük nebî* oluyor. Dördüncü mısradaki *ilâh* kelimesi *mürşit* haline dönüşüyor. İkinci kıtanın ilk mısraındaki *göynümün* kelimesi *gönlümün* şeklinde. Dördüncü mısradaki değişiklik de birinci kıtanın son mısraındaki gibi değişiyor. Gökalp'e ithaftaki *milliyet aşkını duyan* ifadesi ise Geylani'ye ithaf edilende *pak tarikatına giren* şeklinde. Son kıtadaki *Mefkûre* kelimesi de *ulviye* kelimesiyle yer değiştirmiş! Üçüncü mısradaki *sabah* kelimesi ise Gökalp'e ithafta *gençliğin* şekline dönüşmüş. Şiirin geri kalanı aynı. Üstelik her iki şiir de aynı ismi taşıyor: *Nefes*.

KAYNAKÇA

Ali Sabahattin, *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, YKY, İstanbul Ekim 1998.

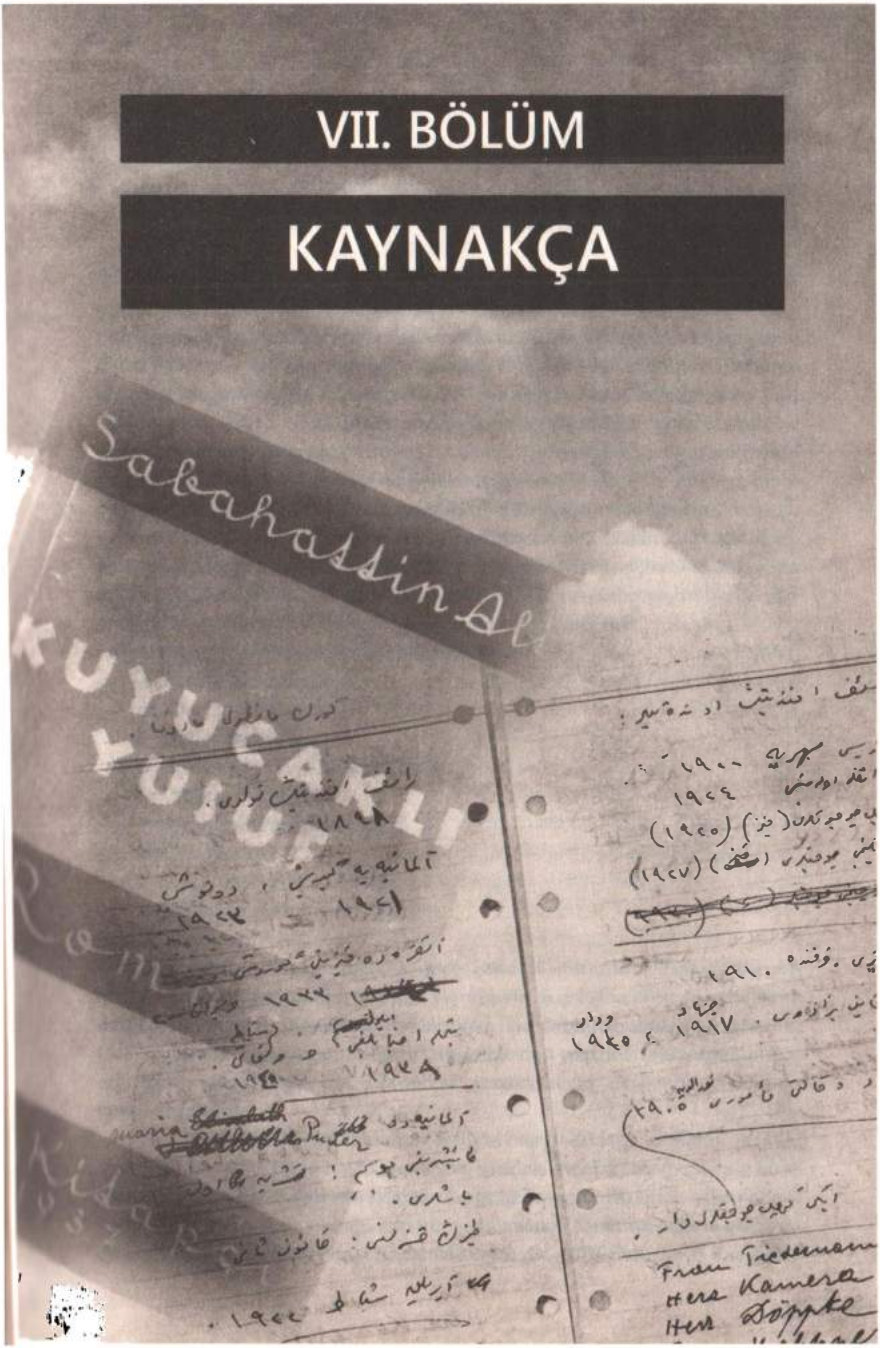
Ali Sabahattin, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul Ocak 1999.

Eliot T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

Toprak Burhan, *Yunus Emre Divanı* (Eleştirel Deneme ve Notlarla Yayına Hazırlayan Atiker Mustafa), Keçiören Belediyesi Yayınları, Ankara Eylül 2017.

VII. BÖLÜM

KAYNAKÇA



Yusuf Turan Günaydın

SABAHATTİN ALİ BİBLİYOGRAFYASI

Sabahattin Ali (1907-1948), -özellikle hunharca öldürülüşünden sonra- uzunca bir süre hakkında yazılmaya korkulan bir sima olmuştur. Bu korkunun aşılması da uzun sürmüş gözükmektedir. Sekiz ayı aşkın bir süre sonra ölüm haberinin kamuoyuna duyurulduğu 12 Ocak 1949 tarihinden itibaren ilk günlerde gazetelerin köşe yazarları Sabahattin Ali hakkında tek satır yazı yaz(a)mamışlardır. İnönü döneminin basına sıkı denetim uygulamasının bir göstergesi olarak köşe yazarlarının, Sabahattin Ali konulu yazı yazabilmeleri için dahi belli bir sürenin geçmesi gerekmiş gözükmektedir. Bu hususu, bibliyografyayla birlikte "Türk Basınında Sabahattin Ali'nin Öldürülüşü" başlıklı yazımızı hazırlarken müşahede etmiş bulunuyoruz. 2 Nisan 1948 tarihinde öldürülen Sabahattin Ali'nin ölüm haberi dönemin şartları içinde kamuoyuna ancak 12 Ocak 1949 tarihli gazeteler vasıtasıyla duyurulabilmiştir. Bu da zikrettiğimiz müşahedeleri destekleyen önemli bir göstergedir.

Bibliyografyamız sekiz bölümden oluşuyor:

A. *Hakkındaki Kitaplar*
B. *Kitaplarda Bölümler*
C. *Hakkındaki Yazılar*
D. *Röportajlar, Soruşturma Cevapları*
E. *Dosyalar, Özel Sayılar*
F. *Sonradan Kitaplaşan Eserleri*
G. Çeviriler
1. *Sabahattin Ali'den Çeviriler*
2. *Sabahattin Ali'nin Çevirdikleri*
H. *Tezler*

Sabahattin Ali üzerine daha önce Sami N. Özerdim "Sabahattin Ali Bibliyografyası", başlıklı bir çalışma yapmış ve bu çalışma 1966 yılında *Varlık* dergisinde makale olarak yayımlanmıştır. Bu bibliyografyayı göremedik. Dolayısıyla bibliyografyamızı hazırlarken gözden geçirme imkânımız olmadığı için ondan yararlanamadık. Ancak araştırmacılar, eksiklerimizi oradan tamamlayabilirler.

Filiz Ali ile Atilla Özkırımlı'nın birlikte hazırladıkları *Sabahattin Ali* (De Yayınevi, İstanbul 1986) başlıklı çalışma içindeki yazıları birer makale künyesi şeklinde bibliyografyamıza aktarmış bulunuyoruz. Bu ortak çalışmadaki makale künyeleri fazla olduğu için künye bilgisinde kısaltma yoluna gittik ve bu eserdeki makalelerin künyesinde *Sabahattin Ali*, <(Ali-Özkırımlı), De, 1986>

kısaltmasını kullandık.

Sabahattin Ali isminin yazılışındaki farklılıklar vb. de bibliyografyamıza yansıdı. Elbette bunlara dokunmadık. [→] işareti içeriği aktarılan kitap, dosya veya özel sayılara işaret ediyor. Bu bibliyografyada da, *Hece*'nin daha önceki özel sayılarında kullandığımız kısaltmaları kullandık.

Millî Kütüphanede Belgelik bölümünde bulunan kupür derlemelerini *Hece*'nin bibliyografyaları için taramayı âdet edinmiş idik. Fakat Kemal Tahir Özel Sayısından itibaren Millî Kütüphane bu kupürleri Belgelik'ten çıkardığı için Sabahattin Ali için Millî Kütüphane'da bu yolda bir araştırma da yapamadık. Zaten Millî Kütüphane'nin online kataloğunda "BYG KUP ... ZRF" şeklinde kayıtlı bu kupürler artık www.mkutup.gov.tr adresindeki arama butonunda hiçbir şekilde çıkmamaktadır. Yani kupürler meçhul bir akıbete doğru yola çıkmışlarken katalog taramalarından dahi düşürülmüş görünmektedir. Ancak adı geçen kütüphanenin "Türkiye Makaleler Bibliyografyası"ndan yararlandığımızı da hemen belirtmeliyiz.

<*Sabahattin Ali*, (Ali-Özkırımlı), De, 1986> şeklinde kısaltttığımız kaynağı bize Ali Ulvi Temel ulaştırdı ve böylece bibliyografyamız daha genişlemiş oldu; kendisine çok teşekkür borçluyum. Ayrıca Muhsin Mete'nin bibliyografik notlarından ve kardeşim Selma Günaydın'ın gazete taramaları esnasında not aldığı Sabahattin Ali konulu makale künyelerinden de yararlandım; onlara da müteşekkirim.

BİBLİYOGRAFYA

A. *Hakkındaki Kitaplar*

A'dan Z'ye Sabahattin Ali, haz. Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Y., İstanbul 2009, 519 s.

Ali Laslo, Filiz-Atilla Özkırımlı, *Sabahattin Ali*, Cem Y.evi, [İstanbul] 1979, 358 s.

Balcıgil, Osman, *Bir "Sabahattin Ali" Romanı: Yeşil Mürekkep*, Destek Y., İstanbul 2016, 408 s.

Bayram, Kemal, *Sabahattin Ali Olayı: Derin Devletin Faili Malûm Cinayeti*, yay. haz. Hüseyin Özalp, ed. Bilal Kolbüken, Tanyeri Kitap Y., Ankara 2012, 395 s.

Bezirci, Asım, *Sabahattin Ali: Hayatı Hikâyeleri, Romanları*, Oluş Y.evi, İstanbul 1974, 239 s.

Bezirci, Asım, *Sabahattin Ali, Yaşamı-Kişiliği-Sanatı-Hikâyeleri-Romanları: İnceleme*, Amaç Yayıncılık, İstanbul 1987, 273, [3] s.

Bezirci, Asım, *Sabahattin Ali: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Hikâyeleri, Romanları* / Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1997, 248 s.

Birkiye, Atilla, *Sabahattin Ali'nin Eserlerini Sevme Sözlüğü*, Siyah Kitap Y., İstanbul 2017, 272 s.

Çukurkavaklı, Alev, *Sabahattin Ali Olayı, 2: Derin Devletin Şifresini Gizleyen Cinayet*, yay. haz. Hüseyin Özalp, Tanyeri Kitap, Ankara 2012, 152 s.

Ertüzün, Reşit Mazhar, *Sabahattin*

Âli Olayının Gerçeği (Benim Bildiğim Sabahattin Âli), Gür Yayınları, İstanbul 1985, 175 s.
"Filiz hiç üzülmesin-": Sabahattin Ali'nin Objektifinden, Kızı Filiz'in Gözünden Bir Yaşam Öyküsü, Sel Yayıncılık, İstanbul 1995, 123 s.
Fiş, Radi, *Sabahattin Ali: Kriko-Biografiçeskoy Oçerk*, Hudojestuennoy Literaturi, Moskova 1959, 152 s.
Güneş, Mehmet, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları: Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar*, Hece Yayınları, 1. bs., Ankara 2016, 119 s.
Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, 397 s. Diğer bs.: Kesit Yayınları, İstanbul 2016, 455 s.
Kutlu, Mustafa, *Sabahattin Ali*, Hareket Y., İstanbul 1972, 291 s.
Mahkemelerde: Belgeler / Sabahattin Ali, haz. Nüket Esen-Nezihe Seyhan, Yapı Kredi Y., İstanbul 2015, 153 s.
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış / II: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İletişim Y., 3. bs., İstanbul 1994, s.
Sabahattin Ali, [ed.] Filiz Ali-Atilla Özkırımlı, De Y.evi, İstanbul 1986, 415 [1] s. [→].
Sabahattin Ali, ed. Sevengül Sönmez, fotoğraflar: Filiz Ali Aile Arşivi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Y., 1. bs., Ankara 2013, 511 s.
Sabahattin Ali: Anılar-İncelemeler-Eleştiriler, haz. Filiz Ali-Atilla Özkırımlı-Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Y., İstanbul 2014, 462 s.
Sabahattin Ali: Bio-Bibliografiçeskiy Ukazatel K 50-Letiyu Sodnya Rojdeniya, sostavitel: N. G. Kireev-otv. Redaktör: R. G. Fiş, Vsesoyuznoy Knijnoy Palatı, Moskva 1957, 24 s.
Sabahattin Ali Niçin ve Nasıl Öldürüldü?, Şaka Matbaası, İstanbul 1949, 17 s.
Siedel, Elisabeth, *Sabahattin Ali, Mystiker und Sozialist: Beiträge zur Interpretation eines Modernen Türkischen Autors*, Klaus Schwarz Verlag, Berlin 1983, 387 s.
Sülker, Kemal, *Sabahattin Ali Dosyası*, Ant Y., İstanbul 1968, 172 s.
Timuçin, Afşar, Öykü *ve Romanlarıyla Sabahattin Ali*, Bulut Yayın Dağıtım, İstanbul 2011, 104 s.
Topuz, Hıfzı, *Başın Öne Eğilmesin:* Sabahattin Ali'nin *Romanı*, ed. Öner Ciravoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, 264 s.
Uyguner, Muzaffer (derl.), *Sabahattin Ali Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*, Bilgi, Ankara 1992, 131 s.

B. *Kitaplarda Bölümler*

Ağaoğlu, Samet, [Sabahattin Ali], İlk Köşe (Edebiyat Hatıraları), Ağaoğlu Yayınevi, Ankara 1978, s. 81-90.
Ahıskalı, Yusuf, "Sabahattin Alinin Ölümü Münasebetile", *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, s. 2.
Aksel, Malik, "Eski Bir Hatıra", İstanbul'un Ortası, yay. haz. Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, 3. bs., İstanbul 2011, s. 183-188.
Altun, Erdal, "Siyasî Tutumuyla Tartışılan Bir Yazar: Sabahattin Ali", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatından Zıt Kutupların Psikoportreleri*, Yakın Plan Y., 1. b., İstanbul 2015, s. 193-222.
Arslanbenzer, Hakan, "Kuyucaklı Yusuf,

Sabahattin Ali", *Eskimeyen Kitaplar*, Avangard Kitap Y., 1. bs., İstanbul 2017, s. 189-190.
Ateş, Kemal, "Carl Ebert ve Sabahattin Ali", *Haymatlos*, İş Bankası Y., 3. bs., İstanbul 2016.
Bahar, İlhan, "Atsız-Sabahattin Ali Arkadaşlığı", *Vaktiyle Bir Atsız Varmış...*, Kamer Y., İstanbul 2017, s. 108-121; "Atsız-Sabahattin Ali Davası", s. 122-143.
Binyazar, Adnan, "Sabahattin Ali'nin Öyküleri", *Türk Dilinde 25 Ünlü Eser*, Varlık Y., İstanbul 1982, s. 150-167.
Çetin, Mahmut, "Sabahattin Ali de Aşiretten", *Boğaz'daki Aşiret*, Edille Y., 2. b., İstanbul 1997, s. 84; "Filiz Ali Aşiret'in Nimetlerine Konar", s. 84-85.
Gezgin, Hakkı Süha, "Sabahattin Ali", *Edebî Portreler*, haz. Beşir Ayvazoğlu, Timaş Y., 1. b., İstanbul 1997, s. 256-258.
Günyol, Vedat, "Anlatıyorum (...)", *Uzak Yakın, Bölük Pörçük Anılar*, yay. haz. Ülkü Uluırmak, Dünya Kitapları, gnşl. 2. b., İstanbul 2004, s. 79 [değini].
Ilgaz, Rıfat, *Sarı Yazma*, Çınar Yayınları, İstansul, 1992. s.256-286
İleri, Selim, "Kuyucaklı Yusuf", *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*, Everest Y., 1. b., İstanbul 2015, s. 258-261; "İçimizdeki Şeytan", s. 282-284; "Kürk Mantolu Madonna", s. 305-307.
İyibükücü, Tayyibe Gizem, "Sabahattin Ali", *Edebiyatın Kırk Çınarı*, ed. Zeynep Kır, 40'lar Kulübü Y., İstanbul, t.siz [2016?], s. 162-164.
Küçük, Yalçın, "Markopaşa, Sabahattin Ali ve Nâzım", "Markopaşa ve Zincirli Hürriyet", *Aydın Üzerine Tezler-4*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1986 s. 413-415, s. 535-557
Küçük, Yalçın, "Sabahattin Ali: Rekapitülasyon", *Aydın Üzerine Tezler-5*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1988 s. 473-488
Küçük, Yalçın, "Sabahattin Ali ve Ölümü", *Bilim ve Edebiyat*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1985, s. 269-314
Mehmed Kemal, "Sabahattin Ali Üstüne", *Acılı Kuşak*, Çağdaş Y., 4. b., İstanbul 1996, s. 258-264.
Nabi, Yaşar, "Sabahattin Ali", *Dost Mektublar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1972. s. 84-87.
Nesin, Aziz, "Sabahattin Ali", *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim*, derl. Ali Nesin, çeviriyazı: Nurcan Boşdurmaz-Elvan Topallı Güney-Ali Nesin, Nesin Y.evi, 1. b., İstanbul 2006, s. 320-386.
Öymen, Altan, "Kırk Beş Yıl "Gizli" Kalan Tutanaklar", Öfkeli Yıllar, Doğan Kitap Y., 1. b., İstanbul 2008, s. 287 [değini].
Pamukçu, Ebubekir, "Sabahattin Ali", *Ozanlar ve Yazarlar*, Piya Y.evi, 2. b., İstanbul 1979, s. 233-234.
Schweißgut, Karin, "Sabahattin Ali – Armut als soziale Ungerechtigkeit", *Das Armutsöujet in der Türkischen Literatur des 20. Jahrhunders*, Ergon Verlag, Würzburg 2016, s. 179-183; "Sabahattin Ali – Die städtische Unterschichten", s. 296-300.
Toprak, Ömer Faruk, "Kürk Mantolu Madonna", *Ömer Faruk Toprak'ın Düz Yazıları*, haz. Füruzan Toprak, T.C. Kültür Bakanlığı Y., 1. b., Ankara 1994, s. 190.
Toprak, Ömer Faruk, "Sabahattin Ali", *Ömer Faruk Toprak'ın Kaleminden Portreler*, haz. Füruzan Toprak, T.C. Kültür Bakanlığı Y., 1. b., Ankara 1999, s. 68-71.

Yazar, Mehmet Behçet, "Sabahattin Ali", *Edebiyatçılar Âlemi: Edebiyatımızın Unutulan Simaları*, derl. Ali Birinci, yay. haz. Mustafa Everdi, 21. Yüzyıl Y., 1. b., Ankara 1999, s. 265-267.
Yıldırım, Tahsin, "Aliye Ali Sabahattin Ali'yi Anlatıyor", *Eşlerinin Gözüyle Edebiyatçılarımız*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2003.

C. *Hakkındaki Yazılar*

Adatepe, M. Kemal, "Sabahattin Ali'nin Dekolman Öyküsü Üzerine Notlar", *AdamÖykü*, Ocak-Şubat 1999, S. 20, s. 116-126.
Ahmet Halit [Yaşaroğlu], "Kardeşim", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 208-209 [mektup].
Ağaoğlu, Samet, "İki Hadise – İki Hatıra", *Tasvir*, 4 Şubat 1949.
Ağırnaslı, Niyazi, "Acısı Yüreğimde Tazeliğini Koruyor", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 92-104.
Akçam, Alper, "Sabahattin Ali'nin Yazınımızdaki Ayrıcalıklı Yeri...", *Folklor/Edebiyat*, C. XIII, 2007, S. 50, s. 117-127.
Akkaya Kia, Rukiye, "Raif Efendi'nin Sonsuz Sayılı Günleri", *Roman Kahramanları*, Ocak-Mart 2016, S. 25, s. 120-126 [*KMM*].
Akkuş, İremnur, "Seksen Yaşında Bir Dünya: Kuyucaklı Yusuf", *Okur*, Eylül-Kasım 2017, S. 3, s. 70.
Aksel, Malik, "Eski Bir Hatıra", *Hisar*, Mayıs 1976, S. 149, s. 13-15 [Sabahattin Ali'nin Uyurgezerliği].
Akyurt, Ali, "Sabahattin Ali Hikâyesinde Sistem Dışı Karakterler: İntikamın Hikâyesi, Hikâyenin İntikamı", *Fayrap*, Mart-Nisan 2006, S. 3, s. 28-30.
Alangu, Tahir, "Sabahattin Ali Üzerine I", *Varlık*, C. XXXIII, 1 Nisan 1966, S. 667, s. 6.
Alangu, Tahir, "Sabahattin Ali Üzerine II", *Varlık*, C. XXXIII, 15 Nisan 1966, S. 668, s. 6.
Ali, Aliye, "Birlikte Olduğumuz Günler", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 28-50.
Ali Filiz, "Anımsayabildiklerim", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 51-62.
Ali, Filiz, "Sabahattin Ali Hakkında", *Hürriyet Gösteri*, Temmuz 1988, S. 92, s. 18-19.
Ali, Filiz, "Son Yolculuk", *Varlık*, C. LXV, 1998, S. 1087, s. 24-25.
Altıkulaç Demirdağ, Refika, "Hikâyede Tip Sorunsalı ve Sabahattin Ali'nin Kamyon'u", *Bilig*, 2014, S. 71, s. 1-18.
Aslankara, M. Sadık, "Sabahattin Ali ile Yüzleşmek", *AdamÖykü*, Temmuz-Ağustos 1998, S. 17, s. 72-86.
Ayda, Adile, "Sabahattin Ali", *Hisar*, C. XVI, Nisan 1976, S. 148, s. 11-14.
Ayşe, "Mektuplar I", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 135-192.
Balamir, İ. Hakkı, "Yaşamaktan Mutluluk Duyan Bir İnsan", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 123-128.
Bankır, Seldağ, "Sabahattin Ali'nin 'Koyun Masalı'na Göstergebilimsel Bir Yaklaşım", *Dilbilim*, C. I, S. 23, s. 32-62.
Başdan, "Faruk Gürtunca'nın Ağzının Payı", *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, s. 4.
Batıman, Burhan, "İçimizdeki Şeytan", *Yeni Türk*, Şubat 1940, S. 86, s. 96-98.
Bayrak, Mehmet, "Sabahattin Ali: Edebiyat Üzerine Düşünceleri ve Sanat Anlayışı", *Yeni Ufuklar*, C. XX, 1973, S.

236, s. 43-50.
Behramoğlu, Ataol, "Kürk Mantolu Madonna ve "Halkalı Köle", *Hürriyet Gösteri*, Ağustos 1981, S. 9, s. 60.
Behramoğlu, Ataol, "Sabahattin Ali'de Gerçekçilik ve Dramatizm", *Hürriyet Gösteri*, Nisan 1988, S. 89, s. 29-30.
Behramoğlu, Ataol, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri", *Bilim ve Sanat*, 1981, S. 5, s. 15-22.
Behramoğlu, Ataol, "Şiir ve Hikâyeleriyle Sabahattin Ali", *Tan Edebiyat Yıllığı*, 1982, S. 253-269.3.
Bekir, Kemal, "Sabahattin Ali'yi Anarken", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 148-15
Bergen, Lütfi, "Kuyucaklı Yusuf: Namuslu Kabadayı", *Hece*, Yıl: XIV, Kasım 2010, S. 167, s. 112-117.
Berkes, Niyazi, "Kişisel Anılar", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 71-81.
Bil, Hikmet, "Sabahattin Âli Kaç Defa Kaçmak İstedi ve Niçin Ortadan Kaldırıldı?", *Hürriyet*, 26 Haziran 1949.
"Bir Mektup İki Şiir -Sabahattin Ali'nin Nâzım Hikmet'e Mektubu-", *Yeni Dergi*, Yıl: III, Eylül 1967, S. 36, s. 190-191.
Birkiye, Atilla, "İçimizdeki Şeytan", *Yazko Edebiyat*, Haziran 1982, S. 20, s. 141-142.
Birkiye, Atilla ""İçimizdeki Şeytan", İçimizdeki Aşk!", *Varlık*, C. LXXXIII, 2015, S. 1294, s. 27-32.
Birkiye, Atilla, "Kürk Mantolu Madonna", *Yazko Edebiyat*, C. III, Mayıs 1982, S. 19, s. 143-144.
Birkiye, Atilla, "Kuyucak'tan Yusuf ve Diğerleri", *Yazko Edebiyat*, C. V, Mayıs 1983, S. 31, s. 90-96.
Birkiye, Atilla, "Romancı Sabahattin Ali", *Adam Sanat*, Temmuz 1988, S. 32, s. 33-36.
Birkiye, Atilla, "Yeni Dünya", *Yazko Edebiyat*, Nisan 1983, S. 30, s. 145-146.
Boratav, Pertev Naili, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri, Şiirleri ve Hayatına İlişkin Bir Kaç Belge", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 298-307.
Boratav, Pertev Naili, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinin Hikâyesinden Çizgiler", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 289-297.
Boratav, Korkut, "Sabahattin Ali'nin Siyasi Yazıları", *Bir Gün*, 16 Kasım 2014.
Boyacı, Ender Kâmil, "Sabahattin Ali'nin "Çocuklar" ve "Masallar"ı", *Yazko Edebiyat*, C. III, Haziran 1982, S.20, s. 99-106.
Brands, Horst Wilfrid, "Sabahattin Ali'nin Alman Dilli Edebiyatlardaki Etkisi Üzerine", çev. İlhan Çeneli, *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 279-288.
Bürün, Vecdi, "Kuyucaklı Yusuf", Çınaraltı, 17 Birinciteşrin 1942, S. 56, s. 7 ve 12.
Cantek, Levent, "Vatan Haini, Millet Düşmanı, Solcu Muharrir Sabahattin Ali'yi Kim Öldürdü?", *Birikim*, 2008, S. 238, s. 36-42
Caymaz, Onur, "Bir Garip Sabahattin Ali", *Yolcu*, Ocak-Şubat 2008, S. 46, s. 16.
Cevdet Kudret [Solok], "Sabahattin Ali Konusunda, Aydınlığa Doğru", *Varlık*, C. XXXIII, 15 Haziran 1966, S. 672, s. 6-8.
Cevdet Kudret, "Sabahattin Ali Üzerine Notlar I", *Varlık*, Yıl: XXXIII, 15 Ocak 1966, S. 662, s. 6-7.
Cevdet Kudret, "Sabahattin Ali Üzerine Notlar II", *Varlık*, Yıl: XXXIII, 1 Şubat 1966, S. 663, s. 7.
"Cevdet Kudret'in Açıklaması",

Sabahattin Ali, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 398-399.
Conkman, Süheyla, "Ağabeyim Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 23-27.
Coşkun, Sâkıp, "Sabahattin Ali'nin Romanları", *Yarına Doğru*, Nisan 1974, S. 6, s. 19-26.
Çalık, Kemalettin, "Günlük Okumalar: Kürk Mantolu Madonna", *Yedi İklim*, C. XVII, Eylül 2004, S. 174, s. 64.
Çalık, Kemalettin, "Sabahattin Ali Hikâyeleri-1 Değirmen", *Yedi İklim*, C. XVII, Temmuz 2004, S. 172, s. 69-70.
Çelik, Behçet, "Hayalden Hareket Eden Fikre: Sabahattin Ali'nin Ayşe'ye Mektupları", *Posta Kutusu*, Bahar 2004, S. 3, s. 235-239 [Ayşe Sıtkı & Doğan Akın'ın hazırladığı *Mektuplar*'ın iki ayrı basımı hk.].
Çelik, Hanife, "Kürk Mantolu Madonna: Dünya Klasiği", *.tr Dergisi*, Mayıs-Haziran 2015, S. 2. s. 17.
Çelik, Behçet, "Sabahattin Ali'ye", *Kitap-lık*, Haziran 2012, S. 161, s. 23-26.
Çelik, İsa, "36. Ölüm Yıldönümünde Anıyoruz / Fotoğraf Sanatçısı Sabahattin Ali", *Hürriyet Gösteri*, Nisan 1984, S. 41, s. 6-7.
Çeri, Bahriye, "Kuyucaklı Yusuf Romanında Kadın", *Gündoğan Edebiyat*, Kış 1995, S. 13, s. 27-34.
Çetinoğlu, Sait, "Sürgün Geleneği ve Sabahattin Ali'nin Trajedisi", *Sanat ve Hayat*, 2009, S. 361, s. 7-1.
Çınar, Ramis, "En Verimli Çağlarında Katledilen Bir Aydının Portresi", *Yedi İklim*, Ekim 2014, S. 295, s. 79 [Hıfzı Topuz, *Başın Öne Eğilmesin* hk.].
Demirkıran, Kabil, "Sabahattin Ali Öykülerinde Anlatıcı Söylemi", *Varlık*, C. LXXIV, 2007, S. 1196, s. 38-41.
Demirkıran, Kabil-Hülya Bulut, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Kurgusal Okur", *Mesele*, Ağustos 2007, S. 8, s. 30-32.
Dicle, Esra, "Sabahattin Ali'nin Apartman Öyküsünde Dramatik Yapı ve Kentin Ölümcüllüğü", *Türk Dili*, C. XX, 2007, S. 119, s. 39-41.
Dizman, İbrahim, "Maria Puder'in Aynasında Hastalıklı Bir Ruh", *Roman Kahramanları*, Nisan-Haziran 2012, S. 10, s. 74-75 [*Kürk Mantolu Madonna*].
Dizman, İbrahim, "Türk Edebiyatının Acıyan Yanı: Sabahattin Ali", *Kıyı*, Mayıs-Haziran 2007, S. 196, s. 27-33.
Doğan, Mehmet H., "Öykücü Sabahattin Ali", *Türk Dili* (Türk Öykücülüğü **ö.s.**), Temmuz 1975, S. 286, s. 84-93.
Doğanay, Burcu, "Kürk Mantolu Madonna ve/ya Aşk", *Adam Sanat*, 2001, S. 184, s. 82-84.
Duymaz, Ali, "Sabahattin Ali'nin İlk Öyküsü: "Horoz Mehmet", *Kitap-lık*, Yıl: XXIV, Eylül-Ekim 2016, S. 187, s. 76-83.
Dündar, Leyla Burcu, "Belgesellerde Ölmek: Sabahattin Ali için Vekâlet'in Timsah Gözyaşları", *Varlık*, C. LXXX, 2013, S. 1264, s. 83-84.
Elikbank, Gülşah, "Kürk Mantolu Madonna ve Edebiyatımızda İdeal Kadının Portresi", *Ayraç*, 2011, S. 19, s. 46-47.
Emre, Ali, "İki Gözüm Ayşe" / Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları", *Hece*, Yıl: X, Haziran-Ağustos 2006, S. 114-116 (Mektup ö.s.), s. 319-329.
Emre, Gültekin, "*Kürk Mantolu Madonna*'nın Raif Efendisi", *Roman Kahramanları*, Ocak-Mart 2011, S. 5, s.

138-142.
Emre, Gültekin, "Sabahattin Ali'nin Raif'i", *Roman Kahramanları;* Nisan-Haziran 2012, S. 10, s. 70-73.
Ergün, Mehmet, "İçimizdeki Şeytan", *Yeni Dergi*, Yıl: IX, Nisan 1973, S. 103, s. 26-36.
Ergün, Mehmet, "Kuyucaklı Yusuf Olayı", *Evrensel Kültür*, 2004, S. 150, s. 49-52.
Ergün, Mehmet, "Makâm-ı Yusuf"ta İki Karşıt: Sabahattin Ali ile Necip Fazıl", *Kaçak Yayın*, Ağustos 2004, S. 16, s. 27-32.
Ergün, Mehmet, "Mezarsız Ölü: Sabahattin Ali", *Evrensel Kültür*, 2000, S. 99, s. 41-45.
Ergün, Mehmet, "[Nâzım Hikmet ile Sabahattin Ali]", *Evrensel Kültür*, 2002, S. 125, s. 9-12.
Ergün, Mehmet, "[Nâzım Hikmet ile Sabahattin Ali]", *Evrensel Kültür*, 2002, S. 126 S. 49-53.
Ergün, Mehmet, "Nihat Erim ve Sabahattin Ali'nin Öldürülmesi", *Evrensel Kültür*, 2009, S. 209, s. 10-17.
Ergün, Mehmet, "Sabahattin Ali'nin Bütün Yapıtlarına Doğru", *Adam Sanat*, 2003, S. 212, s. 90-97.
Ergün, Mehmet, "Sabahattin Ali'nin Gerçekçiliği I", *Türkiye Yazıları*, Ağustos 1978, S. 17, s. 6-9.
Ergün, Mehmet, "Sabahattin Ali'nin Gerçekçiliği II", *Türkiye Yazıları*, Eylül 1978, S. 18, s. 16-19.
Ergün, Mehmet, "Sabahattin Ali'nin Yazamadıkları", *L*, Yıl: II, Nisan 2000, S. 13, s. 54-58 –[Daha çok S. Ali'nin mektuplarından yola çıkarak].
Ergün, Mehmet, "Yönünü Belirleyen Aydın: Sabahattin Ali", *Evrensel Kültür*, 2003, S. 137, s. 61-65.
Erol, Murat, "Sabahattin Ali'yi Öldürmek", *Hece*, Yıl: XVI, Mart 2012, S. 183, s. 13-14.
Eronat, Kamuran, "Sabahattin Ali'nin Ses Hikâyesinde Mekân-İnsan İlişkisi", *Erdem*, 2011, S. 59 S. 121-128.
Ertop, Konur, "Pertev Naili Boratav Sabahattin Ali'yi Anlatıyor", *Hürriyet Gösteri*, 1998, S. 204, s. 27-29.
Ertop, Konur, "Sabahattin Ali", *Milliyet Sanat*, 1 Nisan 1977, S. 225, s. 7-9.
Ertop, Konur, "Sabahattin Ali'nin Masallarında Toplumsal Gerçek", *Varlık* C. LXV, 1998, S. 1087, s. 21-23.
Esendemir, Hatice, "Ramazan Korkmaz'ın *Sebahattin Ali İnsan ve Eser* Adlı Eseri Üzerine", *Mecmua: Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: I, Güz 2016, S. 2, s. 76-82 [tanıtma].
Esenel, Mediha, "Tanıdığım Kadarıyla Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 82-91.
Fethi Naci [Kalpakçıoğlu], "Modern Tragedya", *Yeni Dergi*, C. VII, Kasım 1970, S. 74, s. 353-360 [Kuyucaklı Yusuf hk.].
Gariper, Cafer, "Sabahattin Ali'nin "Kağnı" Hikâyesi Üzerinde Bir İnceleme", *Türk Dili*, C. LXXXVII, Nisan 2004, S. 628, s. 349-358.
Gariper, Cafer, "Sabahattin Ali'nin "Kağnı" Hikâyesiyle Nâzım Hikmet'in Kuvayı Milliye Destanı'nda Kağnı Ögesi Etrafında Kimi Metinlerarasılıklar", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık 2015, S. 14, s. 81-90.
Gavazova, Vesa, "Sabahattin Ali 100 Yaşında Doğduğu Topraklara Konuk Oldu", *Hürriyet Gösteri*, 2007, S. 289, s. 67-69.

Genç, İbrahim, "Sabahattin Ali ve 'Düşman' Aydınlar", *Evrensel Kültür*, 2012, S. 248, s. 15-19.
Gezgin, Hakkı Süha, "Sabahattin Ali", *Yeni Mecmua*, C. IV, 9 Ağustos 1940, S. 67, s.
Güleç, İsmail, "Kürk Mantolu Madonna Üzerine Bir Mektup", *Okur*, Kasım 2016, Tanıtma sayısı, s. 29.
Güneş, Zeliha, "Sabahattin Ali''nin Romanlarında Aydınlar", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. I, [2001], S. 1, s. 169-189.
Güney, Erol, "Tanıdığım Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 129-130.
Güngör, Bilgin, "Sabahattin Ali'nin Hayat Hikâyesinden Eserlerine Yeniden Yöneliş", *Diriliş Postası*, 18 Şubat 2017, S. 17 [Mehmet Güneş, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları* hk.].
Günyol, Vedat, "Sabahattin Ali, Gönül Kuşumun Bir Kanadı", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 115-122.
Günyol, Vedat, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı", *Varlık*, C. LV, 1988, S. 967, s. 18-19.
Günyol, Vedat, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı", *Yücel*, C. XVIII, Mayıs 1945, S. 103, s. 80-83.
Günyol, Vedat, "Sabahattin Ali'nin Sanatı", *Yücel*, C. XVIII, Haziran 1945, S. 104, s. 120-122.
Hakkı Süha [Gezgin], "Sabahattin Ali", *Yeni Mecmua*, Yıl: II, 9 Ağustos 1940, S. 67, s. 5.
Haser, Melih, "İdeolojik Çocuk Edebiyatından Örnekler-I. Sabahattin Ali'nin "Sırça Köşk"ü", *Türk Kültürü*, Kasım-Aralık 1981, S. 223-224, s. 126-130.
Hepçilingirler, Feyza, "Şişli›de Bir Apartıman", *Sanat ve Hayat*, 2009, S. 36, s. 56-59 [Apartıman adlı öykü kitabı hk.].
Ilgaz, Rıfat, "Sabahattin Ali Öldürüldü!", *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, s. 1.
İleri, Selim, "Sabahattin Ali'yi Tekrar Okurken", *Yeni Dergi*, Yıl: IX, Aralık 1972, S. 99, s. 285-287 [*Kuyucaklı Yusuf* ve *Kağnı/Ses* hk.].
İleri, Selim, "Sabahattin Âli›nin Hikâyeleri", *Yeni Dergi*, C. V, 1969, S. 53, s. 142-150 [Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri].
İmzasız, "Geçmişte Bu Hafta: Atsız-Sabahattin Ali Dâvası", *Millî Yol*, 1962, C. I, S. 14, s. 12.
İmzasız, "Azılı Komünist Sabahattin Ali Nasıl Öldürüldü?", *Yeni İstiklâl*, 2 Haziran 1965, S. 199, s. 1 ve 12.
İmzasız, "Okuma Günlüğü: Bir Roman Kahramanı Olarak Sabahattin Ali", *Yeni Şafak Kitap*, 14 Aralık 2016, S. 118, s. 30 [O. Balcıgil, *Yeşil Mürekkep* hk.].
İmzasız, "İçimizdeki Şeytan", İnanç, Mart 1940, S. 3, s. 27 ve 37.
İmzasız, "İçimizdeki Şeytan", *Varlık*, C. X, 1940, S. 167, s. 589-590.
İmzasız, "Kağnı-Ses", *Yeni Dergi*, C. II, 1966, S. 22, s. 61-64.
İmzasız, "Kuyucaklı Yusuf", *Maya*, C. I, 1960, S. 2-3, s. 4.
İmzasız, "Kuyucaklı Yusuf", *Varlık*, C. XLIV, S. 855, S. 15-16.
İmzasız, "Kürk Mantolu Madonna", *Varlık*, C. XLIV, S. 855, s. 15-16.
İmzasız, "Nihal Adsız-Sabahattin Ali Davası", *Biz ve Dünya*, 1944, S. 1, s. 2.
İmzasız, "Sabahattin Ali›yi Anlamak", çev. Ataol Behramoğlu, *Hürriyet Gösteri*, C. I, 1981, S. 6, s. 62-63.

İmzasız, "Yeni Dünya", *Yeni Dergi*, C. III, 1966, S. 25, s. 293-296.
İyibükücü, Tayyibe Gizem, "Sabahattin Ali", *Edebiyatın Kırk Çınarı*, ed. Zeynep Kır, 40'lar Kulübü Y., İstanbul, t.siz [2016?], s. 162-164.
İyierol, Ümran, "Yabanın Köylüsü: Kuyucaklı Yusuf", *Roman Kahramanları*, Ocak-Mart 2016, S. 25, s. 50-52.
K., Ömer Faruk, "Sabahattin Ali'yi Okumak", *Siyah Sanat*, Mayıs 2015, S. 9, s. 14-19.
Karaağaç, Ece, "Sabahattin Ali Külliyatına Açılan Kapı", *Yeni Şafak Kitap*, 24 Şubat 2017, S. 119, s. 17 [Atilla Birkiye, *Sabahattin Ali'nin Eserlerini Sevme Sözlüğü* hk.].
Karaaslan, İsa, "Gözlerini O Saat Meryemsiyorum", *Arka Kapak*, Yıl: I, Şubat 2016, S. 5, s. 22-23 [*Kürk Mantolu Madonna* hk.].
Karaca, Alaattin, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XI, 1993, S. 1, s. 221-231.
Karaca, Nesrin T., "Sabahattin Ali'nin Özel Mektuplarından; Edebiyatın Yaratıcı Ortamı ya da Hapishane Ahvalini Temaşa", *Hece*, Yıl: VIII, Haziran-Ağustos 2004, S. 90-92 (Hayat-Edebiyat-Siyaset ö.s.), s. 557-569.
Kaya, Azat, "Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf Romanında Edremit Yöresi Halk Kültürü", *Folklor/Edebiyat*, C. V, 1999, S. 18, s. 197-200.
Kaya, İ. Güven, "Sabahattin Ali'nin Romanları I", *Varlık*, Yıl: XLIV, Aralık 1978, S. 855, s. 15-16.
Kaya, İ. Güven, "Sabahattin Ali'nin Romanları II", *Varlık*, Yıl: XLIV, Ocak 1979, S. 856, s. 11-12.
Kaya, İ. Güven, "Sabahattin Ali'nin Romanları III", *Varlık*, Yıl: XLIV, Şubat 1979, S. 857, s. 15-16.
Kaya, Rukiye, "Kuyucaklı Yusuf Üzerine", *Ayraç*, 2015, S. 68, s. 50-51.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Hapishane Notları (2)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 17 Ekim 1947, S. 68, s. 11.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Hapishane Notları (3)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 24 Ekim 1947, S. 69, s. 11.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Hapishane Notları (4)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 31 Ekim 1947, S. 70, s. 11.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Hapishane Notları (5)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 7 Kasım 1947, S. 71, s. 11.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Hapishane Notları (7)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 26 Aralık 1947, S. 73, s. 11.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Hapishane Notları (9)", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 16 Ocak 1948, S. 76, s. 11.
Kısakürek, Necip Fazıl, "Müdafaa", *Büyük Doğu*, Yıl: II, C. III, 27 Eylül 1947, S. 68, s. 6.
Kocabıçak, Ayşegül, "Kürk Mantolu Madonna", *Roman Kahramanları*, Ocak-Mart 2016, S. 25, s. 178-181.
Kocagöz, Samim, "Sabahattin Ali İle", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 142-145.
Kökden, Uğur, "Sabahattin Ali Ağaç'ta", *Adam Sanat*, 1988, S. 37, s. 32-35.
Kurdakul, Şükran, "Sabahattin Ali'nin Öykü ve Romanları", Çağdaş Eleştiri, 1981, S. 1, s. 14-17.
Kurt, Şaziye Berrin, "Kitaplar: Bir Tahlil / Sabahattin Ali'nin "Kağnı"sı

Münasebetiyle", *Varlık*, C. IV, 15 Temmuz 1936, S. 73, s. 13-15.
Kutlu, Mustafa, "Millî Edebiyat ve Sabahattin Ali", *Hareket*, V. Dönem, Mayıs 1972, S. 77, s. 58-59.
Mahmut Şevket, "M. Kutlu ve "Sabahattin Ali" İncelemesi", *Hareket*, V. Dönem, Temmuz 1972, S. 79, s. 60-63.
Mert, Necati, "Ölüm Korkusu ve Kaygısı Etrafında Öykülerimiz", *HeceÖykü*, Yıl: III, Haziran-Temmuz 2006, S. 15, s. 56-65 [Dede Korkut, Sabahattin Ali vd.].
Mim Uykusuz, "Sırça Köşk'ünde Rahat Uyu", *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, s. 3.
Moran, Berna, "Kuyucaklı Yusuf'a Yeni Bir Bakış: Sabahattin Ali'nin Romanının Sosyolojik Açıdan İrdelenmesi", *Yeni Düşün*, Ocak 1986, S. 22, s. 72-77.
Mutluay, Rauf, "Yusuf", *Dost*, C. IX, Mayıs 1962, S. 14, s. 3-5 [*Kuyucaklı Yusuf* hk.].
Nâzım Hikmet, "Kardeşim Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 209-219 [mektuplar].
Nâzım Hikmet, "Mücahit ve Muharrir Sabahattin Ali", *Yarına Doğru*, Kasım 1975, S. 13, s. 75-76. Aynı yazı: "Savaş Eri ve Yazar Sabahattin Ali" başlığıyla, Ürün, C. VIII, S. 47, s. 53-55.
Nâzım Hikmet, "Sabahattin Ali Üstüne", *Yarına Doğru*, Aralık 1975, S. 14, s. 9-13.
Nazif, Mustafa, "'Keşke'lerin Romanı: Kürk Mantolu Madonna", *Ayraç*, 2009, S. 1, s. 60-61.
Nesin, Aziz, "Dost Sabahattin Ali", *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, s. 1.
Ofluoğlu, Mücap, "Sabahattin Ali'yi Tanımak", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 146-147.
Orhan Şaik [Gökyay], "Kitaplar: Değirmen, Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri", *Varlık*, Yıl: II, 9 Mayıs 1935, S. 45, s. 350.
Orhan Şaik [Gökyay], "Kitaplar: Değirmen, Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri", *Varlık*, Yıl: II, 1 Haziran 1935, S. 46, s. 350.
Öner, Ferdi, "Sabahattin Ali'yi Öldüren Adam Bize Hâdiseyi Anlattı", *Cumhuriyet*, 13 Ocak 1949, s. 1 ve 3.
Örgen, Ertan, "Sosyal Gerçekçi Bakışın Uzaktaki Köyü", *HeceÖykü*, Yıl: III, Aralık 2006-Ocak 2007, S. 18, s. 71-80 [Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal ekseninde].
[Örik], Nahit Sırrı, "Kuyucaklı Yusuf", *Varlık*, Yıl: IV, 15 Mayıs 1937, S. 93, s. 328.
Örik, Nahit Sırrı, "Kuyucaklı Yusuf", Ülkü, C.IX, Nisan 1937, S. 50, s. 150-151.
"Öyküler", *Hece*, Yıl: IV, Ekim-Kasım 2000, S. 46-47 (Türk Öykücülüğü ö.s.), s. 394-492 [Ömer Seyfettin, M. Şevket Esendal, Sabahattin Ali vd.] (seçki).
Özalp, Hüseyin, "Sabahattin Ali Nasıl Öldürüldü?", *Cumhuriyet Kitap*, 26 Nisan 2012, S. 1160, s. 11.
Özbil, Sami, "Kuyucaklı Yusuf'tan İçimizdeki Şeytan'a...", *Sanat ve Hayat*, 2007, S. 24, s. 49-53.
Özdemir, Şaban, "Ölelim İki Gözüm, Ölelim...": Sabahattin Ali'den Orhan Şaik Gökyay'a Bir mektup", *Kitap-lık*, Yıl: XXIV, Kasım-Aralık 2016, S. 188, s. 114-131 (mektubun tıpkıbasımıyla).
Özerdim, Sami N. (haz.), "Sabahattin Ali Bibliyografyası", *Varlık*, 1966, 291-314.
Özkan, Ümit Yaşar, "Sabahattin Ali'nin Aşk Söyleminden Parçalar", *Arka Kapak*, Yıl: I, Şubat 2016, S. 5, s. 24.

Özkırımlı, Atilla, "İçimizdeki Şeytan Olayı I", *Hürriyet Gösteri*, Ekim 1984, S. 47, s. 7-8.
Özkırımlı, Atilla, "İçimizdeki Şeytan Olayı II", *Hürriyet Gösteri*, Kasım 1984, S. 48, s. 28-29.
Özkırımlı, Atilla, "İçimizdeki Şeytan Olayı III", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 1984, S. 49, s. 30-32.
Özkırımlı, Atilla, "İçimizdeki Şeytan Olayı IV", *Hürriyet Gösteri*, Ocak 1985, S. 50, s. 26-27. Ayrıca bk. *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 308-334.
Özkırımlı, Atilla, "'İçimizdeki Şeytan' Üzerine", *Yazko Edebiyat*, C. I, Şubat 1981, S. 4, s. 91-94.
Özkırımlı, Atilla, "Şiirleri, Öykü ve Romanıyla Sabahattin Ali", *Hürriyet Gösteri*, 1985, S. 51, s. 61-62.
Özkırımlı, Atilla, "Yaşayan Sabahattin Ali", *Varlık*, C. LXV, 1998, S. 1087, s. 19-20.
Özlü, Demir, "Kağnı – Ses", *Yeni Dergi*, Yıl: II, Temmuz 1966, S. 22, s. 61-64 [*Kağnı – Ses* hk.].
Özlü, Demir, "Sabahattin Ali: Acı Çeken Bilinç", *Hürriyet Gösteri*, Nisan 1988, S. 89, s. 28.
Özlü, Demir, "Sabahattin Ali İçin", *Yeni Dergi*, C. II, Haziran 1966, S. 21, s. 482-486.
Özlü, Demir, "Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz Üzerine", *Yeni Dergi*, Yıl: II, Şubat 1966, S. 17, s. 181-184.
Özlü, Demir, "Sabahattin Ali'nin İlk Kitapları", *Yeni Dergi*, Yıl: II, Ocak 1966, S. 16, s. 53-55 [*Değirmen-Dağlar ve Rüzgâr* hk.].
Özlü, Demir, "Tragedyalar Yazarı Sabahattin Ali", *Hürriyet Gösteri*, 1998, S. 204, s. 22-23.
Özlü, Demir, "Yeni Dünya", *Yeni Dergi*, Yıl: III, Ekim 1966, S. 25, s. 293-296.
Öztürk, Aydın, "Sabahattin Ali'nin Öykülerinde İnsan ve Toplum Gerçekleri", *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 2000, S. 30, s. 64-72.
Öztürk, Hasan, "*Kayıp Aranıyor* Romanında *Var Olma Direnci* ve *Kaçış*", *Mavi Yeşil*, Eylül-Ekim 2017, S. 107, s. 7-11.
Öztürk, Yakup, "Sabahattin Ali'ye Yakından Bakmak", *Yeni Şafak Kitap*, 14 Haziran 2017, S. 122, s. 24 [Mehmet Güneş'in kitabı hk.].
Paker, Nurbin-Funda Uz, "50'ler Modernizmi İçin Bir Okuma: Çatışmalar ve Uzlaşmalar Sahnesi Olarak "Apartıman"", *Arredamento Mimarlık*, 2015, S. 290, s. 96-102.
Ponat, İnci, "Sabahattin Ali'nin Yaşamı ve Öykücülüğü", *Türk Dili*, C. XXVI, 2013, S. 155, s. 44-47.
"S. Ali'nin Klasik Edebiyat Yolunda Yazılmış İki Mektubu", *Yeni A*, Mart 1973, S. 12, s. 8.
"Sabahattin Ali 100 Yaşında", *HeceÖykü*, Yıl: IV, Aralık 2007-Ocak 2008, S. 24, s. 5.
"Sabahattin Ali'nin Bir Mektubu", *Hürriyet Gösteri*, Ocak 1991, S. 122, s. 7-9.
"Sabahattin Ali'nin 36. Ölüm Yıldönümünde, Düşünceleri ve Yapıtları Yüzünden Öldürülen Türk Yazarları Konusunda Bir İnceleme", *Milliyet Sanat Dergisi*, 1984, S. 93, s. 24-26.
Sağlık, Şaban, "Hapishanenin İçinde Olanlar/Hapishaneyi İçinde Taşıyanlar: Türk Öyküsünde Hapishane", *HeceÖykü*, Yıl: III, Ekim-Kasım 2006, S. 17, s. 64-80 [Orhan Kemal, Necip Fazıl, Kerim

Korcan, Kemal Tahir, Sabahattin Ali vd.]
Sağlık, Şaban, "Öykü Dilindeki Şiirsellik", *HeceÖykü*, Yıl: V, Ekim-Kasım 2008, S. 29, s. 61-73 [Tanpınar, Hüseyin Su, Sait Faik, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Oğuz Atay, Sabahattin Ali'nin şiir-öykü ilişkisi hk. görüşlerinden yola çıkarak].
Sanlı, Sevgi, "Aydınlık Bir Baş: Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 131-141.
Sarıçelik, Rahime, "İçimizdeki Şeytan Romanında Kadınlık ve Erkeklik", *Kitaplık*, Yıl: XXIV, Eylül-Ekim 2016, S. 187, s. 146-151.
Selek, Cemal Hakkı, "Sabahattin Ali Bey", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 205-206 [mektup].
[Serdengeçti Osman Yüksel], "Sabahattin Ali Faslı", *Serdengeçti*, Yıl: III, Mayıs 1949, S. 6, s. 12.
Sevinç, Osman, "Bir Hikâye Bir Roman (I): Sabahattin Ali'nin *Değirmen* Adlı Hikâyesi ile Reşat Nuri Güntekin'in *Damga* Adlı Romanında Aşk ve Fedakârlık", *Mavi Yeşil*, Eylül-Ekim 2017, S. 107, s. 3-6.
Soran, Sabri, "Tesellimiz", *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, s. 3.
Sönmez, Sevengül, "Sabahattin Ali'nin Mektuplarından", *Varlık* C. LXXI, 2004, S. 1161, s. 38-41.
Sönmez, Sevengül, "Sabahattin Ali'nin Öykülerini Sadeleştiren Dil Devrimi", *AdamÖykü*, Eylül-Ekim 2004, S. 54, s. 6-9.
Sternthal, Freidrich, "Alman Darülfünunlarındaki Vak'alara Dair", çev. Sabahattin Ali, *Atsız Mecmua*, 15 Ağustos 1931, S. 4, s. 89-90.
Su, Hüseyin-Ömer Lekesiz, "Öykücüler ve Öykü Kitapları Sözlüğü-20", *HeceÖykü*, Yıl: IV, Nisan-Mayıs 2007, S. 20, s. 165-175 [Sabahattin Ali vd.].
Sülker, Kemal, "Bir Yazarın Sonu", *Yarın*, 1984, S. 30, s. 14-15.
Süphandağ, Güzel Zeynep, "Bir Uyumsuz Sabahattin Âli", Çevrimdışı İstanbul, Mart-Nisan 2016, S. 1, s. 134-136.
Şenderin, Zübeyde, "Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri", *Hece*, Yıl: IV, Ekim-Kasım 2000, S. 46-47 (Türk Öykücülüğü ö.s.), s. 298-303.
Şeref, Muvaffak, "Yaşadığımız Dönem ve Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 105-114.
Tantürk, Talat, "Sabahattin Ali ve Hikâyeleri", *19 Mayıs*, 1936, S. 14, s. 26-27.
Tarıman, Betül, "Romantik Bir Yalnız", *Roman Kahramanları*, Nisan-Haziran 2012, S. 10, s. 63-69 [*Kürk Mantolu Madonna*].
Taş, Atilla, "Söz Söyleyen Yoktur Sözün Üstüne Ali Sabahattin", *Evrensel Kültür*, 2007, S. 184, s. 18-19.
Tatarlı, İbrahim, "Sabahattin Ali ve Batı Edebiyatı", *Türkiye Defteri*, Şubat 1975, S. 15, s. 363-370.
Telli, Ahmet, "Sabahattin Ali Olayı", *Türkiye Yazıları*, Şubat 1979, S. 23, s. 43-44.
Togar, Melahat, "Arkadaşım Sabahattin Ali", *Sabahattin Ali*, (Ali – Özkırımlı), De, 1986, s. 63-70.
Toprak, Ömer Faruk, "Kürk Mantolu Madonna", *Yürüyüş*, Nisan 1943, S. 15, s. 15.
Toprak, Ömer Faruk, "Sabahattin Ali'yi Yeniden Okumak", *Yeni Ufuklar*, Nisan 1959, S. 259, s. 17-22.

Tosun, Necip, "Bozuk Düzen, Sömürü, Despotizm Gölgesinde İnsanlık Manzaraları: Sabahattin Ali Öyküsü", *HeceÖykü*, Yıl: I, Ağustos-Eylül 2004, S. 4, s. 92-96.
Tosun, Necip, "Flaneur'den Irazca'ya Merkez-Taşra Görünümleri", *HeceÖykü*, Yıl: III, Aralık 2006-Ocak 2007, S. 18, s. 88-97 [Sezai Karakoç, Refik Halit Karay, Sabahattin Ali vd.].
Türker, Elif, "Kürk Mantolu Madonna" ile Katarsis", *IAN Edebiyat*, Nisan 2016, S. 3, s. 88-91.
Ulutürk, Muammer, "Sabahattin Ali'nin Fotoğrafçılığı Üzerine Notlar", *Mahalle Mektebi*, Mart-Nisan 2017, S. 34, s. 134-135.
Uslu, Mehmet Fatih, "Romansa Sığmasa da Romans: Kürk Mantolu Madonna", *Kitap-lık*, Şubat 2007, S. 102, s. 77-86.
Üzen, Cemil, "Bir Kahve Virali Olarak Kürk Mantolu Madonna", *Arka Kapak*, Yıl: I, Şubat 2016, S. 5, s. 25.
Yaşar Nabi [Nayır], "Kuyucaklı Yusuf", *Varlık*, Yıl: IV, 15 Mayıs 1937, S. 93, s. 328-29.
"Yaşar Nabi'ye", Türk Dili (ö.s.), c. XXX, Temmuz 1974, S. 274, s. 314-316.
Yavuz, Hilmi, "Sabahattin Ali", *Milliyet Sanat*, 2 Ağustos 1974, S. 91, s. 22.
Yazar, M. Behçet, "Sabahattin Ali", *Yedigün*, C. XVI, 17 Eylül 1940, S. 393, s. 13.
Yıldırım, Ercan, "Batılılaşmanın Doğurduğu Seküler Yaşam", *HeceÖykü*, Yıl: III, Şubat-Mart 2006, S. 13, s. 97-113 [Ahmet Haşim, Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Sait Faik, Sabahattin Ali, Tanpınar, Esendal, Oktay Akbal dolayımında].
Yıldırım, Ercan, "Duyguyla Değil Duyarlıkla", *HeceÖykü*, Yıl: IV, Nisan-Mayıs 2007, S. 20, s. 5-7 [Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali, Oktay Akbal, Refik Halid].
Yıldırım, Nazım, "Sabahattin Ali'nin Öykülerine Eleştirel Yaklaşım", *Varlık*, C. LIV, 1987, S. 955, s. 24-26.
Yıldız, Alpay Doğan, "Modern Türk Hikâyesinde "Hayır!": Arabalar Beş Kuruşa'dan (Sabahattin Ali) Huzursuz Bacak'a (Mustafa Kutlu) Birkaç Örnek", *HeceÖykü*, Yıl: V, Aralık 2008-Ocak 2009, S. 30, s. 104-112.
Yılmazçelik, Cansu, "Sabahattin Ali, Kuyucaklı Yusuf: Aşkın Kan Kızıl Hali", *K*, 21 Mart 2008, S. 77, s. 26-29.

D. *Röportajlar, Soruşturma Cevapları*

Baykurt, Fakir; "Sabahattin Ali'de İçerik ve Biçim Kaynaşması...", (söyleşi), (Knş. Semih Gümüş), *AdamÖykü*, S.23, Temmuz-Ağustos 1999, s.5-11.
Ertop, Konur, "Pertev Naili Boratav Sabahattin Ali'yi Anlatıyor", Hürriyet Gösteri, 1998, S. 204 S. 27-29.
Koparan, Ergin, "Sabahattin Ali ve Madaralı Ödüllerini Kazanan Sülhi Dölek ile Bir Konuşma", *Varlık*, C. L, 1983, S. 909, s. 20-21.
"Mehmet Akif İçin Fikir ve Edebiyat Adamları ne Diyor? / Sabahattin Ali Diyor ki", *Yeni Adam*, 25 Mart 1937, S. 169, s. 11.
Muzaffer Reşit, "Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", Varlık, C. III, 15 Mart 1936, S. 65, s. 264-265.
"Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", *Varlık*, C. V, 1938, S. 108, s. 566-573.
Subaşı, Şeyma, "Mehmet Güneş ile Son Kitabı *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin*

Kaynakları Üzerine Söyleşi", *Hece*, Yıl: XXI, Mart 2017, S. 243, s. 193-196.
Tozal, Yunus Emre-Erkan Şimşek, "Ömer Türkeş: Kaderine boyun eğmiş Raif Bey'in hüznünü paylaşanlar, gün gelir, Kuyucaklı Yusuf'un isyanına da katılırlar...", *Arka Kapak*, Yıl: I, Şubat 2016, S. 5, s. 26-29.
Tozal, Yunus Emre-İsa Karaaslan-Ümit Yaşar Özkan, "Sevengül Sönmez: Hapiste yatmak, sınırda ölmek", *Arka Kapak*, Yıl: I, Şubat 2016, S. 5, s. 30-34.

E. *Dosyalar*

"Dosya: Sabahattin Ali 100 Yaşında", *Kitap-lık*, Şubat 2007, S. 102, s. 72-91 [Oğuz Demiralp, Mehmet Fatih Uslu, Sevengül Sönmez]. [➔].
"Kürk Mantolu Madonna / Sabahattin Ali", *Arka Kapak*, Yıl: I, Şubat 2016, S. 5, s. 22-34 [İsa Karaaslan, Ümit Yaşar Özkan, Cemil Üzen, Ömer Türkeş, Yunus Emre Tozal, Erkan Şimşek, Sevengül Sönmez]. [➔].
"Maria Puder / Raif Efendi, Kürk Mantolu Madonna / Sabahattin Ali", *Roman Kahramanları*, Nisan-Haziran 2012, S. 10, s. 60-75 [Betül Tarıman, Gültekin Emre, İbrahim Dizman]. [➔].
"Sabahattin Ali'nin Aziz Hatırasına" (Özel Sayı), *Başdan*, 18 Ocak 1949, S. 24, 4 s. [➔].

F. *Sonradan Kitaplaşan Eserleri*

Canım Aliye, Ruhum Filiz, haz. Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, 160 s.; İstanbul 2015, 159 s. [mektup].
Hep Genç Kalacağım, haz. Sevengül Sönmez, çevrimyazı: Emel Seyhan, Meral Bayülgen, Cemile Kesim Moralıoğlu, Banu İşlet Sönmez, Ziver Öktem, 1. bs., Yapı Kredi Y., İstanbul 2008, 559 s.; 3. bs., İstanbul 2013, 559 s.; 4. bs., İstanbul 2014, 559 s. [mektup].
"İki Gözüm Ayşe": Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları, haz. Ayşe Sıtkı İlhan-Doğan Akın, Ataol Y., İstanbul 1990, 161 s.; Bilgi Y., 2. bs., Ankara 1997, 318 s.

G. Çeviriler

1. *Sabahattin Ali'den Çeviriler*

Anatolische Geschichten, Sabahattin Ali, Verlag Volk und Welt, Berlin 1953, 227 s.
Der Dämon in uns, Sabahattin Ali; aus dem Türkishen von: Ute Birgi Knellessen, Unionsverlag, Zürih 2007, 349 s. [İçimizdeki Şeytan]
Diavolul dın noi, Sabahattin Ali, Editura Univers, Bükreş 1975, 354 s.
Die Madonna im pelzmantel: roman, Sabahattin Ali, aus dem Türkischen von: Ute Birgi-Knellessen, Dörlemann Verlag, Zürih 2008. 251 s.
Djalli brenda nesh, Sabahattin Ali, perktheu: Fatmir Dibra, Publishing House Fan Noli, Arnavutluk 2013. 273 s. [İçimizdeki Şeytan]
Dyavolit v nas, Sabahattin Ali prevod ot Turski: Zoya Dimitrova, Emas, 2014, 293 s. [İçimizdeki Şeytan].
Guyucaglı Yusuf: roman, Sabahaddin Ali, tercüme edeni: B. Neriman, Azerneşri, Bakı 1985, 224 s.
İzbronnoe, Sabahattin Ali, prevod: R. Fişa, Hudojestvennaya literatura, Moskova 1990, 542 s.
Jusufi nga Kujuxhaku, Sabahattin Ali; ed. Azam Dauti, perthyer nga Turqishtja ne shqip: Ahmed Qazimi, Shkupi

Publishing House, Arnavutluk 2012, 245 s.
Kam sukhun Yusuf, Sabahattin Ali, translation by Abida Haneef, Jumhoori Publication, Lahore 2014, 239 s.
La Madone au manteau de fourrure, Sabahattin Ali, traduit du turc par: Jean Descat, Editions du Rocher, [Paris] 2007, 214 s.
Madona cu haină de blană, Sabahattin Ali; traducere şi prefeţă de Viorica Dinescu, Editura Univers, Bükreş 1982, 228 s.
Madona me mantel gëzofi, Ali Sabahattin; përkthyer nga: Ahmed Qazimi, Shkupi Publishing House, Arnavutluk 2010, 192 s.
Sırça köşk, Sabahattin Ali, der: Necati Zekeriya, kapak resimlerini çizen: Dimitar Kondo, Detska Rodost, Üsküp 1966, 94 s.
To Daimonika Mas, Sabahattin Ali, met: Panagiotis Ampatsis, Epim: Dionysia Mpitzilcki, Typogr. diorth: Manouela Mperki-Meimari, Okeanida, Athina 1988, 242 s. [İçimizdeki Şeytan].
Wragowie: Ogousiadania Anatolj-skie, çev. Jósef Bielawski-Edward Tryarski, Czytelnik Yayınları, Varşova 1953 [*Düşmanlar: Anadolu Öyküleri*].
Youssouf le taciturne / traduit du Turc par Paul Dumont. Sabahattin Ali, 1906?-1948. Nancy: Publications Orientalistes de France, 1977.231 s.
Yusuf, Sabahattin Ali, Dörlemann, Zürich 2014, 362 s.
2. *Sabahattin Ali'nin Çevirdikleri*
Antigone, Sophokles'ten çev. Sabahattin Ali, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993, 45 s.
Fontamara (roman), Ignazio Silone'den çev. Sabahattin Ali, Toplum Y., Ankara 1966, 290 s.; Ararat Y.evi, İstanbul 1973, 196 s.; Akba Kitabevi, Ankara 1943, 173 s. Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003, 176 s.
Gyges ve Yüzüğü, F. Hebbel'den çev. S. Ali, Maarif Vekâleti Y., Ankara 1944, 91 s.
Kleist, Chamisso, Hoffmann, *Üç Romantik Hikâye*, Çeviren: Sabahattin Ali, Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara, 1943
Tarihdeki Garib Vakalar, Max Kemmerich'ten çev. S. Ali, Ulus B.evi, Ankara 1936, 269 s.
Peter Schlemihl, Adelbert von Chamisso'dan çev. Sabahattin Ali, Cumhuriyet Y., [İstanbul] 1999, 96 s.
Yüzbaşının Kızı, Puşkin'den çev. Erol Güney – S. Ali, İstanbul 1944.

H. *Tezler*

Akdemir Genç, Nisa Nur, *Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna ile André Maurois'nın İklimler Adlı Eserlerinde Ana Karakterlerin Aşk Bağlamında Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Ü., SBE., Karşılaştırmalı Edebiyat Ab. Dalı, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim Dalı, YLT., Eskişehir 2014, 162 s.
Aslan, Cansu, *Sabahattin Ali'nin Eserlerindeki Halk Bilimi Unsurları*, Ahi Evran Ü., SBE., Türk Dili ve Edebiyatı A.b. Dalı, YLT., Kırşehir 2015, 190 s.
Baykan, Ali, *Sabahattin Ali ve Gerhart Hauptmann* 'ın Eserlerinde Sosyokültürel Olgu ve İletişim Çatışması, Ankara Ü., SBE., Batı Dilleri ve Edebiyatları Ab. Dalı, Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2005, 534 s.
Çeliktaş, Tuba, *A Critical Discourse Stylistic Study of the Selected Short Stories of Sabahattin Ali*, Hacettepe Ü., SBE., İngiliz Dilbilimi, YLT., Ankara 2004, x + 431 y.

Çetinkaya Karadağ, Esma Nur, *Subaltern Voices in Sabahattin Ali's Stories*, Yıldız Teknik Ü., SBE., İnsan ve Toplum Bilimleri A.b. Dalı, YLT., İstanbul 2016, 110 s.

Çolak, Hasan, *The Trial of Sabahattin Ali-Nihal Atsız: An Examination of the Turkish Foreign Policy on Domestic Policy During the Second World War*, İstanbul Bilgi Ü., SBE., Tarih A.b. Dalı, YLT., İstanbul 2012, 130 s.

Dinç, Mehmet, *Sabahattin Ali ve Nüredîn Zaza'nın Öykülerinin Toplumsal Gerçekçilik Açısından Karşılaştırılması*, Mardin Artuklu Ü., SBE., Türk Dili ve Edebiyatı A.b. Dalı, YLT., İstanbul 2016, 109 s.

Duysebayeva, Dinara, *Maupassant Tarzı Hikâye ve Refik Halid Karay, Muhtar Avezov, Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği*, Gazi Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, YLT, Ankara, 2000, 277 s.

Ertekin, Günay, *Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna Romanında Romantik Aşk Anlayışı ve Oyun Yazımı İçin Eleştirel Olanaklar*, Kadir Has Ü., SBE., Film ve Drama A.b. Dalı, YLT., İstanbul 2015, 93 s.

Hasdedeoğlu, Mehmet Onur, *Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri*, İstanbul Kültür Ü., SBE., Türk Dili ve Edebiyatı A.b. Dalı, YLT., İstanbul 2008, 174 s.

Kali, Kymbat, *Kazak Hikâyeci Sayın Muratbek'in Köy Hikâyeleri ile Sabahattin Ali'nin Konusu Köyde Geçen Hikâyeleri Üzerine Bir Karşılaştırma*, Atatürk Ü., SBE., Türk Dili ve Edebiyatı A.b. Dalı, YLT., Erzurum 2016, 542 s.

Kayacık, Zeynep, *Miguel de Unamuno'nun Sis'i ile Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna Adlı Yapıtlarında Varoluşsal Bir Biçim Olarak Aşk Kavramı*, Ankara Ü., SBE., Batı Dilleri ve Edebiyatları Ab. Dalı, İspanyol Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, YLT, Ankara 2016, 128 s.

Kayğun, Ayşe, *Manon Lescaut, Carmen ve Kuyucaklı Yusuf Romanlarında Kişiler ve Konular Arasındaki Benzerlikler*, Ankara Ü., SBE., Batı Dilleri ve Edebiyatları Ab. Dalı, Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, YLT., Ankara 2014, 145 s.

Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali -İnsan ve Eser-*, Fırat Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Elazığ 1991, 372 s.

Maleyeva Erkoç, Svitlana, *Marek Hlasko ve Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Siyasal-Toplumsal Eleştiri*, Ankara Ü., SBE., Batı Dilleri ve Edebiyatları Ab. Dalı, Leh Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, YLT., İstanbul 2012, 180 s.

Malaymar, Deniz, *The "once-forgotten" Turkish bestseller: (re-)contextualizing Sabahattin Ali's Madonna in a fur coat*, Boğaziçi Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim A.b. Dalı-Çeviri Bilim Dalı, YLT., İstanbul 2017, 120 s.

Özan, Zeynep Eda, *Sabahattin Ali'nin Hikâye ve Romanlarında İnsan*, İstanbul Ü., SBE., Türk Edebiyatı Bölümü / Türk Dili ve Edebiyatı Ab. Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, YLT., İstanbul 2010, 299 s.

Özdemirel, Seyfettin, *Sabahattin Ali'nin "Kürk Mantolu Madonna" Adlı Romanındaki Fiiller*, Çankırı Karatekin Ü., SBE., Türk Dili ve Edebiyatı A.b. Dalı, YLT., Çankırı 2017, 215 s.

Polat, Metin, *Sabahattin Ali'nin Roman ve Hikayelerinde Mekan ve Mekanın Anlatımı*, Gazi Ü., SBE., YLT., Ankara 2003, 312 s.

Sarıtaş, Ufuk, *Refik Halit Karay, Sabahattin Ali ve Nurettin Topçu'nun Hikâyelerinde Anadolu*, Marmara Ü., Türkiyat Araştırmaları

Enstitüsü / Türk Dili ve Edebiyatı Ab. Dalı, Yeni Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, YLT., İstanbul 2016, 131 s.

Şenderin, Zübeyde, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Toplumsal Gerçekçilik*, Kırıkkale Ünversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı A.b. Dalı, YLT, Kırıkkale 1996, 127 s.

Şengül, Mine, *Sabahattin Ali'nin Roman ve Hikayelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi*, Dokuz Eylül Ü., Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ab. Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, YLT., İzmir 2011, 175 s.

VIII. BÖLÜM

SABAHATTİN ALİ

(1907-1948)

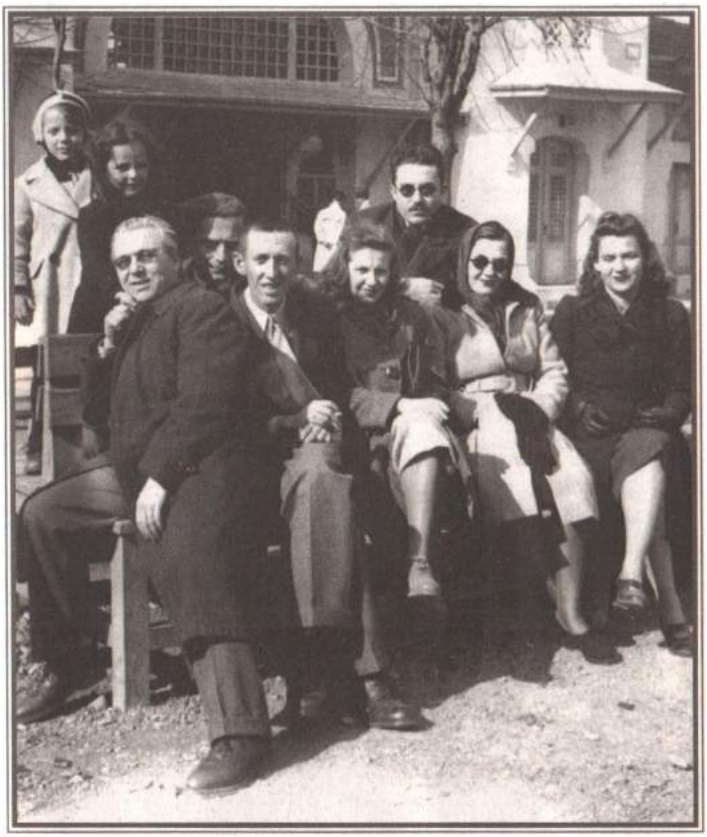
ALBÜM

Sabahattin Ali Ankara'daki evinde çalışma masasında (Filiz Ali koleksiyonu)

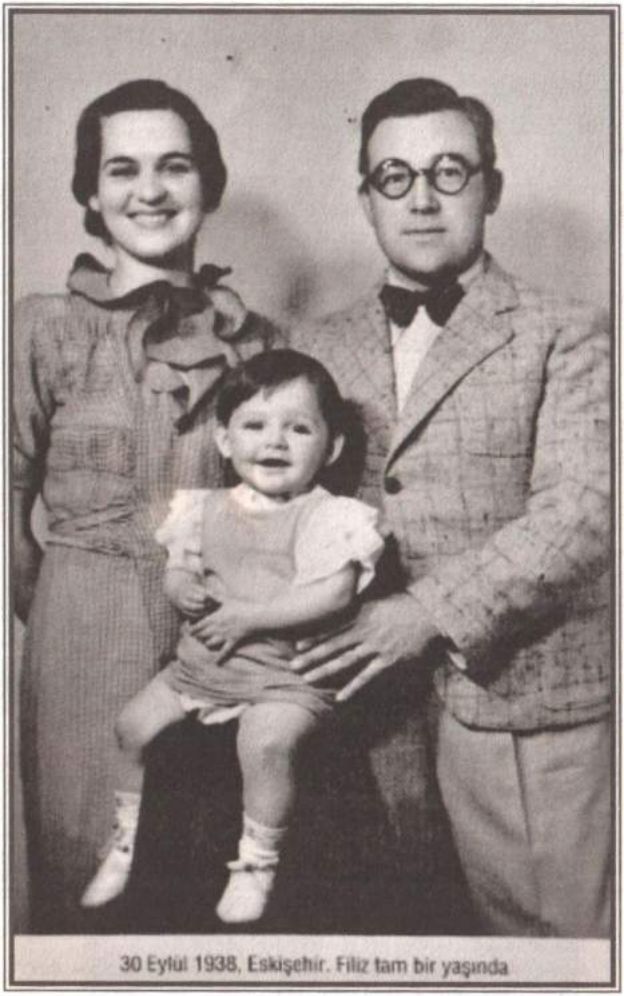
Atatürk Orman Çiftliği Bahçesinde Kızı Filiz Ali'yle (1940'lı yıllar)

Eylül 1940 Büyükdere İstanbul

Sabahattin Ali, Aliye Ali ve Filiz Ali



Atatürk Orman Çiftliği İstyasyonu. Arka sıra (soldan): Filiz Ali, Matika, Muvaffak Şeref, Sabahattin Ali, Orhan Veli Kanık, Roşi, Szabo, Rebi



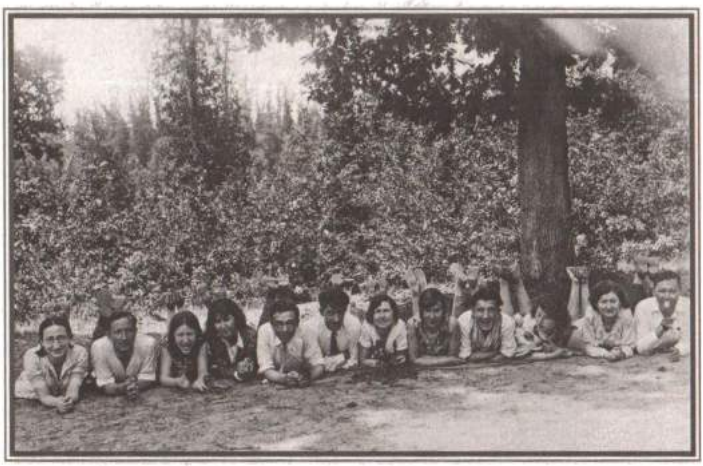
30 Eylül 1938, Eskişehir. Filiz tam bir yaşında

30 Eylül 1938 Eskişehir

Sabahattin Ali ve eşi Aliye hanım'ın düğün fotoğrafı

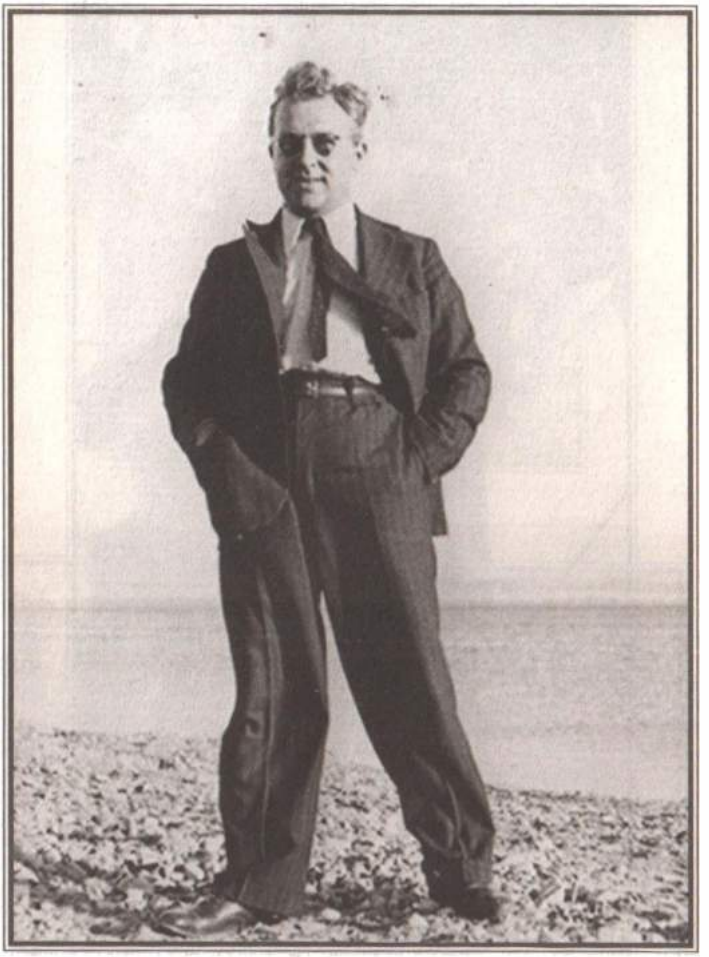
1947 Üsküdar Paşakapısı Cezaevi

Hancı Yusufun köyü. Ankara / Dikmen

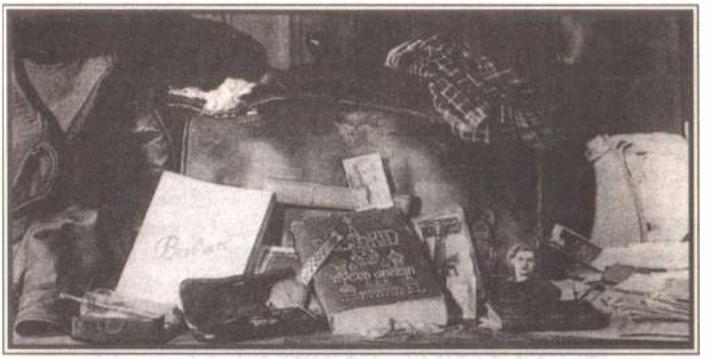


...Macit Gökberk... Sabahattin Ali... Belkıs Halim Vassaf

Ankara Devlet Konservatuarı önden arkaya doğru: Sabahattin Ali, Cevdet Kudret, öğrenciler.



Akçay Plajı

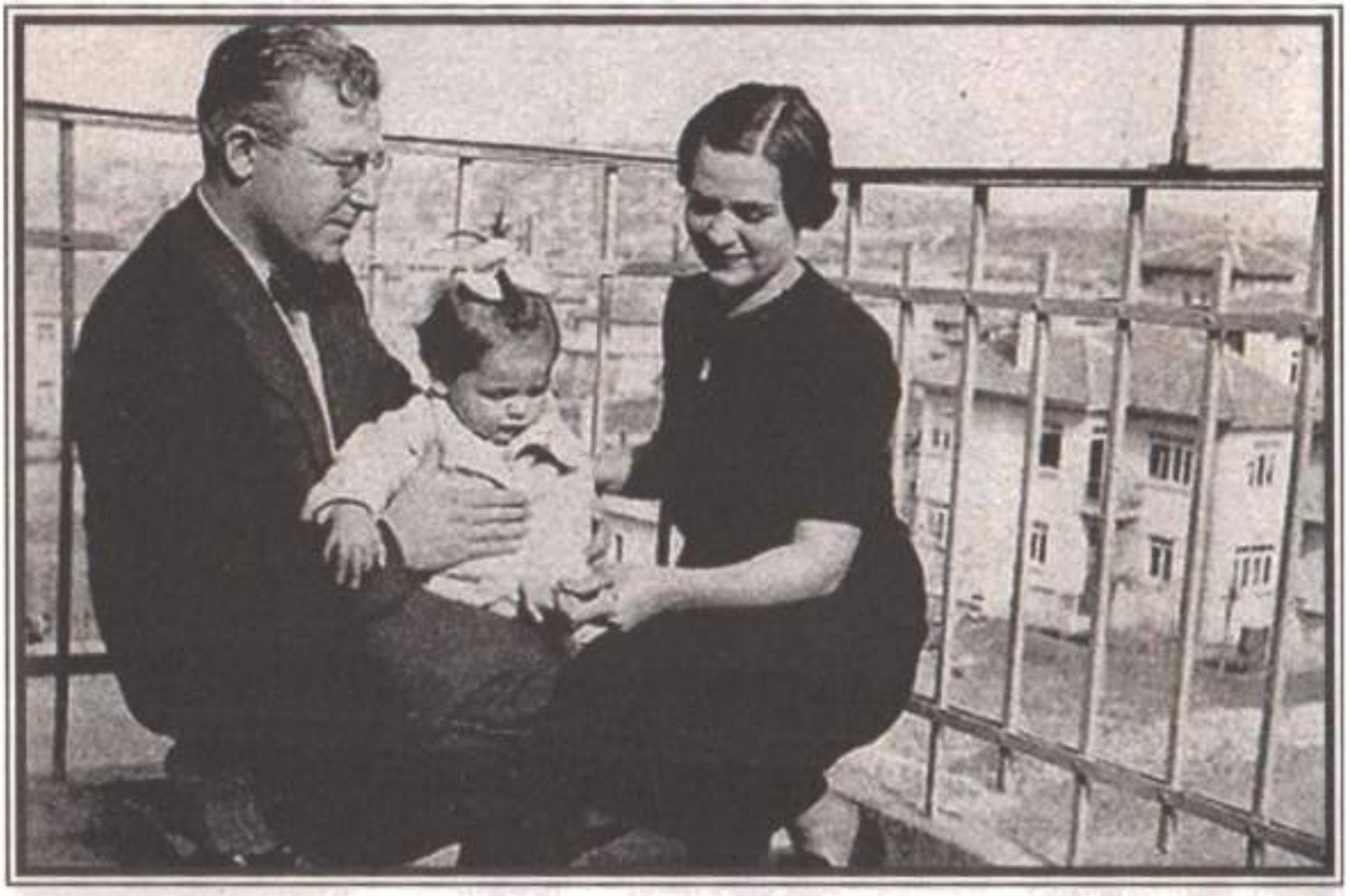


Sabahattin Ali'nin çantasından çıkanlar.
Balzac'ın bir romanı, Puşkin'in bir romanı, saat, gözlük, Aliye Hanımın bir fotoğrafı

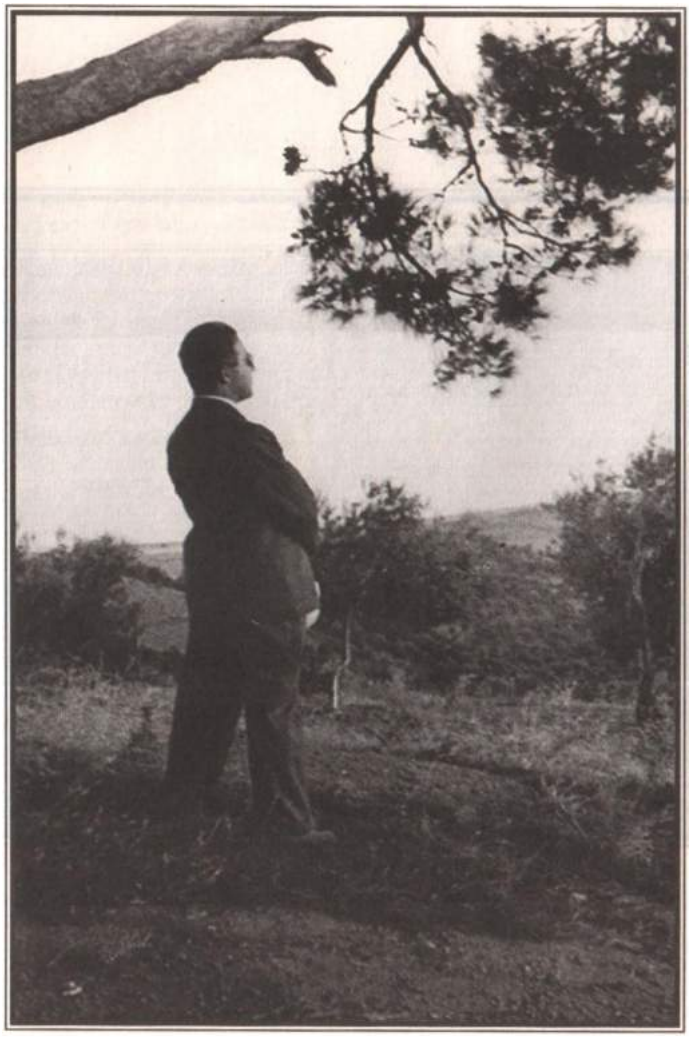
Filiz Ali, Aliye Ali, Sabahattin Ali 1947

Kendi objektifinden Sabahattin Ali

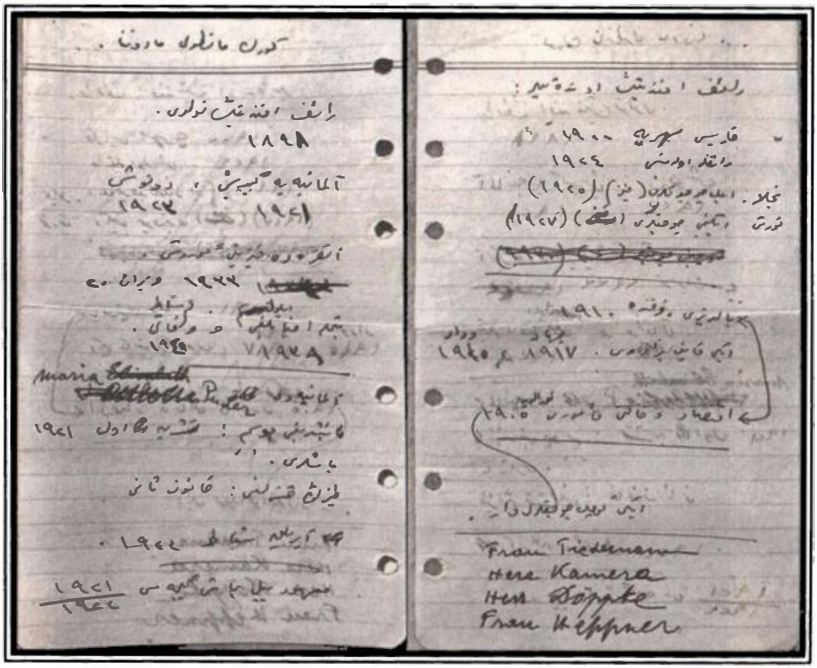
İlk evleri. Ulus Işıklar Caddesi Menekşe Apartmanının çatı katı dairesinde



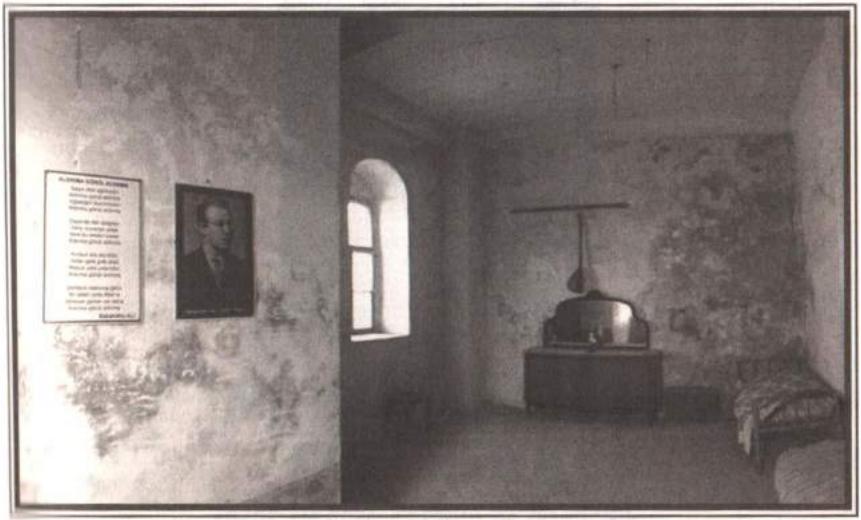
Evlerinin balkonunda eşi ve kızı ile. Filiz Ali 1 yaşında



Sabahattin Ali Kazdağlarında



Kürk Mantolu Madonna'nın kendi el yazısıyla taslağı



Sinop cezaevinde kaldığı koğuş odası