

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/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

selim
ileri
cagdaslik
sorunlari



günebakan

Selim İleri
ÇAĞDAŞLIK SORUNLARI



GÜNEBAKAN 9

Araştırı - Eleştiri - Anı Kitapları 1

Selim İleri

Çağdaşlık Sorunları



Günebakan Yayınları Ltd. Şti.

Nuruosmaniye Caddesi

Garant İşhanı 401

Cağaloğlu / İstanbul

Selim İleri

ÇAĞDAŞLIK SORUNLARI



GÜNEBAKAN YAYINLARI

Kapak
Salt Maden

Kent Basımevi
Alayköşkü Cad. Küçük Sokak
Gürdere Han Kat 1
Temmuz 1978

ÇAĞDAŞLAŞMA DEDİKLERİ

Tanzimat'çılar «çağdaşlama» sözcüğünü kullanmıyorlardı tabii. Ama biz bugün onların doğru - yanlış başlattıkları yenilik hareketlerini, hareketlerin sürecini bu sözcükle adlandırıyoruz. Oysa çağdaşlaşma ve çağdaşlık dünya görüşümüzün isterleri çerçevesinde çok çeşitli anlamlara çekilebilecek kavramlar...

Tanzimat, Osmanlı İmparatorluğu'na batıya pencere açtırmak amacını güdüyordu. Devlet, iktisat, aydınlar Tanzimat'ı herhalde ayrı ayrı açılardan değerlendirmiştir. İlk elde aydınları irdelersek; onlar, batılılaşmayı saltık bir değer gibi görüyorlardı, işin içine İslâmi değerleri de katsalar, temelde batının yaşama biçimi başlı başına bir yenilik olarak gösteriliyor, Osmanlı insanına bu öneriliyordu. O kadar ki batılılaşmayı eleştirmek isteyen ilk gerçekçi romanlarımız, sözgelimi Recai - zâde'nin Araba Sevdası —kendi benzeşlerinin en ustaca yazılmışı olmasına karşın—, meseleyi züppeleşmek açısından alıyor, batılılaşmayla züppeleşmenin birbirinden ayırt edilmesi gerektiğine işaret ediyordu.

Batıda burjuva toplumu ve düzeni, o günün tek egemeni gibi görünüyordu. Oysa burjuva toplumu, düzeni Marx'ın yapıtında cılkı çıkartılarak, yerini yeni bir seçeneğe bırakır. Tanzimat'tan İttihat - Terakki'ye geçen zamanda, batılılaşma konusunda aydınlarımız fikir değiştirmezler. Hattâ İttihat - Terakki'nin ideoloji sözcüsü Ziya Gökalp, Marx'ın savları şöyle dursun, bambaşka düzlemde burjuva kültürünü hırpalamış Nietzsche'yi de görmezden gelir, çıkış yolunu haki ki bir burjuva toplumbilimcisi olan Durkheim'da bulur. Gökalp'in önerdiği toplum taslağı, Durkheim'da doruğuna varmış batı burjuva toplumunun modelidir. Bu modelde yer alan Türklük ve İslâmlık sorunları da pek yapıştırma kalır.

Öte yandan İttihat'çıların sığ bilgileri, gelişim koşulları burjuvaziye bütünüyle ters düştüğünden; ileride yazarlarımızın yapıtlarından kavrayabileceğimiz gibi; burjuva yaşama biçimi ne iktisadi açıdan, ne de kültür açısından toplumda yaygınlık kazanır. Gökalp'teki yapıştırma Türklük sorunu, Ömer Seyfettin'de en ilkel yanıtını, kabagüce övgü biçiminde bulur ki, burjuvazinin ulusçuluk anlayışındaki gıllığışlılağa bu da herhalde pek ters düşer.

Devlet, ayakta kalabilmek için, daha yalın bir deyişle «saray» varlığını sürdürebilmek için açtığı pencereden batıya ayrıcalık yağıdılmaktadır. Nitekim Tanzimat'ın tanıdığı gümrük ayrıcalıkları, Osmanlı toprak dü-

zeninin sonunu hazırlamakla kalmıyor, buna bağılı iktisadı da yok ediyordu; şimdi kapitalist batının sürümleri yaygınlaşmış, **esnaf** ve **sanatkâr**, kendi toprağında büyük bir bunalıma sürüklenmiştir. İktisadi yaşamdaki bu çöküşün Tanzimat roman ve hikâyesinde hemen hiç ele alınmaması gerçekten şaşırtıcıdır. (Edebiyat-ı Cedide ise **kelkôr bıreyin** araştırmasına girişecektir.) Devletın gözünde Tanzimat sonrası yenilik hareketleri, kurumsal ayakta kalış mücadelesi gibidir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki iktisadi durum incelenecek olursa; Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yabancı sermayelerin «himayesine» sığındığı gerçeğıyle karşılaşırız. Sahnede önce İngiliz sermayesi vardır. Fransız sermayesini Avusturya ve Alman sermayesi izleyecektir. Beri yandan kredi olanakları giderek daralacak, borçlanış iktisadi yaşamı batkıya sürükleyecektir. Elbet bu yabancı sermayeler, kendi törelerini de topluma sızdırırlar...

Bazı garip kuvvet arayışları da, hep bu borçlanış sürecinde karşımıza çıkar. Örneğın Sultan Aziz, Osmanlı kara ordusunu adamakıllı güçlendirir ama, ardında hep o yabancı sermayeler vardır! Bu kuru kuruya güçleniş, Sultan Aziz'den hemen sonra, Osmanlı donanmasının torpille tahribine yol açacak, teknik güçsüzlük bütünüyle sonuçlarını gösterecektir. (Torpili İngiltere, Rusya'ya vermiştir!)

Tarihi, iktisadi koşullar buyken, Ziya Gökalp —onu aynı zamanda Cumhuriyet Türkiye'sinin çağdaşlaşma sözcüsü olarak görürüz— pek çok savından vazgeçtiğı Türkçülüğün Esasları'nda şunları söyleyebilecek tir:

«Halka doğru gitmenin (...) vazifesi de, halka medeniyet götürmektir. Çünkü, halkta medeniyet yoktur. Seçkinlerse, medeniye tin anahtarlarına sahiptir. Fakat halka, değerli bir armağan olarak, aşağıda gösterdiğimiz üzere, Doğı medeniyeti, yahut onun bir dalı olan Osmanlı medeniyetini değil, Batı medeniyeti götürülmelidir.»

İşte resmi ideoloji açısından çağdaşlaşma, hemen her zaman, uygarlığı olmadığı ileri sürülen halka «medeniyet» götürmek anlamına getirilmiştir. Çok uzun bir süre de aydınlar ya da yarı aydınlar bu anlama itiraz etmeyi düşünmemişlerdir.

«MARX'IN HATASI»

Fakat Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları'nda Marx'ı yanıtlamak isterken, ansızın «halk» sözcüğüne bir kurtarıcı gibi sığınır. Buradaki «halk», herhalde uygarlığı olan bir halktır...

Marx konusunda, bugün hâlâ ortaöğretim ders kitaplarımızın gevelediklerini o zamanlar fısıldamış olan Gökalp, marksizmi «iktisadi hadiselerin neticeleri ve gölgeleri»

diye tanımlar; Durkheim'in iktisadî olayların öteki toplumsal olaylardan hiçbir üstünlüğü yoktur..... savına kucak açtıktan sonra Marx'ın hatasını saptayıverir:

«Marx'a göre, halk yalnız işçi sınıfından ibarettir. Buna göre, işçi sınıfı diğer sınıfları ortadan kaldırmaya mecburdur. Halbuki halk 'umum' mânâsına olduğundan, hukukça birbirine eşit olmayı kabul eden bütün sınıfların toplamı demektir. Gerçekten umumiyetle eşit olmayı kabul etmeyen emperyalist, aristokrat, feodal sınıfları halkın dışında görmek doğrudur. Burjuvalarla aydınlar arasında da hukukça herkese eşit olmayı kabul etmeyen sınıflar varsa, halk dairelerinin dışında kalmalıdırlar. Fakat hukukça herkesin eşit olduğunu kabul edenler —hangi meslek zümresine mensup bulunurlarsa bulunsunlar— halktandırlar.»

Belki de en çok tasalanacak mesele, Gökalp'teki bu dehşet verici bilgisizliğin, çok sonraları Tanpınar tarafından bile «marksizme bir cevap» sayılmasıdır. Alıntının kanıtlayacağı gibi, kültür ve düşünce hayatımıza «sınıf», «eşitlik» kavramları iyice yanlış tanımlarla girer. Gökalp, burjuvalar arasında sınıflar aramaktadır.

«Kollektif tasavvurlar» konusunda da Marx, Gökalp'ten ağzının payını alır: Bunlar «Marx'ın zannettiği gibi» gölge olaylar değildir. «Bilâkis, bütün sosyal hayatlarımız bu tasavvurların tesirlerine göre şekillenir.»

**Türkçülüğün Esasları'nın Marx'la söyle-
şisi bu kadardır. Oysa bu kitap, doğrudan
doğruya yeni Türkiye'nin toplumsal felsefe-
sini açıklamayı amaçlamaktadır. Gökalp,
Marx ve Engels'in felsefelerindeki yalnız
dünyayı kavramak değil, eyleme geçmek,
değiştirmek ve değişmenin itici gücü olarak
değerlendirilmiş üretim güçleri ile üretim
ilişkileri arasındaki çelişki konularını ya hiç
bilmemektedir, ya da bunlardan söz açmaya
yanaşmamaktadır. Öte yandan onun sınıf-
ları bir arada, çelişkisiz görme isteği, Ata-
türk'ün görüşleriyle de uyusmaktadır. «Bi-
zim halkımız menfaatleri yekdiğerlerinden
ayrılır sınıflar halinde değil; bilâkis mevcu-
diyetleri ve mesailerinin toplamı yekdiğeri-
ne lâzım olan sınıflardan ibarettir,» diyen
Atatürk, yeni Türkiye'nin politik görüşünü
açıklıyordu. Gökalp'se Turan düşünden
Türkçülüğün Esasları'na gelebilmişti...**

Gökalp, kollektif vicdanımızdaki en ö-
nemli tasavvuru şöyle özetleyecektir: «Türk
milletindeniz, İslâm ümmetindeniz, Batı me-
deniyetindeniz.»

Bu özet, aslında, devrimci burjuvazinin
yokluğu nedeniyle bir türlü üretim güçleri
gelişmeyen ortama ses yöneltiyor, burjuva
ulusçuluğunu öneriyor, laiklik meselesini
yumuşatmak istiyor ve herhalde yatışan po-
litik çekişmelerden sonra yeniden batıcılığı
savunuyordu. Unutmamalı ki, Kurtuluş Sa-
vaşı sırasında batıcılık tedavülden kaldırıl-
mış, batılı devletlerin emperyalist amaçları-

na karşı savaştığımız için bu konuda pek konuşulmamıştır. İşte tam bu sıra, Amerikan hayranlığı belirir. Halide Edip'i her zaman ilgilendirecek bu hayranlık, başlangıçta açıkça mandat'cılık şeklinde belirir. Türkçülüğün Esasları mandat'cılık meselesinde nasıl da masal anlatmaya düşkündür: «Amerika'nın ne Ermenistan'da, ne de Türkiye'de manda kabulüne yanaşmaması da buralardaki milli vicdanın şiddetini görmesinden dolayıdır.» (Türkçülüğün Esasları'ndan alıntılar, Mehmet Kaplan sadeleştirmesi.)

POZİTİVİZM VE ÇAĞDAŞLIK

Bugün bize bir hayli ters gelen bu soy entellektüel bakışlar, kuşkusuz kendi dönemlerinde birer iyi niyetin belirtisidir. Ziya Gökalp'in önerileri daha yaşamında kılık değiştirmiş, toplumsal yaşayışta işlevsizleşmiştir. Böylelikle düşünür, iki yönlü bir işlevsizliğe sürüklenir.

Türkçülüğün Esasları bütünlenirken, resmi ideoloji artık İttihat'çılara cephe almıştır. Bu aşamada Ziya Gökalp de herhalde bir dram kişisidir. Hikâyelerinde Türkçülük'ü çok daha kanlı öneriler biçiminde sunmuş Ömer Seyfettin de, Cumhuriyet Türkiye'sinin eşiğinde İttihat - Terakki'yi yermek durumunda kalacaktır.

Bu soy yadsıyışlara karşın, ta Namık Kemal'den başlayarak aydınların ve bürokrat-

ların, bu zümrelere koşut olarak da yazarların asıl sarıldıkları dünya görüşünün temelini pozitivizm oluşturur. Taner Timur'un belirttiği gibi «Bunu basit bir rastlantı sayamayız. Osmanlı bürokratları ve aydınları batının 'üstünlüğünü' açıklayacak ve bize aktarılacak bir 'sihirli değnek' aramakla meşguldüler. Oysa pozitivizm ve dayandığı ilim anlayışı, hem batının üstünlüğünü açıklamak, hem de Hristiyanlığa bulaşmamış olmak erdemlerine sahipti. Toplumsal ahenk fikri ile de, sınıfsal açıdan her türlü uzlaşmaya elverişli olan küçük burjuva özlere cevap veriyordu. Bu yüzden Jön Türklerden itibaren etki alanı genişledi (...)» İşte resmi ideolojinin çağdaşıktan anladığı, Hristiyanlığa bulaşmamak koşuluyla sınırları belirlenmemiş biçimde batılılaşmak - toplumsal uyum kavramını ne pahasına olursa olsun benimsemek ve sınıfsal çelişkileri yok saymak anlamlarına geliyordu. Bu, İttihatçıların politikasında diktatörlüğe varırken, Mustafa Kemal önderliğindeki Kurtuluş Savaşı'nda küçük burjuva radikalizmini anımsatıyor, nihayet sonuçta iyi niyetli özlere ne olursa olsun, batılılaşma ticaret burjuvazisinin işine yarar duruma dönüşüyordu. Kültür düzlemindeki karmaşa, batılılığı pek açık biçimde bir tüketim iktisadına çevirecek tek partili - çok partili demokrasilerimizin bildirisi yapacaktır. Fakat mesele bu kadar da yalın değildir. 1950 sonrasının egemen politikası, Ziya Gökalp'in «İslâm ümmetindeniz» görüşüne de geniş yer tanır.

Fakat pozitivizm edebiyatı da uzun süre etkilemiştir. Beşir Fuat'ta bir intihar olan bu dünya görüşü, dolaylı yollardan, genel olarak edebiyatımızın, özel olarak da romanımızın bir türlü diyalektik yöntemle karşılaşmamasının nedeni gibidir. Büyük deneyimlere girişmiş Yakup Kadri'yle Reşat Nuri bile dönemeçlerde idealist felsefenin boyunduruğu altında kalırlar. Attilâ İlhan'ın «Aynanın İçindekiler» roman dizisinde özellikle üzerinde durduğu toplumsal diyalektik - bireysel diyalektik düzlemleri, ancak 12 Mart sonrasının yapıtlarında vazgeçilmezlik edinecektir. Tanpınar, «Diyalektik, insanı tarife çalıştı,» demekle yetinmişti oysa.

Bu açıdan bakıldığında, roman ve hikâyemiz, diyalektik yöntemi benimsemeyenlerden, benimsememiş olanlardan, diyalektik yöntemi seçenlere doğru bir akış gösterir. Bu aşamada batılılaşma, artık çağdaşlaşmayla eşanlamlı olmaktan çıkıp, bir sorun gibi eleştiriye açılır. Çağdaşlaşma sabit ve değişmez bir olay olmaktan çıkar. Kuşkusuz çağdaşlık sorunlarına sağlam bir bakış, ancak diyalektik yöntemin benimsenmesiyle ortaya çıkar. Son yıllardaki roman ve hikâyeye serüvenimiz ustalıkla donanmışsa, bunu her şeyden önce, sorunlara diyalektik yöntemle eğilmesine borçludur. Oysa bu küçük araştırının ikinci bölümünde yer alan yazarlarımızın o kadar önemli sorunlara değinmelerine karşın, bir yöntem meselesi yüzünden nasıl derin zorluklarla karşılaşmış oldukları ortadadır. Sözgelimi Reşat Nuri bir toplum-

sal yapı irdeleyişine yönelmiş, ama hep yüzeyde kalmıştır. Onun Anadolu Notları, gerçekten yoğun tablolar çizmekle birlikte, yöntemli bir irdeleyişi içermez. Aynı şekilde yaşamı bir güzelliğe dönüştürmek istemiş Halikarnas Balıkcısı da, sorunları ancak şiire dönüştürerek irdelediğinde başarılı olmuştur. Ama Yaşar Kemal, Halikarnas Balıkcısı kadar şairce eğildiği sorunları, özellikle son romanlarında ve bir uzunöyküsünde (Kuşlar da Gitti) bütünüyle idealizmden koparmanın çabasıdadır. Edebiyatımızın roman ve öykü alanındaki asıl büyük değişikliği de bu aşamada aranmalıdır.

ÇAĞDAŞLIK VE BİREY

Halit Ziya'nın «Bir Yazın Tarihi» adlı uzunöyküsü, belki de edebiyatımızda ilk kez, kişinin kendi bireyini geliştirmeye yöneldiğini geniş kapsamlı haber verir. Bu uzunöykü, toplumsal ortamdan enikonu soyutlanmış da olsa, neredeyse Çehov'un ustalığına yaraşır bir sonla noktalanmıştır. Aşk ve acıma duyguları karşı karşıya bırakılmış, beysoylu bir ailenin yanında sığıntı diyebileceğimiz uzak bir akraba kızı, köşke gelen genç adamın —üstelik meslek sahibidir— evlilik önerisini, kendisine yalnız acındığından geri çevirme yürekliliğini göstermiştir. Son kerte bireysel iki duygu (aşk ve acıma) bireyin onurluluğuyla belli bir çözüme ulaştırılmıştır.

Halit Ziya'nın uzunöyküsü gerçekten ön-
bilici bir tutum içindedir. Çünkü «Bir Yazın
Tarihi»nin yazıldığı dönemde, toplum, henüz
bireylik sorununa yaklaşamayacak kerte,
ataerkil ve yarı feodal ilişkiler içindedir. (Ya-
kup Kadri'nin Kiralık Konak'ı herhalde ba-
tı edebiyatının yetkin örnekleriyle sıkıfıkı ol-
manın sonucu, bireylik sorununa büsbütün
peygambersi yaklaşır.)

«Bir Yazın Tarihi»nde biz, bireyin çare-
sizliğini, yalnızlığını, hayalkırıklığını kavra-
rız. Gelgelelim toplum, burjuva sınıfının üre-
tim güçleri alanındaki egemenliği ile üretim
ilişkileri alanındaki güçsüzlüğünün yarattığı
çelişkiyi yaşamadığı için ya da, daha başka
bir deyişle Osmanlı toplumunun yapısı batı
burjuva toplumlarıninkinden farklı olduğu
için bu gelişkin bireylik durumu ilginçtir. Ki-
ralık Konak'sa yer yer bulanık bir bilinçle,
Seniha ve Hakkı Celis tiplerinde bireyi ara-
yacaktır.

Bu küçük araştırı da, bir bakıma bireyin
genellikle romanımızdaki yerini saptamaya
yöneliktir. İster idealist felsefeyi benimsemiş
yazarlarımız olsun, ister diyalektik yöntemi
seçmiş günümüz edebiyatçıları olsun, top-
lumsal sorunlarımızı aydınların açıklığa ka-
vuşturacağına inanmışlardır. Bu aydınların
değişik sınıflarda arandığı da muhakkaktır.
Melih Cevdet Anday'ın «Telgrafhane» şiiri,
bütünüyle çok önemli bir «aydın» tanımı ve
betimlemesi sayılabilir:

Uyuyamayacaksın
Memleketin hali
Seni seslerle uyandıracak
Oturup yazacaksın
Çünkü sen artık o sen değilsin
Sen şimdi ıssız bir telgrafhane gibisin
Durmadan sesler alacak
Sesler vereceksin
Uyuyamayacaksın
Düzelmeden memleketin hali
Düzelmeden dünyanın hali
Gözüne uyku giremez ki...
Uyuyamayacaksın
Bir sis çanı gibi gecenin içinde
Ta gün ışıyınca kadar
Vakur metin sade
Çalacaksın.

Bu çok önemli şiir, bize, hemen ilk elde, «bilinçlilik» sorununu anımsatır. Yakup Kadri bilinçli burjuva aydınını arıyordu. «Telgrafhane» şiirindeki aydının artık burjuva dünya görüşüne bağlı olmadığı kesindir. O, kendisi adına konuşmamaktadır; onu ilgilendiren memleketin ve dünyanın halidir. Aydın, yaşam içindeki davranışıysa «vakur metin sade»dir.

İşte çağdaşlık dediğimiz davranışı, şiirin diliyle, bu üç sözcükle özetleyebiliriz. Yine Melih Cevdet Anday, Rosenberg'ler için yazdığı «Anı» şiirinde davranış sorununa eğilir:

Nice aşklar arkadaşlıklar gördüm
Kahramanlıklar okudum tarihte
Çağımıza yakışan vakur, sade
Davranışınız geliyor aklıma

Şiirin dili, bize, davranışın çağımıza yaraşması gerektiğini söylemektedir. Çağımızın

insanı nasıl davranacaktır? Yazarlarımız bu soruyu çok değişik görüngelerden yanıtlamışlardır. Kiralık Konak'ta özellikle Seniha kendi bireyini dile getirir; Oktay Rifat'ın Filiz'iyse (Bir Kadının Penceresinden) belki kişisel olanakları birey olmaya en elverişsiz durumdayken, hayatın sıkıştırması ve itmesiyle bir isyan gibi bireysel tavrını ortaya koyar: bireylik artık başka bir aşamaya yönelmiştir.

Tanzimat'tan neredeyse günümüze bir yığın fikir kargaşasıyla boğuşmamızın belli-başlı nedenlerinden biri, aydınlarımızın kendi bireyleriyle hesaplaşmaya girişmeksizin toplum adına konuşmak istemelerinde billürleşir. Bugün hâlâ ilerici, sosyalist olma savındaki kimilerinin birey - bireylik - bireysellik sorununu bireycilik görüşüyle karıştırmaları kafalardaki bulanıklığın açık kanıtıdır.

İttihat - Terakki'nin bayağı servet düşmanlığı, bir yerden sonra, özel mülk ve mal sahibi olma özlemine dönüşüyorsa, bu, gerçekte bireyselliğin gelişmemesiyle de ilintilidir. Oysa kitle hareketi, her şeyden önce «bilinçliliği» gereksinir.

Lukacs bu konuda şöyle demektedir: «Bilinçli bir azınlığın oluşturulması, kitle hareketinin ön koşuludur (...). Bilinçlilik ise, mutlaka aydın olmaktan geçer; aydın olmak da bireysellikten.

MARX'TA BİREY

Grundrisse, birey ve toplum diyalektiğinin gelişiminde üç büyük aşamaya yer verir. İlkel toplumlarda birey kabile ilişkilerine bağımlıydı; sonra da köleler ve feodal köylüler azınlıktaki efendilerle feodal beyler tarafından boyunduruk altına alınarak sömürü düzeyine geçildi. Burada bireylerin gelişimi, sınırlı bir çerçevede, salt egemen çevrenin bireyleri için olasıydı. Kapitalizm ise, bireyleri bağımlılık ve boyunduruk altından çıkarıyor, önceki toplum biçimlerinin dar gelişim sınırlarını aşp, üretimin toplumsallaşması ve dünya pazarının oluşmasıyla sayısız gereksinimin ortaya çıkmasına yol açıyor ve bireyin çok yönlü gelişimi için maddi olanakları yaratıyordu. Fakat kapitalizm, yapısı gereği, bireyi, bu kez de, şeyleşmiş toplumsal ilişkilerin mutlak boyunduruğu altına itti. Toplum güçleri, yine insandan kopartılarak, patronların sömürü aracına dönüştürüldü. Böylelikle insanın bireyselliği alabildiğine zedelendi.

İşçi sınıfının tarihi rolünü gerçekleştirme savaşıyla, kapitalizmin tarih sahnesinden çekilmesiyle üretim tarzı değişecek, maddi ve kültürel gereksinimlerin karşılanmasıyla, birey her yönde gelişebilecektir.

Marx ve Engels, Alman İdeolojisi'nde bireyi şöyle saptıyorlardı:

«Toplumsal katmanlaşma ve devlet, sürekli olarak, belirli bireylerin yaşam süreç-

leri sonucu olarak belirir; ama bu bireyler, kendilerinin ya da başkalarının tasarımlarında görünmeye çalıştıkları gibi değil, gerçekte oldukları gibidirler; yani bireyleri belirleyen ne yaptıkları, nasıl maddi üretimde bulundukları, kısaca istençlerinden bağımsız belirli maddi sınırlar, ön varsayımlar ve koşullar içinde nasıl hareket ettikleridir. (...) İnsanlar kendi tasarımlarının, düşüncelerinin vb. üreticisidirler; ama gerçek, etkin insanlar, üretici güçlerindeki belirli bir evrimin, ve bu evrimin karşılığı düzenlerin zorunlu sonucu olmalarına karşın, bunlardan apayrısı, en ileri düzenlere yönelirler. Bilinç, bilen varlık'tan başka bir şey olamaz ve insanın varlığı, onun gerçek yaşam sürecidir.»

Açıktır ki, bireyle toplum arasındaki diyalektik bağıntılar, öncesiz ve sonrasız ilkelere belirlenemez. Her dönem, her toplum biçimi, her sınıf kendi ilkelerine sahiptir.

Nihayet bilen varlık durumundaki birey, bireyselliğin ancak sosyalist düzende gelişebileceğinin ayırtındadır. Bu da, onun «en ileri düzenlere» yöneliştir.

Biz, burada, toplumsal hayatın bir cehenneme dönüşmesi sonucu, kapitalist düzende, bilen varlık durumunda olmayan bireyin de, zorunlu koşullar gereği değiştirmeye yöneldiğini görebiliriz. Örneğin, çok yerinde bir saptayışla, *Bir Kadının Penceresinden*'in baş kadın kişisi, sonuçta, kendi kişisel koşul ve olanaklarını aşarak, içinde yaşadığı ortama bütünüyle karşı koyar ve bu-

nun tek nedeni yine kendi bireyselliğini savunma güdüsüdür.

Ömer Seyfettin'in savaşçıları kör - sağır - dilsizdiler. Çünkü artlarındaki yazarın dünya görüşü, bütünüyle gericiydi. Ve bize neredeyse, bilinçsiz olarak, ama sezgileriyle köle toplumunun düzenini öneriyordu. Elbet bu önerideki tek kişi de değildi Ömer Seyfettin...

Oysa günümüzün yazarları gören - işiten - konuşan insanın bilinçlenme ve bilinçlilik süreçlerini irdelerken, toplumsal hayatımızdaki büyük, önemli tarihi dönüşümlere işaret etmektedirler.

Bugünün bilinçli yazarları karanlık tablolar betimliyorlarsa, bu, «bir sis çanı gibi gecenin içinde» çağımıza yaraşır «vakur metin sade» görevleriyle, gün ışığına giden yolu göstermek istemelerindendir. Çok yönseme- li, hattâ dağınık biçimde; ele alınmasına çalışılmış çağdaşlık sorunlarımızı özetleyebilmek için, her şeyden önce, çağımızın sosyalizm çağı olduğunu yinelemek gerekiyor; bunun dışında, kimi yazarlarımızın irdeledikleri sorunlarla, roman ve hikâyemizin çerçevesi içersinde, çağdaşıktan ne anlamamız gerektiği kavranmaya uğraşılacaktır.

KABAGÜÇ TUTKUSU

Çağın isterleri çerçevesinde gelişen bir öyküden söz açıldı mı, böyle bir anlayışın «ilk temsilcisi» olarak Ömer Seyfettin adı anılır. Ömer Seyfettin politik bir yazardır; onun ilk modern hikâyecimiz olduğu ve ilerici yönse-meler gösterdiği bugüne dek yinelenmiştir. Oysa Ömer Seyfettin, yıkılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nun geleceği için bir ideoloji sözcüsüdür yalnızca.

Bir yazarın belirlenişinde toplumsal olayların etkinliği yadsınamaz. Yazarı belirleyen —en bireysel, kişisel tutumlarda bile— doğrudan doğruya toplumun içinde bulunduğu maddi ortamdır. Yazar, bu maddi ortamın dışında kalan ya da ona tamamıyla ters düşen yeni bir öneriyi savunsa bile, kendini koşullayan üretim ilişkilerinden büsbütün soyutlanamaz. Tabii, maddi hayattaki üretim tarzı, yazarı ve yapıtını «genel olarak» etkilemektedir. Koşulların kavranışında, Ömer Seyfettin'de rastladığımız gibi, çeşitli ideolojilerin bakış açıları da etkinlik gösterebilir. Ancak bu ideolojilerin yaşarlığı, tutarlılığı, doğrudan doğruya, maddi güçlerin

çatışma içinde bulunduğu «egemenlikteki» üretim ilişkileriyle kavranabilir.

Yıkılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu, Türkçülük akımını bir kurtuluş çaresi olarak ortaya çıkarırken altyapıdaki bir değişime bağlayamıyordu. Tersine, birkaç kişinin —hoşgörüyü irdelersek— coşkun özelemlerinden başka bir şey değildi Türkçülük.

Ama başlangıçtaki bu coşkunluk, giderek, günümüze değin, çok tehlikeli ve çeşitli yönsemeleriyle yalnızca faşist anlayışa hizmet etmiştir. O kadar ki, Bergson ve Durkheim etkileriyle yola çıkmış Ziya Gökalp, ardında, edebiyat ürünü olarak Ömer Seyfettin'in hikâyeleriyle Halide Edip Adıvar'ın sözümona halkçı, gerçekte nasyonalist Yeni Turan'ını bulur...

Ömer Seyfettin, 9 Nisan 1914 tarihli Halka Doğru dergisinde, Tarhan takma adıyla «Ergenekon'dan Çıkış» şiirini yayımlar. Şiirin son dördüğü şöyledir:

Biz Türkler coşarız
Tûfan gibi her yana.
Arslan gibi koşarız
Bir gün bütün Tûran'a.

Tahir Alangu, 1968 yılında yayımladığı Ömer Seyfettin/Ülkücü Bir Yazarın Romanı'nda Ömer Seyfettin'in Halka Doğru dergisiyle hiçbir ilişki kurmadığını ileri sürmüştür; bunun tersini belirten İsmail Hikmet Ertaçlan'ın da yanıldığını açıklamıştır. Ancak aynı kitapta Alangu'nun şu sözlerine rastlıyoruz: «Ömer Seyfettin, yazılarını yayımla-

mak için Tanin gazetesini gözüne kestirmişti. Ama Ali Cânîp aracılığı ile gönderdiği hikâyelerinden ilki olan 'Piç'in yayınlanacağı o sıralar İttihat ve Terakki Partisi'nin halkçılık ülküsü güden kanadının düşüncelerini yaymak için çıkarılan, Türk Yurdu müessesine bağlı Halka Doğru dergisinin 1 Ağustos 1329 (1913) tarihli sayısında ilân edilmişti.»

Ömer Seyfettin'i konumuna oturtan sağ cephe araştırmacılarıysa, Tarhan takma adının ona ilişkin olduğu konusunda kesin kanıtlar ileri sürmektedirler. Kendi sistemi içinde titiz bir araştırmacı olan Fevziye Abdullah Tansel, yazarın şiirlerini derleyerek, Necatî Lûgal Armağanı'nda yayımlamıştır.

Halka Doğru, İttihat ve Terakki Partisi'nin görüşlerini kalabalık kesimlere yaymak amacını güdüyordu. Dolayısıyla sanatsal kaygılardan çok, kalabalığın düşüncesine sızmak öngörölmüştü dergide. Belki bu nedenle Ömer Seyfettin adını kullanmamıştır. Bir de o yıllar artık şiir yazmadığını biliyoruz. Öte yandan İttihat ve Terakki Partisi'nin ideolojisini yansıtmak da bir görevdi herhalde Ömer Seyfettin için.

Bu dörtlüğüne karşın, yazar, Balkan Savaşı Günlüğü'nün 14 Kânunsani 1328 (25 Ocak 1912) tarihli sayfasında, Narda'da geçen ilginç, kendisini de bilinçlendirmesi gereken bir olayı saptamıştır:

«Bugün de burada kalacağız sanıyorum. Yanımda kendiliğinden gelip teslim olmuş

bir topçu zabiti var. Hıristiyan olmak istiyor ve benim tercümanlık etmemi rica ediyor.»

Bu olaydan yaklaşık iki yıl sonra, Ömer Seyfettin'in gerçekliklerin sayısız bozgunla bütün açılımlarını sergilediği bir dönemde «arслан gibi» koşarak, «bir gün bütün Tûran'a» gitme özlemi akıllara durgunluk vericidir. İdeolojik görüşü yeniden belirleyebilecek nitelikteki olay ve olguların yazarı etkilemediğini söyleyebiliriz. Balkan Savaşı'nın hangi çetin koşullarda geçtiğini, savaşa katılan biri olarak görmüş ve saptamıştır Ömer Seyfettin. Bir Türk savaşçısının bozgun günlerinde, tutsaklıkta «Hıristiyan» olmak istediğine tanıklık etmiş; ama Türkçülük'ten, Turan ülküsünden vazgeçmemiştir.

Bu fikir karışıklığını nasıl açıklayabiliriz? Ömer Seyfettin bağlı bulunduğu Türkçülük akımına yüzde yüz inanıyor mu; yani inan bağları gözü kör mü yaşıyor onu... Sanımız buysa, onun hayalci bir yazar olduğunu kabul ederek, meseleyi kapatabiliriz. Öte yandan bu fikir karışıklığının köklerine ayrıştırılması başka, alışlagelmişin dışında vargılara götürebilir bizi. Şunu da unutmamak gerekiyor: Ömer Seyfettin çağı ve çağdaşlaşma adına konuşmuş bir hikâyecidir.

Yıkılış dönemindeki imparatorlukta tamamıyla birer üstyapı kurumu niteliğini taşıyan ve halkların sorunlarına çözüm getiremeyen düşünce akımlarını dört öbekte toplamak olasıdır.

Batının sanayileşme sonucu oluşan güçlerine bel bağlayarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun yapısındaki asıl aksaklığı gözden uzak tutup kurtuluşu Batıcılık'ta arayanlar —batıcı aydınlar, çok geçmeden emperyalist amaçlara hizmet etmek zorunda kalmışlardır.

Batıcılık'a bir tepki olarak ortaya çıkan, gelişen ve İslâm Devletleri'nin tümünü birleştirmeyi amaçlayan İslâmcılık —İslâmcıların da en az Turan düşseverleri kadar gerçekçilikten uzak olduklarını vurgulayabiliriz.

İkinci Abdülhamit yönetimiyle doruğa varan dengecilik politikasının bir sonucu olan ve toprak bütünlüğünü dış görünümde korumayı amaçlayan, ama bu uğurda her türlü ödünü vermekten kaçınmayan Osmanlıcılık akımı —İkinci Abdülhamit, bu konumda, artık baskıcı bir padişah değil, Osmanlıcılık'ın özelliklerini billûrlaştıran bir eylem kişisi gibidir.

İlk çıkış noktasını 1880'lere dek uzatabileceğimiz Türkçülük akımı...

Türkçülük akımı, ta Şemsettin Sami'nin dil anlayışında, dil çalışmalarıyla başlamış sayılabilir; uzun süre yalnızca kültür düzleminde kalmıştır.

Ancak bu akımların birbirlerinden yüzde yüz ayrı olduklarını, tekil bütünlükler kurduklarını ileri sürmek yanıltıcıdır. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde göreceğimiz gibi, düşünceler ve akımların ideolojik yansımaları iç içedir. Aydınlar, altyapının belirlediği ger-

çek temele ayak basmamakta diretmişlerdir. Bu yüzden İntibah'ında birçok yeni şeyi (duygulanım, doğa betimlemesi, şiirsellik, psikoloji, vb) denemek istemiş Namık Kemal'le, onun dil ve anlatım tavrına karşıt bir tutum içindeki Ömer Seyfettin'in politik fikir konusunda ve politik fikrin yazınsal düzleme yansıtılmasında özdeşleştiklerini görebiliriz.

Namık Kemal tarihten kaynaklanan birkaç yapıtıyla Osmanlı toplumuna umut vermek istemiş, tarihin başarılarından örnek getirerek cesaret aşılamaya uğraşmıştır. Aynı çaba Ömer Seyfettin'in «Eski Kahramanlar» dizisinde karşımıza çıkar. İki yazar da, tarihi, kişisel kahramanlıklarla açıklama eğiliminde birleşerek, masala dönmüş olayları işlemişlerdir.

Bu soy ürünlerinde iki yazarın politik bildirilerini özetlersek, devletin güçlülüğü, bu güçlülüğü koruması gereken —görkemli fizikleriyle— «erkek adamlar»a duyulacak ihtiyaç, erkek adamların sağlayacağı adaletin yüceliği, tanrısallığı ortaya çıkar. Bu politik bildiri gerçekte adamakıllı ilkel, çağdışı ve derebeylik uzantısıdır. Çünkü bütün bu sayıklamalarda bireyin bireysel değerlerine, sözgelimi insani zaafllara güvenmeme duygusu yatmaktadır. Yalnız yıkılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nun kurtuluş gizi değil, hayatın değer ölçüsü de yücelik, erkeklik, kahramanlık gibisinden sözde erdemlerde aranmaktadır. Birey, devletin iradesine ne pahasına olursa olsun uymak zorunda-

dır; güçlü bir devlet de toplumu kurtaracaktır.

Oysa bu safsata kükreyen Celâlettin Harzemşah'tan Ömer Seyfettin hikâyeciliğine, çok başka bir ırmakta yıkanmıştı. Dilinin pürüzleri bir yana, politik renksizliğine karşın Halit Ziya'nın yapıtı insani zaafların ustalıklı bir ifadesidir; uzun süreli değerlendirildiğinde, Halit Ziya'daki çağdaşlık duygusu, Ömer Seyfettin'e oranla kat kat üstündür.

Fakat Ömer Seyfettin derebeylik uzantısı görüşlere, etkileyici ve gücünü yalınkatlıktan alan bir ifadeyle geri döner. Yapıtında sağdan sola savrularak, her türlü düşünceden kendine pay çıkarır. Bir tek sosyalizm düşmanlığından ödün vermez. Bu da, üzerinde çokça durulması gereken bir sorundur. Çünkü o dönemin aydınları, ister batıcı, ister Türkçü ya da İslâmcı olsunlar, sosyalizmle ilgilenmemeyi, yeri geldikçe sosyalizme düşmanca bakmayı ön görmüşlerdir. Osmanlıcılık'ın denge politikası da aynı yeğleme içindedir.

Türkçülük, İslâmcı politika ve ideolojiye tepki duyan, Osmanlılık içindeki çeşitli ulusların bağımsızlık istemleri karşısında bunalan ve bu tarihi evrede kendi devletini savunmak için yeni bir ideolojiye ihtiyaç duyan bürokrasinin sözümona radikal kesimlerine uygun geliyordu. İttihat - Terakki'de biçimlenen bu ideoloji, Ziya Gökalp tarafından düzenlendiği ve ifade edildiği haliyle yeni, cılız Türk burjuvazisinin de ideolojik - politik programıydı.

Oysa Hüseyin Rahmi, olanca patavatsızlığıyla İttihat - Terakki'ye **Hakka Sığındık** romanında şöyle yaklaşacaktır:

«Hacı Ferhat Efendi, Abdülhamit devrinin bal tutup da parmağını yalayanlarından. Her devirde egemen bir kuvvet vardır. Ona uymak, çağın felsefesi sayılır. Yurtseverliğini, hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekette bolluk içinde yaşarlar. Bu idare felsefesinin tersine gidenler dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler, sürünürler.

Bugün Beyoğlu'nda bol gelir getiren yerlerin önemli bir kısmı Sultan Hamit'ten iyilik görmüşlerin elinde bulunmaktadır. Meşrutiyet fırtınasını geçirdikten sonra kedersizce mallarının sahibi kaldılar. Hele bu İttihat kaparozcularının insanı şaşırtan, tiksintiden kusturacak dereceye varan yağmacılıklarından sonra; sultan devrinin soyguncuları insafta, doğrulukta birer evliya gibi kaldılar. Bu yüzden de şereflerini ve insanlıklarını yeniden elde ettiler. İsterse kıyamet kopsun. Şimdi sigaralarını yaktılar. Köşe penceresine geçtiler. Günleri mutlu, gelecekleri sağlanmış; olup biten bu kargaşalığı seyrederek keyif çatıyorlar.

Onları bugün affettik. Unuttuk. Lâkin tarih sayfalarına, gelecek kuşaklara bu durum, gözyaşları döktürecek... Ateşten, kandan, irinden, lânetten satırlar yazdıracak... Bugün içinde kavrulduğumuz yangının kun-

dakçılarından birtakımları da, hiçbir şeye aldırış etmeden, daha büyük zenginliklerin verdiği bolluk içinde kurumlanarak pence-
relerinden bu düşkünler kaynaşmasını sey-
rediyorlar. Aç halk birbirini didiklerken on-
lar tok, gelecek kaygısından uzak... Rahat
ve huzur içinde kendilerine yarayacak yeni
bir devrim için neler neler düşünüyorlar...»
(Tahir Nejat Gencan sadeleştirmesi.)

İşte bir yanda yeniden itibarlarını elde
etmiş Abdülhamit artıkları (Hakka Sığındık,
1919 yılında yayımlanmıştır); bir yanda da
İttihat - Terakki'nin ülkeyi bozgun yerine çe-
virmiş olması; sonuç, Ömer Seyfettin'e öze-
leştirici gereğini duyumsatmamıştır bile.

Egemen ulus olarak Türkleri savunan
İttihat - Terakki politikası, perde arkasında
Almanya'ya göz kırpmak zorunda kalmıştı.
Enver ve Talât Paşa'nın göz kırpışlarına,
1917'de, biraz gecikmiş olarak Ömer Seyfet-
tin de katılır: O, «milli kadın» örnek kişisini
bir Alman kızında bulmuştur; «Fon Sadriş-
taynın Karısı» hikâyesini yazar. Ama Alman-
lar, aydınlar katında artık sevimsiz görün-
mektedir. «Fon Sadriştaynın Karısı» polemik-
lere yol açar, adamakıllı yerilir. Ömer Sey-
fettin tasalanarak «Fon Sadriştaynın Oğlu»
nu yazar; uyduruk bir Türk dâhisinin bay-
ram sayılan doğum günüyle egemen ulusçu-
luğun dışına düşmemiş görünür. Salt bu iki
hikâye, Ömer Seyfettin'in nasıl değişken, gü-
nün isterlerine uygun, uzun süreli hiçbir sö-
zü olmayan bir yazar olduğunu kanıtlamaya

yeter. O, İttihat - Terakki'nin neredeyse resmi yazarıdır.

Burada Ömer Seyfettin'in İttihat - Terakki'yle niçin birleştiği sorusunu sorabiliriz. Parti, Ziya Gökalp gibisinden bir ideoloji adamını gereksiniyordu, ama yazarların —dış görünümde— partiye bağlanmadan kalmaları da sözkonusuydu; Türkçülük akımına inanmışlıklarını, bağımsız olarak da sürdürebilirlerdi...

İttihat - Terakki'nin, o pek savunulan devlet mekanizması, kendisine hizmet eden yazarlara bazı çıkarlar, olanaklar sağlıyordu. Tahir Alangu, Ömer Seyfettin'inde bu meseleyi geçiştirmek ister: «Onu eleştirenlerden bazıları, Yeni Lisân hareketine karşı çıkan ve Servet-i Fünûn geleneğine bağlı olanlar, bazıları da, bu dergiyi ve edebiyat hareketini yürütenlerin İttihat ve Terakki ile olan ilişkilerinden hoşlanmayanlar, bir bölümü de Cenap Şahâbettin'in mektubunda belirttiği 'büyük paralar' söylentilerinden iyice ateşlenen» kişilerdir. Ömer Seyfettin bu «büyük paralar»dan yararlanmamışsa bile, söylentiyi doğrulayacak hikâyeler yazmıştır.

«Eski Kahramanlar» dizisini bir tanıt aracı sayabiliriz, Naimâ, Peçevî tarihlerinden ve Evliya Çelebi'nin yolculuk izlenimlerinden yararlanan hikâyeci, Enver Paşa'nın askeri yüreklendirme politikasında etkin bir çaba gösterir. Bu girişimde Ziya Gökalp başı çekmektedir. Turan düşü perçinlenmekte, Türk ırkının kökeni eşelenmekte, asker için tarih-

ten —nedense yalnız Osmanlı tarihinden— göz kamaştırıcı destanlık sahneler canlandırılmaktadır.

Gelgelelim Ziya Gökalp'in özlemleriyle Türkiye'nin genel gidişi, marksizme bir yanıt getirmek isteyen Durkheim'in başına gelenler gibi, 1920'lerde birbirinden alabildiğine kopar, İttihat ve Terakki Partisi'nin ideolojisi batkıyla sonuçlanmıştır. Gökalp, sürgün dönüşü, Kemalistler tarafından çok soğuk karşılanır. Bu durum, Kenan Akyüz'ün belirttiği gibi, onu, «Türkçülüğün Esasları adlı eserinde, Turancılığın 'Türk milletinin uzak ideali' olduğunu söyleyerek, uzak idealler için 'gerçekleşmenin aranmadığını' kayıt ve ırkçılık nazariyesini de şiddetle reddetmeğe götürmüştür.»

Daha ileri görüşlü bir tavırla, 1919'da bu lâf değiştirmeyi uygulamıştır Ömer Seyfettin. Ziya Gökalp, ideolojisini yadsıyarak, Türkiye Türkçülüğünü öneriyordu. Ömer Seyfettin'se, «Memlekete Mektup» hikâyesinde, İttihat - Terakki'nin yayın organlarında hiç görünmemiş bir yazar tutumuyla, kişisel eleştiriye girişmeksizin şu ilginç sözleri söyler:

«Arabistan'a, Suriye'ye istiklâllerini vermek istemeyen dünyada hiçbir Türk milliyetperveri bulunamayacağını, gayr-i Türk havaliye kendi milli mevcudiyetlerini vermek arzu eden Türkçülerden kimsenin Mısır'ı zaptetmeye kalkışmayacağını anlattım. (...) Bu asrın milliyet hakikatini en anlamayan,

en milliyet hissinden mahrum iki cahil şahsiyeti, Enver'le Cemal'i Türkçü sanıyor. Mantığı kararmış Enver'in Anadolu'dan gasbederek bol bol Arap illerine saçtığı milyarların dehşetini biz Malatya'da bilmiyorduk.»

Hikâye kişisi Malatya'da yaşadığı için bazı gerçekleri bilmemektedir; öte yandan Ömer Seyfettin'in saçılan milyarların dehşetinden habersiz olması, hiç de inandırıcı gelmemektedir! Kaldı ki, Arabistan'a, Suriye'ye «istiklâl vermek» Türkçülerin tekelinden çıkışı çok olmuştu o sıralar.

Türkçülük akımı, edebiyat açısından, politik yönelimine Balkan Savaşı'ndan sonra başlamıştır. Ömer Seyfettin savaşın niçin yitirildiğini, ordunun durumunu, imparatorluğun iktisadi sarsıntılarını az çok (belki de çok iyi) biliyordu. Balkan Savaşı Günlüğü'nde «silâhsız» ordunun yenilgisini canlı sahnelerle saptamıştır. Ama Enver Paşa'nın, askeri coşku yoluyla yüreklendirme fikrine katılmakta, «Eski Kahramanlar»ı, «Yeni Kahramanlar»ı yazmakta bir sakınca, çekince görmemiştir. Ziya Gökalp'in ansızın Türkiye Türkçülüğünün savunucusu kesilmesi gibi, bu olgu da, sağduyuyla açıklanamaz.

Ömer Seyfettin'in genel hikâyecilik tavrında bireye ve bireyselliğe düşmanlık göze çarpar. Onu, faşist eğilimlerle donatan, asıl bu tavidir. İnsanların bir sürü gibi yaşadıklarına tanık oluruz.

«Teke Tek» hikâyesinde şöyle der yazar: «Bunlar tam harp adamlarıydı. Yalnız aldık-

ları emirle yapacakları şeyi bilirlerdi. Sanatları içinde o kadar kaybolmuşlardı ki... Vakayie hiç ehemmiyet vermezlerdi. Uzak yakın tarihini değil, hattâ vaktiyle kendilerinin yaptığı şeyleri bile bilmezler, vurdukları kasabaların, yağma ettikleri şehirlerin isimlerini unuturlardı.» Herhalde bu «harp adamları»nın bellek yapısıyla doğal insanınki arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Yazarın kendisi de, betimlediği «harp adamları»na uygun olarak, köpeği Koton'u, Baytar Mazlum Bey'e bırakıp, «yaptığı şeyleri bile» bilmeden Hareket Ordusu'yla İstanbul'a gelir.

İttihat - Terakki'nin, Osmanlı Ahrar Fırkası'nın görüşlerine bir tepki biçiminde doğan İttihad-ı Muhammedi Cemiyeti yayın organı Volkan, Osmanlıcılık, batıcılık akımlarına ver yansın etmektedir o sıralar. İttihat - Terakki yenilginin eşliğindedir. Bu koşullar altında 31 Mart olayı gerçekleşir ve Ömer Seyfettin İstanbul'a gelir. Amacı «hürriyet»i kurtarmaktır. 31 Mart olayının izlenimlerini «İrtica Haberi» hikâyesinde işler. Ancak Hareket Ordusu'nun amacını, İkinci Abdülhamit'in tahttan indirilme nedenlerini, «hürriyet»i kurtarıp kurtaramadıklarını açıklamaz.

Sağcı ve tutucu bir tarihçi, İsmail Hâmi Danişment durumu şöyle özetlemekte: «Müfettiş-i Umumi Hüseyin Hilmi Paşa'nın Mâbeyn'e çektiği bir telgrafta itiraf edildiği gibi, merkezi Selânik'te bulunan üçüncü ordunun Sultan Hamit'e karşı beslediği muhalâfetin

en mühim sebebi maaşların bazan üç ay kadar tedahülde kalması ve zabitlerin zamanında terfi edememesidir: Bu iktisadî sebep, Jön-Türk propagandasından daha mühimdir.» Gerçekten de öyle. İttihat - Terakki'nin bayağı servet düşmanlığından yola çıktığını, esin kaynağının bu tür düşmanlıklar olduğunu söyleyebiliriz.

Nahit Sırrı Örik, yıllar sonra, Sultan Hamit Düşerken romanında —belki de bu tek özgün, düzeyli romanında— İttihat - Terakki'nin toplumsal psikolojisini Abdülhamit paşalarınıninkiyle karşılaştıracak; bayağı servet düşmanlığının oluşumunu ustaca saptayacaktır. Modern hikâyeciliğimizin kurucusu olduğu ileri sürülen Ömer Seyfettin'de böyle bir isteğe asla rastlamayız.

İkinci bir mesele de, bayağı servet düşmanlığından kaynaklanan Ömer Seyfettin'in sosyalizmden nefret etmesidir.

Hikâyeci, sosyalizmin karşısına bir dünya görüşü olarak Kızılelmanı düşünüyü çıkarır. Kimi hikâyelerinde bunu enikonu dile getirir. İlginç bir örnek, «Kızılelman Neresi?»dir. «Zamanın Süleyman'ı» Kızılelman'ın neresi olduğunu bilmemektedir. İskender Paşa askerlerin arasından «üç turunçlar» benzeri üç kişi «tutar». Zamanın Süleyman'ı onlara sorar Kızılelman'yı... «Padişahımızın bizi götürdüğü yer»dir orası ve padişah bilmektedir bir tek. Böylelikle devlet - ulus özdeşliği kurulur. Ömer Seyfettin'in çağdaşlık anlayışı, apaçık, sürü ve çoban çerçevesindedir. 1917 yılında

yazılan «Kızıl elma Neresi?» de, o dönem Osmanlı ordusunu güçlendirmek ereğini gütmüştür. Sarıkamış'ta Enver Paşa «Napolyonculuğu» 60.000 kişinin ölümüne yol açalı iki yıl olmuştur daha!

Kızıl elma düşü şöyle tanımlanır: «Bu daima taşan, kabaran, coşan bir kuvvetin ne olduğu bilinmeyen bir gayesi idi.» Tıpkı «harp adamları»nın bellek zayıflığı gibi, Kızıl elma ereği de bilinmezlik üzerine kuruludur. Fakat kuvvet taşmakta, kabarmakta, coşmaktadır. Bu denli bilinçsiz bir kuvvetin, kabagüç olduğu ortadadır.

Kanunî düşünür taşınır, Kızıl elma'nın neresi olduğunu çözer: «Hakkın beni göndereceği yer...» Çoban da yazgıcıdır. Vakit geçirmeden «doğruyu söyleyen bu üç kişiye» para armağan eder padişah keselerle... Doğruluk ödüllendirilmiştir.

İster istemez, Enver Paşa'nın ısmarladığı, karşılığını ödemekten kaçınmadığı savaş edebiyatı meselesi anımsanıyor. İncelikli şiirler yazmaya meraklı, sözümona bireyden yana, gerçekte bireyci Cenap Şahâbettin, Rıza Tevfik'e bir mektup yazar: «Dün bendenizle Hâmit ve Nazif beyefendileri Harbiye Nezâreti'ne çağırdılar. Nâzır Paşa'nın selâmı ile birlikte şu ricasını tebliğ ettiler: 'Zabitan ve asâkiri teşvik ile teşci edecok âsâr-ı ebediye yetiştiriniz.' Bu sırada zât-ı âlilerinin de dâsitân vadisinde bir silsile-i nefis yetiştirmeniz (...) Dâsitânlar hamasiyata ait olacak. Yazılacak âsâra gayet vâsi, ama gayet vâsi üç-

retler! vaat buyruluyor.» Bu mektubun son cümlesindeki bir ünlem işareti bile okuyanı dehşete düşürmeye yeter.

Osmanlı İmparatorluğu tarihten silinirken halkın korkunç çaresizliği karşısında Ömer Seyfettin'in —daha başka bir deyişle, İttihat - Terakki'nin tek önerisi vardır: Devlete boyun eğmek, devletin devamını sağlamak. Bu devlet ise, «İttihat kaparozcularının» devletidir! «Ferman», «Pembe İncili Kaftan», «Topuz» hikâyeleri bu amaçla yazılmıştır. «Ferman» devlet uğruna gözü kapalı ölümü, «Topuz» devletin bütünlüğünü ve parçalanmazlığını, «Pembe İncili Kaftan» devlet - birey ilişkisinde ilkinin saltık egemenliğini savunur. «Eski Kahramanlar» dizisiyle Ömer Seyfettin kabagüce duyduğu sevginin, faşist anlayışının doruğuna erişir. Alabildiğine insanilik dışıdır.

Ömer Seyfettin'deki fikir karışıklığı, devlet kavramıyla toplum kavramını da birbirine özdeş kılar. Sözgelimi «Pembe İncili Kaftan» hikâyesinde bireyin devlet için malını mülkünü vermekten kaçınmaması, çarpıtılarak, bu mal - mülkün toplum adına üleştirildiği biçiminde değerlendirilir. Aynı şekilde «Ferman»ın kişisi, devlet uğruna ölürken, toplum için gerektiğinde bireyin gözden çıkartılabileceği sanısını uyandırır.

Öte yandan, çağının toplumsal sorunlarına iyice yabancı oluşuna karşın, Ömer Seyfettin'in seçtiği konularda ve bunları işleyişinde öne çıkan politik çaba, ancak görünüş-

te çelişiktir. Çünkü Ömer Seyfettin, kökeni ve ideolojisi gereği öncelikle amaç olan devleti, onun «beka»sını düşünür. Ve o dönemde çöken Osmanlı devletine moral destekler bulma çabası günceldir. Toplumunu ancak «bu devlet»in varlığında —belki— düşünebilir.

Yazarın savunduğu «devlet» nasıl bir sistemle işlemektedir, «devlet»in özellikleri ve nitelikleri nelerdir... bunu yanıtladığımızda faşist anlayışın kanıtlanmasını da sağlayabiliriz. Ömer Seyfettin tarih içindeki bir devleti savunuyor her şeyden önce. Osmanlı İmparatorluğu'nun genişleme politikasını bir kerteye kadar benimsiyor, ama yine de Osmanlıcılık akımına karşı. Çünkü Osmanlıcılık, yeni toprak ele geçirmeyi önermiyor, eldeki toprağı koruma çabasını güdüyor. Ömer Seyfettin'se bütün dünyayı «Türkleştirme», daha doğrusu «ele geçirme» hayaline kapılmıştır; bunun için de kabagüç mübahtır. Tabii devlet de emperyalist amaçları yönlendirecektir. «Pembe İncili Kaftan»da devleti «erkek adam» nitelikli biri çıkmazdan kurtarır; «Topuz»da da aynı «erkek adam» niteliğine rastlarız. Önemli olan devlet kurumunu gücüyle koruyabilecek kişiler yetiştirmektir; bir tür İsparta eğitimi... «Başını Vermeyen Şehit» bu soy kişilerin genel örneğidir.

Devrimden yana değil Ömer Seyfettin, evrimi de değerlendirmiyor. Gerçek anlamıyla herhangi bir sistemli düşünceyi geliştiremediğini, savunamadığını görüyoruz.

Yalnız kan dökmek, düşman kanı dök-

mek, yağmalamak, «Türkleştirmek», askeri yönetimden vazgeçmemek birer ilkedir Ömer Seyfettin'de. Zorbalığın, çağdaşlık ve çağdaşlaşma yerine önerildiğini izliyoruz...

1911'de yayımlanan ünlü «Bomba» hikâyesinde Bulgar komitacılarına karşı sosyalistleri savunur görünmektedir yazar; ancak asıl niyeti bambaşkadır; Boris sosyalisttir, fakat «Genç Türkler hiç beklenilmeyen Meşrutiyet'i ilân edince, o da bütün arkadaşları gibi şehre inmiş, silâhını hükümete teslim etmiş ve köyüne» gelmiştir. Köydeki komitacılık «Türk» olmayan bir kabagüce dayandığı için, Ömer Seyfettin Türk yönetiminin değerini duyumsatmak ister! «Mandolinle heyecanlı sosyalist marşını çalan genç Boris»i hikâyeci hiç anlamamıştır: Boris sosyalizmin bir ütopya olduğuna karar vererek, karısı Magda'yla birlikte Amerika'ya kaçacaktır. Fakat bu hikâyede asıl ilginç olan, komitacıların Boris'i kafasını keserek öldürmeleri ve Magda'yı oturak âleminde oynatmaları değil, Ömer Seyfettin'in bazı tasvirleridir. Magda'nın üç ay sonra çocuğu olacaktır; yazar onu şöyle betimler:

«Magda çok saçlı güzel başını kaldırdı. İnce kaşları, muntazam bir burnu, pembe ve taze bir rengi vardı. Geniş omuzları, kabarık göğüsleri esvabının altından taşmak istiyor gibiydi. Alevlerle aydınlanan eteklerinin altındaki kalın bacaklarından sonra ayakları pek küçük ve nazik kalıyordu. Gebelik onu daha güzelleştirmiş, daha nefis ve mükemmel bir kadın yapmıştı.»

Üç ay sonra doğum yapacak Magda'yla «genç ve iri Boris»in o geceki yakınlaşmaları da ilginçtir:

«Boris, kolunu Magda'nın beline, kalçasının üzerine koydu. Onu kucağına çekti, oturttu. Dudaklarından öptü. Bir an, bir dakika, uzun bir dakika böyle kaldılar. Boris diğer eliyle karısının kabarık memesini tuttu. Bütün avcunu dolduran bu yumuşak ve nefis kabarıklığı yavaş yavaş dalgalandırarak sıktı. İkisinin de gözleri küçülüyor ve titriyorlardı. Magda'nın başı Boris'in kuvvetli göğsüne düştü.»

Gebe bir kadının böylesine kösnül biçiminde betimlenmesi gerçekten çok şaşırtıcıdır. Faşizmle azgın cinsellik arasında ilişki kuran çağdaş araştırmacılar da, bazı faşist yazarların yapıtından benzer bölümleri çözümlemişlerdir. Bir başka mesele de, Magda'nın Türk kadını olmayışıdır; Türk kadınlarını betimlerken çok daha «edepli» davranmıştır Ömer Seyfettin.

Ayrıca yazarın ulusçuluktan da pek bir şey kavrayamamış olduğunu, hem «Bomba»yla, hem de «Beyaz Lâle» hikâyesiyle kanıtlayabiliriz. «Beyaz Lâle»de ülkücü Bulgar subayı, ulusunu savunduğundan yerden yere vuruluyor, sadist-sapık eğilimleriyle çiziliyor. Aynı komitacıların milliyeti Türk oldu mu, bütün bu özellikler silinir ortadan. Tersine, erdemlerle donatılır Türk komitacı. Ulusçuluk, belki de, salt Türk «ırkına» özgü bir şey Ömer Seyfettin'de.

İşte «devlet» öbür uluslara yalnızca köle olma hakkını tanıyan, gerektiğinde «gâvur» kafasına «topuz» indiren, «kasaba yağmalayan», insanî zaafı karşılarında sertlik gösterebilen bir kurumdur; böyle bir devlete karşı çıkmak da, alçaklıkların en büyüğüdür!

«And», «Kaşığı» gibi içten, insancıl eğilimler taşıyan, etkileyici hikâyelerinde bile işin içine «ırk», «kan» gibi bulanık kavramlar girer. Özverili bir davranışın anlatıldığı o kadar güzel başlangıçlı «And»da, simgesel bir yorumlama çabası, insancıl ve evrensel olanı yok eder: «Ve kavmiyetimizden, hadsi (intuitif) Türklükten uzaklaştıkça, daha müteaffin derinliklere yuvarlandığımız karanlık uçurumun bu ahlâksızlık ve bozukluk, ve fasızlık ve hodgâmlık, âdilik ve miskinlik cehenneminin dibinde meyus ve şartlanmış, kıvranırken, saf ve nurdan mazi, kaybolmuş bir cennetin hakikaten uzak bir serabı halinde karşımda açılır.» Bu uzun cümlede, yalın söyleyiş çabası da yolunu şaşırmıştır; Ömer Seyfettin, «ırkçı» bir Abdülhak Şinasi gibi, «saf ve nurdan mazi» ile «kaybolmuş bir cennetin» düşlerine dalmıştır.

Yazar, 1911 yılında, Genç Kalemler dergisinde uzun hikâyesi «Primo Türk Çocuğu»nu yayımlar. Hikâye, 1914'te, Türk Sözü dergisinde sürdürülür.

«Primo Türk Çocuğu» Ömer Seyfettin'deki kabagüç tutkusunu, ırkçılığı, insanlıkdışılığı en iyi açıklayan bir örnektir.

Kenan'la Grazia'nın çocuğu Primo, koz-

mopolit bir ortamda yetişir. Ne Türk'tür, ne İtalyan. Anadili olarak Fransızca bilmektedir. Zamanla Türklük bilinci doğar Kenan'da; karısı Grazia ile düşünceleri çatışır. Bu arada Genç Türkler'in çabaları da konuya eklenir. Grazia Türk boyunduruğuna girmekten ürker, ne yapacağını bilemez. İtalya, Osmanlı İmparatorluğu'na savaş açar. Trablus elden gitmektedir. Kenan'la Grazia'nın çatışması büyür...

Kenan'ın karısına son önerisi: «Buradan gider ve İtalya'da kalırsan, bil ki artık aramızda hiçbir münasebet yoktur. Benimle yaşamak, evimizi bozmamak istersen tamamıyla Türk olacaksın! Babanı, memleketini, âdetlerini, dostlarını unutacaksın! İsmin değişecek! Çarşaf giyecek, Türkçe öğrenecek, bir harf İtalyanca söylemeyeceksin...» Bu buyrukların, kadını tutsak yerine koyuşun tıpatıp benzeri, Mussolini faşizminde yinelenenektir...

Annesiyle babasının konuşmalarını dinlemektedir Primo: Asla İtalyan olmayacaktır! «Madem ki babası Türk'tü! O da Türk'tü...»

Ömer Seyfettin, Primo'nun karar verişini, Hitler ordusunun eğitimine taş çıkartacak bedensel hareketlerle betimler:

«Geri çekildi. Eliyle alnını tuttu. Annesi Türk olmaya tenezzül etmez de o İtalyan olmaya sanki tenezzül mü ederdi? Jimnastikhanede idman yapıyormuş gibi göğsünü ileri fırlattı. Ellerini kalçalarına koydu. Kafasını salladı. Kaşlarını çattı. Dudaklarını uzat-

tı. Kollarında meçhul ve mukavemet olunmaz bir kuvvetin taşmak istediğini, kalbinin içine sığmadığını duyuyordu. Sert adımlarla salon kapısının önünde gezinmeye başladı.»

Grazia kaçacaktır. Primo haykırır : «Ben... Turko çocuk... Ben, yok İtalyano... Ben burda... Ben çocuk Türk...» Neye uğradığını şaşırان kadın, yurduna geri döner. Kenan «varlığını idrak, ilân eden küçük mabudunu tekrar tekrar» öper. «Primo evde yalnız kalmıştı. Bu yalnızlık hoşuna gidiyordu. Zaten o ecnebi kadının, o düşmanın aralarında ne lüzûmu vardı?»

Kuşkusuz bütün bu satırlara sinmiş anlayışın, edebiyatımızdaki ilk faşist eğilim olarak değerlendirilmesi gerekir. Böylesine ilkel, böylesine bayağı bir hikâyecilik tavrına kolay kolay rastlayamayız herhalde.

Halkların birbirleriyle olan ilintilerinde asıl düşmanlığın kişilere değil, sistemlere yönelik olması gerektiğini, Ömer Seyfettin hiçbir zaman kavrayamamıştır. Primo, öz annesine, «ecnebi» olduğu için «düşman» gözüyle bakar. Ve bu bakış, «milli ahlâk» biçiminde değerlendirilmek istenilir.

Primo'nun bilinçlendiği bir sahne:

«(...) Duvarlarda iğri ve altın kakmalı kılıçlar, kamalar, piştovlar asılı idi. Hattâ bir gün babası bu kılıçlardan birini indirmiş, kınından çıkararak ona birtakım siyah lekeler göstermiş:

— Bunlar ne? Biliyor musun? diye sormuştu.

O ne olduğunu anlamayarak:

— Çok kirlenmiş, temizletelim... cevabını vermişti.

Hâlâ duyuyor gibi oluyordu; o vakit babası gülümsemiş ve büyük eliyle minimini sırtını okşayarak:

— Hayır oğlum, demişti, bunlar kir değil... Bunlar düşman kanı... Bu kılıç bize dedelerimizden kaldı. Babam da, ben de onunla harbe gittik. Bu kılıç yedi muharebe gördü. Üzerindeki düşman kanı en büyük kıymettir, temizlenmez...

Sonra bir gün yalnızken, hizmetçiye diğer kamaları ve irili ufaklı kılıçları indirtmiş, kınlarından çıkararak bakmıştı. Hepsi hepsi kanlıydı ve bu kanlar düşman kanıydı...»

İyice bilinçlenen Primo düşünür: «Niçin ağlayacaktı? Kadınlar, zayıflar, kuvvetsizler, âdiler, alçaklar ağlardı. O ağlamayacak, fakat ağlatacaktı.»

Ömer Seyfettin'in kadınları, zayıfları, güçsüzleri âdiler ve alçaklarla bir tutmasını, bu görüşü, ancak, 1920'lerde adı konulmuş faşist ideolojiyle özdeşleyebiliriz.

Onun hikâyeciliğinin başlangıç dönemlerinde, daha bireysel bir tutum göze çarpmakla birlikte, bu da, kadın - erkek ilişkilerine, aile kurumuna, cinselliğe yöneldikçe asıl, sonraki gelişimine denk ifadesini bulur. Hemen başlangıç dönemindeki «İrtica Haberî» hikâyesi, zaten, politikaya bulaşacağının kesin bir kanıtıdır. Bu politikanın amacı da, Türk ırkının savunulmasından ibarettir.

İttihat - Terakki'nin politika sahnesinden çekildiği günlerde, Ömer Seyfettin ansızın boşançlar sorununa el atar, kaba gülmeden kaynaklanmış bir dizi hikâye yazar. Bu kez de, çağdaşlık adına, boşançlarla mücadele etmeye karar vermiştir...

1919 yılında Efruz Bey'den parçalar yayımlanır. Ahmet Mithat Efendi'nin o hiç değerlendirilememiş, bunalımına inilmemiş Felâtun Bey tipi gibi, Efruz Bey de hayli abartık bir batılıdır; yazarın eleştirileri, günümüz okuru için, üzerinde durulamayacak kerte sığdır.

Kısacası, Ömer Seyfettin çağının, toplumunun sorunlarına yaklaşılamamış, kişisel görüşleri yanlış, tutumu gerici bir hikâyecidir. Dünyaya bakışta çağının, döneminin bir sözcüsüdür belki; ama toplumunun sözcüsü olmadığı, olamayacağı gibi, çağını ve dönemi de kavrayamadığı söylenebilir. Hattâ tarihî hikâyelerinde, geçmişini de kavrayamamıştır. Tam anlamıyla bir bilgisizlik örneğidir onun yapıtı. Kimi hikâyelerinde açıktan açığa bilime karşı çıktığını da görüyoruz. Bu tutarsızlığa karşılık, zaman zaman da Türklük için çalışması gereken bilim adamları özlenir. Bilim, üretimin ve tekniğin zorlayıcı geliştiriminden soyutlanarak, fantazi temellere dayandırılır. Bilime ilişkin bu yığı, Ömer Seyfettin'i akıldan, sağduyudan koparmıştır.

Öylesine ki, Primo, Trablus olayı karşısında fantazinin, saçmanın yetkin bir sim-

gesi olur: «Bonmarşeden aldığı bir talim tabancası ile hep nişan atmaya çalışırdı. İtalya kralının resmini hedef yapmıştı. Her gün bu Türk düşmanının bazı başına, bazı göğsüne bir iki atım yerleştirirdi.»

Yazar, Türkçülük akımına bağlı kalmakla birlikte, kimi hikâyelerinde din ögesini silâh biçiminde kullanmıştır. Din eğitimi, Türk-lüğü kurtarabilecektir... Artık onun ideolojisi her şeye emperyalistçe eğilir; din de, gizemci kimliğinden soyutlanarak, fetih kılığına bürünür. «İslâmcı» Mehmet Âkif'in yapıtında çok daha insanî, duygun bir birikim vardır...

İkinci Abdülhamit'in baskıcı yönetiminden sonra, kabagücü her şeyden üstün tutan, kan dökücü, sertlik ve zorbalık yanlısı, düşünce özgürlüğünü yok edici bir edebiyatın gelişmesi ilginçtir. Ömer Seyfettin'in ırkçıları, beş aşağı, beş yukarı aynı özelliklerle Handan'ın sosyalist Nâzım'ı da olabilmişlerdir gerektiğinde.

Bu dehşet verici dekorun ardında, çağdaşlığı olumlu anlamıyla destekleyecek en küçük bir ayrıntı bulamayız.

TÜRK ROMANINDA BİR SOSYALİST

İkinci Abdülhamit'in baskıcı yönetimine karşı koymakta birleşen aydınların, ya da daha doğru bir deyişle, yarı aydınların arasında sosyalist olmak isteyen kişilere ve on-

ların oluşturdukları bazı örgütlere de rastlıyoruz. Çağdaşlık sorunlarına, böylelikle sosyalizm ucundan ucundan katılır. Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın bildirisinde, inanılır gibi değil ama, gerici Hobbes'tan saygıyla söz açılır; düşünce ve önerilerin karmakarışıklığı karşımıza çıkar yine. Bu, sosyalizm çabalarının, 1900'lerden başlayarak, kuramsız, gelişigüzel gelişmesinin doğal bir ifadesi gibidir. Arada bazı saptayışlar duygusallıktan kaynaklandığı için anlamlıdır; örnekse 1906 yılında, adsız - sansız bir örgüt, Rusya'da çarın öldürttüğü bir teğmenin ailesine başsağlığı mektubu yazar, meselenin can alıcı noktalarına değinir.

Gelgelelim sosyalist eğilimli kişilerin örgütlenmesi, içinde yaşadıkları topluma yön vermek isteğiyle birleşmeleri yararlı, verimli sonuçlar oluşturmaz. Tersine örgütler parçalanır, kişiler toplum adına konuşurken saplantılarını dile getirirler, sosyalizm konusunda ürkünç bir bilgisizlik göze çarpar. Hüseyin Rahmi'nin telâşlı telâşlı ele aldığı sosyalizm, çok geçmeden, onun romanlarında haydutların, hırsızların kafa bulandırıcı savunmalarını niteliğine dönüşür. Ahmet Mithat Efendi, «Avrupa'nın rahatını bozan şu sefil sosyalistler güruhundan» yakınmıştır. Edebiyat alanında öğrencisi sayabileceğimiz Hüseyin Rahmi, ustasına ihanet etmekte sakınca görmez. İlki, yaşamla boğuşa boğuşa para durumunu düzelttiğinden, mülkiyet meselelerinde titizdir. Hüseyin Rahmi'yse Nietzsche'vari isyanlar ve küçümseyişlerle insan

ilişkilerinin tümünü alaya alır; zenginlerin «büyük hırsız» olduğu bir dünyada, insanoğlu bencillikten kurtulamayacağına göre, haydutlukla para elde etmek bir bakıma mübahdır. Elbet haydutluğun ve hırsızlığın da bir savunusu olacaktır; onun sosyalist eğilimli lumpenleri abuksabuk bir yığın şey söyler, doğru, yanlıştaki yok olur...

Hüseyin Rahmi'nin hep lumpenleri sosyalist eğilimli göstermesine karşılık, Halide Edip 1912'de yayımladığı Handan romanında aydın bir sosyaliste yer verir. Nâzım, hırsız ya da haydut değildir!

Handan'da dönemin genel görünümünü saptamak gibisinden çok önemli bir amaç gütmüştür yazar. Abdülhamit saltanatının yarattığı korkuyu, baskının insanda bıraktığı psikolojik etkiyi, ahlâkî değerlerin soy-suzlaşmasını dile getirmek özlemi belirir romanda; ama bunlar yapaylığın ve tutarsızlığın görüngesinden irdelenmiştir.

Refik Cemal'in karısı Neriman «memleketin hayatından —ne kadar elim, ne kadar siyah, ne kadar inkiraza müheyya olsa— bihaber»dir. Handan, yeğeni Neriman'a benzemez. İmparatorluğun ve toplumun sorunlarını, ilkençlik yıllarında kendisini eğiten Nâzım'dan öğrenmiştir. Refik Cemal'le Handan'ı romanın sonlarında birleştiren platonik sevda ilişkisinin temelinde ülke gerçeklerinden «bihaber» olmamak yatar. Yalnız Refik Cemal'in sorunlara eğilişi, «gündüz Hariciye; akşamları Kuzguncuk tepesindeki

ağaçlar arasında gizlenen yuva; yuvanın kapısında beyaz esvapları ve mutmain, saf ve mesut çehresiyle Neriman, her akşam aynı muhabbetle bakan berrak gözler, aynı temiz sade salon, aynı beyaz, toplu yatak odası, aynı yıldızlı geceler ve yıldızlar kaçmadan ilk sabahın uzak, müphem ziyasıyla Neriman'ın kumral başı» çerçevesindedir. Halide Edip de bu çerçeveden bakar ve hiçbir tedirginlik duymaz. Handan'ın o göz kamaştırıcı Paris, Londra yolculukları; Hüsnü Paşa'yla mutsuz, ama kösnül eğilimler taşıyan evliliği de anımsanırsa, yazarımızın toplumsal sorunlardan ne denli «haberdar» olduğu kavranabilir.

Bu hariciyecilerin; Paris ve Londra gezginlerinin arasına bir de Nâzım karışır. Kimdir Nâzım? O, bir sosyalisttir, hem de kahraman bir sosyalist!

«Handan on altı yaşına gelinceye kadar biz Selim Bey'in Nâzım ismindeki yeğenini uzak bir hayal, birçok fevkalâde haller yaptığı için Sultan Hamit'in İstanbul'a gelmeye müsaade etmediği bir kahraman diye bilirdik. Bir gün büyük dostlar vasıtasıyla nihayet Nâzım, Sultan Hamit'e affettirildi ve o zaman Nâzım İstanbul'a gelecek şayiası ortaya çıktı.»

Okurun Nâzım'ı tanıması bu cümlelerle başlar. Nâzım «birçok fevkalâde haller»in adamıdır; Handan, Neriman'a yazdığı bir mektupta, Nâzım'ın Alman, Fransız ve doğunun eski, bilge edebiyatçılarından esinlendiğini belirtir. Handan'ın en büyük isteği, «bü-

tün Anadolu'da dolaşarak halkın ruhunu, dimağını uyandırmak için vaaz etmek»tir. Nâzım, «Ruhlarını, dimağlarını yükseltmek istediğin bu adamların evvelâ bu siyasi zincirden kurtulmaları, başka bir idare altına girmeleri lâzım geleceğini düşünmedin mi?» diye sorar. Oysa kendisi, daha yenilerde «büyük dostlar» aracılığıyla padişaha bağışlatılmıştır. Padişahla baskı yönetimine karşı koymak isteyenlerin bu ilginç sıkıfıkılığına ne denebilir ki! Nâzım, Anadolu'daki halkın yönetimi eline geçirmesini değil de, «başka bir idare altına girmeleri» gerektiğini düşünür zaten; onun konuşmalarında sosyalizmin dünya görüşüyle ilintili tek bir sözcüğe rastlamayız. Böyle bir sosyalisti, doğulu despot gibi davranmaktansa, batılı monark olmayı yeğlemiş İkinci Abdülhamit'in tehlikesiz görerek bağışlaması son kerte doğaldır.

Nâzım tipini gerçeklikteki yaşamdan koparamayız bütün bütüne. Halide Edip ona bazı kılıklar giydirse de, padişahın dokuncasız aydınları arada bir, «büyük dostlar» uğruna bağışladığı tarihi olaylardandır.

Selim Bey'in Nâzım'a bir sorusu:

«— İstanbul'da bu defa ne yapmak istiyorsun Nâzım? Artık bir meslek, bir iş zamanı değil mi yavrum?»

Öyle ya, Nâzım işsiz - güçsüz, serseri, aylak bir aydındır... Handan'ın sosyalisti serüvencidir; zaten Handan da bu yüzden ona gönül verir, sonra kişisel kaygı, geleceği güvenceleme isteği ağır basar, yana yakıla uyarıcı

mektuplar yazar sevdiği adama. Sonuç alamaz nedense; ancak o zaman Hüsnü Paşa'yla evlenmeyi kabul eder.

Bir de Nâzım'ın Handan'a evlilik önerisini okuyalım:

«Biliyorsunuz ya, ben bir sosyalist, bir ihtilâlcî, ben hayatı muayyen olmayan bir şeyim. Hattâ yarın bir bomba atmam, öbür gün tevkîf edilmem ihtimali daima mevcut. Ben size bunu söylerken yalnız benim hayatıma seyirci kalacaksınız diye de söylemiyorum. Memlekette belki bir gün büyük şeyler olacak, belki bu büyük şeyleri biz yapacağız. Belki ateş, kan, duman ve ölüm, pek çok ölüm. Siz, siz de bu ateş, kan, duman ve ölüm yapanlardan olur musunuz?»

Hüseyin Rahmi, hırsızlarına sosyalizm konusunda kimi doğru sözler de söyletmiştir; dahası onun sosyalist eğilimli roman kişileri, aydın olmak gibisinden bir önemlilik de taşımazlar. Halide Edip'in sosyalist devrimden anladığıysa, «ateş, kan, duman ve ölüm, pek çok ölüm.» Hele birdenbire ortaya atılan «pek çok ölüm», salt bu tanımlama ülkemizdeki sosyalizm düşmanlığının klasik çığırkanlığına yaraşır niteliktedir. Ne adına ölüm? Kimin ölümü? Romanda bunlar yanıtlanmaz. Kanlı, dumanlı egzotik bir ortam, sosyalist devrimi simgeler. Sosyalist devrimcilere gelince, onlar da «ölüm yapanlar»dır.

Handan'ın bugün bile yazınsal değer taşıyan bir roman gibi sunulması, orta dereceli okullarda okutulması akıllara durgunluk

verici bir olgudur. Çünkü Handan, bütünüyle kafa bulandırıcıdır; yazarının sosyalizmi savunup savunmadığı aydınlığa kavuşmaz, biraz öyle, biraz böyle... Bu tür bir sarsaklığın resmî ideolojiye de hizmet edemeyeceği açıktır.

Romanın ortalarında cezaevine düşen Nâzım, Handan'a çok bayağı iki aşk mektubu yazarak kendini öldürür. Sosyalist, ihtilâlcı olmaktan caymış, barut kokularından tiksiniştir; erişemediği Handan için ölmektedir.

Peyami Safa'nın Mahşer'indeki Nihat'ı anımsayalım. Nihat sosyalist değil, ateşli bir komünisttir. Onun da kalbi, «bir barut yumağı gibi» ateş alır; oturduğu evin sahibini ayağına çağırarak «Bak bana!.. bir ay benden para istemeyeceksin. Yoksa evi başına indiririm!» diye bağırır, sırada sütçü, bakkal ve öteki esnaf da vardır tabii. Nihat'ın görüşüne göre, «Bizi ve bu memleketi ihtilâl kurtarır, ihtilâl, ihtilâl, ihtilâl!» Gelgelelim Nihat açlık ve aşk uğruna intihar edecekken güneş doğar, «büyük dostlar» onu Avusturya Bankası'nda iyi bir işe yerleştirirler. Nâzım'ı da, Nihat'ı da aşk adam eder... Halide Edip'le Peyami Safa'nın görüşlerindeki, yaşamı sanat ürününe aktarılarındaki bu benzerlik, ilkinin «ilerici», ikincisinin «gerici» kabul edilmesini uzun yıllar değiştirememiştir ama.

Nâzım'ın sosyalist öğretiyi yaygınlaştırma çabası için ilginç düşünceleri var: «Her köşesinde sesinizi işittirmek, ruhunuzu ver-

mek için bir milletin ruhunu, mazisini ve edebiyatını bilmeli; tarihi biliyorsunuz, öyle mi? Zarar yok. Bir de benim bildiğim gibi biliniz.» Osmanlı tarihini bildiğini ileri süren Handan, Nâzım'dan bu sözleri işitir. Ama Nâzım'ın bildiği tarih nasıl bir şeydir, okur bir türlü öğrenemez. Nâzım, Handan'a eski Yunan felsefesini okutur; Handan'ın Neri-man'a mektubunda eski Yunan felsefesiyle ilgili kısacık bir nota rastlarız: «Sana azıcık Eflâtun'dan bahsetmek isterdim, Neri. Fakat biliyorum ki bir şey anlamayacaksın ve sıkılacaksın!» İngiliz edebiyatının «ezeli ve büyük birkaç siması»nı bildiğini ileri süren Handan, nedense Nâzım'ın «içtimaiyatı», «insanlar, cemiyetler ve bunların hayatlarıyla rabitaları hakkında tetebbuat nazariyatından ibaret» görmesine pek şaşırır. Bir yandan da kadınca bir mücadelenin eşiginde: zavallı Nâzım onu sosyalistler arasına katmaya çalışırken, Handan, bilgi yükünün çoğalmasını bekler, sonra Nâzım'a itiraz edecektir.

Nâzım'ın mektupları kadar bayağı bir başka sahne de piyano başında geçer. Mehmet Rauf'un Eylûl'ünde göz yaşartacak kadar içli piyano başı oturum ve söyleşileri, burada artık romantizminden koparak gülünç, yapaylığı dışa vurmuş bir havaya bürünür okur için.

Nâzım piyano çalmakta, Handan'ın Hüsnü Paşa'yla evleneceğini artık öğrenmiş, ayrılıyorlar; Handan'ı öpmek istiyor Nâzım, Handan geri çekiliyor ve elini uzatıyor:

«— Ben başkasının karısı olmaya vaad-ettim, dedim.

— Ellerinizi çekiniz, hürmetim arzularınızı yerine getirmek için kâfi. Hayır, elinizi tutmak istemem, maksadımın kanatlarını kırdı. Fakat siz yine mukaddessiniz!

Sonra eğildi. Tabure üstünde duran ayağımın ucuna hürmetkâr bir buse bıraktı, omuzları, kolları, düşük, çıktı. Bir daha görmedim.»

Bu sahnede Handan'ın ayağı niçin tabure üstünde durmaktadır ya da böyle bir cam-bazlık niçin gereksinilmiştir; anlaşılamaz. Fakat Handan'ın onurunu kurtarmak adına toplum üzerine sözümona köklü görüşleri olan bir roman kişisi iyice küçük düşürülür.

Bu sahnelerin ışığı altında, çağdaşlaşma sürecindeki Türkiye'de (yıkılış evresindeki Osmanlı İmparatorluğu'nda) bir yazarın sosyalistten ne anladığını, sosyalistleri nasıl betimlediğini ve yansıttığını çıkarsayabiliriz.

Yazar, sosyalist kişisini örgüt hareketinden bağımsız bir serüven insanı olarak ele almıştır. Nâzım'ın imparatorluktaki sosyalist örgütlenmelerin dışında kalması ya da bu örgütlenmelerden hiç söz açmaması; doğrudan doğruya yazardaki bilinç ve bilgi eksikliğine bağlanabilir. Oysa devrim öncesinin Tolstoy, Dostoyevski gibi büyük Rus romancıları, sosyalizm yandaşı olmamakla birlikte, sosyalistlerden roman kişisi seçmişlerse, toplumdaki devinime değinmek gereğini her zaman duymuşlardır; bunun roman gerçek-

liğini sağlamak adına yapıldığı kuşkusuzdur. Yazarımızsa sanki boş meydana at koşturuyor.

Nâzım sosyalizm konusunda konuşurken soyut, hattâ anlamsız, karmakarışık bir takım şeyler söyler. Romanın anabütünüyle söylenenler arasında organik bir bağ kurmak olanaksızdır. Bu yüzden sözler boşlukta kalır, hayatın akışına oturtulamaz.

Yine Nâzım, bize bir «kahraman» gibi tanıtılır. Destanlık sosyalistleri, edebiyatımızda, daha sonraki dönemlerde de bol bol görme imkânını buluruz: bu yapıtlar, ancak yanlışlığı çoktan anlaşılmış devrimci romantizme bağlanabilir. Gelgelelim Halide Edip'in böyle bir amacı yoktur, o, göklere çıkardığı Nâzım'ı, Handan'ın aşkı karşısında Hades Ülkesi'ne gönderir.

Oysa aynı yazar, **Yeni Turan**'da, Türkçülük akımının etkisi altında kalarak, kendi içinde tutarlı ideolojik kişiler betimleyip yansıtabilmiştir. **Yeni Turan** bugünün komando ideolojisine kılavuzluk edecek düzeyde ve başarıdadır. **Yeni Turan**'ın edebiyat açısından bu başarısı, yazarın irdelediği, romanlaştırdığı ideolojiyi benimsemiş olmasıyla açıklanabilir. Ağır ağır toplumu saran eski Türk töresine geri dönüşler, o kırmızı içmeler, o parti ruhunun heyecanlı ifadesi, ve benzeri birçok durum, roman sahnesi bir söylevde gerçek amacını belli eder:

«(...) 'Adem-i Merkeziyet'i tüm olarak uygulayabilmek, yirmi yıllık bir durulmaya

ve Türk unsurunun kaybettiği dengeyi bulmasına bağlı olduğundan, hükümet bu aralık barış ve güveni, yurdun sessizliğini bozacak her türlü davranışa bambaşka bir şiddetle karşılık verecektir.

Hükümet aynı zamanda çeşitli yerlerdeki çeşitli güçlere kendilerinden memurlar, valiler gönderecek ve milis kuruluşlarını hemen yayacaktır. Fakat bu ilk yirmi yıl içinde 'Adem-i Merkeziyet' ile idare edilecek azınlıkları adaletli, fakat sıkı denetleme altında bulunduracaktır. Kendi başkanlığım altında kuracağım tarafsız ve âdil bir denetleme kurulu Rumeli, Kürdistan, Arabistan ve Rumların oturduğu adaların okullarını, idare biçimini, hükümetin denetlemesine açık bırakılmayı temin edecektir. Türk olmayan Müslüman kardeşlerimizden Türk imparatorluğundan ayrı bir idare teşkili için çalışanları yahut o fikri aşıl原因ları Türk ve İslâm olmayan kardeşlerimizden diğerlerini, başka bir vasıta ile vermeğe çalışanlara, hükümet şiddetle haddini bildirecektir.

(...) Nasıl Amerika'da Güney, Kuzey'den ayrılmak istediği zaman silâhla, topla yola getirildi ve bugün birbirinden kopmaz bir Amerikalılık vasıtasıyla bağlı 'Birleşik Cumhuriyetler' birbirine örüldü ise, biz de çeşitli kavimleri büyük bir imparatorluğun özgürlük ve mutluluğuna kendi çıkar ve özgürlükleri yolunda, birbirine örmek için, hiç yolumuzdan şaşmayacağız.» (Baha Dürder sadeleştirmesi.)

Halide Edip'de önceden de belirtildiği gibi bir de kılavuz - Amerika tutkusu vardır ve Amerikan hayranlığı, bir dönem için, çağdaşlık sorunlarımızın en önemlisi olmuştur. Yazarımız bunu, **Âkile Hanım Sokağı**'nda dile getirir.

ROCK AND ROLL VE STRIP - TEASE

Politik savaşımında Amerika'ya özel olanaklar tanımak isteyen (Amerikan mandat'cılığı meselesi) Halide Edip, Türkiye Cumhuriyeti'nin bağımsızlığı karşısında kılavuz - Amerika görüşüne yönelir; **mandat** düşüncesinden vazgeçmiş gibidir. Ama onun **Yeni Tü-**
ran'da asıl niteliğini ve yapısını dışa vurmuş. Amerika'ya benzer bir devlet ve yaşama biçimi ülküsü, hemen hemen bütün kitaplarında karşımıza çıkar. Amerika, Halide Edip'e göre, çağımızın en başarmış ülkesidir, Amerikan yurttaşıysa dünyanın en iyimser insanıdır. Bu başarmış ülkenin iyimser insanlarını örnek almamızda yarar vardır...

Fakat Amerika'da yalnız Kuzey'in Güney'i topla, silâhla, savaş ve gizli cinayetlerle yola getirmeyeceği, bir yandan da başka ülkelerin iç meselelerine, özgürlüklerine, bağımsızlık ve düzen kavgalarına bu yöntemle yaklaşacağı meselesi ortaya çıkınca yazarımız az çok tavır değiştirir. O, artık sadece yerinmektedir; 1958'de yayımlanan ve konusu 1955'te geçen **Âkile Hanım Sokağı**'nda şöy-

le demekten kendini alamaz: «Gelecek konusuna gelince, değil bizler, gençler bile onu ellerine alamıyorlar. Hattâ Amerikan dedikleri dünyanın en genç ve iyimser ulusu bile ne arkaya, ne öne bakabiliyor. Herkes olduğu yerde sallanıyor, olduğu yerde yuvarlanıyor; yahut çevresindekileri sallıyor, yuvarlıyor.» Bu sözleri eski elçilerden Samim Bey söyler; sallan - yuvarlan'la toplumsal sorunları simgelemek ister ama, bu sallan - yuvarlan gerçekte dünyayı sarmış rock and roll dansıdır. Halide Edip, rock and roll dansıyla strip - tease'i yeni dünyanın, çağımızın toplumsal ve bireysel bunalımlarına bir simge gibi göstermek ister.

Ancak **Âkile Hanım Sokağı** karışık, mimarisi çökük bir romandır. **Sinekli Bakkal'**ın ününe sığınılarak bu romanın yazıldığı ve yeni dönemlere yorum getirmek amacını güttüğü pek açıktır. Yazarımız bazı «hayat sallantıları»nı dile getirmeye çalışır.

Bu hayat sallantıları, kabuk değiştiren bir toplumda geçmektedir. Gelgelelim yazarın ileri yaşı meseleleri çok eskilerde kalmış önerilerle çözümlemesine yol açar.

Oysa **Sinekli Bakkal'**ın yumuşatma politikası, **Âkile Hanım Sokağı'na** oranla çok daha kandırıcıdır.

Sinekli Bakkal'da doğu - batı ikilemine değinilmiş; doğuyla batının kaynaştırılmasına çalışılmış, bu öneri bir bileşim gibi okura sunulmuştur.

Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel se-

yirlik gösterilerimizin ustalarından Kız Tevfik'in kızı hâfız Rabia, İtalyan piyanist Peregrini'yle evlenir. Rabia'yla Peregrini, Abdülhamit'in Zaptiye Nâzırı Selim Paşa'nın konağında tanışırlar. Peregrini, Müslüman olup Osman adını alır.

Abdülhamit devrilmiş, 1908 Meşrutiyeti ilân edilmiştir. Halide Edip, belki de bütün romancılık serüveninin en ilginç ve doğru sahnesini **Sinekli Bakkal**'ın sonunda kurar: Bir Abdülhamit yordakçısı, şimdi «hürriyetçi» kesilmiş, umutlu halkın arasında coşkuya bağırıp çağırmaktadır.

Fakat romanın kendisi kesinlikle bir yumuşatma politikası güder. Hâfız Rabia'nın İtalyan piyanist Peregrini'yle evlenmesi, bütün olayların Selim Paşa'nın konağı çevresinde geçmesi, Selim Paşa'nın oğlu Hilmi'nin «hürriyetçi» olması hiç de «boşuna» değildir. Bu roman, gerçekte, Osmanlı İmparatorluğu'nda artık gücünü, egemenliğini yitirmiş doğu despotluğuna karşı batı emperyalizminin nasıl yerleştiğini, kendiliğinden simgeler. Çünkü romanın felsefesinde yazgıcılık ağır basar; Abdülhamit'in zulmüne karşı çıkmak isteyen Genç Türkler politik eylemlerindeki tutarsızlıkları dolayısıyla değil, devrimden söz açtıkları için yerilirler, devrim zararlıdır, insan yazgısına boyun eğerse «dünyevi» kuruluşuna kavuşacaktır...

Bu açıdan yaklaşıldığında, «göz patlatan Muzaffer»in romanın sonunda niçin özgürlükçü kesildiği daha iyi anlaşılır: 1908 Meş-

rutiyeti'nin getirdiği özgürlük de sahte ve bireye huzur sağlamaktan uzaktır. Doğruların çarpıtılması, sanki tek amaçtır **Sinekli Bakkal'da!**

Halide Edip, devrimi bir çağdaşlık sorunu olarak ele alır; devrim ve toplumsal eylem konusundaki görüşleri, Peyami Safa'yı aratacak kerte gerici ve sığdır. Devrim, kan dökücülüktür; oysa doğuyla batıyı birleştirebilecek, insanı barışa götürecekt tek ölçüt Mevlevi Vehbi Dede'nin belirttiği «aşk»tır. Fakat bu aşkın, sözgelimi bir Halikarnas Balıkcısı'ndaki aşk ve güzellik anlayışından çok başka olduğu da ortadadır; buradaki aşk, bütününüyle tanrısal, gizemci, dinî bir görüngüdür. Hâfızla, piyanist aşk sayesinde birleşmemişler midir! Peregrini'yi Osman'a dönüştüren de budur.

Vehbi Dede, yeryüzüne «derunî muvazene»nin çerçevesinden bakar; Hilmi, nihayet, onca acıdan ve zulümden sonra, yeryüzünün tek ölçütünün «fert» olduğunu anlayıverir. Böylelikle birey meselesi de çıkmaza sokulur; çünkü Halide Edip'in bireyi yaratıcılığın, devingenliğin, değiştirimin bir ögesi değil, doğrudan doğruya edilginliğin kendisidir; edilginlikse «derunî muvazene» adını alır.

Öte yandan gerek Kız Tefvik, gerek Rabbia, gerekse Vehbi Dede ve Selim Paşa'nın —o kadar baskı yanlısı Zaptiye Nâzırı'nın— karısı Sabiha Hanımefendi doğunun, Osmanlı'nın geleneksel cömertliğinin, eli açıklığının tipik ifadesidirler. Özellikle Sabiha Hanım-

efendi: onun konağında kurulan sofralar (elbet Selim Paşa'nın kazancıyla) herkese açıktır; devrimci Genç Türkler bile bu sofrada karın doyurabilirler...

Âkile Hanım Sokağı da bu yakınlaştırma ve eritme isteğiyle başlar:

«Burası bütün manasıyla demokrat bir memleket çocuklarının oyun meydanı manzarasını gösterir. Konaklardan, apartmanlardan olduğu kadar izbelerden, gecekondulardan da çocuklar orada toplanırlar. Orta yerde veya yaya kaldırımında her kılık ve kıyafette çocukların top, koşmaca, güreş taklidi sporlarını, özellikle her çeşit oyunların örneklerini görürsünüz. Ayakları çıplak, pantolon ve gömlekleri parça parça, yüz göz toz içinde, sümüklü çocuklar, gömlekleri ütülü, pabuçları pırıl pırıl, saçları dikkatle fırçalanmış, hattâ briyantınle biçimlendirilmiş çocuklar mutlak bir eşitlik içinde orada oynar, dolaşırlar. Kavga, gürültü, sövme, sayma, el ya da dil dalaşı yok gibidir. Evet, oraya 'Birleşmiş Çocuklar' toplantısı diyebilirsiniz ve herhalde 'Birleşmiş Milletler' toplantılarındaki çekişmeden fazla bir çekişme görmezsiniz.»

«Birleşmiş Çocuklar» anlayışı, **Sinekli Bakkal**'da Rabia'nın zarif Peregrini'yle evlenmesine ne kadar yakındır! Çünkü her ikisinde de, denge arayış, uçlardan kaçış belirgindir. Önemli olan, devrim fikrinin kafalardan çıkartılmasıdır. Ama bu arada, Kuzey'in Güney'i bastırması hoş karşılanabilir; Ame-

rika, «Birleşik Cumhuriyetler» uğruna silâha sarılmıştır, devrimin neler getireceğini kestirmekse imkânsızdır.

Böylelikle fikirler, görüşler karmakarışık olup, «aşk» ve «deruni muvazene», Sinekli Bakkal'dan Âkile Hanım Sokağı'na «rock and roll» ve «strip - tease»le yer değiştirir. Bu sokağın insanları, gelenekselle, Müslüman-Hıristiyan karışımı yeninin bir ifadesidirler; onların piyano eşliğinde Kur'an okumaları bile beklenebilir. Mevlevi Vehbi Dede'nin yerini kadınlara karşı büyük zaafı olan, bu yüzden de yanlarındaki çirkin, yüzüne bakılmaz hizmetçi Güzide'yi, karısının olmadığı bir gece, elçilikle görevli olduğu yabancı ülkede koynuna alıp, ona bir piç peydahlatmış Samim Bey alır; Samim Bey'in felsefesi de yazgıcılıktır, ancak ömrünün son yıllarında nedamet getirerek Gülizar'ın babası olduğunu, neler pahasına, itiraf eder... Samim Bey'i şirin gösterme çabaları boşunadır ama; yazar, onda Vehbi Dede'nin inceliğini, olgunluğunu, bilge kişiliğini yansıtamaz. Fakat Samim Bey'in evi, Vehbi Dede'nin mevleviliğine uygun biçimde herkese açıktır: buraya üniversite profesörlerinden Amerikalı Dick'e kadar kimler gelmez ki...

Samim Akyürek'in evine, karısının yeğeni Nermin de gelir, hem de uzun bir süre için. Miss Melon adlı Amerikalı bir öğretmenin taa Washington'da eğittiği Nermin artık evlenmiş, kocası hariciyeci Tarık'la ilişkisinin sallantıda olduğunu duyumsamaktadır.

Derken Nermin, ağzı sigaralı, erkekleri boyunduruğu altına alan, kuvvetli kişiliğiyle romanlara konu olabilecek Âkile Hanım'la tanışır; Âkile Hanım yaşantısının bir roman konusu olduğuna inanmaktadır, Nermin de bu karmakarışık yaşantıyı roman mı yapmaya karar verir, yoksa çevresindekiler mi ansızın ona romancı sıfatını yakıştırırlar, pek belli olmadan «hayat sallantıları»ndan bir başkasına geçer...

Bu kez özgürlükçü Hilmi'nin yerini müteşebbis ruhlu genç, olağanüstü yakışıklı, «yüksek mimar - mühendis» Sadi Arslan alır. Sadi Arslan Teknik Üniversite'yi bitirdikten sonra «Almanya, Fransa, İngiltere, hattâ Amerika'da etütler» yapmıştır. Otuz beşine girmiş olmasına karşın evlenmemiştir. Konyalı müteahhit İsmail Bey'in yanında çalışmaktadır. Yapsatçı, bu yeni zengin tipi, kendisine daha büyük bir iş ve çalışma önerince, gerçek müteşebbis Sadi, kendi hak ve çıkarını adamakıllıca koruyan bir kontrat hazırlar, yapsatçıyı dize getirir...

Anadolu çocuğu Ayşe'yse bir kapıcının yeğeni olarak Beyoğlu'na gelir, Madam Karamanidis'in kokot evinde hizmetçilik yapar. Derken «hayat sallantıları», bu, Madam Karamanidis gibi çırılçıplak soyunup gezinmeye alışmış kızı, Âkile Hanım Sokağı'na getirir; Ayşe'nin yeni adı, soyunup pencere önünde gezindiğinden «cıbil gız»dır. Ayşe. Sadi Arslan'a âşık olur, onların yanında çalışma fırsatı doğar, Sadi'yle hemen hiçbir ilişkisi

olmamasına karşın hali tavrı değişir, «ense-sinde sımsıkı bir topuz, önünde önlük, vücudu da yüzü kadar hareketsiz» dolaştığından, «ideal bir hizmetçi» olmuştur. Fakat aşkın bu tansığı uzun sürmez; Sadi Arslan, Amerikan mimarisine tutkun Serin Esen'le evlenmeye kalkışınca Ayşe intihar etmek ister, burnu kırılır, Dick'le kardeşi ünlü bir hanım yazar cıbil gıza sahip çıkarlar...

Böylesine karışık, yapıntısallığı acemi bir romanın bazı toplumsal görünümlere, çağdaşlık sorunlarımıza ışık tutması, ne olursa olsun, Halide Edip'teki fikir adamı tavrıyla açıklanabilir. O, son yapıtına değin fikir adamı niteliğini korumuştur, diyebiliriz. Tabii bu fikirlerin doğruluğu, düzeyi her zaman tartışılmalıdır...

Âkile Hanım Sokağı, Yakup Kadri'nin de ısrarla üzerinde durduğu değişen mimarinin saptanışıyla başlar: «Buradaki evler bugünkü Türkiye'nin, mimarlık bakımından eski ve yeni birbirine benzemeyen üslûplarının bir hulâsası gibidir. Çökmeye mahkûm cumbalı, kafesli, yanları teneke kaplı evcikler, biraz daha içinde yaşanabilecek başka ahşap binalar ve bu eski biçim evlerin aralarında örneğin, yüzleri iki metreyi geçmeyen, altı, yedi katlı kâgir ya da beton Hilton karikatürleri de göze çarpar. Herhalde, üç - dört yüzyıllık bina usulleri —şaka olsun diye— örnekleri karmakarışık bir sergi halindedir.» Türkiye'de, özellikle büyük kentlerde Hilton hayranlığı alıp yürümüştür. Başka bir yaza-

rın elinde, belki de Brecht'çi bir tavırla yepyeni bir kimliğe bürünebilecek bu roman, Halide Edip'te birkaç gözlemin ifadesi olarak kalır. Çünkü yazar, Amerikan hayranlığını eleştirmektense, Türkiye'nin Amerikan yaşama biçimine ayak uyduramamasını ele almaktadır. Nermin, geceleri, uyumadan önce mutlaka «malum Amerikan cep kitaplarından birini» okur. Samim Akyürek, İngiltere ve Fransa'nın kültür yaşamı kapsamında artık eskimiş ve emekliye ayrılmış iki ulus olduğunu belirtir.

Yine Nermin, çevresindeki aile dramlarını izleyerek, rock and roll dansının varoluş nedenini ayırmsar: «Bugün, bütün dünyada her ferdin ve topluluklarının, hattâ ulusların bir 'Sallanma ve Yuvarlanma' buhranı içinde olduğuna inanıyorum. Tevekkeli değil, bunu oyun havalarına bile sokmuşlar!» Bu yüzeyde görüşlerin yanı sıra, Dick gibi Amerikan yurttaşları da Türkiye'ye, İstanbul'a, Aksaray yaşamasına bayılırlar: Yeni, eskinin güzellikleriyle birleşmek ister.

«Soyun - Takıl!» ya da «Soyun - Tedirgin Et!» şeklinde Türkçeye çevirdiği «Strip - Tease»i de bir görüngü sayar Halide Edip. Sadi Arslan, Cıvıl Gız'ın anadan doğma pencere önünde gezinmesini, üstelik semt Laleli'dir, Türk toplumunda beklenmedik bir yenilik kabul eder; dahası bu bir yenilik de değildir, «bugünün insan topluluklarının ruhlarının dışarıya vurmuş» bir görüntüsüdür.

Öte yandan rock and roll'le strip - tea-

se'in toplumumuzda ilgi uyandırdığı yıllar, gerçekten de İsmail Bey'in zümreleşmesine rastlar: Amerika'nın kılavuzluğu bu yoldadır. Halide Edip, İsmail Bey'i de demokrasi anlayışına oturtur, hattâ gerici bir zihniyetle yeni «işadamlarına» göz kırpar. Onun bütün yapıtında egemen bir yumuşatma sözkonusudur; sınıfsal ilişkiler en olası biçimde ılımlılaştırılır. Vehbi Dede'nin telkin ettiği «sabır», yaşamda, İsmail Bey'in varlığına yer tanıyacağı gibi, zümresini de sevimli gösterecektir. Âkile Hanım Sokağı, uzaktan uzağa, Demokrat Parti'nin «ruhunu» taşır.

Hüseyin Rahmi'nin o kadar alayla söz açtığı yeni zenginlik durumu, Yakup Kadri'nin yeni zenginlere beslediği büyük tiksinti, Halide Edip için hiç de alaya alınacak ya da tiksiniyecek bir mesele değildir; çünkü «fert» girişimciliği aracılığıyla yeni zenginlik durumunu rayına oturtacak, toplum için yararlı bir yöne itecektir. Sadi Arslan'ın tasarımları hep İsmail Bey'i yener; girişimci için, sermaye sahibine ihtiyaç vardır, girişimci yavaşça parayı kendine çevirecek, özel sermayenin ülke kalkınmasında büyük rolü olacaktır.

Bütün bu safsatalar arasında İsmail Bey'in tanıtımı:

«Ağalıktan beyliğe sıçrayan bu Konyalı müteahhit hiçbir tahsili olmadığı halde İstanbul'un aydın sınıfı arasında yaşamayı başarmış, onların konuşma biçimini benimsemişti. Hattâ ticaret terimlerinin Fransızcası-

nı bile az çok beceriyordu. Herhalde son yılların çok dikkate değer bir tipiydi. Çok yüksek atlamalarla ulaştığı mevki ve edindiği koskoca servetin anahtarı, çevresinin bütün değişmelerini, bu çevreye hâkim olmuş veya olabilecek insanların ruhsal özelliklerini, zayıf taraflarını ölçebilen canlı bir termometreye benzemesi idi. Ticaret menfaatlerine dokunmamak şartıyla dürüst bir adamdı. İş meselesinde kim ve ne olursa olsun, işine en çok yarayacakları seçebilir, kimlerin hangi meseleler üzerinde fikirlerini almak gerektiğini hissederdi. İşine yarayacakları bulmak hususunda en kurnaz politikacılara taş çıkartacak zekâsı vardı.»

Sözgelimi Brecht'in Beş Paralık Roman'ında içyüzleri sergilenen, kimliklerinin cılkı çıkartılan zenginler ve girişimciler, özellikle de girişimciler Âkile Hanım Sokağı'nda özdeşleyimci bir hava yaratmaya yöneltirler. Oysa romanın yapıntısallığı öylesine dışa vurulmuştur ki, akılcı bir yazar, bunu rahatlıkla yabancılaştırma etkisi gibi kullanabilirdi.

Sadi Arslan, sosyoloji bölümü doçentlerinden Fehmi, yeni zengin İsmail Bey'le birlikte strip - tease seyrederek ve bu sahne iyi yazılıysa, Amerikan ruhu aşılacak istenen Türkiye'nin parodisi olabilirdi:

«Derken sahnenin önünde; arkasında uzun bir pelerinle Dört Motorlu lakabı verilen meşhur dansöz belirdi.

Sahnedan inip biraz dolaştıktan sonra

gene kırta kırta sahneye çıktı. Çırılçıplak vücudunun üstünde sımsıkı bir balık ağı, ya da file vardı. İki memesinin yanında birer, tam arkasında da iki uzun püskül sallanıyordu. Vücudunun hatları o kadar kusursuzdu ki, yalnız erkek seyirciler değil, kadınlar da gözlerini ona dikmişlerdi. Fakat dikkati çeken güzellik kadar bu püsküllerdi de. İsmail Bey'in ağzı açık kalmış, bir taraftan tükürüğü göğsüne akmaya başlamıştı. Bütün vücutlar ve başlar hep ileriye doğru eğilmişti. Hepsinde aç insanların nefis ve tadamadıkları bir yemek karşısında duyacakları tutku ve iştah görülüyordu.

Orkestra azgın ve coşkun bir hava çalıyor, kız sahnede tuhaf bir dans gösterisi yapıyordu. Bu gösteri, en çok memelerinin yanında ve arkasındaki püsküllerin müzikal hareketlerine dayanıyordu. O kadar ki, kız da, vücudu da unutulmuş gibiydi. Bu dört püskül, mızıkanın havasına uyarak bazan ayrı ayrı hareket halinde. Bu, hakikaten inanılmaz bir marifet. Bunu nasıl beceriyor?

Şimdi bu marifet durmuş. dansöz aşağıya iniyor, dikkatler gene bu eşsiz ve dişi vücuda saplanmış... Bakın! Müşteriler arasına geliyor!..

(...) İşte, işte dansöz İsmail Bey'in kucığında... Şimdi adamın başı önünde, tepesine yıldırım düşmüş gibi şaşırmış... Etrafta kahkaha sesleri... Orkestra durmadan gümbürtü salıyor... Kız bu defa oturmakla da kalmıyor. İsmail Bey'in ceketini çıkartma-

ya çalışıyor, yani onu soymaya azmetmiş. İki muzip genç, kendi kendilerine ceketlerini atmışlar, boyunbağlarını çözerek öksürüyor, gel-gel der gibi dansöze işaret ediyorlar. Fakat kız hiç oralı değil. Biraz öteden bir ses:

— Bak bak, diyor. Bizim komşu İsmail Bey'e sataşüyor...

En sonunda Sadi Arslan ayağa kalkmış, kıza nezaketle bir şeyler anlatmak istiyor. Fehmi kızı kaldırmak için İsmail Bey'in altından sandalyesini çekiyor. Kız yine aldır-mıyor. Nihayet altından iskemlesini çekince İsmail Bey yere yıkılıyor, kız biraz üstünde durduktan sonra geyikvari sıçrayıp kalkıyor, bir şey olmamış gibi etrafta başka bir ihtiyar arıyor.»

İşte bu sahneler karşısında Halide Edip yılmaz, kılavuz-Amerika anlayışını bir çağ-daşlık önerisi biçiminde yinelemeye devam eder. Çok bayağı bir iyimserlik içindedir: Türkiye'yi Sadi Arslan gibi gençler kurtaracaktır.

Sadi Arslan, mahallesindeki bazı gizli aşk ve cinsellik öykülerini öğrenince, bir an umutsuzluğa kapılır ve neler düşünmez ki! «Bilmem neden ben James Joyce'un vaktiyle İngiltere'de yasaklanmış, kendisinin de Fransa'da yaşamasına yol açan, galiba Türkçeye de tercüme edilmiş bulunan Ulysses adlı ünlü romanını hatırladım.» Birtakım ilkel mahalle dedikodularının James Joyce'u anımsatması akıllara durgunluk vericidir, ama Halide Edip'te böyle buluşlara sık sık rastlanılabilir.

Gelecek ve toplumsal adına tek umut, Sadi Arslan'la Serin Esen'in evlilikleri ve işbirlikleridir. **Âkile Hanım Sokağı** bu görüşle biter. Amerika'da çokça kalmış Serin Esen, oranın mimarisini Türkiye'ye uygulamak e-reğindedir:

«— Siz New-York yörelerindeki tek odalı katlarla yapılmış apartmanları gördünüz mü?

— Hayır.

— Ben birinde kaldım. Bir tek muazzam oda, bir de antreden ibaret. Odanın bir duvarına dolap kapakları sıralanmış. Birincisi düz bir kapak, bir düğmeye basıyorsunuz, bir yatak oradan iniyor. Ertesi sabah aynı düğmeye basıyorsunuz, yatak duvarda kayboluyor. Ondan sonraki dolap kapakları tuvalet yeri, elbise dolabı, çamaşır dolabı, banyo, mutfak. Hizmetçi meselesi bir felâket olan ve hele çalışan kadınlar için bu öyle bir kolaylık ki... Alt kattaki kuruluşlar içinde, çamaşır, ütü ve gerekirse oda katlarını temizleyecek araçlar... Bunu önce İstanbul'da yapmak en büyük isteğim. Ondan sonra büyük illerde..» (Alıntılar, Baha Dürder sadeleştirmesi.)

Yazarımız, Amerikancılığın temelinde yatan sömürü ve bağımlayıcılık amacını saf, masum ilerleme şeklinde değerlendirir; Serin Esen'in düşlediği tek odalı apartman da bunun bir uzantısıdır. Onun İsmail Bey'i karikatüre dönüşerek toplumiçi bir haydut olmaktan çıkar, kapitalizm de temelindeki soygunculuktan soyutlanır.

Halide Edip'in kılavuz-Amerika'sı, gerçekte sömürücü azınlığın geleneksel savunma yollarına, çağdaşlaşmanın çerçevesi içinde yeni bir imkân aramakla ifade edilebilir. O halkçılık ve demokratlık maskesinin ardındaki yüz, yapıtında, hemen hiç belirmez.

Fakat bir başka yazarımız, Fakir Baykurt, 1967 yılında yayımlanan, **Amerikan Sargısı** adlı romanında Amerikancılığın iç yüzünü gözler önüne serecek, meselenin çağdaşlaşmayla ilintisini ortaya koyacaktır. Fakir Baykurt rock and roll ya da strip-tease' le vakit kaybetmez, kılavuz-Amerika'yı çok daha pratik planda değerlendirir...

Kızılöz köyünü Türk-Amerikan dostluğunun örnek pilot bölgesi yaparak modernleştirmek, çağdaşlaştırmak isteyen «Aid Mission to the Government of Turkey» temsilcileri, ilk iş olarak köyün adını değiştirirler: Güzelöz! Köylünün sağduyuyla itiraz ettiği modernleştirme çabaları hızla ilerler.

Gelgelelim Fakir Baykurt çok akılcı simgelere baş vurarak meselenin özünü kavratır: Amerika'dan uçakla gelen Amerikan sığırları Güzelöz'ün havasına alışamayıp ölürlür, faynapıl ağaçları bir türlü meyva vermez... derken Amerikan tavukları da «içi boş» yumurta yumurtlamaya başlar. Dahası bu panayır gösterisi, Kızılöz'lü köylünün giremediği (yasaklanmıştır) «Dostluk Bahçesi»nde olup bitmektedir; amblemi tokalaşan iki eldir elbet «Dostluk Bahçesi»nin... Gül-

mecesi çok ölçülü kullanılmış bu önemli roman, Amerikancılığa, çağdaş edebiyatımızdan kesin bir yanıttır.

Halide Edip'in kaynaşmış eski-yeni, gelenekçi-demokrat, Türk-Amerikan ruhu karışımı topluluğu da, gerçekte, Fakir Baykurt'un «Dostluk Bahçesi»nden başka bir şey değildir.

Sinekli Bakkal'dan Akıle Hanım Sokağı'na Halide Edip'in asıl anlayamadığı, bilincine varamadığı şey, önerdiği yeni'nin, gerçek anlamıyla yeni olmadığı, eski'nin ince ve güzel yanlarını da törpüleyerek toplumu soysuzlaştırmaya çalıştığıdır. Ama toplumsal kurtuluşu yazgıcılıkta arayan bir yazarın, Türkiye'deki çağdaşlık sorunlarına başka türlü bakmasını da bekleyemeyiz. Bu yüzden yapıtı, **Amerikan Sargısı**'ndaki Amerikan tohumu buğdayın hastalıklı çıkmasına iyice benzer.

ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN KONAK

Yakup Kadri'nin yapıtı, konak yaşamasının eleştirel gerçekçilik açısından tutarlı bir irdelenişidir. Ayrıntılarda bu tutarlılık zedelense bile, Yakup Kadri, kendi döneminin en ilginç romancısı olma özelliğini korur; hem en ilginç, hem de bugüne en açık...

Konak yaşaması, onun yapıtında aydının bir türlü sorunları kavrayamamasının

nedeni gibidir. Konaktan çıktığı için aydın, örnekse köylünün gözünde sürekli «yaban» kalmıştır. Konak, yazarımızın gözlemevidir aynı zamanda; toplum, toplumsal sorunlar, tarihi dönüm noktaları, değişim sürecindeki dönemler ve resmi çağdaşlaşma çabaları hep konağın dolaylarında saptanmıştır. Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnû'su politik renksizliğiyle, konak yaşamasının yalnızca bireysel ortamını dile getirir. Abdülhak Şinasi ise duygusallığın doruğundaki anılarıyla konağı ancak bir geçmiş zaman tansığı, bir sevda yurdu biçiminde tanıtır. Oysa Yakup Kadri'de konak, çöken yüksek zümreyle palazlanan ticaret ve bürokrasi kesiminin konutudur; politik rengini belli eder.

Abdülhak Şinasi, geçmiş özlemiyle bireyci şarkısını mırıldandırırken, konağı şöyle tanımlar:

«Şimdi, geçmiş zaman diyebileceğimiz o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılabilir. Bunların Boğaziçi'nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selâmlık daireli ve çokları kârgir olanlarına konak denilirdi. Bu kaçgöç zamanlarında Beyoğlu civarının apartmanlarında ise aileler oturmazlardı.»

Yakup Kadri'nin «büyük aileleri» de kışın konakta, yazın — Kiralık Konak'taki unutulmaz birkaç sahneyle betimlenen Büyükkada — köşte otururlar. Fakat bu büyük

aileler, Melih Cevdet Anday'ın **Aylaklar**'ında betimlediği biçimde büsbütün yitik ve yoz değillerdir henüz; çöküşe giden süreçte, son direnişlerini yaşarlar.

Konak bireylerinin çağdaşlık ve çağdaşlaşma konusunda bazı görüşleri, düşünceleri vardır. Bu görüş ve düşünceler, yazarın araya girmek ihtiyacını duymadığı sürece, zümrelerine uygun bir ifadeyle yansıtılır: aristokratik diyebileceğimiz kişisel onurlulukla, değer yargılarından bütünüyle yoksun, oportünist çevreler boyuna çatışır. Osmanlı yüksek zümresi değer yargılarını koruyarak, konağın dört duvarı arasında kalırken, oportünistler apartmana çıkarlar ve savaş vurguncularıyla işbirliği kurarlar.

Yalnız romancının konak yaşamasına yakınlık duyduğunu da söyleyemeyiz. Tersine, **Hep O Şarkı** konak yaşamasının kesin bir yergisidir; böylelikle Yakup Kadri son romanında yüksek zümrenin de aristokratik onurluluktan yeni zengin çıkarıcı kimliğine bürünüşünü anlatarak, konağı gerçekten kiraya verir, hem de yıkıcılara... Kaldı ki, kaba bir genellemeyle Yakup Kadri'nin her şeyi kargışla andığını söyleyebiliriz. Bir ilenç romancısıdır o; bütün zamanlarını ilencin görüngesinden değerlendirir.

Cumhuriyet «devrimleri» tepeden inme bir tavırla eskiyi, gelenekseli ortadan kaldırmak istiyor; hattâ bir «şapka» meselesi Mehmet Âkif'in ülkesinden ayrılmasına yol açıyordu. Yakup Kadri'nin yapıtında bu kar-

maşanın eleştirilmesi göze çarpar. Romancı, gerçek anlamıyla bir geçiş dönemi öncesi yazarıdır.

Eski, gerektiğinde şiddetle yerilir: Nur Baba bir Bektaşî dergâhında cılkı çıkmış «dem» sofrasının betimlenmesiyle başlar; dergâh töresi, tekkecilik bir yozluk biçiminde saptanır. Değişen zaman, eskiyi zorunlu olarak çürümeye terk eder.

Yakup Kadri'nin konağı gözlemevi seçmesini pek çok nedene bağlayabiliriz. Yazar, toplum tarihimizdeki değişimlerin romanını yazmıştır. Politik, töresel değişimlerin birey yaşamındaki etkileri, tepkileri Yakup Kadri'nin üzerinde çokça durduğu bir sorundur. Konak, kent yaşamasının — o günkü — konutudur. Yazlık köşk, yalı gibi konutlarda daha düz, daha sığ ve toplumsal karmaşadan uzak bir yaşam sürmektedir; oysa konak olaylara, sorunlara, değişimlere tanıktır.

Sözgelimi **Hep O Şarkı**'da mutluluğu, aşkı betimleyen bölümler yalının öyküsünü oluşturur; yalnızlığı, acıyı anlatan bölümlerse Nafi Molla'nın konağını anlatır. Nafi Molla konağı, kırıklığın, çirkinliğin simgesidir. Toplumsal yaşamdaki aksayan yanların eleştirildiği bölümler hep Nafi Molla konağında geçer. Bunun belirgin nedeni, konağın kalabalığı, ilişkilerin yoğunluğudur. Aile kurumu çerçevesinde, toplumdaki zümrelerin ilişkisini irdelemek, yazarımızda bir amaçtır: konağa girip çıkanlar, harem-selâmlık dolayısıyla kalabalık bir topluluk oluşturu-

rurlar. Yazar, her zümreden insanı konağa yerleştirir; bu insanların kişisel ve toplumsal yaşantılarını öyküler.

Kiralık Konak'ın Naim Efendi'si geçmişi, Osmanlı İmparatorluğu'nun «istanbulin» dönemini belirler. «Vahşi Asya ile haşın Avrupa» arasında bireşim-kışdır Naim Efendi. Ama varlığını, kimliğini uzun zaman koruyamayacaktır. «Redingot içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil» türeyecektir.

Oysa «istanbulinli İstanbul efendisi», «yaşayış ve giyiniş itibariyle Şimal kavimlerinden daha sade ve daha düşünceli olan bu millet duyuş ve düşünüş itibariyle Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hülâsası şeklinde tecelli ediyordu. Ağır kavuklu, alacalı, kesif Yeniçerilerin demir çarıklarının çiğnediği bu toprakta hangi tohum, hangi hava bu çiçeği veriyordu?» (Akdeniz kıyılarındaki uygarlığa, Yakup Kadri hiçbir romanında yer vermeyecek, bu öneri, daha sonra bir çağdaşlık sorunu olarak Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtında yer alacaktır.)

Yaşayışın, düşünüşün köklü bir üslubu, redingot kuşağıyla ortadan kalkar. Arnuvo ve rokoko akımlarının bizdeki yansılar, yaşayışa, düşünüşe, ahlâka etkir. Naim Efendi bu ortamda yabancılaşıp, her şeyden iğrenir, kendi kabuğuna çekilir. Gelgelelim konağının giderini karşılayamayacak kerte düşkündür. Eskinin önüne geçilmez yıkılışı içinde kimliği yiter.

Konak, toplumsal değişim dolayısıyla çöken ilk yapıdır. Çöküş ve yıkılış bir dram i-
çeriğidir: Naim Efendi'nin düşünsel sürekli-
liği diyebileceğimiz Hakkı Celis de savaşta
ölür. «İstanbulin» dönemi gelişmeden sona
erer.

Geriye Şişli'de apartmana yerleşmiş Ser-
vet Bey, kumarbaz Faik Bey ve onların kur-
banları Seniha gibi, ilk ikisi alçak, sonuncu-
su gerçekten umarsız kişiler kalır. Seniha'
nın bireysel kurtuluş isteklerine çıkar yol
yoktur. Çünkü Seniha, bir kez, «sadece gü-
zel ve süslü» olmayı seçmiştir. Bu «güzel ve
süslü» oluş, yalnızca bir olumsuzluk gibi
gösterilmez, ardında yoğun bir dram saklı-
dır. Yakup Kadri'de dönemler, olaylar ve ki-
şiler yıkılışın boyunduruğu altına girmişler-
dir. Yıkılışın iktisadi nedenleri (1838 Ticaret
Antlaşması, İttihat Terakki'nin yaratmak is-
tediği milli burjuvazinin çarçabuk savaş
vurguncusu, karaborsacısı kesilmesi, v.b. bu
yapıda doğrudan doğruya anlatılmaz. Ne-
denlerden çok, sonuçlarla ilgilenilir. Ama so-
nuçlar da, kendilerini hazırlayan nedenler-
den büsbütün kopartılmaz. Nedenler, bir e-
leştirel gerçekçinin gözlemiyle araştırılmış,
yapıta izdüşümleriyle aktarılmıştır. Seniha'
yı ahlâki yıkılışa iten nedenler, bir açıdan,
romanın genel teması ve çağdaşlık sorunu-
dur. Redingotla el ele vermiş istanbulinli
yüksek zümrenin iktisadi çıkmazı Seniha'yı
ahlâk sarsıntısına sürükler. Yüksek zümre-
nin salt Naim Efendi olmadığı muhakkaktır.

Varlıklı, ama türedi zümrelerin tutsaklığını kabul eden Seniha, güzelliğin, süslülüğün pahasını insani tükenişiyle öder. Seniha bir sonuçtur: konak yaşamasının sonucu. Çünkü Naim Efendi konağı, Seniha'ya «güzel ve süslü» olmayı öğretmiştir. İktisadi çıkmazlar bunu engellemektedir konak açısından. Seniha içinse bundan başka bir değer ölçütü yoktur. Avrupa özlemi, Paris'e kaçış da güzelliğe süslülüğe düşkünlükten doğar. Böylelikle Akdeniz kıyıları uygarlığında karşılaşmayacağımız iki özellik (şıklık, süslülük) istanbulin döneminin de yapaylığını dolaylı yollardan dışa vurur **Kiralık Konak'ta**.

Yakup Kadri'nin yapıtında ülküleştirmeye yer yoktur. Hemen hiçbir kişisini ülküleştirmemiştir. Seniha'nın yıkılışında Hakkı Celis, Sodom ve Gomore'de Leylâ'nın karşısında Necdet az çok sorumludurlar. Dahası, Seniha da, Leylâ da açıksözlü kişilerdir, yüreklerini açmasını bilirler; romanımızın ilk gerçek bireyleridir onlar. Bu yüzden konağa sığamamakta, kendi bireyselliklerinin serüvenine atılmaktadırlar.

Hüküm Gecesi, Ahmet Kerim'in bireysel duygularını, hattâ örgüt içinde bireysel düşünce ve eleştirilerini, toplum görüşünü, kişisel sorunlarını sezdiren açıklamalarla başlar. Ahmet Kerim'in gözünden İttihat ve Terakki Partisi'ni tanırız önce. O dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun politik görünümüne ilişkin kimi ipuçları verilir. Bir avuç yeni yarı-aydının (çünkü İttihat-Terakki'

nin bilinçsizliği gün gibi ortadadır artık), ülkedeki kargaşaya, baskı yönetimine sözüm-ona son vermek isteyen Hürriyet ve İtilâf Partisi'nin içyüzüdür Hüküm Gecesi. Büyük bir yenilginin, tıpkı İttihat-Terakki gibi köksüz ve hazırlıksız başkaldırı isteğinin, ülkeyi büsbütün karıştıracak karşı koymaların, aydın-halk kopmuşluğunun yarattığı ortamdan kesitler yansıtılır romanda —Yakup Kadri yine yıkılışı anlatır.

Yıkılışa ilişkin ilk sezdiri Ömer Bey'in konağının betimlenmesidir:

«Nişantaşı'nda, sessiz bir konak bahçesinin yarı açık kapısı önünde idiler. Hasip Bey, alışık bir tavırla bu kapıyı itti. Üç defa ses veren bir küçük çanın altından bahçeye girdiler. Güz mevsiminin ilk kuru yaprak yığınları ile yıllardan beri terk edilmiş bir yer halini alan bu bahçede Abdülhamit devrinin dillere destan olan ihtişamını hatırlatır hiçbir şey yoktu. Hafif bir iki devrim soluğu bu eski sadrazam konağının bahçesini hemen birkaç yıl içinde İstanbul'un en bakımsız tekke ve türbe bostanlarına çevirmişti.»

Bahçenin betimlenmesinden sonra, sıra yapıya gelir: çökmektedir. Konak sahibi «saraydan» Ömer Bey'in ahlâkında da bu maddi çöküş göze çarpar. Konakta ve konak yaşamasında yenilenmek, çağdaşlaşmak olanaksızdır.

Ahmet Kerim, konağın çağrılılarıyla birlikte bir gece geçirir. Buraya sarhoşlar, deliler, korkaklar, bayağılaşmış ve bayağılıkla-

rını sergilemekten hoşlanan eşcinseller gelmektedir. Bütün bu kişilerin tek ereği vardır: ülkeyi İttihat-Terakki'nin baskıcı yönetiminden kurtarmak!

Ömer Bey konağındaki bu muhaliflerin tanıtılmasının hemen ardından gizli bir buluşmaevinin salonuna geçilir. Buluşmaevinde, lüks fahişelerle sevişen başka yurtseverleri tanırız. Ahmet Kerim umutsuzluğa kapılır. Roman sayısız umutsuzluğun, neredeyse belgesel bir anlatımla saptanışı ve yürürlükteki değer yargılarının karşısına konmuş kocaman bir soru işaretidir.

Nihayet Hüküm Gecesi, politik eylem içinde kendi yerini arayan Ahmet Kerim'in yalnızlığına dönüşür. Öyle bir yalnızlık ki, temelinde bireysel ve kişisel nedenler değil, doğrudan doğruya toplumsal sorunlar yatmaktadır. Bir tarihçi dikkatiyle çizilmiş sahici portreler, yapıntısal kişilerin psikolojilerine derinlemesine bakış, bizi ülkedeki politik yaşamın korkunçluğuna yaklaştırır; bu müthiş havayı giderek duyumsamaya, hattâ günümüze, bugüne taşımaya başlarız. Hep «vahşi Asya» ya da «haşin Avrupa» olarak yaşamış aydın, 1910-1913 yıllarının genelgörünümü içinde, kendi çıkış yolunu arar. Ahmet Kerim için, İttihat-Terakki ya da Hürriyet-İtilâf kısırdöngülerinden çıkış yolu, belki de, yarı-aydın olmaktan kurtulmakla eşanlamlıdır. Roman burada biter. Ahmet Kerim mi haklıdır, yoksa satın alınmış, aldatılmış Samiye mi? Ahmet Kerim'in çevre-

sindekilerden kim, Samiye'den daha dürüst, daha içtendir! Konakta yaşayan ya da konağı ele geçirmeye çalışan bu insanların gerçek amaçları, Yakup Kadri için şudur: «Hep şahsi şan ve şeref hırsları!.. Bizi bu bitiriyor.»

Yazarımız, son bölümündeki simgesel bir değer bile taşımayan ütopyası dışında, Ankara romanında da «bizi bitiren» yozlukları ele alır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarını anlatan Ankara'nın ikinci basımına Yakup Kadri ilginç bir not düşmüştür: «(...) biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hâlâ romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip duruyoruz.»

Ankara'nın Selma Hanım'ı uzaktan uzağa konak yaşamasının eğittiği biridir. Pek gösterişli, pek görkemli, rokoko bir başkent bulacağını sanır; oysa bozkırın ortasına düşmüştür. Hoş, Ankara'nın toplumsal yaşaması çok geçmeden, büyük bürokratlar için değişecek, modern bir kent oluşturulacaktır. Ama bu kentin çağdaşlaştırılmasında asıl ihmal edilen, Mustafa Kemal'in ulusun efendisi saydığı köylüdür, işçidir, yoksul kitlelerdir... Böylelikle çağdaş başkent, çağdaşlık görevini yerine getiremez; Selma Hanım, ancak romanın sonunda, ütopyalık Ankara'da yaşamaya başlayınca değişir ve toplumun değişmesi için çaba harcar.

Bu ütopyalık Ankara'nın tepeden inme devrimlerle var edilemeyeceği pek açıkken, Yakup Kadri bazı düşlerini dile getirmekten

kendini alamaz. Önerileri arasında, işçinin sömürülmemesi ama ülkenin de liberal bir düzenle yönetilmesi vardır.

Ankara'da batılılaşma hareketi eleştirilirken, Hep O Şarkı'da da bizi batılılaşmaya sürükleyen gelenek yozlaşması irdelenir. Nafi Molla konağı insanı tutsak gibi yaşatan gelenek ve göreneğin simgesidir. Bu tutsaklık, özellikle kadına yöneliktir. Betimlenen yaşam, çağdaşlaşmayı kendiliğinden gereksindirir.

Asıl sorun, zaten imparatorluğun ayakta kalamayacağı, düzenin ve yönetimin değişeceğidir. İşte Kiralık Konak, toplumsal değişimlerin, kimi zümrelerdeki, yüksek zümredeki, türedi varlıklı zümredeki etkilerini, tepkilerini araştırırken değer yargıları eskimiş, çağın gerisinde kalmış Osmanlı hayat tarzının yıkılacağını söyler. Naim Efendi, çağını, sürecini iktisadi ve tarihi nedenler dolayısıyla kapamış Osmanlı hayat tarzıdır sanki. Geçmişin minyatürlük inceliği, sabır geleneği Naim Efendi'de toplanmıştır; ama Naim Efendi, konağını kiralamak isteyen türedi varlıklı zümrelerle bile boğuşamayacak kerte güçsüzdür.

Yine Nur Baba çağın gerçekliklerinden kaçmak isteyen bir avuç yoz insanın eleştirisidir. Tekke geleneği de alabildiğine kokuşmuş, anlamını yitirmiştir; dahası, çağın isterleri arasında tekke geleneğine yer kalmamıştır.

Sodom ve Gomore'de düşmanla boğuşan

bilisiz Anadolu'ya karşı, aydın geçinen İstanbul'un arkadan bıçaklayışı anlatılır. Konaklı Leylâ hayatının doğal bir yönü gibi, ateşkes döneminde düşman subaylarıyla gezip tozmaktan çekinmez. Anadolu'nun ulusal utkusunu Leylâ'yı ve konak insanlarını hemen hiç ilgilendirmez. Necdet'in çabası, girişimleriye etkinlikten alabildiğine uzaktır —genç adam, edilginlikten bir türlü silkinemez. Necdet, Anadolu'ya geçecektir; fakat konaktakiler için bundan sonra hiçbir insani umut ve çıkış yolu kalmamıştır.

Oysa Peyami Safa'nın romanlarında islâmlık hep bir umut ışığıdır ve bunalımlı kişilerin yaşamlarını aydınlatır. Peyami Safa'daki bu büyük tarihi yanılğı, dinin bir toplumsal düzen gibi gösterilmesi, Esendal'da, aile kurumuna inançla yer değiştirir. O kadar usta işi bir roman olan **Ayaşlı ile Kiracıları**, küçük insanların küçük mutluluklarıyla toplumsal aksaklıklara çözüm getirmeyi dener. Savaşlar sona ermiş, yeni Ankara, yeni Türkiye tümü de gülünç ve aksak sonuçlar verecek birtakım yeniliklerle donanmıştır; **Ayaşlı ile Kiracıları** bu yenilikleri iyice değer. Gelgelelim romanın yazarı ne kadar da iyimserdir... Bu yüzden Peyami Safa'daki dini, Esendal'daki aile-kurumsal iyimserlik, eleştirel gerçekçiliğin zedelenmesine yol açar.

Yakup Kadri'ye ilençli bir inançsızlığı öne çıkarır. Belki bu tavır da, eleştirel gerçekçiliğinkine denk değildir, ama en azın-

dan yapıtın sorunsalına kolay çözümler getirmez.

Yakup Kadri'nin yapıtı, genellikle çarpıcı acılar ve umarsızlıkla noktalanır. Tiksinciler, çığlıklar, mutsuzluklar en uç'a götürülür. Olumsuzluk, bağışlamayışlık, hattâ hoşgörüsüzlük egemendir. Seniha güzel ve süslüdür. Leylâ'nın Necdet'e verebileceği tek şey, dudağına sürdüğü rujun kimyasal tadıdır. Ahmet Kerim boşlukta yapayalnız yuvarlanmaktadır.

Zaten bu romancılığın «büyük» ve «trajik» üzerine kurulmuş olduğunu ileri sürebiliriz. Konak yaşamasını irdelemenin bunda etkisi olmalı. Çöken yüksek zümre trajikse, bu zümrenin türedi varlıklı zümrelere kurban verdiği kişiler de (Seniha, Leylâ, Hakkı Celis gibi) büyük sarsıntılar içindedir ve bir anlamıyla büyük yaşamlar sürmektedirler.

Adını Tevrat'tan alan Sodom ve Gomore, hep tanrısal bir atmosfer kurmak ister: olağanüstü ve çarpıcı. Leylâ-Necdet ilişkisinin iniş-çıkışları bir çizelgeyle belirlendiğinde çarpıcılık ortaya çıkar. Kiralık Konak'ta da böyle bir çılgınca ilişki çizelgesi sözkonusudur. Hem bu kez iniş-çıkışlar üçlenmiştir. Seniha-Faik Bey, Seniha-Hakkı Celis, Seniha-Faik Bey-Hakkı Celis. Faik Bey'le Hakkı Celis'in garip dostlukları da, romanın sonunda apayrı bir çizelgeyi gereksinir.

Leylâ'nın Necdet'ten bir zaman için vazgeçmesi, sonra yine Necdet'le arınmak iste-

mesi ya da Seniha'nın Faik Bey'e âşık olup gözünün önünde acı çeken Hakkı Celis'i kavrayamaması, konak yaşamasının olağan sonuçlarıdır. Çünkü konak, insani zaafı kavrayış yerine, bir tür bencilliği önerir. Burada artık konağın kişisel öyküsü işlenmektedir.

Fakat Hep O Şarkı'da büyük ve trajik, yerini yalın'a bırakır. Asıl yoğun acı, yalında aranır. Bunu, yazarımız, «bir eski devir hanımı» olan Münire'nin ağzından anlatır:

«Ben, Ekmekçi Kadın'ın küçük oğlancağızı için gözyaşlarımla kaç mendil ıslatmışımdır ve itiraf ederim ki, La Dame aux Camelias'nın, yasını, aynı hastalıktan, pek genç yaşta kaybettiğimiz halamın kızı Hasibeciğin yasından daha çok tutmuşumdur. Haydi, o vakitler çocuk denecek bir çağdaydım da bütün bu uydurma facialara inanırdım, diyelim. Ya geçen gün, Manakyan'ın tiyatrosunda Demirhane Müdürü'nü seyrederken geçirdiğim fenalık neyle izah olunabilir?

Evet, ben şu satırları yazan bin faciadan arta kalmış kırkbeşlik ellilik kadın, evvelsi gün, Demirhane Müdürü'nün son perdesinde az kalsın bayılıp yerlere yuvarlanacak, elâleme rezil ve rüsva olacaktım. Bir yandan mendilimin tentenelerini dişlerimle lime lime ederek, öbür yandan tırnaklarımı, kanatıncaya kadar, avuçlarıma geçirerek böyle bir rezaletten kendimi zor kurtarabildimdi.

Halbuki ne vardı, ne görmüştüm o şano-da bu kadar heyecanlanmak için? Benim ha-

yatımın sahnesindeki şu kimbilir kaç perde-
lik uzun ve sessiz dramdan sanki daha mı
hüzünlü, daha mı acıklı, daha mı yürekler
parçalayıcıydı o **Demirhane Müdürü**? Hayır,
hayır; ne gezer.»

Hep O Şarkı, Yakup Kadri'nin yapıtın-
da bütünüyle ayrı bir yeri kapsar. Bu ro-
manda da konak bakış açısı ve gözlemevidir
ama, üslûp, söyleyiş bambaşkadır. Münire'
nin dramı, Seniha'nınkinden, Leylâ'nınkinden
çok farklıdır —konusal benzerlik bir
yana. Münire mutsuz evliliğinde, sonuçsuz
kalan aşkında herhangi bir lüks ihtiyacını a-
ramamıştır. Onun toplumsal yazgısı, doğru-
dan doğruya töreyle ilintilidir. Kaçgöç töresi,
aile baskısı Münire'yi mutsuz bir yaşama i-
teler ve bu eski zaman hanımı hâlâ yaşamın
gerçekliklerine değil de, **Demirhane Müdü-
rü** gibisinden bayağı melodramlara yerinecek
yaradılıştta kalmıştır. Konak töresi, Münire
gibi insanları çağından koparmış, işlevsizli-
ğe sürüklemiştir. Münire'nin karşısındaki Ce-
mil Bey de, Hakkı Celis ve Faik Bey tipleri-
nin birleştirimidir. Cemil Bey'de «iyi» ile
«kötü», «seven» ile «aldatan» birleştirilmiş,
siyah-beyaz karşıtlığı yumuşatılmıştır. Za-
ten Münire'yi mutsuzluğa sürükleyen asıl
neden Cemil Bey'in varlığıdır.

Hep O Şarkı, politik olaylara, sorunlara
pek az değinir; yine de romanın genel hava-
sında çöken bir dünyanın izlerine rastlamak
olasıdır ve bu izler, dolaylı bir politik görü-
şü dışa vurur.

Oysa Kiralık Konak, Sodom ve Gomore, politikanın en ön plana çıktığı tarihi dönemleri anlattıklarından, doğrudan doğruya dönemi anlattıklarından, gerçekten de «trajik»i ve büyütülmüş, hattâ abartılmış gözlemleri gereksinirler. Örneğe Hakkı Celis'in hep «iyi» kalması, içinde yaşadığı yoz çevreden etkilenmemesi, sondaki ölüme «trajik» boyutunu kazandırır. Yine Leylâ'nın ya da Seniha'nın doludizgin yaşayışlarında, Necdet ve Hakkı Celis için birer *femme-fatale* oluşları, gerçekte «trajik»in yoğunlaşması amacıyladır.

Fakat konak yaşamasındaki bu abartılmışlık, yapıtın yapaylığına yol açmaz. Yakup Kadri'de duygu fırtınaları, üslûba da sine rek, her zaman sahicilik kazanır. Bir karşılaştırma ve oranlama yapacak olursak, Halide Edip'in Handan'ı yapay, yapıntısallığı örtülememiş, inandırıcı olmayan bir kadın-kisidir. Aşk, dostluğu, kösnüllüğü ve düşünce dünyası yazardan gelen çelişkilerle doludur. Çevresindeki insanlar da — hele Nâzım — birer kukladır. Handan'ın Avrupa yolculuğunda turistik bir gezi havası vardır. Seniha'ysa alafranga yaşam özlemlerinin çok inandırıcı sonucunda Paris'e kaçar. Onun Paris'e kaçışına kadar İstanbul'un levanten semtlerinde, Kurtuluş'ta, Pera Palas'ta şöyle bir görünmesi ne kadar da etkileyicidir. Handan, Avrupa'nın birkaç kentini, turistik geziye çıkmış biri gibi anlatır ve bu anlatışın romanın genel temasıyla ilgisi yoktur.

Yakup Kadri konak yaşamasından tipik

kişileri seçmeyi ön görmüştür. Seniha bir fırtına gibi çevresindekileri bireysel serüvenine sürükler. Naim Efendi onu anlayamadığı için ölür. Naim Efendi'de ondan kalan bir iki büyük an vardır: Seniha'nın elinde kırbaç, hayatın anlamsız ve can sıkıcı olduğunu belirtmesi; üstelik büyükbabası da hayat kadar can sıkıcıdır... Kuşkusuz bu sahne, eskiyle yeninin ilk büyük karşılaşması ve hemen çatışmaya başlamasıdır. Bir de Seniha, büyükbabasına artık yoksul düştüklerini haber verir. Naim Efendi ilk kez tehlike çanlarının çaldığını ayırmsar. Leylâ, Hakkı Celis, Faik Bey, Necdet, en az Seniha ölçüsünde tipik kimselerdir. Böylelikle bütün bu tipik kişilerin aracılığıyla konak yaşaması bütünüyle yansıtılır; ve bu konak yaşamasının Aşk-ı Memnû'daki ince romantizme oranla çok daha eleştirel olduğu muhakkaktır.

Pek çok cümlelerinde Yakup Kadri eleştirel olabilmeyi denemiştir. Naim Efendi şöyle yorumlanır: «Hiç şüphesiz arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk raşesi Naim Efendi'dir.» Yine Naim Efendi'nin romanın başındaki tanıtımı: «Memuriyet hayatında yakından gördüğü resmî ve gayri resmî bütün pisliklere rağmen devlete ve devlet adamlarına karşı hâlâ derin bir saygısı vardı.» İşte bu tür cümleler, bizim romanımıza hemen hemen ilk kez başarılı biçimde girmektedir. Yazar için önemli olan, artık Naim Efendi'nin kaşı gözü, huyu suyu değil; toplumsaldan kaynaklanmış kişiliğidir. Na-

im Efendi, tıpkı öteki roman kişileri gibi, dönemle ve toplumsal yapıyla yoğrulmuştur.

Bir de Yakup Kadri'deki konak serüveninin hep belirgin tarihi dönemleri içerdiğini söylemeliyiz. Bu tarihi dönemlerin başlangıcını **Hep O Şarkı** oluşturur. Münire, «rahmetli Sultan Abdülmecit'in onuncu cülûs şenliği gecesi dünyaya gelmiş»tir. **Kıralık Konak**, Birinci Meşrutiyet artığı Naim Efendi'yi de kapsayarak **Çanakkale Savaşı'**na dek uzanır. **Hüküm Gecesi'**nde İttihat-Terakki ve muhalefet çekişmesini okuruz. **Sodom ve Gomora**, düşmana kucak açmış İstanbul'u, ateşkes yıllarını anlatır.

Fakat bu genelgörünüm, kişiler tek tek irdelendiğinde başka yönsemeler de gösterecektir. Ve ayrıntıya inildiğinde, Yakup Kadri'nin eleştirel gerçekçi tavrı, bazı psikolojik değerlendirmelerde, öznel olma durumuyla hafif bir sarsıntı geçirir. Öte yandan bu psikolojik değerlendirmeler de, bizim romanımız için çok önemli deneyimlerdir.

HAKKI CELİS'İN GÖNÜL TARİHİ

Kıralık Konak'ın **Hakkı Celis'i** herhalde başlı başına bir melankolidir. Trajik toplumsal çöküşün ortasında, hem herkese, özellikle **Seniha'ya** bağımlı, hem de herkesten bağımsız, yapayalnız yaşamaktadır o. Ev hayatı doğru dürüst anlatılmaz bile; çünkü **Hakkı Celis'i** herhangi bir «mekân»da uzun süre tutmanın imkânı yoktur. Öte yan-

dan bu içine dönük kişilik, yeni Türkiye'nin olumlu insanı gibi önerilmiştir.

Hakkı Celis'in varlığını Seniha sağlar. Varlığını da, yazgısını da. Seniha bir tanrıçadır onun gözünde; aşkı karşılık görmeyince savaşa katılır, ölüme koşar — ulusal duyguları, savaş atmosferinin doğal sonucudur.

«Pek ağırbaşlı ve mahçup tavırlı bir genç» olan Hakkı Celis, Seniha'nın dramında Faik Bey'le karşıtlığı oluşturur. Ama Yakup Kadri bu karşıtlığı, bütün yapıtında koruyacak, hemen her romanının gözde kişisi yapacaktır.

Hüküm Gecesi'nin Ahmet Kerim'iyle, Sodom ve Gomore'nin Necdet'iyle, Ankara'nın Neşet Sabit'iyle Hakkı Celis arasında benzerlik, hattâ özdeşlik kurabiliriz. Yalnız bu kişilerin hepsi de Hakkı Celis'e oranla daha «hayat adamı»dırlar. Hele Neşet Sabit, ütopyalık Ankara'da bir eylem adamı olup çıkar. Oysa Hakkı Celis tepeden tırnağa duygusallıktır. Bu yüzden de Yakup Kadri'nin yeni örnek insanı biraz düşlemde kalmaya mahkûmdur.

Hakkı Celis'in iç dünyasında ruhsal fırtınalar koşuşur:

«O zaman genç kızların üçü birden başlarını çevirip dikkatle onlardan tarafa baktı. Cemil, bir kolu genç kadının beline sarılmış, diğer kolu ayaklarına dolanmış bir haldeydi; ikide bir başını arka tarafından Belkıs Hanım'ın ensesine doğru uzatıyor ve ora-

ya üstüste hafif hafif öpücükler konduruyordu; her öpücük arasında: 'İşte böyle, işte böyle... Hakkı, baksana! Sana öğreteyim diye yapıyorum, vallahi senin için... [Yoksa hiç fena bir niyetle değil,' diyor ve gülüyordu.

Hakkı Celis utancından yere geçiyordu, büsbütün sersemlemişti; yanında, Seniha'nın mevcudiyetini bile unutmuştu. Kadınlıktan, erkeklikten tiksiniyordu ve etteki sır ona korku veriyordu.»

Büyükada'da geçen bu sahne, bizim romanımız için hâlâ büyük değerini korur; taşıdığı psikolojik ağırlık, kuşkusuz, dönemi için tansıksı bir deneyimdir. Hakkı Celis'in yaşam karşısındaki tutukluğu, takılıp kalması, dolaylı yollardan onun birey olmasını, bireyselleşmesini engeller. Bu engel de, sonuçta Seniha'yı bireysel uçurumuna itecektir.

Hakkı Celis yoz bir ahlâk anlayışından, örnekse Seniha'nın ağabeyi Cemil'in serbestliğinden iğrenmektedir. Fakat kadınlıktan, erkeklikten, cinsellikten de iğrenmektedir. Sözkonusu yoz ahlâk anlayışı, asil şair yaradılışlı Hakkı Celis'i sarsar. Seniha'ya olan sevgisi alabildiğine edilgindir. Birkaç düzeyle, bir iki duygusal sözle açıklığa kavuşmayı bekler bu sevgi. Oysa Seniha, Faik'teki etkin kıpırdanışı algılar; Hakkı Celis'in duygusal çöküşünü roman bitene dek sezinlemez. Burada, ola ki, cinsel bir karmaşa karşımıza çıkar. Hakkı Celis'i «etteki sır»dan korkma-

ya sürükleyen belli başlı neden, cinsellikten iğrenme duygusudur.

Yakup Kadri'nin eleştirel gerçekçiliği, bir yandan da Hakkı Celis'i olumlu kılma isteği, böylesine karmaşık bir psikolojik yönsemeyle öznelleşir, çözüm yolları kestirilememiş sorunsallara sapar. Öte yandan bu karmaşıklık, kendinde, dolaylı ipuçları taşır...

Hakkı Celis, Kiralık Konak'ın bitiminde Seniha'yı artık sevmez. Seniha'nın kendi karmaşasını açıkladığı olağanüstü güzellikteki bir sahnede — üstünde «bir ağacın altında yarı dişi, yarı erkek bir delikanlı» ile «elinde küçük bir lamba» tutan «bir Psychée»nin resmi bulunan paravananın karşısında geçen konuşmalar — Hakkı Celis ilgisiz kalır, duygusuzlaşır; Seniha'nın kadınca baştan çıkarmaları insani boyutuna eriştiğinde bile sonuçsuz, yanıtsız kalır. Hakkı Celis uyarılınca yitirilecek bir mitologya kişisi gibidir.

Ve Hakkı Celis, kendi gizini hiç söylemediğinden, çağdaş bir insan değil de, tersine her şeyin ayıp karşılandığı geçmiş Osmanlı zamanıdır daha çok. Ama Verlaine'nin şiirlerini ezbere bilir.

Sodom ve Gomore'de Necdet'in Leylâ'yı kurtarabilecekken bundan, bu insani gereklilikten vazgeçmesi de, çağdaşlığın dışındadır. Leylâ ve Necdet, ateşkes döneminin mutsuz insanlarıdır. Ülke yeni bir savaşın eşiğindedir. Düşman askerlerinin beş çayında

ve suarelerinde çokça görünmüş Leylâ, bir duygu fırtınasıyla eski sevgilisi Necdet'e geri dönmek ister. Kaldı ki, iç dünyasında ondan hiç kopmamıştır. Bütün değişiklik dış görünümdeydir. Son buluşmalarında, kullandığı kokunun adını söyler Leylâ: bu, «Çılgın Hulya»dır.

«Bir sessizlik aralığı daha... Genç kız diz üstünde sürüne sürüne taa Necdet'in yanına kadar geldi ve kendisi bir çukurun içindeymiş de ondan yardım istiyormuş gibi kollarını uzattı, delikanlının omuzlarından yakalayıp sarsarak: 'Biliyor musun, biliyor musun! Ben o çılgın hulyadan hâlâ vazgeçemedim,' dedi ve bütün vücudu elastiki bir maddeden yapılmış gibi uzandıkça uzanıyordu.»

Necdet savaşa katılacaktır; Leylâ'yı terk eder. Leylâ, Necdet'in aşkına ve bilincine ihanet etmiştir; ama yine de savaşla Leylâ'nın aşkına karşılık vermeyiş arasında inandırıcı bir bağlantı kurulamaz: tıpkı Hakkı Celis'inki gibi, burada da Necdet'in tedirgin kişi olması, belki bir açıklamadır. Leylâ, son bir kez Necdet'i öper: «Bu son öpüşten dudaklarının üstünde kalan şey kimyevî bir maddenin yavan tadı idi.» Erkeğin, kadından duyumsadığı, sonuçta, dudak boyasının tadıyla simgeleştirilmiştir ve yine dudak boyası, konak yaşamısındaki kadının kendisine ne kadar çok benzer...

Ahmet Kerim savaşımı uğruna Samiye'nin artık sahicilik kazanmış aşkını yadsır; Neşet Sabit ütopyalık Ankara bölümünde aş-

kı, kendisinden hayli yaşı olan Selma Hanım'da bulur: hep cinsellikten kaçış!

Bütün bu duygulanımlarda, tarihi dönüm noktalarının etkisi yadsınamaz; fakat Yakup Kadri'nin erkek-kişilerindeki tedirginlik, bir yerde tarihi dönüm noktalarını aşarak, her zaman için geçerli özel bir yönseme gösterir — bireyselliğini bilinsemese de. Hakkı Celis'in gönül tarihçesi 1914 yılında sona ermez. Onu, Tanzimat'tan Çanakkale Savaşı'na dek geçen sürede tanırız. Faik Bey'le, yani Don Juan kimliğiyle oluşturduğu karşıtlık, Seniha karşısındaki tutukluk, bocalayış ve cayış sanki günümüzde geçmektedir. Psikolojik boyut, bu aşamada, yüzde yüz romana bir zenginlik ekler.

Kiralık Konak, Proust'u çağrıştıran durgun, olaysız, ama psikolojik ağırlığı kesin bir girişle başlar. Romanın ilk bölümlerinde boğucu bir hava içinde tanırız kişileri. Naim Efendi'nin geçmişe, ilkençlik yıllarına duyduğu özlem, şimdi'nin eski'ye oranla daha «kötü» bir zaman olduğunu ifade eder, O, «binalarımız, şeyyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz»in de «rokokolaştığı» bir dönemin insanıdır. Yazar bu görüşünün üzerinde özellikle durur. Rokokolaşmanın, çağdaşlıkta yeri yoktur gerçekte, salt özentidir bu eğilim. Ankara'dan bir alıntı: «Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını traş eden adamların yüzleri gibi değişiyor, düzeliş sadeleşiyordu. Fakat, bu modern zevki evlerin içine doğru sokulurken

acayip bir soysuzluğa uğruyor, âdeta, rokokolaşıyordu.» Neşet Sabit'in Ankara salonlarındaki kişisel yalnızlığını ve mutsuzluğunu, anaç bir aşka sığınışını, Hakkı Celis'in tutukluğuna ekleyerek, belki de, bu toplumsal rokokolaşmada bulabiliriz.

Hakkı Celis'in, Necdet'in karşısına çıkan femme fatale'ler, Seniha'yla Leylâ, rokokolaşmanın eğittiği kimliklerdir. Ahmet Kerim gerçekten rokoko muhalifler ortasında Samiye'nin insani değişimini, değerini kavrayamaz. Neşet Sabit, rokoko Selma Hanım'ı değiştirerek, başkalaştırarak düşsel mutluluğuna kavuşur.

Hem Kiralık Konak'ta, hem de Sodom ve Gomore'de hayatın rokokolaşması, sezdiri yoluyla, cehennemî görünümde cinsel bir ortamı var eder. Kiralık Konak'ın yan-kışileri (Cemil, Belkıs Hanım, Nuriye ve Neyyire kardeşler, Macit Bey, vb.) belirsiz cinselliklerin tutsağıdırlar. Sodom ve Gomore'ye beş çaylarından Türk hamamlarına bir perde arkası betimler. Hattâ Hüküm Gecesi, konakta çağrı sahnesinde bazı belirsiz cinsel isteklerin sergilenmesidir. Bizim romanımız, cinsellik sorununa Yakup Kadri'den sonra uzun süre ara verecek, ilk köklü tavrını ancak Attilâ İlhan'da devam ettirecektir — kimi romanların soruna salt psikolojik açıdan bakmalarını konumuz dışı saymak gerekiyor. Yakup Kadri, cehennemî görünümde bir cinsel ortam yaratmak isterken biraz da geleneksel ahlâka ağırlık tanıyor, Attilâ İlhan'ın evren-

sel «hangi seks» sorusuna ancak çok dolaylı biçimde yer veriyordu; bu yüzden de onun yapıtında cinsel sorun hep günah düşüncesine yatkındır.

Sözelimi Seniha, Hakkı Celis'in karşısında mahkûm edilmek istenir. Seniha'nın Faik Bey'le ilişkisi — her şeye karşın — bayağılıktan uzak olmakla birlikte, Hakkı Celis bu ilişkiyi geleneksel ahlâkın çerçevesinde değerlendirir. Dolayısıyla kaçma duygusu öne çıkar. Zaten Hakkı Celis'in ortama yabancılaşması, Çanakkale Savaşı'na ölmek amacıyla gitmesine yol açar. Bir bakıma insanî ilişkilerden umudunu kesmiştir.

«Romanlarım çocukluğumdan beri üzerimde tesir bırakmış vakaların, insan tiplerinin kendi mizacıma ve hayat telâkkime göre hikâye ve tahlilleridir,» diyor Yakup Kadri. Hakkı Celis'in her duygulanımında, her davranışında bu sözün eleştirel gerçekçiliği neden zedelediğini kavrayabiliriz. Burada artık nesnelliğin yerini «mizaç» almaktadır. Hakkı Celis'in şair ruhlu olması, yaşamı inceliklerin görüngesinden kavraması, yaratıcısının «mizacı» ve «hayat telâkkisi»yle ilintili olabilir. Çirkinliğe, bayağılığa yer yoktur bu dünya görüşünde. Yalnız çirkinlik ve bayağılık, yazarın görece yargılayışıyla okura yansıtılır. Örnekse Seniha bütün roman boyunca, Hakkı Celis'in yıkımı olarak gösterilir; ancak, romanın sonunda, Psykhe'li paravananın önünde arınırken, yalnızca bu kısacık süreçte Yakup Kadri'nin mizacına

uygun biçimde konuşur, nesnelliği kendisine ilk kez tanınır. Bu sahne gerçekten çok başarılıdır: Seniha giysi değiştirmek için soyundukça, iç dünyasını da bütün çıplaklığıyla ifade eder; görüntüleme de, anlatılan sahneyi pekiştirmektedir.

Aynı şekilde savaş da görece bir insanlıkdışı olaydır; Hakkı Celis, Çanakkale Savaşı'na, temelde, «ölüm adamı» olmak için, ruhunu yüceltebilmek amacıyla gider: «Seniha abla, bizi pişiren ıstıraptır; gezip görmek değil.»

Seniha, insanî hoşgörüyü susamış, Hakkı Celis'e şöyle der :

«Hakkı; Allahaşkına söyle, ben bütün çılgınlıklarına, hoppalıklarına rağmen, yine iyi bir kız değil miydim? Hiç değilse gönlümün iyiliğe ve doğruluğa tabii bir meyli yok muydu?»

Seniha'nın sözlerindeki gerçek payını Hakkı Celis de bilmektedir, öte yandan acımasız kalmayı yeğler. Bir an önce Şişli'deki apartmandan, bu rokoko yaşayıştan kaçmak ister. Davranışında duygusal tıkanma (emotional blocking) sözkonusudur ve onun geçirdiği iç çatışmalar, romanda, ancak sezdirilir. Duygusal tıkanma, Seniha'nın insanî sorunlarını öğrenmeyi köstekler. Genç kız alınyazısıyla başbaşa bırakılır. Duygu kütlüğünün sonucunda, önemli olan, Seniha'nın çektiği acı değil, bayağılıkta debelenmesidir —Hakkı Celis'e göre.

Bu çaresiz bakış açısını Hakkı Celis-Bel-

kıs ilişkisinde de saptayabiliriz. Erkek düşkünün Belkıs'ın nemfomaniye dayanan isteklerinden tiksindir genç adam, Belkıs'ı aşağılar. Oysa Belkıs, kişisel ruh dünyasının sorununu sayıklamaktadır.

Fakat şair yaradılışlı Hakkı Celis'in çevresi ne kadar da karanlık insanlarla doludur! Macit Bey, «kadınlar nezdinden en çok rağbet kazanan Türk gencinin kendisi olduğuna» inanmışken, yalnızca, «Beyoğlu barlarında Viyanalı fahişelerle vals» eder... Nuriye ve Neyyire kardeşler, erkeklerden uzak, hep başbaşadırlar... Seniha'nın halası Necibe Hanımefendi'nin «merhum zevcim gibi delikanlılara, taze kadınlara, içkiye ve saza, yaşla hiç sönmeyen bir düşkünlüğü vardır.» Necibe Hanımefendi, ileri yaşına karşın hâlâ düzgün sürer, gözlerine sürme çeker, saçlarını açık sarıya boyar; giysileri de şaşırtıcıdır, «türlü renkte ipekler içinde tıpkı 'egzotik' rollere çıkmış bir opera aktrisine» benzemektedir... İşte Hakkı Celis bu cehennem görünümde kendi yok oluşuna sürüklenir. Ve bu cehennem görünüm, o güne dek hep eğilimsiz, iç dünyaları sarsıntısız insanların betimlendiği bir roman çabası için şaşırtıcı cesarettedir.

Hakkı Celis'in gönül kırıklıklarıyla «ölüm adamı» olmak istemesi, onun en az Seniha ölçüsünde acı çektiğini saptar. Fakat Hakkı Celis bir iç hesaplaşmaya girişmez; bu konuda bize romancı bazı bilgiler verir. Psykhe'li, Eros'lu paravana bir simge-

dir. Paravanadaki Eros tasviri, unutmayalım ki, dişilikle erkekliğin kaynaştırılmasından biçim kazanmıştır. Hakkı Celis'in duygusal tıkanmasında bunun sarsıntısı herhalde yadsınamaz. Aynı sarsıntılar, Necdet, Ahmet Kerim ve Neşet Sabit için de geçerlidir. Psykhe, yitirdiği Eros'a yeniden kavuşabilmek için büyük bir savaşım verir. Hakkı Celis de, bir zamanlar Seniha'dan yardım beklemiştir: mitologya'daki öykü sanki tersyüz edilmiştir. Necdet'in duygusuzlaşmasında, Ahmet Kerim'in kayıtsızlığında, Neşet Sabit'in kendisinden yaşlı Selma Hanım'a aşkında hep Psykhe'den kaçan Eros saklıdır. Hakkı Celis'in iç dünyasını dışa vuramayışı, yazık ki, onun toplumsal etkinlik göstermesini olanaksızlaştırır.

Hakkı Celis, Seniha'yla son kez buluşmadan, son akşam yemeğine oturmadan daha birkaç saat önce Faik Bey'le beraberdir. Şimdi, ikisi arasında garip bir dostluk kurulmuştur. Faik Bey, bu çapkınlık simgesi erkek, Hakkı Celis'e «Dünyada kadın kadar berbat bir mahlûk var mı?» diye sorar. Faik'e göre kadınlar, «bunlar hakikaten bizden, bizim cinsimizden olsunlar? Hayır... Bunlar insanlarla hayvanlar haricinde, başka bir cinsten acayip ve korkunç birtakım mahlûkattır.» Faik Bey, kadınlar üzerine görüşlerini, roman boyunca ilk kez söyler ve Hakkı Celis'e söyler: «Onlara beşeriyetin nısfı demişiz; onların kucağında ana diye yatmışız, onları karı diye evimize almışız; onlara sevgili diye kollarımızı açmışız, işte, o

zamandan beridir ki, ne vücudumuzda rahat, ne evimizde sükûn, ne kollarımızda kuvvet kalmış. Haberimiz olmaksızın sokuluvermişler, zehirlerini gizli bir tarafımızdan şahdamarlarımıza akıtıvermişler.» Hakkı Celis'le Faik Bey'i birleştiren, ilkinin söyleyemeyip ikincisinin açıkladığı bu duygulardır. Fakat Faik Bey'in de hiçbir iç hesaplaşmaya yanaşmadığı ortadadır.

Hakkı Celis, Seniha'yla son konuşmasında yok yere ağlamaya başlar. Romanın başından sonuna dek gerilen ilişkinin bir boşalımı (catharsis) gibidir bu gözyaşları. Lüks bir orospuyu andıran Seniha'yı yıllarca niye sevdiğini düşünerek ağlar Hakkı Celis. İlk kez «ağacın altında yarı dişi, yarı erkek bir delikanlı» olarak uyuduğunu sezer. Psykhe'nin lambası onu nihayet uyandırmıştır. Çevresini, yaşadığı ortamı çiğ ışıktâ görür : Seniha, Faik Bey'le düşüp kalkmış; başka erkeklerle, hele şimdi maddî çıkarlara da dayanan aşksız ilişkiler kurmuş bir Psykhe'dir. Belki Hakkı Celis de kendi içsel gerçekliğini görecektir ve ruhunu Seniha'ya açacaktır. Oysa bireysel kurtuluş için vakit kalmamıştır; Hakkı Celis, coşkun bir ruhla savaşı, «ölüm adamı» olmaya gider.

Seniha çarpıcı bir anlayışsızlıkla, kendi sevgisizliğine çözüm yolu bulmak çabasıyla sayıklar : «Demek beni hâlâ seviyorsun!» Hakkı Celis, bir an Seniha'yı yine sevdiğini sanır. Ama Seniha'nın ortaya serdiği gerçekliklerle artık hiçbir şeyi, hattâ yaşama-

yı (şiiiri) bile sevmediğini ayırmsar. Sınırsız bir yalnızlık içindedir. Çünkü söylemeye çalıştığı şiirde eksik kalan şey, kendine itiraf etmekten kaçındığı ruhsal yapısıdır: «Yarın tekrar cepheye dönüyorum. Allahısmarladık!»

İşte Ömer Seyfettin'deki «harp adamları», Halide Edip'in «ölüm yapanlar»ı «ölüm adamı» olmayı benimsediklerinde, romanımız çağdaş anlamıyla insani boyutuna erişir. Hakkı Celis bir eylemci olamamıştır belki, ama edilginliği Ömer Seyfettin'le Halide Edip'in sözümona eylemci dünya görüşlerinden çok daha bilinçli şekilde anlatılmıştır.

Burada bireyselleşme sorunu ağırlık kazanır ve Seniha, Osmanlı - Türk toplumunun töresinde yer etmemiş çok önemli bir şeyi açıklar:

«Nafile, başını sallama! Benden belki nefret bile ediyorsun! Sana demin vücudumun güzel taraflarını gösterirken beni seviyordun. Fakat, ne vakit ki hayatımın çirkin taraflarını göstermeye başladım; benden tiksindin... Genç iken ve güzelken vücudu soymak iyidir, fakat hiçbir yaşta ruhu soymaya gelmez ve herkes önünde, hattâ kendi önümüzde bile daima giyimli durmalıdır.»

Hakkı Celis bu sözleri gerçek anlamıyla yanıtlamaz.

O, Seniha'nın biçimli gövdesine, güzelliğine tutkundur; fakat bu biçimli gövde ve güzellik şiirde kalmalıdır. Oysa Faik Bey

için, Cemil için, bütün erkekler için kadınlık estetik özelliğiyle değil, cinsel uyarısıyla algılanır ve Hakkı Celis buna üzülür. Kendi şiiriyse olanaksız bir büyüleniştten ibarettir. Bu şiir bilinçlilik düzeyine çıkarılamadığından, Seniha'nın karmaşık ruh yapısı kavranılamaz, genç kızın acı yaşam deneyimleri iğrenç bulunur. Anlaşılmaq için çırpınan Seniha'nın son çabaları karşılıksız kalır. Seniha kurtuluşun eşiğinden uçurma yuvarlanır.

Faik Bey'in itiraf ettiğiyile Hakkı Celis'in sakladığı, Necdet'te birleşir. Hakkı Celis, Seniha'nın kullandığı kokuyu över : «Pek iyi bilmiyorum, bu koku nelerden hasıl oluyor, karanfil çiçeğinden diş tozuna ve bazı çok kullanılmış ve biraz kirlenmiş kadın çamaşırlarına kadar hep bu kokuyu sezerim.» Hakkı Celis, Psykhe'nin tüten lambasından da aynı kokunun yayıldığını düşünür. Fakat Necdet için «Çılgın Hulya» kokusu hiçbir şey ifade etmez. O, Faik Bey kadar kadınlara düşman kesilmiş, duygularını açıklamasa bile acımasız bir vurdumduymazlığa bürünmüştür; bu acımasızlığın sonucu da «ölüm adamı» olmak değildir. Hakkı Celis'i o kadar sevindiren Seniha'nın odası, Sodom ve Gomore'de Necdet'in anılar ve çağrışımlar nedeniyle yeniden benimsemesi, en azından etkilenmesi gereken Leylâ'nın odasıyla tam bir karşıtlık oluşturur: Necdet bu odadan nefret eder; «Nice sevinçlerine, nice tasalarına şahit olmuş bu duvarlar, bu eşya-

lar sanki ilk defa gördüğü şeylermiş gibi onu kayıtsız bırakıyordu.»

Hakkı Celis, gönül tarihinin mutsuz dönemeçleri yüzünden uzun süre ülkenin durumunu görmezlikten gelir. Seniha Paris'e kaçmıştır :

«Vakit geçti ve devir İstanbul'un en fena devirlerinden biri idi. O meş'um bozgun-
dan sonra payitahta dökülen aç, çıplak, hasta kabilelerini, şimdi Çatalca'nın yaralıları takip ediyordu. Gecenin ilk karanlığı çöker çökmez Sirkeci garından itibaren şehrin muhtelif taraflarına doğru uzanan sokaklarda birtakım başlar, kanlı yüzler, sarkık kollar taşıyan ve birer tabuttan hiç fark edilme-
yen araba dizilerinden başka bir şey görül-
müyordu. Her kalpte, bu arabaların sayısına göre son huduttaki mukavemete dair ümit-
ler azalıyordu. Herkes birbirine : 'Bugün; yarın!' diyordu ve ufuklarda geceleri bile top sesleri hiç dinmiyordu. Hakkı Celis şu saatte ne o top seslerini işitiyor ve ne yanı-
başından geçen arabaları görüyordu; fikrin-
de bir düşünce, kalbinde bir emel vardı: Eve gidip Seniha'dan bir telgraf bulmak!... Bu-
nun haricinde onun için hiçbir şey mevcut değildi.»

Fakat giderek yoğunlaşan acı, Hakkı Celis'i bilir; nihayet Naim Efendi'nin «hıçkırıklarıyla» Seniha'nın «kahkahalarını» eşan-
lamlı bulur ve bu anlam, ona şunları düşün-
dürür:

«Havada değişen bir şey var. Başları-

mız üstünde nereden geldiği bilinmeyen yeni bir yel esiyor. Bu yel kızgın çöllerin içinden çıkmış gibi âteşindir; alnımızı bir alev gibi yakıyor. Bu yel yüksek ve karlı tepelerden inmiş gibidir; kemiklerimiz bile biraz daha katılaşıyor; bu yel, bazan denizlerde esen hafif rüzgârları, sıcak yaz günlerinin sonundaki serin meltemleri andırıyor; bin türlü karmakarışık sıtmalarla yanan göğsümüz üstünde tatlı ve teselli verici bir öpücük halinde dolaşırları var. İşte, ben, bu yelin önüne katılanlardanım! Fakat, nereye gidiyorum, bilmiyorum. Bir garip heyecan içinde sarhoş gibi yürüyorum ve korkuyorum. Çünkü koyu, uzun ve sayısız bir kafilenin içindeyim, yolumuzun sonunda belki bir uçurum, belki bir tepe vardır. Kime ne! Tepe de olsa, uçurum da olsa yürüyeceğim; zira benim için hiçbir şey geriye dönmekten daha fena değildir!»

Ve Hakkı Celis, bireyselliğinden büsbütün vazgeçer; «koyu, uzun ve sayısız kafiye»ye katılır. Kuşkusuz burada Yakup Kadri'nin de ikileme düştüğünden konuşulabilir: Hakkı Celis'le Necdet'in o kadar mutsuz Seniha'yı ve Leylâ'yı yarına yönelik hiçbir umut bırakmayarak terk etmeleri, çapraşık bir davranıştır.

Artık Hakkı Celis'in serüvenine dönmeyecek; savaş ortası, Kıralık Konak'ta, Seniha'nın da bulunduğu bir içki sofrasıyla hakiki bir cehennem operası gibi yansıtılacaktır.

Bilinsemek gerekirse, Hakkı Celis «yeni» bir insan değildir; ama onun iç sorunları, çağdaş insanınkine çok yakın yönsemeler gösterdiğinden, o bizim romanımızda «yeni»ye yakın olanlardandır. Hakkı Celis'le ve onun gözüyle verilmek istenen içsel titreşimlerse, gerçekten etkileyici, yeni, çağdaştır.

«... ATILMIŞ BİR DEMET ZAMBAK GİBİ...»

Hem Naif Efendi, hem Hakkı Celis, hem belki de Yakup Kadri'nin kendisi Seniha'nın iç bunalımını gereğince hissetmemişlerdir. Hoş, Naim Efendi onun acısına dayanamayarak ölmüştür ve onu bir tek Hakkı Celis sevmiştir («Zavallı Hakkı'cığım, beni yalnız sen sevdin...»); ama yazar, Seniha'yı hep lüks ve «refah» ardında tüketir.

Oysa Seniha, büyükbabası Naim Efendi'yi «hayat kadar bunaltıcı» bulurken, yani hayatın kendisini bir bunaltı şeklinde değerlendirirken, bize Çehov'un dram kişilerini anımsatır. Sözelimi İvanov, «Kimim ben, niçin yaşıyorum, amacım ne? Aşk saçma bir şey, okşayışlar gereksizce tatlı, emek anlamsız, şarkılar ve ateşli söylevlerse bayağı ve eski. Nereye gidersem gideyim, kendimle birlikte tasa, soğuk bir can sıkıntısı, hoşnutsuzluk ve yaşama iğrentisi taşıyorum... Geri dönülmez bir biçimde mahvoldum ben!» der. (Ataol Behramoğlu çevirisi.) Bütün bu sözlerde —tıpkı Martı'da oldu-

ğu gibi— yeni'nin insan yaşamındaki bireysel yıkımı duyumsanır; düşbozumu, hayalkırıklığı, nihayet toplumsal ortamın kişiyi daha sağlam bir yaşama biçimine yöneltemeyecek o günkü düzen ve yapısı kişide derin sarsıntılar yaratır. Seniha, bazı sözleri ve bir iki jestiyle gerçekten yeni'nin habercisi, aynı zamanda da zorunlu kurbanıdır.

Kendi köşesinde ölümü bekleyen Naim Efendi, konağını kiralığa çıkaran koşullardan sadece utanç duyar; yaşlı ve düşkündür, ama yüksek zümrenin yerini alan türedi varlıklı zümrelerin işine yarayacak koskoca bir savaşı, Çanakkale Savaşı'nı görmezden gelerek, bir tek Seniha üzerine konuşabilmek amacıyla Hakkı Celis'in varlığını aranır: «Hiçbir haber yok mu? Daha gelmeyecek mi? Bu ne uzun harp, ne uzun!... Artık bir nihayete erse; lehimizde yahut aleyhimizde, nasıl olursa olsun, bir nihayete erse!...» Hakkı Celis'in beklenmedik çıkagelişi karşısında heyecanlanır, ama ülkenin yazgısı onu artık ilgilendirmemektedir : «Genç adam, ona, Çanakkale Harbi'nin bazı müheyyic safahatını anlatmak istedi. Fakat, Naim Efendi bunların hiçbirini dinlemedi; Hakkı Celis'e baka baka ve arada bir elleriyle başını okşaya okşaya bir hal oldu.» Zaten Naim Efendi, yalnız Hakkı Celis'in yaşamıyla ilgilidir: «Cenan, bu çocuğa bir şey olursa, rica ederim, benden saklayınız; zira işitir işitmez, dayanamam, mutlaka derhal ölürüm!» Bu maddi olduğu kadar manevi çöküş, kabul etmek gerekir ki, adamakıllı

trajiktir. Ama yeni'nin haberciliği karşımıza çıkmaz.

Öte yandan Hakkı Celis'te de kesin bir bilinç bulanıklığı sözkonusudur. Seniha, Hakkı Celis'e hiçbir zaman «hayat adamı» olamayacağını söyler; aslında, kendini kendine bağışlatmak çabası içindedir. Gelgelelim Hakkı Celis, Seniha'yı algılamaz, «ölüm adamı» niteliğini kendine uygun bulur; katılacağı savaşı şöyle yorumlar: «Bu ne demektir? Ölüm adamı olmak ne demektir? Ölüm adamı etrafına ölüm saçana mı yoksa ölme doğru gidene, ya da ölmeye mahkûm olana mı denirdi? Hakkı Celis, bunların her ikisi değil miydi? Birkaç zamandan beri ya ölmeye ya öldürmeye hazırlanmıyor muydu? Bu önü parlak düğmeli, yakası işlemeli veston, bu belindeki kemer, bu bacaklarını sıkan dolaklar ne içindi? Nereye gitmek içindi? Biraz sonra omuzuna neden bir silâh yüklenecekti? Birkaç zamandan beri, memleketin havasında, ağızdan ağıza dolaşan pek mebzul bir söz, şimdi, onun nazarında ulvi bir belâgat alıyordu: 'Ya gazi, ya şehit!' diye bağrıışlarının manasını anlıyordu. Ya gazi, ya şehit! Evet, kendisi de bunlardan biri olmak için hazırlanıyordu.» Yine Hakkı Celis «giydiği asker esvabının içinde ilk defa olarak bir kahraman gururunu» duyar. Nasıl da romantik, duygusaldır; sanki Seniha, kendisini sevmiş olsa, her şey değişektir...

Seniha bambaşka duyumsayışlarla bireysel tavrını ortaya koyar. Seniha'nın haya-

tı bunaltı gibi görmesini hazırlayan başlıca etmen, içinde yaşadığı topluluk, o topluluğun yaşama biçimi, değer yargılarıdır ve Seniha, bunları algımlarken, Hakkı Celis'ten farklı bir yok oluşa kendi isteğiyle atılır.

Seniha'nın babası alafranga Servet Bey, çoktan ticaret kapılarına dayanmıştır. Artık Naim Efendi'nin seçkinliği, töresiz yeni zenginlere yenik düşmüştür. Servet Bey'in «harp zengini şatafatı» ise, daha değişik bir ticaretten geçer; o, savaş vurguncularının kızıyla flört etmeleri için, ziyafetler vererek, imkân hazırlamaktadır!.

Seniha, kendisi dışındaki koşulların bir Madame Bovary'sidir. Zaten Yakup Kadri de onu Madame Bovary'ye benzetir.

Emma Bovary parasız kalınca, kendisine yardım etmeyen âşıklarına, alacaklılarına ilk kez gerçekçi gözle bakar; yaşadığı ilişkilerin hiçbirisi aşk değildir! Para kavramından nefret eden Seniha da, bir gün, Faik Bey'in içyüzünü öğrenir; sonra da Hakkı Celis'e şunları söylemek ihtiyacını duyar: «Evet, evet. Söylemiştir, evet parasını yediğimi de iddia etmiştir. Halbuki, iş ne kadar aksine, ne kadar tersine... Bilemezsin!» Genç kız, manevi uçurumuna sürüklenirken, okuru bir direnişe, kavgaya çağırır. Zaten yazar, romanını, «Fakat, Seniha sadece güzel ve süslü idi.» cümlesiyle bitirir. Artık dondurulmuş, duyarlılığından, bireyselliğinden soyutlanmıştır Seniha.

Bir zamanlar, mürebbiyesi Madam Kronska, ona, Avrupa yaşamasını, kibar sah-

nelerini, şato eğlencelerini, at üstünde sürerek avlarını anlatmıştır. Seniha gerçek anlamıyla bir burjuva olmak istemektedir. Faik Bey'le ilişkisinde «yeşil gözlü kız», bir Avrupalı gibi davranmak ister; gelgelelim Faik Bey, ondan ödeyemediği kumar borcu için para isteyecektir:

«Hayat bir an içinde, ona, en çıplak ve en kaba haliyle görünmüştü. Bu dünyada her şey ne bayağı, ne beyhude, ne kirliydi... Bu dünyada güzellik bir hayal, sevgi bir efsane, asalet ve zarafet insanın üstünde hafif bir cilâ idi.»

Seniha için bundan sonrası başına buyrukluktur...

İhanetler de üstüste gelir; Cemil, kızkardeşini bırakıp Avrupa'ya gider, Faik Bey Seniha'yı bir sokak kadını yerine koymaya kalkışır, Naim Efendi için bu adda bir torunu yoktur... Seniha, sonunda Servet Bey takımının eline düşer. Son tutamağı Hakkı Celis'tir. Servet Bey takımı, genç kızın bireysel tavırlarını törpüleyecek, onun isyanlarını bastırarak, salt bu koşullarla «kullanım» için aralarına alacaklardır Seniha'yı.

Öte yandan Seniha, yine de bu kirli, karanlık oyunun dışında kalır. İç dünyasını Hakkı Celis'e açmış, ruhunu soymayı bilmiştir; aynı şekilde, savaş vurguncularına vücudunu açarak, güzelliğini sergileyerek kendini satışa çıkarırken, gerçek bir soylu gibi ruhunu gizler, ruhtan yoksun davranır. Kadınlığına göz dikmiş «büyük şeker tüccarı»,

Hakkı Celis'in şehit düştüğü yere «muhteşem mezar» yaptırmak istediğini açıklayınca Seniha yanıtlamaz, bir taşbebekten farksızdır.

Savaşa katılmadan önce «Öyle ise ölüm adamı olurum,» diyen Hakkı Celis, bunu başaramamıştır. Yakınında, gözü önünde yok olan Seniha'yı izlemekle yetinmiş; sadece «ölen adam» olmuştur. Çünkü Hakkı Celis, Seniha'nın uzaktan uzağa Emma Bovary'yi çağrıştıran ruh fırtınasını asla değerlendirmez. Oysa Seniha, ne denli tek başına ve bireysel olursa olsun, toplum için, gerçek «ölüm adamı»dır.

Ülkenin iktisadi durumundan, savaşlardan, imparatorluğun çöküşünden bütünüyle habersiz Seniha, beri yanda, konak yaşamasının sağladığı bireysel düşünme olanaklarını öylesine geliştirmiştir ki, bizim romanımızda yine pek rastlayamayacağımız bir ruh çözümünü iki üç cümleye sıkıştırır. O, Hakkı Celis'in şiddetli ağlamasının bir boşalım olduğunu hemen fark eder: «(...) Fakat bir saatten beri sen de beni artık sevmiyorsun. Evet, evet... Kalbinde bana karşı taşıdığın hislerin hepsi, demincek gözyaşları halinde akıp gittiler. Şimdi kendini boşalmış, rahat ve sakın hissediyorsun!» Hakkı Celis bu kez de Seniha'yı yanıtsız bırakır; hep o korkunç suskunluk...

Hakkı Celis, Seniha'dan ne anlamıştır? Paravana önündeki o son insanî ilişkilerinde, Seniha birçok flörtten arta kalmış bir ka-

dındır onun için. Faik Bey'le ilişkileri dille-
re destan olmuştur, kimliği bilinmeyen bir
Amerikalı'yla Pera Palas'ta yemek yediği
söylentisi bütün çevrede konuşulmuştur, da-
hası Paris'e kaçış bütününüyle töreyi aşan bir
davranıştır...

Asıl mesele, başına buyruk Seniha'nın
bireyselleşme, birey olma imkânı tanımayan
bir toplumsal çevre içinde oimasıdır. Ger-
çekten Osmanlı-Türk toplumunda batıdaki-
ni anımsatan soyağaçlı, köklü aristokrat ai-
lelere rastlanmaz; Naim Efendi konağı da
bir öykünmedir. Klasik anlamıyla bir bur-
juva devriminden de söz açamayız. Gelgele-
lim, Seniha'nın hayata bakışında bireylik
özellliği ağır basar; kendini yorumlayışını
anımsayalım:

«(...) bir tek meziyetim var ki, o da, hiç
riyakâr olmayışımdır; her zaman, bilmeden,
kendiliğimden açık sözlü, açık özlü bir kız-
dım. Hiç kimsenin ne dediğine, ne diyeceği-
ne zerre kadar ehemmiyet vermedim ve ha-
rekâtımı herkesin arzusuna uydurmaya lü-
zum görmedim. Bütün bunlar birer fazilet
değil midir?»

Seniha, işte bu sözlerle oyunu, Servet
Bey'in, hattâ Naim Efendi'nin rol aldığı oyu-
nu altüst etmektedir. Naim Efendi zümresi,
yani saray kapısındaki yönetici yüksek züm-
re, sessiz sedasız seçkinlikten uzaklaşırken,
ticaret adamı Servet Bey ve benzerleri öne
geçmektedir. İki zümre de çeşitli nedenler-
le bireyselliğe karşıdırlar. Seniha'nın sözle-

rinden anladığımız kadarıyla onun erdem saydıklarına kimse destek olmamıştır. Naim Efendi'nin gelenekçi dünyasında bireye zaten yer yoktur. Servet Bey takımıysa, köklü bir burjuva kültürüne asla sahip olmadığından bireysellik konusunda herhangi bir gereksinim duymazlar ve amaçlarında, bireyselleşerek göze batmamak (zenginliğin göze batmaması) bir içgüdü gibi yer edinmiştir.

Fakat hem Seniha'nın, hem de Hakkı Celis'in Çehov'un dram kişilerinden ayrılan en büyük talihsizlikleri, kendi dışlarında gelişen, devinen, yüreği donmamış halktan büsbütün kopuk oluşlarıdır —İvanov belki de gecikmiş bir devrim yüzünden öylesine mutsuzdur ya da Üç Kızkardeş'in sonunda, duyarlı, sezgin insan bugünkü mutsuzluğunun yarınki insana mutluluk getireceğini bütün içtenliğiyle duyumsar...

Hakkı Celis'le Seniha'nın son konuşmalarında, Servet Bey takımına karşı ortak bir amaç doğabilseydi çok şey değişecekti. Öte yandan dönemin tarihi akışı da, böyle bir ortaklığın doğmasını engeller.

Ve nihayet biz, Seniha'yı —başlı başına bir roman olan— o son «düğün gecesini andırır» ziyafette buluruz. «Yirmi yirmi beş kişilik uzun bir sofra baştan aşağı, çiçeklerle donanmıştı. Erkekler smokinli, kadınlar dekolte idi. Yalnız iki Türk ve Alman zabiti seferi elbiseleriyle gelmişlerdi.» Seniha Türk teğmenlerinden birini, «herkese kısaca

'Azmi Bey,' diye tanıtır. «Fakat, bazı samimi dostlarına yavaşça: 'Azmi Bey, nişanlım!'" der. Ama bu şölen, Seniha'nın kurban edileceği «son şeker vurgununu vuranlardan, gayet mühim bir tüccar» için verilmektedir. Servet Bey, vurguncunun ortağı olduğunu söylemektedir.

Seniha aşkla, görev arasında bir gelgitte kapılmıştır.

Sonra Hakkı Celis'in korkunç ölümüne sıra gelir. Bunu, Azmi Bey'in arkadaşı binbaşı Hüsnü Bey anlatmaktadır. Hakkı Celis, savaşta ağır yaralanmış, su isteğiyle yanarak, dudaklarında «pembe bir köpük», can vermiştir.

Seniha üstüste su içer.

Kuşkusuz bu davranış da, Seniha'nın gerçek kişiliği konusunda bizi karara vordirtacak önemliliktedir. Onun batkıyla sona eren bireylik mücadelesi, romancının bir yerde onu betimleyişiyle eşanlamlıdır:

«... atılmış bir demet zambak gibi...»

AYDINLAR ÜZERİNE

Yaban, Yakup Kadri'nin romanları içinde değişik bir yeri kaplar. Yazarımız, aydınların eleştirisine köy ve köylü aracılığıyla yaklaşmayı dener. Zaten **Yaban**, Yakup Kadri'nin yapıtında köye yönelik ilk ve son ürünüdür. Bir yanıla Kurtuluş Savaşı'nın destansı havasını yansıtırma çabasındaki «coşku»

romanlarına bağlayabileceğimiz Yaban, bir yanıyla da, aydının köye ve köylüye ne ker-te yabancı düştüğünü dile getirmek ister. Ro-mancının (önsözde belirttiğine göre, «çölde bir feryat» işittirilmek istenmiştir. (Sadeleş-tirilmiş yeni basımda, Yakup Kadri «Çölde bir feryat»ı «Yürek parçalayıcı haykırış»a çevirmiş.)

Önsözü dikkatle izlediğimizde romancı-nın öbür kitaplarına oranla daha bir karar-sız, kaygılı olduğunu ayırırsınız. Yaban'ın hemen başlangıcında bocalayış göze çarpar. Çeşitli dünya görüşleri kol gezmekte; yazar, hıristiyan gizemciliğinden, toplum adına ey-leme geçişe kadar sayısız yönseme içinde gi-dip gelmektedir. Aydınların özeleştiri yap-malarını sağlamak ve salık vermek için, anı biçimi yeğlenmiştir. Ahmet Celâl aklına ge-leni söyler. Gelgelelim anı biçiminin taşıya-mayacağı sahneler de rastlarız. Örneğe Ah-met Celâl, sonda, Emine'yle kaçarken yara-lanır; Emine de ağır yaralıdır, hattâ ölüm-cül durumdadır; mezarlıkta geçen çetin ko-şullar altındaki son geceyi, Ahmet Celâl na-sılsa bütün ayrıntılarıyla «ortasından yırtıl-mış ve kenarları yanmış» defterine aktarma olanağı bulmuştur...

Çağdaşlaşma, herhalde Türkiye köyleri-ne de ileri koşullar, çağa yaraşır imkânlar sağlamalıydı —bu görüşü benimseyen Ya-kup Kadri, aydınlarla köylülerin birbirlerini anlayamayacakları bir dönemde (Kurtuluş Savaşı'nda Sakarya zaferine kadarki dönem),

«Orta Anadolu viraneleri içinde dolaşırken» yüreğine «düşen od'un yanığını» öteden beri hissettiğini belirterek yola çıkar; sonuçta, aydınları, köy sorunundan sorumlu tutar:

«Bunun sebebi, Türk aydını gene, sensin! Bu viran ülke ve bu yoksul insan kitle-i için ne yaptın? Yıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksirmek hakkını buluyorsun.»

Fakat bu «tirad»daki eleştiri, o kadar cılız roman ve hikâye geçmişimizdeki **Küçük Paşa'yı**, «Karabibik»i, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sosyalist akımların izlencelerini, vb. unutmuş gibidir. Dahası, «Orta Anadolu viraneleri» bir aydının değil, herhalde «kadro»nun ele alması gereken sorunlardan-
dır. Ahmet Celâl roman boyunca böyle tiradlara baş vuracaktır.

Yaban'ın asıl ilginçliği, az çok aydın düşmanlığı gütmesinde belirir. Aydınlar edilgin-dirler... Böylelikle aydın, toplumsal konumundan bağımsız bir birim gibi ele alınır. Oysa her şey bu birimi yabanlaştıracaktır.

Paşa soyundan gelen Ahmet Celâl, anılarına, kişisel yalnızlığını ve kendini anlamayan insanlara duyduğu tiksinci anlatmakla başlıyor: «Korkunç, iğrenç ve yalçın hakikat 'parmaklarımin ucundaki kan ve alnımın ortasındaki çamurla' çoktan bana görünmüştü. Biliyordum ki, toprak katı ve tabiat zalimdir ve insan cinsi, bozuk bir hayvandan

başka bir şey değildir, biliyordum ki, insan hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır.» Ahmet Celâl, Birinci Dünya Savaşı'nda kolunu yitirmiştir, yıkıktır, emir eri Mehmet Ali'nin çağrısı üzerine Porsuk dolaylarındaki bir köye gelir ve gerçekten acımasız doğanın ortasına düşer. Öte yandan köylünün kendisini seveceğini, onlar için yitirildiğine inanılan bir kola saygı besleneceğini ummaktadır. Köylü yitirdiği ya da hiçbir zaman sahip olmadığı pek çok şey arasında bir kolun değerini fazla önemsemez. Çok geçmeden de acımasız, bataklıkta uyuz bir manda gibi kokan doğa okurun karşısına çıkar. Ortam çizilmiştir. Ahmet Celâl'in, aradığı dinginliği emir erinin köyünde de bulamayacağı açıktır.

Mehmet Ali, yurduna döner dönmez, köylülük nitelikleri edinir; Ahmet Celâl bu evrede bireyi bağımsız birim gibi görmez, böylelikle yazar kendi kendisiyle çelişir:

«Zaten, buraya geldiğimiz günden beri, Mehmet Ali, benim hükmümden büsbütün sıyrılmış, tamamiyle asker olmazdan önceki haline dönmüştür.

Dünkü neferimin hüviyetinde müşahede ettiğim bu geriye doğru değişme, ilk zamanlar, beni çok hayrete düşürüyordu. Sonra, ben de, yavaş yavaş köylüleşmeye başlayınca, bu olayı, çevrenin kişi üzerindeki etkisine vermekte güçlük çekmedim.

Talim, terbiye, iyi örnek, bunların hepsi geçici şeylerdir. Ve çevre değişmedikçe, in-

sanın değişmesine imkân yoktur. Bu küçük mülâhazadan, Türkiye'deki yenilik ve garpcılık hareketlerinin, neden başarısızlığa uğradığı sorununa kadar çıkabiliriz.»

«Yenilik ve garpcılık» hareketleri eğer çevre değişmesiyle tutunabilecekse, bunu yine insanın değişmesine bağlamak zorunluydu. Yani önce insanın değişmesi, sonra da değiştirmek üzere harekete geçmesi meselesi... Ama Yakup Kadri, Ahmet Celâl'i de köylüleştirerek, meseleyi bambaşka bir evreye sokar.

Mehmet Ali'nin köyünde herkes savaşa, bağımsızlık mücadelesine karşı ilgisiz bir tutum içindedir. Ulusal bağımsızlık bilinci, paşa çocuğu Ahmet Celâl'de belirmiştir bir tek. Köylü, yoksul koşullarda yaşadığından, ekmek kavgası verdiğiinden sorunun tüm yönsemelerini bir türlü kavrayamaz. Üstelik yeniden askere alınmanın tasasına düşmüştür. Ahmet Celâl bu tutuma şaşar.

Ama kendi yabanlığını en çok Mehmet Ali'nin düğününde kavrayacaktır. Kadınlarla ilişki, köy yerinde iyice imkânsız gibidir. Köylü kadınlar düğünlük giysilerine karşın çirkin, kirli, bezgin ve gönül bulandırıcıdır. Onlar da, Salih Ağa gibi «kara ve çatlak topuklu» yaratıklardır ve Ahmet Celâl'i benimsememeye kesin karar almışlardır... Türk aydınıyla Türk köylüsü arasındaki ayırım, «bir Londralı İngilizle bir Pençalı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür.»

Köyü, köy yaşamasının çetin koşullarını, yoksulluğu ve köylüyü bazı sahnelerde eleş-

tirel gerçekçi bir tutumla yansıtan yazar, özellikle mûteğallibe ilişkilerini sergilemek ister. Derken koyunun koyusu bir romantizm karşımıza çıkar. Ahmet Celâl, aydınları onca suçlamışken, kendini Don Quijote'ye benzetir. Köylü Cennet, «Homiros» döneminin «yesir» kızlarından. Şerif Çavuş, Odysseus'tan başka biri değildir. Şeyh Yusuf'la Londralı bağınaz protestan rahibi arasında bir ayrım yoktur. Cennet bir ara, «taşa Diana tavrını» alır. Nihayet Ahmet Celâl, sevdiği kızı Dulcinea yapıp işin içinden çıkar. Çobanlar, elbet Vergilius'un çobanlarıdır...

Öte yandan Zeynep Kadın'ın oğlu Mehmet Ali askere giderken değil de, toprağı elinden alınırken ağlaması, gerçekten etkileyici bir saptayıştır.

Köylüyle özdeşlik kurmak isteyen Ahmet Celâl, sevdiği köylü kızıyla İsmail'in yaklaşmasını şöyle irdeler: «Ben, Celâl Paşa'nın oğlu Ahmet, neferim Mehmet Ali'nin kardeşi Bücür İsmail'i kıskanıyorum! Boğazını sıkıp öldüresiye kıskanıyorum.»

Saptayışlarla duygulanım ve betimleyiş arasındaki bu karşıtlık, çelişki, köylülük sorununa iktisat açısından yaklaşılmamasının bir sonucudur. «Nuh'tan evvelki ilk insan kümelerinin» görünümündeki köylüyle özdeşlik kurmak isteği, gerçekte, inandırıcı olmayan bir romantizmdir. Çünkü Ahmet Celâl, köylülük'e Vergilius'tan Yunus'a bir şiir gibi bakar. Özdeşlik kuramamanın temelinde yatan kapalı köy iktisadı ne Ahmet Celâl'in

bilincinde, ne de Yakup Kadri'de belirir. Yoksulluk, geri kalmışlık, sanki tanrısal yazgının sonucudur ve bu yazgının tanrısı da Ahmet Celâl'gillerdir. Burada açık bir bilgi yetersizliği sözkonusudur. Zaten bilgi yetersizliği sonucu, yazar, Ahmet Celâl'i umutsuzluğa kaptırır; kapalı köy iktisadının var ettiği umutsuzluk çemberini, toplumsal nedenselliklerle irdeleyemediğinden her şey karamsar bir son'a bağlanır.

Aydın, bir çanak suda bir damla zeytinyağıdır. Ahmet Celâl şöyle de söz açar kendinden: «Ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler, unsurlarla yuğrula yuğrula âdeta sınaî, âdeta kimyevî bir şey halini almışım.» Kuşkusuz bu görüş, önemli payını romantizmden edinir. Bir çanak suda bir damla zeytinyağ oluş, tutarlı, çağrışımlı bir benzetmedir; çünkü bu oluşun niçini açıklanmamıştır. Ama Ahmet Celâl'in romantik kendini suçlayışında yine bağımsız birim özelliğindeki birey yanılığı göze çarpar.

Yaban'ın önerdiği toplumsal sorunların nedenini aydında arama düşüncesi, giderek büyük bir yaygınlık kazanacaktır. Edebiyatımızın uzunca bir dönemi, Melih Cevdet Anday'ın «Telgrafhane» şiirini unutmuştur. Oysa aydın suçlamaları, Yaban tarzında kaldıkça, işlevsel olamayacaktır.

REŞAT NURİ'Yİ OKURKEN

Daha Akşam Güneşi'nde (M...) adasının yerlilerinden Nazmi, bir zamanlar Paris'te çapkınlığıyla ün yapmış «Prens dö Bosfor» olarak tanıtılır. Jülide'nin bir levanten çağrısındaki dans sahnesine hayran, fakat bir o kadar da alışkın yaklaşımı, bu «Prens dö Bosfor» olma durumuna eklenirse; Reşat Nuri'nin feodal soyluluktan söz açmak istediğini az çok kavrarız. Gerçekten de onun yapıtı, doğu-batı, geleneksel-yeni sorunlarına çok değişik bir açıdan bakarak, bize Anadolu'nun dörtbir yanına dağılmış son soylu aile öykülerini anlatır. Eski Hastalık'ın Yusuf'u dışta tutulursa, bu aileler bireyselliklerini geliştirmemiş, kendi bireylerini yaşamayan, ama birörnek tutumlarında eli açıklığı, cömertliği, doğru sözlülüğü simgeleyen Anadolu insanlarından oluşurlar. Onların öykülenmesinde, belirgin bir ülküleştirme göze çarpar. Yine de bu ülküleştirme, gerici bir edebiyata yol açmaz; bize geçmiş zamanın şimdiden daha «iyi» olduğunu ileri sürmez, nihayet Yusuf, derebeylik töresine gerekli adı takar: eski hastalık! Reşat Nuri, resmi ideolojinin niçin tutunamadığını, doğunun değilse bile, Anadolu'nun niçin batıyı benimsemediğini, gelenekselin niçin boyuna yenilikle çatıştığını anlatmak ister. Çünkü resmi ideolojinin gözden kaçırdığı asıl önemli mesele, onun bakış açısında, Anadolu töresindeki insani eğilim, büyük gönül zenginliği, kaynağı ne olursa olsun toplumsal yaşam için vaz-

geçilmez sevecenlik birikimidir. Reşat Nuri için Orta-Anadolu bir «viranelik» değil, tersine, ansızın bir evde, konutta karşımıza çıkabilecek Akdeniz duyarlığıyla haşır neşir, bütün bir toprak uygarlığıdır —bu toprak, denizden uzaklaşsa da, denizin esintisini hissederek... Kan Dâvası'nı anımsayalım.

Reşat Nuri'deki kavramların hiçbirini belli bir tarih ve iktisat anlayışının sözlüğünde bulmaya imkân yoktur. O, Anadolu'nun popülist sözlüğünden yararlanır. Yapıtının konuları da duyarlıkla sav arasında, ilkinde ağırlık tanınmış bir şekilde gelişir. Duyarlık, düşünceyi ve savı her zaman aşar. Duru, aydınlık bir dil, bu duyarlığın düşünce yerine geçerlilik kazanmasına neredeyse olanak sağlar. Anadolu bir duyarlık ve şiir toplamıdır. Öte yandan çağdaşlaşma adı altındaki bazı yerilikler, sanıldığı kadar çağdaşlıkla ilintili değil, hattâ sorunları çarpıtıcı niteliktedir. Reşat Nuri, tek bir romanında, Yeşil Gece'de doğrudan doğruya resmi ideolojiye değinir; fakat burada da resmi ideolojiyle çelişmeyi göze alır. Yeşil Gece «ilerici» bir din adamının Cumhuriyet Türkiye'sindeki yenilgisini anlatır. Bu yenilgiye yol açanlar da, şimdi ideolojiye uymuş eskinin sarıklılarıdır. Eski Hastalık'ta da Kurtuluş Savaşı'na katılan Züleyhâ'nın babası değil; savaş zamanında İstanbul'un tadını çıkaran, kozmopolit, çıkarıcı, günün adamı dayısı yeni dönemde kendine yer bulacak ve resmi ideoloji, giderek, bir efsane, masal niteliği gösterecektir. Fakat bu olayların tarihi, iktisadi, toplum-

sal bir çözümlemesine girişilmez; olaylar, gündelik insani ilişkiler çerçevesinde, kendiliğinden vurgulanır.

Reşat Nuri, asıl, Osmanlı soyluluğunu a-laya alır ve töresizlikle suçlar. Miskinler Tekkesi'nde «Kocabaşlar ailesi için asalet: konak ve bir miktar da Arap ve Çerkez halayık» demektir. Konakları yangında kül olan Kocabaşlar, döküntü eşyalarıyla bir «berhane»ye taşınırlar. Tanrı insanı geçmişinden koparmasın! Bu haremlî, selâmlıklı konak ve yangın sonrası hayatı şöyle betimlenir:

«Tavanlardan kopup sarkan muşamba parçaları üstündeki boyalı ve yaldızlı resim artıkları; kış gelirken kenarlarına bez, yahut kâğıt şeritler çirışlenen ve rüzgârlı havalarda köçek zilleri gibi şingirdayan battal pencereler; renkli camları kırıldıkça yerlerine adi cam ve bazan da mukavva takılan merdiven camekânları; içinde çok kere bir gaz tenekesi kuru sovanla biraz kuru fasulye ve pirinçten başka bir şey bulunmayan kiler odası; haremle selâmlık arasındaki dönme yemek dolabı; bakkaldan günü gününe alınan kömürü mangalda üfleyerek yakan Arap bacılar; sabahları küçük hanımlarla küçük beyleri dizlerinin arasında Çerkezce şarkılı masallarla oyalayarak saçlarının sirkesini ayıklayan dadılar; misafirlerin eteğini öpen başı kundaklı, ayağı çorapsız Anadolu ahretlikler, bu insanlara eski debdebenin devamı gibi görünüyordu: 'Allah, insanı gördüğünden yâd etmesin!'

Kocabaş ailesinin sonu sokak dilenciliğidir, fakat bu aile zaten padişah masasında ekmek kırıntısı toplamaya alışıktır! Böylelikle Allah, insanı gördüğünden yâd etmemiştir.

Reşat Nuri'nin yapıtı, iyimser sahnelerine karşın, yangın yeri gibidir. Toplumda bir çürüme ve dağılma sözkonusudur. Köklü geçinen, İstanbullu aileler, o konak ve köşk yaşamayı, gerçekte, tam bir çürüyüşün simgesidirler. **Kızılıçık Dallarını**, sonunda kantoya çıkan bir besleme kızın trajik bireysel yazgısını bu çürümüş ailelere hazırlar.

Yine **Kan Dâvası**'nın başında, ayrı bir episode gibi duran, ancak yazınsal anlamını, gerekliliğini romanın bitimine doğru duyumsatan kimsesiz kız çocuğuyla herhangi bir insanın tren istasyonunda geçirdikleri o büyük, duyarlılığı sınırsız ilişki, Türkiye'nin her döneminde arayacağı bir yaşama biçimi olarak önerilir. Çok planlı bir sinema sahnesi gibi düşünülmüş bu episode'da çağdaşlık sorunlarıyla ilintili en ufak bir ayrıntıya rastlanılmasa da, sahnenin kendisi ütopyalık özellikleriyle bizi gerçek insanî sorumluluğa çeker. Reşat Nuri'de gerçekçilik, bir bakıma boyuna romantizmin buyruğuna terk edilir. Fakat bu, yalnızca bir dış görünümdür. Onun gerçekçilikten ve yazınsal yapının görevinden anladığı, hayatı olması gereken biçimiyle de tasarlamak, üretmektir. Romantizme gelince, bu, çoklarının ileri sürdüğü «genç kız romantizmi» değil, tersine, Anado-

lu'nun kültür mirasından kalma bir meseledir. Hemen hemen bütün yapıtında Anadolu, Osmanlı başkenti İstanbul'dan ayrı tutulur.

Böylelikle Anadolu-İstanbul ayırımı, doğu-batı ya da geleneksel-yeni yerine konulur; asıl «cevher»in Anadolu'da aranması gerektiği vurgulanır. Önemli bir mesele de, romantizmin varlığı aracılığıyla, Anadolu savunusunda herhangi bir şovenizme asla düşülmemiş olunmasıdır. Nitekim bütün romanlarında Rumlar, Ermeniler, azınlık sevgiyle, sevecenlikle dile getirilir; Anadolu halkı karma bir topluluk olarak görülür. Reşat Nuri'ye Anadolu kültürünün yazarı diyebiliriz.

Yazarımızın Anadolu kültürüne herhangi bir olay gibi bakmadığı muhakkaktır. Bu kültür, birtakım sözcüklerden, kavramsal değişlerden ibarettir; ama bu sözcüklerin ve kavramsal değişlerin, insan hayatında, her zaman için geçerli, klasik değerler taşıdığına inanılabilir. Eski Hastalık'ın oyuna dönüştürülmesiyle Eski Şarkı yazılmış; Reşat Nuri bu oyununda, Züleyhâ'ya şunu söyletmek gereksinimini duymuştur:

«Anadolu'nun birçok şeyleri gibi zamanla içime işlemiş bir kelimesi vardır: helallaşmak... o saat geldi, ben de izin verirsiniz öyle yapacağım.»

Ve Anadolu toplam tek coğrafyadır; bu yüzden romanlarda yer adları pek az belirtilir, mekân genellikle harflerle simgelenir ya da takmaadlarla tanıtılır.

Eski Hastalık'ta Züleyhâ'yı «yeni haya-

tın ışıklarına doğru cesaretle yürüten, yüzde yüz Yusuf'un Anadolu'ya özgü sahip çıkışı, mertliğidir. Tabii burada da bir romantizm sözkonusudur. Yusuf'la Züleyha'nın ilişkileri, pek iyimser yansıtılmış bir feodal ahlâk çerçevesinde anlatılır.

Anadolu'ya yönelik iyimserliğin tek anlamı, bizdeki yarı-aydın zümrenin, her şeyin sıradan'ını ve olağan'ını yaşayan küçük burjuva tabakanın zihniyetine ağır bir yanıt getirmek amacıylaadır. Anadolu Notları böyle yığınla ayrıntıyla doludur. Resmî ideolojinin ele aldığı çağdaşlık sorunları, pek yüzeyde, sudan konulara değiniyor; giyim-kuşam gibi, hemen her zaman lükse açık güçlükler de yaratıyordu. Reşat Nuri'nin yapıtında çağdaşlık dış görünüm olmaktan çıkartılarak, dinle ve metafizikle ilintisiz, insani, toplumsal bir iç terbiyeye itilmek istenmiştir.

Zola'dan etkilendiğini kendisinin belirtmesine karşın, Reşat Nuri'nin tutumu, daha çok Balzac'ı çağrıştırır. Romanlarının baş kişileri, okura bir sıcaklık sağlamak düşüncesiyledir; yoksa Reşat Nuri'de egemen olan kişisel yaşamöyküleri değil, mutlaka Anadolu'nun bütün yaşamı ve biraz da tipikleştirilmiş yaşamıdır. Bunun dışına çıktığında iyimserlik, gerçekten feodal, romantizminden yalıtılmış bir ahlâk anlayışına dönüşür ki, yazınsal gerçeklik artık inandırıcı ve etkileyici olmaktan çıkar. Yaprak Dökümü'nü anımsatmak bu ahlâkiliğin ne olduğunu kavtabilir. Biz, Ali Rıza Bey ailesinin ahlâki

çöküşüne değil, bu çöküşü yaratan maddi koşullara önem verebiliriz bugün. Oysa Reşat Nuri, trajik'i ahlâki çöküşte bulmak gibi, eksik bir tutumla yetinmiştir. Ama bu tür başarısızlıklar, yapıtının bütünü düşünülecek olursa, çok geniş bir yer tutmaz.

Onu Balzac'a yaklaştıran başka bir yönü de, resmi ideolojinin ardındaki üretim ilişkilerini az çok görebilmiş ve bunların belirleyeceği yaşamı traji-komik bir ifadeyle yansıtmış olmasıdır. **Miskinler Tekkesi**, Halide Edip'in yere göğe koyamadığı müteşebbis insan tipine öylesine ağır bir darbe indirir ki, herhalde altından kalkılamaz. Fakat Reşat Nuri'de hiçbir şey keskinleşmemiştir. **Miskinler Tekkesi**'ndeki bürokrasi eleştirisi (Şemsettin Molla'nın dilenci torunun tütün-cü dükkânı açma girişimi), bütün resmi dairelere yönelikse de, yazar, bunun üstüne basmaz, birkaç sahneyle geçirir...

Nihayet onun yapıtındaki Anadoluluk olgusu, Yusuf örneğinde gördüğümüz gibi, çoğu zaman yaşamsal gerçekliği aşar, kişilerde gizilgüç (potansiyel) değeriyle ifade edilir. Reşat Nuri, çağdaşlık sorunlarımıza, Anadolu'yla, sanki pratik ve ıvecen sonuçlar getirmek istemektedir. Bu, bir hayli düşsel sonuçların tartışması ayrıca yapılabilir. Ama yazarımız için önemli olan, belki de yalnızca, insanın insanla ilişkisinde duru, aydınlık olabilmesidir. Bu meselede bütün halkların bilgeliğine sığınılabilir...

FATİH-HARBİYE

Peyami Safa, geniş anlamıyla çağdaşlaşmayı, batılılaşmayla özdeşliyor; çağdaşlık sorunlarımızın başında «madde»nin sefaletine karşı, «ruh»un yüceliğini savunuyordu herhalde. Çünkü bütün yapıtı ruha saygı, maneyi olana inançtır. Bunu, maddeyle ruhun çatıştırılmadığı, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda bile, sakatlığı bir yazgı gibi kabul ediş ve başka insanların sakatlığıyla ortaklık kurmanın sağladığı iç huzurda bulabiliriz. Ve bu romanda Erenköy'lü Nüzhet'in dünyası bir maddilik gibi bizden uzaklaşır. Geriye kalan romanların hemen hepsi ruhun maddeyi, töresel düzeyde de doğunun batıyı yenmesi şeklinde özetlenebilir.

Peyami Safa, bir yandan da çağdaşlaşmaya bütün bütün karşı koymaz, romanlarına bir bilirkişi ekler; bu bilirkişi, doğuyla batının, maddeyle ruhun dâvasını gözden geçirir, sonuçlandırır. Fatih-Harbiye'deki Ferit'in bilirkişiliği, Peyami Safa için çok geçerli bir çözümlemedir:

«Evet... Basite doğru gitmeyelim. Bu, esasında, şark ve garp meselesidir. Avrupa'da hâlâ şiddetle münakaşa ediliyor. Fakat ben her tasnifin tehlikelerini bilirim. İkiye, üçe, beşe ayırmak daima korkunçtur. Unsurları tetkik ederken, 'şark' ve 'garp' enmuzeçleri ararken beşeri mahiyetleri ihmal edebiliriz. Şark ve garp âlemleri, güneşin doğduğu ve battığı cihetler kadar birbirinden ayrı değildirler. 'Prototipik' vasıflar ararken basit-

ler üzerinde konuşmuş oluyoruz. Şark ve garp insanlığın külçesini terkip ederler, bu itibarla, medeniyet dediğimiz şey yeni terkiplere doğru mütemadiyen istihale eder. (...) Mihaniki beşeriyet, şarktan biraz muhayyele ve metafizik tasavvurlar dileniyor. Çünkü, her gün biraz daha makineleşen zavallı Amerikalı'nın her gün biraz daha kuryan muhayyelesi, yarın saati icat eden, yahut tayyareyi tasavvur eden bir şarklının yaratıcı kafasından mahrum kalacaktır. Şark ve garp, mütevasıl kaplardaki su gibi birbirlerinin eksik taraflarını tamamlamak suretiyle, hem bugünkü müthiş kültür buhranını halledecek, hem de yeni terkiplere doğru gideceklerdir.»

Felsefenin sefaleti, saati icat eden doğuluyla, hemen göze çarpmakla birlikte, Peyami Safa'nın bir Halide Edip'e oranla çok daha mantıkî konuştuğunu belirtmek gerekir. Peyami Safa, her şeyden önce, birkaç romanında (Fatih-Harbiye, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Bir Tereddüdün Romanı, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Biz İnsanlar) usta romancı kimliğini belgelemiştir. Onun üslubunu, roman çatısını, durumlar karşısındaki psikolojik yansıtma larını yadsımak herhalde ilericilik değil, roman sanatına saygısızlıktır.

Ferit'in «terkip» önerisi, Türkiye'nin, çağdaş Türkiye'nin batıdan etkilenmesi, ama bu etkiye etkiyle yanıt verebilmek için kendi köklü kültürünü korumasıyla son şeklini alır. Doğunun düşündüğü ve duyumsadığı, ba-

tının düşünmediği ve duyumsamadığı savı baştan koftur. Fatih-Harbiye'de bu kofluk, romancının onca çabasına karşın silinemez.

Daha başlangıçta Neriman'la Şinasi, Darülelhan'dan çıkarlarken doğu kendini gösterir: Şinasi doğu ve Fatih'tir. Ama nasıl da irkiltici, genç bir kız için şekilsizdir! Romancı, Şinasi'yi ansızın yorgun düşürür —Neriman ona yakınlık göstermemiştir bugün. Şinasi kendi sesinden bile tedirginlik duyar. «Nihayet bu yorgunluk sesinden bütün vücuduna ve şuuruna geçti: Kolunun altına sıkıştırdığı kemençe ağır geliyordu; hafif uzamış traşı, aynaya bakılmadan bağlanmış boyunbağı, kemençe sürtünüşleriyle sağ dizi ütü tutmaz bir hale gelen pantolonu, tozlu potinleri, Şinasi için ayrı ayrı birer mesele oldular, kendilerine dikkat ettirmeye başladılar ve ağırlaştılar.» Bu giyimkuşam, onu, derbeder bir meyhane çalgıcısından ayırt etmemize neredeyse olanak tanımaz. Fakat önemli olan —doğu (Fatih) için— dış görünüm değil, iç dünya, ruh terbiyesi ve gönül inceliğidir. Gelgelelim böylesi erdemler Neriman'ı ilgilendirmez; genç kız, arkadaşına gideceği yalanıyla Fatih-Harbiye tramvayına biner, Şinasi'yi yolun ortasında bırakır. Şinasi onun gizlice tramvaya binmesini görmüş olmasına karşın, yalanını yüzüne vurmaya caktır; çünkü ruh terbiyesi, sabır ve bekleyiş onda artık bir yaradılış niteliği kazanmıştır.

Doğu boyuna insanın iç dünyasını zenginleştirir. Oysa bu konuda galiba pek az kaynağı vardır. Neriman'ın babası Faiz Bey

şöyle der: «Hiç oğlum, ne okurum ben? Gene Mesnevi'yi karıştırıyordum. Can sıkıntısı.»

Yazar, bize öyle bir Fatih betimler ki, orayı sevmek, benimsemek elde değildir ve bu betimler gerçekten çok başarılıdır. Neriman Beyoğlu'ndan geceyarısı dönmüştür, Macit'in otomobiliyle. Merdivenin ilk basamağında, hizmetçi Gültür'in bıraktığı, tüten, isli şişesinden sarı ve çürük bir ışık yansıtan idare lambası durmaktadır. Neriman'la Faiz Bey merdivende karşılaşırlar. Neriman yürüyüp geçer. Faiz Bey onun giysisinden dökülmüş konfeti ve serpantinlere bakakalır.

Bu sahnede anlatım, üslup, belirsiz bir simgesellikle çok şey açıklar:

Neriman babasıyla göz göze gelince, «uçurumun kenarında bir tepeye tırmanan insanların» son gücüne ihtiyaç duyar... Faiz Bey, konfeti ve serpantinleri avcuna alır, «arada bir avcunu açarak, serbest kalınca birer solucan gibi kımıldamaya başlayan buruşuk renkli kâğıtlara» bakar...

Neriman'a Harbiye (batı) bir uçurumdur romanda. Konfetililerle serpantinlerin solucan gibi kımıldamaları, herhalde Harbiye'deki yaşamı betimler.

Oysa Maksim salonu, kokteyl, «bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan bir cazbant», Macit'in ince uzun, bakımlı elleri, «hafif manikürlü» parmakları bir kez Neriman'ı sarıp sarmalamıştır. Ama Neriman'ı bekleyen, konserva-

tuar öğrenciliğidir. Siyah torbalı ut, onu bunaltmaktadır.

Fatih, «meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar»ın oturduğu bir semttir. Neriman'la Fahriye tramvaya binip Tünel'e, Galatasaray'a çıkarlar-ken, koskoca caddenin ortasından bir mezarlığın geçtiğini görürler. Neriman, doğu yaşamadaki bu gerçek kusurları şiddetle duyumsar; ama Peyami Safa, gösterisinde, bambaşka şeyler sezdirmek istemektedir: kahvedeki adamlar düşünceye dalmışlardır, derin düşünceye; mezarlık, doğuda, ölümün yaşam kadar doğal kabul edilebilmesi için kentin ortasındadır... Beyoğlu'na geçelim:

«Bir ıtriyaat mağazasının camekânı önünde durdular. Burada her şey, tek başına konmuş zarif bir küçük şişenin tatlı mavisi, kırmızı ipek bir püskül, siyah kadifelerin arasında gizlenmiş bir ampulün yumuşak ziya-sı, bir gümüşün parıltısı... gözleri ayrı ayrı çekiyor ve zaptediyordu (...)» Neriman Harbiye'de yaşamak ister. Hele Pera Palas'taki balo!

Zaten bütün roman bu baloya genç kızın, babasını ve Şinasi'yi kandırarak gidip gidemeyeceği çerçevesinde gelişir. Birkaç günün romanı anlatılır. Yazar, ısrarla Neriman'ın, Şinasi'nin, Faiz Bey'in Fatih'te kalmasına uğraşır. Ahlâk, gaz lambasıyla iç içedir...

Fatih'teki hayatın bir korku hikâyesini andırdığı, Peyami Safa'nın anlatımında orta-

ya çıkar; yine de görece ahlâkı gaz lambasında arayış düşüncesi değişmeyecektir.

«Helvacıların geçtiği saat. Her şey susar ve yalnız onların sesleri duyulur. Sakız gibi incele incele uzanan ve taa uzaklara, sokak diplerine bulaşan ezik, yapışkan sesler. Günün ışııyla beraber çekilirler, giderler.

O vakit her şey kararır, söner, her canlı şey siner.

Ellerinde çıkınlarıyla, geç kalmış bir iki mahallelinin sıklaşan adımları. Bitişik evin kapısı, geceyi bir felâket sananların elleriyle hızlı hızlı vurulur, şiddetle açılıp kapanır. Mutfaklardan gelen ince bir dumanın bütün sokağa dağıttığı hafif bir marsık ve yağ kokusu. Fatih minarelerinde ezan.»

Bu anlatımda güzelliği duyumsatacak hemen hiçbir şey yansıtılmaz. Karanlık, boğunç, marsık ve yağ kokusu. Peyami Safa, Türkiye'nin geleceğini Fatih'te ararken içten miydi diye düşünmek zorunda kalırız. Dahası, Neriman'a «doğru yol»u gösterecek olay (düşkün bir Rus aktrisinin yaşantısı) da Harbiye'de anlatılır; Harbiyeli'ler Neriman'a anlatırlar.

Faiz Bey, batının çalışmasını, hattâ bütün bir batı kültürünü doğununkiyle oranlarken şu garip sözleri söyler: «Kimi adam vardır ki sabahtan akşama kadar oturur ve düşünür. Onun bir hazine-i efkârı vardır, yani fikir cihetinden zengindir; kimi adam da vardır ki sabahtan akşama kadar ayak üstü çalışır, meselâ bir rençber, fakat yaptı-

ğı iş dört tuğlayı üstüste koymaktan ibaret-
tir. Evvelki insan tembel görünür ve lâkin
çalışkandır; diğer insan çalışkan görünür,
ve lâkin yaptığı iş sudandır. Zira birisi ma-
neviyat ile, zihin gayretiyle yapılan iştir; ö-
bürü vücut ile, bedenle yapılan iştir. Mane-
viyat daima daha âlildir, vücut sefildir. Ya-
pılan işlerin farkı da bundandır.» Eski Yu-
nanistan'ın kölecî düzeninden yapıtların ak-
tarılmasıyla doğuya geçmiş bu felsefe, Peya-
mi Safa'da iyice tavşanın suyunun suyu ol-
muş, çağdaşlaşma için geçerli en küçük bir
değer taşımaz hale gelmiştir. Burada artık
batının eleştirisi değil, emek sömürsünün
açık bir savunusu sözkonusudur.

Ferit, Neriman'ın isteklerini bir kerteye
kadar kabul eder. Sözelimi, taş ev-elektrik-
otomobil-makine-lavanta, tahta ev-petrol-
araba-hayvan-hacıyağı yerine çağdaş haya-
tımızda kullanılabilecektir. Ama asıl karşı
koyulması gereken, «asrileşme»dir. Peyami
Safa, fırsattan yararlanıp Cumhuriyet Tür-
kiyesi'ni de sığ biçimde yerer: «Lozan sul-
hünden sonra, resmi Türkiye'nin de kanun-
la herkese kabul ettirdiği bu asrileşme, Ne-
riman'ın ruhunda gizli gizli yaşayan bu iş-
tiyaka en kuvvetli gıdasını vermişti. Akra-
ba ve arkadaşlarından, örneklerden, gittik-
çe medenileşen İstanbul'un dekorundan, ki-
taplardan, resimlerden, tiyatro ve sinema-
lardan gelen bu telkinler, yeni kanunlarda
müeyyidesini bulmuş oluyordu.» Yazar, giz-
liden gizliye ne kadar çok şeye karşıdır! Fa-
kat kendi önerisi de çelişkilerle döludur.

Onun sinemaya, tiyatroya yönelik «telkin» eleştirisi, herhalde sinemanın, tiyatronun yasaklanmasıyla sonuçlanacaktı...

Bugün İslâmcı çevrelerde gördüğümüz böyle bir yaşama biçimi, açık itirazı, nendense alafranga burjuva kesimden işitir. Aynı şekilde Peyami Safa da, Sözde Kızlar'da olsun, Fatih - Harbiye ya da Biz İnsanlar'da olsun, alafranga burjuva kesimi bir «fuhuş yuvası» olarak anlatır ve kurtarıcı sınıfı, Mehmet H. Doğan'ın bir yazısında belirttiği gibi küçük burjuva kesimde bulur: «Bu 'ahlâk bozgunu'na dur! diyecekler de 'namuslu, milliyetçi, ahlâkçı, dinine ve ananelerine sahip küçük burjuvalar'dır. Hattâ gelecek de onların elindedir: 'Ve göreceksiniz, bir gün ananeyi bugün inkılâpçı ve münevver dediğimiz tabaka muhafaza edecektir.'» (Mehmet H. Doğan'ın alıntıları, Biz İnsanlar'dandır.) Peyami Safa'nın çağdaşlık sorunlarının başında din gelir. Din, taassup kerestesinde benimsenmelidir. İkide birde karşımıza «binlerce müslüman kızı» sözü çıkar. Çıkan yapıt «binlerce müslüman kızı»nın batıllaşma (fuhuş) uçurumundan geri dönüşüdür. Tevekkül sahibi genç erkekler, bu «binlerce müslüman kızı»nın kendi kendilerine, doğru yolu bulmalarını beklerler. İslâmiyet, doğru yoldur.

Fatih - Harbiye'den Biz İnsanlar'a, Peyami Safa'nın politik görüşleri keskinleşir, islâmcılık dâvasına, ucundan ucundan faşist anlayış da eklenir. O, artık hakiki bir kü-

çük burjuva savunucusudur. K     burjuvanın d  nyag  r    ne tapınır.

Daha, Fatih - Harbiye'de, Ferit, tıpkı Yakup Kadri'nin Faik Bey'i gibi, kadınların erkeklerden çok başka bir yaratık olduğuna inanmış ki, kadının bakı   açısını erkeğinkinden farklı bulur: «Kadınlar, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur. Bunlar, hakiiki medeniyet  ilerden daha bahtiyardırlar:   ekillerle iktifa ederler ve renklerin değişmesi onları eğlendirir.» Hakikati kadın en sonra kavrar: Neriman,   inası'yle evlenip Fatih'te kalmaya, Pera Palas'taki balodan vazgeçmeye büyük bunalımlardan sonra karar verir —zaten hastalıklıdır!

Fatih - Harbiye, doğunun batıya sanat ve kültür açısından üstünlüğünü, müzik meselesinin çerçevesinde işler ki, bu da, romanının ayrı bir «gaflet»idir. Çoksesli, teksesli müzik karşılaştırmasına hemen hiç yana  maksızın, doğu müziğinin üstünlüğünü tanıtlama çabası boşlukta kalır; Ferit, batılı büyük müzisyenlerin doğu müziğine verdikleri önemi belirten birtakım l  flar geveler. Böylelikle roman, yazarın kendi görüşlerini yine kendisinin     r  tt     bir d  n    me uğrar.

Peyami Safa'nın adamakıllı gerici bakı   açısı, üslûbundaki güçlüğe karşın, doğunun batkısına yol açar. Onun do  uyı anlamadığı da söylenebilir. Hermann Hesse'nin yapıtında doğudan kaynaklanmış ruh sorunları, bilinsemek gerekirse, bir Matmazel No-

raliya'nın Koltuğu'ndan çok daha evrensel yaygınlık, çekicilik kazanmıştır. Peyami Safa'nın en büyük yanılgısı, herhalde islâmlıkla doğuyu karıştırmaması, bağınaz bir din anlayışından kendini alamayarak, çağın genel gidişini hiç görememesinde billûrlaşır. Bir başka büyük yanılgı da Faiz Bey'in küçümsemediği rençberdir, çünkü doğunun mimarisi de üstüste konmuş dört tuğladan ibaret değildir.

Bütün bu yanılgılara karşın, **Fatih - Harbiye**, tıpkı yazarın **Gençliğimiz** uzunöyküsü gibi, doğu - batı uygarlıkları arasındaki Türk insanının büyük bunalımını sergiler. Araya Peyami Safa düşüncesinin karışmadığı, gerçekten romanlık sahnelerde bizi etkileyen, titreşimli bir üslûba rastlarız. Neriman'ın Fatih'e dönüşü, ardındaki gerici dünyagörüşü unutulacak olursa, insanın gerçek sevgiye (Şinasi) dönüşünü çağrıştırmasıyla ilginçtir. Fakat bu gerçek sevginin Harbiye' de hiç bulunamayacağını ileri sürmek, ancak islâmcıların aklına gelecektir...

Fatih - Harbiye, çağdaşlık sorunları açısından da, yeniden ve mutlaka yazılması gereken bir roman gibidir..

MERHABA DENİZİN DOĞASI

Çağdaşlık sorunlarına çeşitli açılardan yaklaşan bütün bu yazarlarımızın dışında kalarak, Halikarnas Balıkcısı denize, özellikle Akdeniz'e bir estetik gibi bakar. Onun

çağdaşlamadan ve çağdaşlıktan anladığı sonsuz iyilik, şiir, tarihten evrensele ulaşmış kültür birikimi, sınırsız hoşgörüdür. Edip Cansever, Halikarnas Balıkçısı'na adadığı «Akdeniz Salgını»nı şu dizelerle bitirir:

Ötelerde, ama çok ötelerde,
Kocaman bir gözyaşıydın ey usta deniz
Konuşuyordun, sözlerini bulamıyordun yalnız.

Ve Halikarnas Balıkçısı, denizi, sözlerini bularak, yapıtında, bir çağdaşlık gibi edebiyatımıza armağan etmiştir. Denizin doğasını anlatan yazar da diyebiliriz onun için.

Gerçekten bir tek deniz, kıyı kentleri ve denizin doğası önem kazanır Halikarnas Balıkçısı'nda. Denizcilerle ilgili birtakım tarihî romanlar yazmışsa, bu, tarihin deniz söz-konusu olduğunda tarihi olmaktan çıkacağını göstermek içindir. Örnekse Uluç Reis, Osmanlı tarihinin sayfalarında kalmış biri değildir, Akdeniz'de yaşayan herhangi bir deniz adamıdır; yalın, kişisel, destansı kahramanlıklardan uzak bir deniz adamı. Ötelerin Çocuğu'nda ve «Haydut» öyküsünde (Ege'nin Dibi) insanlara güvencini yitirmeyen kurulu düzene karşı Kerimoğlu Hasan'ın bilgeliğiyle Uluç Reis ya da Turgut Reis arasında benzerlikler bulunabilir.

Halikarnas Balıkçısı'nın yapıtında her şey denize ulaşır: yaşam, kişiler, serüvenler, olaylar, mitologya ve tarih, doğanın hareketi de... Sözgelimi «Ege'nin Dibi» öyküsü, mandalina ve portakal ağaçlarının geceleyin, ayışığındaki parlayışlarıyla başlar. Kı-

sa, imgelerle anlam kazanan bir betimlemeden sonra şöyle der yazarımız: «Çiçekler gerçekten karlar gibi yerlere yağıyordu. Yer yüzünü ışıklarla örtüyorlardı. Rüzgârın her esintisi çiçeklerin kokularını millerce uzakdaki açık denizlere götürüyordu.» Turunçgillerin bile açık denizlere ulaşması gerekir.

Kadınla erkeğin sevişme zevki, erotizmin bir «değer» olarak sunulması, döl bereketine beslenen saygı... derken, D. H. Lawrence'ta basbayağı faşistçe yönsemeler gösteren doğa tutkusu; araya mitologya ve Akdeniz, arşipel girdiğinden midir nedir, Halikarnas Balıkçısı'nın yapıtında, dünya edebiyatında eşine çok az rastlanılacak bir insanlık kazanır. Bu aşamada artık doğa tutkusundan konuşmak belki de olanaksızdır. Yazarımızın Pan'ı keçi ayaklı olmaktan çıkmıştır, Nereus'u ise her zaman insani duygulanımın simgesidir. Bu yüzden Halikarnas Balıkçısı'yla D. H. Lawrence ya da Knut Hamsun benzeri doğa tutkunu yazarların dünyagörüşü adamakıllı çelişir.

Yaşamı belirleyen iktisadi koşullar, insana kişiliğini sağlayan toplumsal düzen onun bütün ürünlerinde inceden inceye vurgulanır. Deniz emekçilerinin kimliklerinde erdemi, namusu, ahlâkı anıştıran özellikler buluruz; öte yandan parababası işadamları, sömürücüler, alın teri hırsızları denizin alay ettiği, horladığı kişilerdir hep. Deniz, emekçiyle rantıye yaşayan arasında sürekli seçim yapar; sermaye sahibini, rantıye yaşayanı yerden yere vurur. «Gülen Ada» öykü-

sünde, «İzmir'in büyük Kaliferni şirketinin
ünlü eksperî Murat Kocadağ»ın «suratına»,
«motör adayı kıyılarıken adanın ağzı kala-
balık mağaraları köpür köpür köpürerek»
tükürür. «Adalar kara sevdalı» Deli Da-
vut'a gülümser oysa ada, sevişir onunla. Do-
ğanın toplumsal sınıflar konusunda çağa ya-
raşır bir bilgisi vardır sanki. Gerçeklikteki
yaşamın olgularını aşan bu tür şiirsellikle-
ri, yazar, romantizmden çok uzak bir biçim-
de geliştirir, doğadaki devinimle özdeşleye-
rek yazınsal gerçekliğe aktarır.

Denizin doğasıyla insanın ilişkisini üç
evrede toplar yazarımız.

«Kancay» (Merhaba Akdeniz) bir çinge-
nedir. Anası, Kancay'ı dağ başında doğurur.
Dağlar birden aydınlanır, geceye karşın ışı-
ğa boğulur. «Kadın aya 'Galiba çoğalıyo-
rum!' diye» bağırır. Ağaç kütüklerinden, top-
raktan yardım görür. Kancay özgürlüğün
simgesidir. Toplumsal yaşamadaki özgürlük
kavramını bilmez çingene, insanların yüz-
yıllar boyu özgürlükten anladıklarından da
habersizdir. Ama «Kancay'ın gönlü hürriye-
tin tâ kendisi»dir.

Dolayısıyla dikbaşlıdır Kancay, onurlu-
dur, kendini ezdirmemeyi doğadan, kardeşi
dağlardan taşlardan öğrenmiştir. Savaş vur-
guncularının şenliklerinde, düğün-dernek-
lerde göbek atar bir süre. Parayı tanımıştır
ilk kez. Parayla birlikte mutluluğu gölgele-
nir. Hafize Hanım'ın «hak tuuh» diye tükü-
rükleyerek alnına yapıştırdığı on lirayı onu-

runa yediremez. Kocakarıyı tokatlar. O kasabadan kimse bir daha göremez Kancay'ı. Ama artık çağdaş bir mhyte'tir Kancay: İzmir'de, Aydın'da, Menderes köprüsünde, Bafa gölü kıyısında, Milâs'ta, Bodrum'da, bütün Akdeniz'de tansıksı doğa güzellikleri arasında Kancay'ın geçip gittiğini görür insanlar; ya da gördüklerini sanırlar. Bunlar köylüler, çobanlar, tütün işleyen kadınlardır. Söylenti rüzgârla, mevsimlerle, tanyeriyle yankılanır durur.

Toplumsal yaşamının bu türlü (parayı verenin tükürme imkânına da sahip olması) Kancay'ı tiksindirmiştir. Denizin, kıyıların, mutlaka denize bakan dağların ve ovaların doğasına geri döner. Ölümü bile doğaya dönüşmesinden, doğanın kendisi olmaktan başka bir şey değildir.

«Denizkızı Adası»nda (Merhaba Akdeniz) kişiyi belirleyen doğanın varlığı, tarihle yoğrulmuşluktur. «Knidos Afroditi» (Merhaba Akdeniz) için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Deniz doğal özellikleri oranında, mitologyalık uzantılarıyla da öyküye etkir, öykü kişinin yaşamı algılayışını çizer. Bu durum, Halikarnas Balıkçısı'nın pek çok hikâyesinde karşımıza çıkar. Deniz emekçileri, balıkçılar, kıyı köylerinin insanları konuşurken Yunan mitologyasının tanrı ve tanrıçalarından yakınlarıymışçasına söz açarlar. Yazar da tanrı ve tanrıçaları arşipel göğü altında hayatımıza katar; Afrodite, Knidos'ta tekrar yaşamaya başlar; Bodrum'un

sokaklarında göz kamaştırıcı gün ışığı, yüz-
yıllar öncesine sürükler insanı.

Böylelikle Halikarnas Balıkçısı denizine
ve insanlarına görkemli bir uygarlığı yaşa-
tır. Bu, biraz da anlattığı kıyıların o uygar-
lıktan izler taşımasıyla ilintilidir. Tapınak
kalıntılarında dolaşan insan, ansızın uygar-
lığın erden kaynaklarına geri döner. Kuşku-
suz bu insan, güncel politikadan bütününü
yalıtlmıştır. Bu açıdan, Halikarnas Balıkçı-
sı'nın çağdaşlık anlayışında politikaya yer
vermediğini ayımsayabiliriz. Yazarımız, po-
litika konusunda oldukça renksizdir, her-
hangi bir öneride bulunmaz, hemen hiçbir
ideolojinin yandaşı değildir —fakat kabagü-
ce karşı olduğu pek açıktır. Ne ki, onun kur-
duğu dünya, şiirden ibaret oluşuyla bir ütöp-
ya niteliği taşısa da, çağdaşlık özelliğini ko-
rur; burada artık geniş bir görünge sözko-
nusudur. Çok incelikli bu dünyagörüşünü,
dikkat etmezsek, kolaylıkla çarpıtabiliriz.
Çünkü zaman ortadan kaldırılmış, durum
ve olaylar güncellikten kopartılmıştır. «Bir
Yitişten Sonra» şiirinde Edip Cansever bu
dnyagörüşünü, düzyazının anlatamayaca-
ğı biçimde dile getirir :

Ey Güney'in büyük ozanı, taşları çizen ayakla-
rından öğrendim

O büyük dünya sıkıntısını
Bir deniz fenerinin dibinde
Sorma bana, nereden geldim, neyim diye
Anlaştık işte seninle, konuşmasak da
Sevgiler tutkular devrimidir benim tarihim de.

İlk bakışta, yaşam, toplumsal mücadele-
den soyutlanmış gibidir; gelgelelim Halikar-
nas Balıkçısı'nın amacı, E. Cansever'in be-
lirttiği gibi evrensel bir şiire varmaktır:

Çünkü mızrak çürür ergeç, kan rengini yitirir
Kaleler yıkılır bir bir, bayraklar solar
Vuruşmak eskir

Ama aşk

O durur, aşk her yüzen geminin su kesimidir.

Ama kavramaya çalıştığımız bu zengin-
likte, doğayı ve hayatı kirlöten kimselere
rastlarız. Gerçeklikteki yaşamı, kurulu dü-
zenin belirlediklerini bu soy hikâyelerinde
değiştirmez artık yazar; ütopyayı siler. «Gün-
düzünü Kaybeden Kuş'ta (Merhaba Akde-
niz) «kanatlanmış bir köpük parçası —ne
bileyim— bir ıssızlık parçası» diye tanımla-
nan miho, bir tür martı, Hacı Süleyman'ın
kurşunlarıyla kör olur; gündüzünü kaybet-
miştir, yani yeryüzünün güzelliğini. «Dön-
meyen» (Ege'nin Dibi), Mehmet'i kirletmek
isteyenlerin kıyıcılığıyla çağrışımların ka-
rabasanına uğramış anasının anlatısıdır.
«Açıklıklar Yolcusu»nun (Gençlik Denizle-
rinde) lâgım temizleyicisi Hasan Usta, ken-
dini bildi bileli bir tirandil yapmaya uğra-
şır; otuz yıldır bitmemiştir tirandil para yok-
luğundan. Göçüp gidecektir Hasan Usta...

Halikarnas Balıkçısı için ilk evre, öbür
ikisine oranla daha geçerlidir. Çünkü ilk ev-
rede ütopya, bize, olması gereken hayatı
gösterir. İkinci evrede ütopya gerçeklikle
karşılaştırılır. Denizde çalışan, ekmeğini de-

nizden çıkaran insanların karşısında alın teri dökmeksizin bolluğa, varlığa kavuşmuş adamlar vardır. Deniz ve doğası, simgelerle, anıştırmalarla kurulu düzene baş kaldırır. Sözelimi onuru kırılmış Kancay, denize, dağlara, ovalara sığınır ve deniz, dağlar, ovalar onu mhyte'leştirir; haydut Kerimoğlu'dur saygın olan, onu pusuya düşüren Ahmet Ağa ailesi değil...

Üçüncü evre, yazarın kişisel bakış açısını saptar; tarihi kültür, çağdaş insanla özdeşleştirilir. Kıyıların tarihini, mitologyasını kulaktan kulağa yüzyıllar boyu dinlemiş balıkçılar, süngerciler, gemiciler yarı gerçek, yarı efsane bir şeyler anlatırlar. Ama anlattıkları ya da yazarın betimlerinde, tanımlarında karşımıza çıkan mitologyaya donmuş bir tarihi süreçte kalmaz; şaşırtıcı patlamalarla günümüze ulaşır. Knidos Afrodit'e'sini betimleyen öykü kişisi, giderek tarihi süreçten kurtulur, tanrıçayı gündelik yaşama bağlar. Afrodit'e doğulu bir tanrıçayken anlatıcıyı (öykü kişisini) doğurur, ona süt emzirir, sevgiyi öğretir. Bununla da yetinmez Afrodit'e, saltık güzelliğin kendisi olduğunu açıklar: «Ben güzelliğin Afrodit'iyim... Parayla satılan cinsî cazibenin Afrodit'i değil...» Zaten Halikarnas Balıkçısı'nda çağdaşlık, saltık güzelliğin ta kendisidir.

Ancak ikinci evrede saltık güzellik yitmiştir. Issızdır denizler miho için, enginliklerinden belirti kalmamıştır karanlıkta. İşte bu yüzden kültürün yüceliğine sığınmak ve inanmak gerekir.

Yazarımız ilk elde yaşamı kendi gerçekliği çerçevesinde göstermez. Hattâ bir bütün olarak görmez yaşamı. Deniz, denizle ilintili tarih ve coğrafya çok zaman yaşam yerine konulur. Dış dünyanın gerçekliklerinden çok, iç yaşamın süzdüğü deniz çağrışımları yapıtın oluşmasına yol açar. Bu, üslûba ve söyleyişe etkir. **Aganta Burina Burinata'**da, Davut fırtına yüzünden korkunç biçimde ölünce, onu kıyıda gömmek ister gemidekiler : « (...) Gemiye döndük. Güverteye çıkmamızla rüzgârın bıçak gibi kesilmesi bir oldu. Davut sıcaktan kokuyordu. Arkadaşlar: 'Deniz Davut'u istiyor,' dediler. Davut'u beyaz kontrakontrin yelkenine, direğin en yüksekteki yelkenine sararken, onun göklerin beyaz bir parçasına büründüğünü sanıyorduk. Ayağına zincir parçasını ben bağlayamadım. Arkadaşlar bağladı. Göklerin beyaz parçasına sarılı denizciyi, bağrının zindan karanlığına çekmeyince denizin susayışı kanmayacaktı. Kardeşimi denize attık. Üzerine deniz kapandı. Martılar köpükler üzerine çark ettiler. Dibe giden nâşın ağartısı yavaş yavaş soldu. Gözlerimizin önünde denizin yalnız yekpare mavisi kaldı. Deniz Davut'u unutmuştu artık.» Bu üslûp ve söyleyişte, denizin vahşetini, doğanın kimi zaman alabildiğine acımasız olacağını duymsamamak olanaksızdır. Fakat her şeye karşın deniz büyüldür; denizden ekmek çıkarınların geçim kavgası, bir yandan da büyüülü bir Odise'ye dönüşür.

Halikarnas Balıkçısı'nın yapıtı, bir bakı-

ma, değişmez bir konuyu dallandırıp budaklandırır. Bu konu Ege-Akdeniz'dir. Kişiler, kişilerin serüvenleri yan ögelerdir. Arşipel-se soluyan, canlı bir varlıktır ve alabildiğine çağdaştır.

Anlatım, kişiden kişiye sıçrar, olayı unutup betimde coşar; ayrıntılar bizi Homeros'a ya da Halikarnassos'lu Herodotos'a kadar götürür. İşte artık doğuyla batının bileşimine varılmış gibidir —çok özel bir coğrafyada. Çünkü Uluç Reis'i de, Turgut Reis'i de, Ötelerin Çocukđu'nu da anlatan yalnızca kültürdür.

Halikarnas Balıkçısı'nda deniz ve doğa-sı inşanı eğitir, inceliklerle donatır. «Parmak Damgaşı» (Ege'nin Dibi) hikâyesinde, okuma-yazma bilmeyen Balıkçı Mahmut, deniz kıyısındaki köy öğretmeni Seniha'ya tutkundur. Deniz doğasındaki incelikten, uyumdan yoksun birtakım adamlar, köyün zenginleri kahvede oturmuş, Seniha'yı çekiftirmektedirler: Seniha, zavallı bir sokak kadını olan Yedibenli Huriye'nin kızını da okula almıştır. Oysa Balıkçı Mahmut, «elinde beş okkalık koca bir sinagrit tutarak» öğretmenin kapısını çalar. Yoksul, ezgin çocukları eğittiği içindir bu armağan Seniha'ya. Mahmut'un karasevdasıyla herkes alay eder. Başkalarının düşüncelerini hiçe sayacaktır Seniha. Nikâh masasında parmağını basan Mahmut'la özdeşlik kuracak; kendine dolmakalem uzatan memura alkırırş etmeyerek, o da parmak basacaktır. «Sen o kıza varma,

cahilin birisin, bir gün kara cahilliğini yüzüne çarpar,» diyenler hep yanılmışlardır.

Seniha'yı incelikle donatan, doğrudan doğruya deniz uygarlığıdır. Mitologyadan, tarihi kùltürden süzülen bir duyarlıktır bu.

Halikarnas Balıkçısı, çağdaşlık ve çağdaşlaşma deyince, dağlarla kuşatıldığından büyük uygarlığını Ortaçağ'ın ve sonraki dönemlerin ölçütlerine, değer yargılarına terk etmemiş Ege-Akdeniz'in yaşama biçimini önermektedir. Onun Afrodite'den, arşipel-den, vb. söz edip duran balıkçıları, süngercileri sanıldığıınca yapay, düşsel kişiler degillerdir. Balıkçı Mahmut'u Yedibenli Huriye'nin kızı için çöştüran duygu, kıyılarda egemenliğini sürdürmüş uygarlıkla bağlantılıdır. Seniha'yı parmak basmaya zorlayan duyarlık da... Çağların, kùltürün etkimesi diyebiliriz bu inceliklere. Çocuklar bile Akdeniz kıyılarında, Turgut Reis olup çıkarlar; tarih, ölü kimliğinden uzaklaşır.

Çağı irdelerken mitologyaya, tarihe dönen başka şairlerden farklıdır Halikarnas Balıkçısı. Melih Cevdet Anday'ın o kadar düşünülmüş Kolları Bağlı Odysseus'u, sonuçta, yaşamayan, akılcı bir deneme niteliğini taşır. İlhan Berk zengin dekorlu bir gösteri şiri için mitologyadan yararlanır. Halikarnas Balıkçısı'ysa mitologyada yaşayan'ı arar.

Denizde, fırtınada, miho kuşunda, adalarda, ilkay biçimi kıyılarda, bütün Akdeniz'de bunu kavrayamayan insanlar hep kabasaba, duyarlıksız kişilerdir ve ne kadar da

çağdırdırlar! «Gülen Ada» öyküsünde Kocadağ, dalgaların, deniz mağaralarının kovduğu biridir yalnızca. Kocadağ'ın kendisi bu gerçeği kavrayamaz. Adanın türküsünden yoksun kalınca şöyle der: «Ne zoruma! Bu zırlıyı niye dinleyeyim? Gider de oteldeki fonografımı çalarım.» Adanın umurunda bile değildir fonograf, otel, yerlere yapışıp «temenna eden» uşak ruhlu iki kâtip... Ada, geceyle, Kocadağ'ın uzaklaşmasıyla esenliğe, gülümseyişine kavuşur, bir aşk gibi Deli Davut'u ödüllendirir.

Nihayet onun yapıtında deniz doğasının sesleri konuşur, müzikli, tınlı sözcükler evrensel bir dil yaratır.

Bütün bunların ardında, toplumsal hayatı yok saymak ya da Ege-Akdeniz yaşama biçimine fazla güvenmek yanılgısı yatsa bile; Kancay'ın onurluluk adına çekip gitmesindeki şu şiirli yadsımak çok zordur:

«İzmir'de Gaziemir'de çekirdeksiz üzüm-lerini kurutmakta olan Elif Kız'a fal açıp, gelecek harmandan önce gelin olacağını müjdelemiş olduğunu; incirlerin balları damlarken bahçesinin su yollarını onarmakta olan Hasan Dayı yanından geçip Aydın yolunu tutmuş olduğunu; güneş toprakları kireç ocağı gibi kavururken gölgelerine sığınan Balat ovalı orakçılar Menderes köprüsünden geçmiş olduğunu; gurup güneşi Beşparmak dağlarını siluet halinde karartırken saçmayla kefal avlamakta olan Sercin'li İsmail'in ona Bafa golü kenarında rastlamış olduğu-

nu; ova rüzgârı Milâs yolu üzerinde toz bulutları kaldırırken akşam sularında Akyol'a doğru gitmiş olduğunu; güneşle ısınmış yaban nanesinin soluğu dağların kalçalarından çıkan sıcak rüzgâra toprağın kudretli ve esmer kokusunu katarken Varvul ovasında davarlarını yaymakta olan Çoban Ali'nin onunla karşılaşmış olduğunu; Bodrum'da mimozalar sarı ponponlarıyla donanır ve portakallarla mandalinler kar gibi ağarırken Akçalan'lı Hasan Amca Gökçeler yolundan şarkısını duymuş olduğunu; Datça dağlarında imbat rüzgârı palamut yapraklarını fısıldatırken tütün işleyen kadınların yanına çömelip onlara türküler söylemiş olduğunu; Sandıraz dağı üzerinden şafak ayak ucuna kalkarken, yörük Hatça Bacı, onun mis gibi çam sakızı kokan ormanlardan geçtiğini görmüş olduğunu söyler dururlardı.»

KARŞI KOYMA

Hikâyeciliğimizde gerçek bir modernleşmeyi Sait Faik başlatır. Hemen «Semaver» öyküsünde, gündeliğe geçiş, sorunu gündeliğin içinde arayış göze çarpar. Bir işçinin, çocukluğundan bir anı gibi sarındığı semaver, bize «içinde ne ızdırap, ne grev, ne de patron olan» fabrikayı haber verir. «Sarışın ameleler»in elleri, Peyami Safa'nın hor gördüğü rençberin tersine, «kıymettar»dır.

Onun aradığı dünya ise, «Ay Işığı»nda betimlenir:

«Nasıl bir dünya mı? Haksızlıkların olmadığı bir dünya... İnsanların hepsinin mesut olduğu, hiç olmazsa iş bulduğu, doyduğu bir dünya... Hırsızlıkların, başkalarının hakkına tecavüz etmelerin bol bol bulunmadığı... pardon efendim! Bol bol bulunmadığı ne demek? Hiç bulunmadığı bir dünya...

Sevilmeye lâyık, küçücük kızların orospu olmadığı, geceleri hacıağaların minicik kızları caddelerden yirmi beş lira pazarlıkla otellere götüremediği, her genç kızın namuslu bir delikanlı ile konuşabildiği, para için, namus, ar, hayâ, hayat, gece gündüz satıl-

madığı bir dünya... Muhabbet tellâllarının günde otuz lira kazanmadığı bir dünya... Sokaklarda sefillerin bulunmadığı bir dünya... Kafanın, kolun çalışabildiği zaman insanın muhakkak doyabildiği, eğlenebildiği bir dünya... İçinde iyi şeyler söylemeye salâhiyetler kıvranan adamın, korkmadan ve yanlış tefsir edilmeden bu bir şeyleri söyleyebildiği bir dünya...»

Bu dünyanın, «rejimlerle» bir alıp veremediği yoktur; fakat hikâye kişisi, politik bilinçten yoksun da olsa, sezgileriyle kötülûğe karşı koyar. Sait Faik, çok yinelenmiş bir tanımla, ben'in hikâyecisidir. Ben, gündelikte yaşar. Olaylar, koşullar, düzen vb. onu güne göre belirler. «Söylendim Durdum»da kent, yaşadığı hayat dolayısıyla bir renge bürünmüştür: zehir yeşili. Ve artık, öykülerin hemen hepsinde zehir yeşilinin alacası duyumsanır. Ben, kimi zaman toplumsal ortamın içindedir; çoğu zaman da kişisel tasalarından söz açar. Kişisel, Sait Faik'te aşk ve sevgi yoksunluğudur. Özellikle Alemdağ'da Var Bir Yılan yoksunlukların, umarsızlığa dönüşümü, düşleme sığınış niteliğini taşır. Toplumsaldan kişiye bir gelgit, yazarımızı bütünüyle kendine özgü tutumlara yöneltir. «Öyle Bir Hikâye»de ben düşlere, gerçekötesine, yalnızlığın dostluğuna, yalanlara sığınmıştır. Ben'in sevdiği kişi Panco'dur. Biz Panco'nun sahiden var olup olmadığını bile bilemeyiz. Ben, ikide birde Panco'yu düşünerek, düşleyerek umutlanır. Dostunu öldürmüş Hidayet, ufalıp, bir simit

susamı kadar küçölüp onun cebine girer. Hayaller üstüste yığılır. Panco'lu öykülerin tümünde barış özlemi ağır basar. Yeryüzü yeni bir ahlâk edinmek zorundadır. Aşk ve sevginin var olduğu ilişkiler, toplumun genel ahlâk anlayışına uysun uymasın saygındır.

İnsana duyulan aşk, genellikle «zehir yeşili»ni silmek ister. «Mahalle Kahvesi» hikâyesini anımsayalım... Her zaman gidilen, yaz sıcağında serinliği tadılan, asma altında, söğüt ağaçlarıyla bezenmiş bir kahvedir burası. Anlatan kişi, bir kış günü kahveye gelerek, «karayelin, tipinin çılgınca savrulduğu akşam» vakti, buğulanmış camdan dışarıya bakar. Ortalığı mor bir ışık kaplamıştır. Sonra ihtiyar adamlardan oluşan bir kalabalık gelir mahalle kahvesine. Genç bir çocuğun gelişiyile söyleşi kesilir. Kahvenin sıcak, iyicil havası bozulmuştur; artık tavla pullarının, zarların sesi bile işitilmemektedir. Anlatan kişi, boyuna birinin çıkıp da, «Şeytan geçti,» demesini bekler. Ama öykünün gerisi hiç de iç açıcı değildir: genç adamın babası ölmektedir, onun kızkardeşini kötü yola ittiği konusunda bir söylenti alıp yürümüştür, kapının önünde «gebertmek» için bekleyen bir teyzeoğlu vardır ve baba «ruhunu teslim» eder. Delikanlı çıkıp gitmiştir... Konu, olayın üzerine basılmadan, betimlemelerle anlatılmış, çokluk, konuşmalardan ipucu sağlanmıştır. Sait Faik, ucuz bir magazin hikâyesi de olabilecek «Mahalle Kahvesi»nden sağlam bir sosyolojik çıkı-

rır. Zaten yazarın gündelikde aradığı da budur. O, mahalle sosyolojisinden hoşlanmadığını açıkça söylemese de sezdirir, duyumsattır. Bir tansık gibi, sevmek her şeyi düzeltebilecektir. Hikâyenin sonunu okuyalım:

«Kahveci, elleri önlüğünün arkadaki bağlarında, donmuş gibiydi. Onu çözeceğine tekrar bağladı. Masama doğru geldi. San-ki bana açıklaması lâzımmış gibi:

— Arabacı Kâmil Ağa, dedi, öldü de... O deminki it, oğlu idi. Kızkardeşini kötü yola sürükledi diye babası reddetmişti.

Sonra öteki adamlara döndü:

— Namussuzum, dedi, pişmanlığından değil, miras vururum diyerdir.

İhtiyarlardan biri, bu söze taraftar olmadığını gösteren bir yüzle:

— Pişman olsa da affedilmez o! dedi.

Ben dudaklarımın ucuna gelen bir suali nasıl sorduğumu, niçin sorduğumu bilmiyorum. Bu tesiri yapacağını hiç düşünmeden budalaca sordum:

— **Kız ne oldu?**

Tuhaf bir şey oldu. Birbirlerine bakmadan, halleriyle bakar gibi yaptılar. Ses seda çıkmadı. Deminki sükûtun bir başka tür-lüsü içine düştük.

Hattâ gözlerde değil ama, sükûtta ve sükûtun hareketsizliğinde!

— Bunu niye sordun?

— Ne lüzumu vardı?

— Başka soracak şey yok muydu?

— Ne de meraklı imişsin!...

Diyen bir hal vardı.

Kimse cevap vermedi, parayı masanın üzerine bıraktım. Kahveciye baktım. Baş önünde düşünüyordu. Sapsarı idi. Elleri hâlâ önlüğünün bağlarını çözmeye çalışıyordu. Kapıyı açtım. Çekip gittim. Kızın ne olduğunu öğrenemedim ama, onu kahvecinin kötü hayattan çekip aldığını mı anladım nedir?»

Herhalde bir «aile faciası» konusunun böylesine bitirilişi, Sait Faik'teki modernlik olgusunu yeterince kanıtlar. «Mahalle Kahvesi»nde dramı yaratan kişilerin hiçbiri kötü değildir. Gelgelelim elle tutulur, gözle görülür bir kötülük sözkonusudur: mahalle ahlâkı. Kişileri kötülüğe sürükleyen —onlar buna alinyazısı, kader, namus, deseler bile— kendi dışlarındaki görece ahlâktır. Nitekim, yazar, ölen babayı ya da oğlu odaklaştırmaz. Odak, kötü yola itilmiş kızdır. Anlatan kişi, asıl kızın sonunu öğrenmek istemiştir. Ve suskunluk, birdenbire, kötülüğün maddileşmesi, somutlaşması gibidir. Kahvecinin onu kurtarmadığı, kurtaramayacağı çok açıktır. Çünkü delikanlıyı bağışlamayan sosyoloji, kahveciye de kızı kurtarma olanağı sağlamayacaktır. Gerisi bir düştür.

Her şey, çağdaşlık adına bütün savaşım bu düşte gizlidir. Sait Faik'i burjuva hümanizmine oturtmak zordur. Onun sevgi ve aşk anlayışında, «insanlar birbirine» yasaklanmayacaktır. Gerek Panco'lu öykülerde, gerekse «Çarşıya İnemem» ya da «Dondurmacının Çırağı»nda yasaksızlığı arayış, eş-

cinsel eğilimler göstererek, burjuva hümanizminin büsbütün dışında bir nitelik edinir. Bu eşcinsellik sorunu, bayağılıkla uzak yakın bir ilinti kurmaz. Haksızlıklar üzerine kurulu bir dünyada, Panco'ya duyulan aşk da kirletilmek istenecektir. Oysa aşk, eşcinsel eğiliminde de salt güzelduyudur. Dondurmacının çırağı, «iki bin sene evvel Atina'da, güneşli temmuz günlerinde Atina mermerler, heykeller, mâbetler içinde pırıl pırıl parlarken, Ege adalarından gelmiş» bir güzelliştir. Mahalle sosyolojisi aşkı yadsıdığı anda insan yalnızlığa düşecek, kendi kişisel yalnızlığına kahvecinin güçsüzlüğü eklenecek, yitikler dünyası karşımıza çıkacaktır.

«O pasajdaki birahaneye yine gitsem. O masaya otursam o masaya. İnsanlar gel-se otursa çift çift kadınlı erkekli. Ben tek başıma. Milyonlar içinde tek başıma. Acı gitgide acıyor. Kavun acısı gibi, zehir gibi bir acı. Kaybettikten sonra bulduğumuz şey. Nedir o bil? Nedir o bil?»

Fakat Salt Faik, yenilikçi tavrına karşın, bilincin değil, yalnızca sezincin kıyısında dolanır. Bütün yapıtında duygu ağır basar. Düşünce, neden-sonuç bizim kendi kendimize çıkarsayabileceğimiz bulanıklıktadır. Yürürlükteki ahlâk kurumlarına, egemen düzenin yapısına başkaldırıyla aşk sorunu boyuna kenetlenir. Bu, bir bakıma çok doğru bir tutumdur: toplumsalla bireysel kaynaştırılmak istenir. Öte yandan yazar, meseleleri belirgin bir politik bilinçle irde-

lemez ve belki de Sait Faik'teki en büyük eksik budur. Onun yapıtı cesareti değil, tutukluğu içerir. Sorunları konuşmak da «yasaklı»dır.

Oysa pek çok şey açık-seçiktir. Aşk, isterse eşcinsel nitelikte olsun, gzelduyunun ve iyiliğin kendisidir... İnsan haksızlık, ktlk karşısında her zaman mücadele edecek, «yeni ve mesut» bir dünyanın gerçekleştirilmesine katkıda bulunacaktır... Bu iki yönseme, Sait Faik'teki başlıca çağdaşlık sorunlarıdır.

«Son Kuşlar» yks, sonbaharın Ada'ya gelişini betimleyerek başlar. Ama Ada'nın öteki yakasında hâlâ yazdan kalma birtakım güzelliklere de rastlamak olasıdır. Herkes kışa hazırlanırken, anlatan kişi «tembelliğiyle», «hep kaanı kovalayan huuyula» öteki yakada gezinir. Öteki yakadaki kahvede oturur, bir şeyler yazar. Gökyüzünden boyuna uaklar geçer. Uzaktan uzağa karga sesleri. «Vaktiyle bu Ada'ya bu zamanda kuşlar uğrardı. Cıvıl cıvıl terlerdi. Küme küme bir ağaçtan ötekine konarlardı.» şimdi kuşlar gelmemektedir. İnsanların ağzllğ onları kaçırmıştır. Sezgiyle, içgüdüleriyle semt değiştirmişlerdir. Çocuklar, kuş katilleridirler. Çocukları kuş katilliliğine iten Konstantin Efendi bize şöyle tanıtılır:

«Hele bir tanesi vardı, bir tanesi. Çocukları bu işe seferber eden de oydu. kseleri cumartesi gecesinden hazırlayan da... Konstantin isminde bir herifti. Galata'da bir

yazıhanesi vardı. Zahire tüccarıydı. Kalın, tüylü bilekleri, geniş göğsü, delikleri kapanıp açılan üstü kara kara benekli bir burunu, deriyi yırtmış da fırlamış gibi saçları, kısa kısa bir yürümesi, kalın kalın bir gülmesi...

O esmerle sarışın arası isketelerin bir damlacık etlerinden yapacağı pilâvın hazırla pırl pırl yanan krom dişleriyle nasıl koparırdı kuşun imiğini, bir görseydiniz...

Hani sessiz, zenginliğini belli etmez, mütevazı adamdı da... Konu komşusu da severdi hani. Hiçbir şeye, hiçbir dedikoduya karışmazdı. Sabahleyin işine kısa kısa adımlarla koşarken, akşam filesini doldurmuş vapurdan çıkarken görseniz; iriliğine, sallapatiliğine, Karamanlı ağzı konuşuşuna, basit ama, hesaplı fikirlerine, iki kadeh atmışsa yine basit, sevimli şakalarına karşı, hakkında kötü bir hüküm de veremezsiniz. Kendi halinde, işi yolunda, hesaplı yaşayan bin bir tanesinden bir tanesiydi.»

Kuşkusuz Konstantin Efendi tipinin çizilişi, Sait Faik'te bir ayrıksılıktır. Çünkü burada mesele açık-seçik değerlendirilmiştir. Konstantin Efendi sıradan bir insan görünümüyle kendine yaldızlı bir sır çekmekte, gerçekteyse madde kötülüğün başlıca temsilcisi durumundadır. O etliye sütlüye karışmaz tavrın altında, kuşlara bakarken «yüzünün ve gözlerinin» parlayışı, çıkarlarını nasıl koruduğunun, bu çıkarları zedeleyeceklerle nasıl davranacağını kesin bir

ifadesidir. Zahire tüccarı, yoksul çocukları, kuş avında bile kullanmakta, sinsî hesaplarla sömürmektedir. Yazar, çocukların bilinçsizliğini zorunlu olarak bağışlar; ilenci Konstantin Efendi'yedir.

«Havalar sertleşir, poyrazlar, lodoslar birbirini kovalar, günün birinde teşrinlerin sonlarına doğru, ılık, hiç rüzgârsız, parça parça oynamayan bulutlu, tatlı, sümbüli günlerde, o, en çığırtnkan kafes kuşunu nereden bulursa bulur, mahalle çocuklarını çağırır; bîn tanesi 250 gram et vermeyen sakaları, isketeleri, floryaları, aralarına karışmış serçeleri gökyüzünden birer birer toplardı.»

Konstantin Efendi'nin yanı sıra, bir de «milletin yeşilliğine musallat» olan mühendis Ahmet Bey'ler, derî tüccarı Hollandalılar vardır. Yeşilliği belle küçük çocuklara söktürüp kendi bahçelerinde gövertmek ister bu kişiler. Anlatan kişinin karakola haber verışı hiçbir şeyi değıştirmez. Düzen, varsıllardan yanadır: «Kuşları boğdular, çimenleri söktüler, yollar çamur içinde kaldı.»

Böylece kötölük metafizik anlamlardan kurtulur; kamu haklarının, kamu özgürlüğünün çiğnenmesi şeklinde değerdendirilir. «Fıkara, üstleri yırtık pırtık yavruları» üç beş kuruşla kuş katillğine yöneltenler, sanki bütün bir kapitalist düzeni, ücretli köle meselesini simgelerler. Fakat Sait Faik bunun adını koymaz. Aynı olayı Kuşlar da Git-

ti'de ele alan Yaşar Kemal'in tutumu ne kadar başkadır! Yaşar Kemal, olayı, bütünüyle sınıfsal ilişkiler açısından değerlendirir ve bu yüzden de Kuşlar da Gitti, «Son Kuşlar»ı çağrıştırmasına karşın yepyenidir.

Sait Faik'te önemli olan, uygulananın aktarılması, okurla bu düzeyde bir alışverişin kurulmasıdır. Dilin akışındaki savruklu da bunu kanıtlar. Sait Faik'in dili, tıpkı Halikarnas Balıkcısı'nın düzyazı şiiridir: uygulananı telâş içinde söyler...

Bazı hikâyelerindeki şaşırtıcı politik bilinç («Semaver»in «kıymettar» işçi elleri; «Şahmerdan»ın kurulduğunda «bir giyotin haliyle meydana» çıkarak işçi kesimini birbirine ezdirmesi) bir yana bırakılırsa, Sait Faik'in çağdaşlık mücadelesinde boyuna bireysellik sorununa değindiği görülür. Bu bireyin eğilimleri, istekleri, yaşama bakışı ne olursa olsun, kendini ifade edisteki tutumu gerçekten mücadelecidir. «Projektörcü»de kendi öyküsünün anlatılmasını isteyen kişi, bize, metin içinde, kendine ilişkin hiçbir serüven aktarmasa da, bireyselliğini kesinlikle vurgular. Onun serüvensiz yaşamı, birey olduğu için, anlatılmaya değer bir öyküdür... «Hişt, Hişt!»te birey yalnızlıktan usanmıştır; toplumsallık onu kendi dışına itmiş, barındırmamıştır. Fakat kırlarda kuşun ötüşü, böceğin cırlıtısı, suyun akışı ve yaprağın hışıltısı gibi bir ses yeniden yaşamın zenginliğini haber verir. Sait Faik'in yapıtında bir ikilem sözkonusudur: birey kendinden de

memnun değildir, yaşadığı toplumdan da. Sürekli bir çatışma içinde yaşanılır. Bunun nedeni mutlaka kişiselliktir. Ama kişisellik, öykülerde pek dışı vurulmaz. Sözgelimi eşcinsel eğilime yeğin bir açıklık getirilmemiştir. Medarı Maişet Motoru'nda Hikmet'le Odisiya'nın ilişkilerini anımsayalım. Hikmet'in içinde «arzu bir çeşme gibi» akmaktadır: «Eğiliyorum. Bu açık dudaklar, yarı açık gözleriyle uyumuş arkadaşımı, yanğından öpüyorum. Belki ömrümde ilk ve son defa bir insanı, bilinmedik bir yerimde yıkanmış arzularımla bir daha, bir daha öpüyorum.» Hikmet'le Odisiya'nın aşkı bulanık, belirsiz bırakılır. Oysa Hikmet yalnızca güzelliği aramıştır ve eşcinsel eğilimi, salt cinsellikle açıklanamaz, çünkü aşk, Odisiya'nın değişimiyle sona erecektir: «O kıştan, birbirimizi hemen tamamen kaybettığımız kıştan çıkışta, Odisiya'yı boy atmış, yüzüne karışık, hilekâr manalar sinmiş buldum. Yine şarkı söylüyordu ama, sesi, o temiz, berak ses değildi. İçime ılık dünyalar deviren ses şimdi bana bir garip memleketin hilekâr, hasis, yalancı, dedikoducu, yılan insanların şaraplar, açlıklar, uykusuzluklar, hırslı gecelerde eskimiş gırtlaklarının sesi gibi cırtlak geliyordu.» Ardından da pişmanlık gelecektir: «Onu bir ikinci, bir üçüncü görüşümde, içime bir pişmanlık doldu. 'Ne yaptım, ne yaptım?' diye söylendim. Neden öptüm bu çocuğu? Bu yüzü ben nasıl sevdim. Müthiş bir utanma hissi duydum.» Öte yandan Hikmet kendi duygularını ifade

edişte, onca ince duyumsayışlarına karşın, tutuktur. «Battaniye» öyküsünde tutukluk sınırına ulaşır. Fakat bu öykü başlıbaşına bir tavır alıştır; çünkü dışa vurulamayan ilişki, çok yalın betimlemelerle saptanır, temelindeki derin acı duyumsatılır, bireysellik ürkünç biçimde okura aktarılmıştır. «Battaniye»deki sonsuz iç çatışma, Sait Faik'in son öykülerinde artık sayıklamalara, sanrılı bir bakışa yol açacaktır —«Kalinikhta» düpedüz sayıklamadır. Tabii bireysellik ve bireylik savaşımının kişilik sorunuyla iç içe girmesi umarsız bir sonuç yaratmıştır; ama yine de Sait Faik en alışılmadık ilişkileri dile getirirken, insani zaafı önüne çıkardığından ve aşkı bir gereksinim gibi değerlendirdiğinden genelgeçer yargıları şiddetle saralamıştır.

Bu öykücülüğün kural tanımaz aşk özlemi, herhalde çok güç anlaşılacak, çoğu kez kabullenilmeyecek bir aşamadır. Gündelik dramın kendisi olabilir; kötülük, aşkta ve emekte ortaya çıkar. İç çatışmayla maddi acı birbirine kenetlenir... Yazar, kendi kişiselliğinden başlayıp dalga dalga yeryüzündeki her şeyi yeniden ve bambaşka ölçütlerde değerlendirir.

Aslında tek bir ölçüt söz konusudur: karşı koyma. Ömer Seyfettin hayatın, yaşamın anlamını Türklük'te, erkeklikte arıyordu; etkili bir hikâyeci olabilmişti. Şimdi garip kaçacak ama, Sait Faik'in yapıtı Ömer Seyfettin'e bir yanıttır, diyeceğim. Türklük meselesi, azınlık yurttaşlarıyla iyice haşırneşir

olduğundan gerekli mantığına kavuşturulmuştur bir kez. İkincisi, güç, atacı kan dökücülük bu yapıttan bütünüyle silinmiş; yerini, aşka, arkadaşlığa, sevecenliğe bırakmıştır. İşin tuhafı, aşk konusunda bağınazlık çemberi aşılrken, yaşananla ödeşildiği için itirazsız bir kabul görmüştür. Bu yüzden Sait Faik'in kendine özgü bir bilinç olduğunu ileri sürebiliriz. Kötülüğe karşı koyan bir bilinç. Bu bilinç, hayatın ve çağdaşlığın anlamını insani zaafıta aradığı için yenidir; zafı kötülüğe kalkan ettiği için de şaşırtıcı ve düşündürücüdür. Bütün büyük yazarlar gibi, Sait Faik de kendini, anlayışını, tutkusunu yadsıyanları yapıtında yanıtlamıştır: «Her zaman son sual bu! Nerede insanlar.»

TANPINAR ÜZERİNE

Tanpınar, büyük ama tasfiyesine girilmemiş kültür mirasının yüküyle ezilmiş «insanı» anlatır. Fethi Naci, onunla ilgili bir eleştirisini şu çok doğru saptayışla bitirir: «Tanpınar'ın (...) gücü, anlattığı 'insan'ı, hiçbir zaman yalınkatlığa düşmeden, bütün karmaşıklığıyla, bütün derinliğiyle vermesinden geliyor.» Yazarımızda hep öne çıkan iki öge «karmaşıklık» ve «derinlik»tir. Sahnenin Dışındakiler'de başlı başına bir épisode sayabileceğimiz Alâiyeli Ahmet'in ince serüveni, daha sonra pek bir yaygınlık kazanmış Anadolu töre öykülerine (örnekse Bekir Yıldız'ın öyküleri) oranla nasıl irkil-

tici bir derinliktir! Gelgelelim Tanpınar'da her şey yarım bırakılmış gibidir. Belki bir tek edebiyatımızın çağdaşlaşmanın yürürlükteki biçim ve tutumuyla en güzel tarzda eğlenen, hakiki tek eğleni romanı sayabileceğimiz **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** kendi içinde bütünlük taşır. **Mahur Beste** zaten yarıdır. **Sahnenin Dışındakiler** eksiklikler gösterir; yine **Fethi Naci**'nin belirttiği gibi, romancı bazı oluntuları yazmayı unutmuştur sanki, bu oluntulardan söz açmış, romanda bir daha onlara geri dönmemiştir. **Huzur**, sonuna doğru ansızın Proust'u çağrıştıran üslubundan cayararak, Dostoyevski bunalımına kapılır: Mümtaz, intihar etmiş Suat'ın hayalini görür, o hep sağduyulu, serinkanlı kimliği bir Dostoyevski kişisi kadar karmaşık yönsemeler gösterir...

Fakat bütün bunlar Tanpınar'ın önemini zedeleyemez. Yalnız «Yaz Yağmuru» öyküsü bile onun edebiyatımızda, çağdaşlık sorunlarına nasıl yazınsallığın çerçevesi içinde kalarak eğilmeyi bildiğinin kanıtıdır. «Yaz Yağmuru» birey olmak isteyen bir kadının, yüzyıllık aile geçmişiyle amansız savaşımını anlatırken, ancak yaşadığımız toplumsal koşullarda rastlanılabilecek bir kişilik kaymasını saptar. Tanpınar «arayan» insanı dile getirmiştir.

Bu yüzden Yakup Kadri'nin bireyselliğin gereğine değinişiyle Attilâ İlhan'ın toplumsal ve bireysel diyalektiği iç içe verme bilinci arasında, Tanpınar'ı bir köprü kabul edebiliriz. O, diyalektik karşısında hep kuş-

kucu kalmış, bundan dolayı yapıtının yarım kaldığını da ola ki ayırımsayamamıştır...

Yapıtında büyük bir duygusallık egemendir. Sözelimi «Bursa'da Zaman» bütün bir tarihi olduğu gibi benimser. Ne fetihlerin ardındaki dünyagörüşünü yabancılar, ne de Osmanlı-Türk töresinin bugünkü sonuçlarını. Aynı töre Bursa'sını **Yaraya Tuz Basmak'** ta Attilâ İlhan ne kadar başka anlatacaktır... Bursa tarihi, mimari güzellikler kenti olmaktan çıkmıştır **Yaraya Tuz Basmak'**ta; karanlığın, kasvetin insanı boyuna yanlışa sürükleyen kentidir düpedüz. Tanpınar'da duyarlıkla duygusallık birbirine karıştığından, yazarlığındaki inceliğin asla kaldırmayacağı bazı hayat tarzlarına gönül veriş göze çarpar. Şiirinde Yahya Kemal'den etkilanmesinin de rolü vardır bunda.

Öte yandan çağdaşlık sorunlarımızı çok ısıltılı sahnelerle saptadığı da gerçektir. Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcındaki İstanbul, **Sahnenin Dışındakiler'**de şöyle tanımlanır: «Zalim mazlûma, öldüren ölene sıkıca yapışmış, selin ortasında onunla beraber akıp gidiyorlardı.» Bu cümle, İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğindeki Huzur Türkiye'sine de çok uyar. Ortada bir «zalim» ve «mazlûm» savaşımı vardır. Aşklarda bile: Nuran'ın Mümtaz'ı Huzur'da bırakışı zalimcedir...

Onun yapıtında insan, toplumsal koşulları zorlayamayarak «törpülenir», yaşamın akışı içinde tükenişe yol alır. Örneğe bir eylem adamı gibi tanıdığımız İhsan, İkinci Dünya Savaşı eşiğinde artık kavgadan vaz-

geçmiştir. Bu yüzden her şey hüzündür. Doğunun töresi, batının yenilikçiliği insanı karmaşaya sürükler. Karmaşanın yanı sıra, bireysel ve kişisel yaşama egemen olan bir de yalnızlıktır. Hattâ çağdaş Türk insanının asıl toplumsal yazgısı yalnızlıktan ibarettir: Mümtaz ne kadar yalnızdır, Suat yalnızlıktan çıldırır, Nuran'ın küçük yaştaki kızı ancak çevresindekilerin ilgisiyle beslenebilir... Sahrenin Dışındakiler'de o günün töresini yıkarak tiyatro oyuncusu olmak isteyen Sabiha yalnızlığı bütün şiddetiyle duyumsatır. Cemal'le karşılıklı konuşmaktadırlar. Sabiha bir söylediğinin ardından karşıtlığı yoklayarak romanımız için alabildiğine yeni bir gelgiti, iç karmaşayı, çelişmeler yumağını belgeler. Sabiha, kendisini İhsan'dan kıskanan Cemal'e «Benim seveceğim insanı sen de seveceksin değil mi?» diye sorar: kirpikleri ıslanmıştır. «İhsan'ı da çok sev. O da seni sevsin, öbürünü de sevsin!» Oysa sevginin, yürürlükteki toplumsal koşullarda bir lüks olduğunu ayımsamıştır genç kız: «Ama bir gün muhakkak seveceğim. Bizim memlekette insanların yapacağı tek iş budur, hele kadınların. Bir gün birisini çok seveceğim... Onu iyi biliyorum.» Sonuçta Sabiha kimseyi gerçekten sevemediği gibi, kimse tarafından da gerçekten seilmeyecektir. Yalnızlığın kuralı bozulmaz.

Yüzyılı aşan asıl yenilik hareketleri kışide derin kişilik kaymalarına yol açmıştır. Sahrenin Dışındakiler'de Ekrem Bey kimliğiyle çok ilginç bir yarı aydın betimlenir. Ek-

rem Bey, romanın silik kişilerindendir; Cemal'in anılarındaki insan kalabalığına figüran olarak sokulmuştur. Yine de bir yarı aydının ilk kez içtenlikle konuşturulmuş olması nedeniyle öne çıkar. Ülkenin içinde bulunduğu kargaşaya İttihat-Terakki'nin yol açtığı kanısındadır Ekrem Bey. Tek çözüm yolu görmektedir: «Öldürürüm.» Oysa öz-eleştiriye giriştiğinde şunları da söyleyecektir: «Ben sadece mütereddit ve zayıfım. Sürükleniyorum. Mazim beni sürüklüyor. Yoksa yaptıklarımın hiçbirine inanmıyorum. Zaten siyasi mahiyette hiçbir şey yapmadım. Fakat ayrılamıyorum da... Çok rica ederim beni kendinizden addetmeyin! Yapılan işlerin hiçbirini, yardımımla oldu diye sevinerek hatırlamıyorum...»

İnançsızlık ya da yarı inançlılık bir çağdaşlık sorunumuz sayılmalıdır. Özellikle eylem içindeki kişiler bu ruhsal dengesizliğin üzerinde durmak gereksinimindedirler. (Oktaay Rifat, tek romanında devrimci Selim'e polis olmasından kuşkulandırılmış Bedri'yi değerlendirirken, bu her şeyin «yarı» oluşundan tikslenme imkânı sağlar.) Bilinçlilik adına hareket eden bilinçsiz insanların yaşadığı ortamda olumlu, özlü hemen hiçbir şey yoktur Tanpınar'a göre. «Artık düşmandan ziyade kendimizle mücadele» etme durumuna düşürüldüğümüzü bildirir!.

Bu mücadele meselesi, kimi zaman Dostoyevski'nin **Cin Çarpmışlar**'ındaki umutsuzluk tablosuna dönüşse de, Tanpınar'ın kişilerinde «kötülük», metafizik kötü olma du-

rumlarına rastlamayız. Kişilerin batkıyla biten toplumsal ve bireysel serüvenlerinin temelinde, toplumun sarsıntısı yatar. Yazar, bazı iktisadi konulara değinir. Huzur bu türden saptayışlarla doludur. Fakat Tanpınar genellikle evrimci kalmayı yeğler. İhtilâl düşüncesinden tedirgin olur. İhtilâl, mutlaka Cin Çarpmışlar'daki kaygı verici tablodur onun için. Sonuçta sığılğa da düşer Tanpınar: bürokrasiyle, resmi ideolojiyle ister istemez özdeşlik kurar. Suat'ın toplumsal fikir ve önerilerindeki aşırılığı —bu, Tanpınar için bir aşırılıktır elbet— intihar olayına da bağlamak ister. Genellikle politikadışı kalmayı dener. Ve o kadar şiddetle duyumsatılmış yalnızlık, sevmek sorunları, sınıfsal ilişkilerin belirlediği ahlâktan yalıtıldığı için bir konuma oturtulamaz. İnsanın niçin yalnız ve sevgisiz kaldığı sorusu zorunlulukla yanıtsız kalır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'yse sahte çağdaşlaşmayı tatlı tatlı alaya alır. Bir eğleni romanında iktisadi sorunları nasıl deşerseniz deşin, sonuç, dokuncasız olabilir. Çünkü bütünde eğleni yatmaktadır. Böylelikle sözkonusu roman, Tanpınar'daki evrimcilik yanılığını da örtbas edebilmiştir.

Tanpınar'ın yapıtında huzuru arayan insanlar, şunu da itiraf etmek gerekir ki, hep korkunç savaşları yaşamış, savaştan bireysel varlıkları yorgun düşmüş kişilerdir. Mümtaz'ın «yan pencerelerden birinde bir radyo, Hitler'in o gece verdiği hücum emrini» tekrarlamasıyla, kendi geçmişindeki yıl-

dirtıcı savaş gücünü anımsayacağı yüzde yüzdür. Tıpkı Tanpınar gibi bu insanlar da bireysel tedirginliklerinden asıl toplumsal sorunlara çıkış yolunu bulamazlar. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde artık «adam sen de»ciliğın doruğuna varmış toplumu, sosyalizmin kurtaracağını, ne yazık ki Tanpınar hep ayırımsamamış görünür. Oysa roman ve hikâye dışındaki düzyazı yapıtında toplumsal hayatımızı ancak köklü bir değışimin kurtaracağını, evrimle bir yere gidilemeyeceğini yer yer çok derin biçimde açıklamıştır. Hattâ **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** de Hayri İrdal'ın düzmece, köpeksi bir ahlâkla yaşadığını bilinsemesi ve geleceğın umudunun ancak yeni kuşaklarda aranabileceğini belirtmesiyle biter. Yine **Sahnenin Dışındakiler**'e seçilmiş bir türkü dizesi, yazarın da her zaman evrimcilik/devrimcilik karşıtlığında bunaldığını duyumsatır:

Ben ölürsem, benden daha genci var

Tanpınar'a göre, hayat, Türkiye'de ve Osmanlı artığı toplumda yalnızca dış görünümüyle değışmektedir. Hayri İrdal, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonrasını şöyle betimler :

«Terhis olup da İstanbul'a döndüğüm zaman şehri, insanların değışmiş buldum. Her şey fakir, biçare ve altüsttü. Babam harp içinde ölmüştü. Üvey anam evde tek başına yaşıyordu. Kapıdan girer girmez bu dört yılın beyhude geçtiğini daha ilk anda anla-

dım. Evde hiçbir şey değişmemiştir. Sofanın ve odaların kapısında daha yırtık, daha renkleri atmış, fakat dışarıya karşı yine eskisi kadar kapalı aynı perdeler sarkıyor, duvarlarda aynı levhalar asılı duruyordu. Sofadaki eski hasırın son parçası her adımda dağılmaya hazır, etrafı küf, rutubet kokusu ile dolduruyor, mübarek daha tozlu, Kafkas çöllerinde hastalanmış bir çöl devesi gibi bitkin, kendi köşesinde hiçbir nizamla girmeyen zamanı sayıklıyordu.»

Hayri İrdal'ın çeşitli dolanlarla yükselişi bir yana, bu roman, bütün yenilik hareketlerimizin işlevsizliğini, neredeyse Oblov'ununki anımsatan durgun ve tembel bir yaşam içinde vurgular. Hayri İrdal'ın halası, salt iş görmemek, yorulmamak için yatalak rolü oynar yıllar yılı. Yine toplumsal hayatımızdaki yönetim yeniliklerinin yüzeysel olduğu değerlendirilir :

«Fakir düşmüş bir ailede doğdum. Buna rağmen çocukluğum epeyce mesut geçti. Fakirlik, içimizde ve etrafımızda ahenk bulmak şartıyla —ve şüphesiz muayyen bir derecesinde— zannedildiği kadar korkunç ve tahammülsüz bir şey değildir. Onun da kendine göre imtiyazları vardır. Benim çocukluğumun bellibaşlı imtiyazı hürriyetti.

Bu kelimeyi bugün sadece siyasi mânasında kullanıyoruz. Ne yazık! Onu politika-ya mahsus bir şey addedenler korkarım ki, hiçbir zaman mânasını anlamayacaklardır. Politikadaki hürriyet, bir yığın hürriyetsiz-

liğin anahtarı veya ardına kadar açık duran kapısıdır. Meğer ki dünyanın en kıt niyeti olsun; ve bir tek insan onunla şöyle iyice karnını doyurmak istedi mi etrafındakiler mutlak surette aç kalsınlar. Ben bu kadar kendi zıddı ile beraber gelen ve zıtlarının altında kaybolan nesne görmedim. Kısa ömrümde yedi sekiz defa memleketimize geldiğini işittim. Evet, bir kere bile kimse bana gittiğini söylemediği halde, yedi sekiz defa geldi; ve o geldi diye biz sevincimizden, davur zurna, sokaklara fırladık.»

Hayri İrdal «hürriyet» meselesindeki irdelleyişlerini biraz daha aşarak «ona hiç kimsenin ihtiyacı» olmadığı kanısına varır: «Hürriyet aşkı (...) bir nevi snobizmden başka bir şey değildir.» Fakat bu görüşü bir yeni zengin söylediği için böylesine ilginç buluruz...

Tanpınar'da hemen her zaman yol açıcı, olanaklı görüşlere, önerilere rastlandığı da kabul edilmelidir. Huzur, doğu-batı sorunlarına bileşimci bir tavırla yaklaşmayı dener. Bu tavır Peyami Sâfa'nın müzik konusuyla irdelediği doğu-batı çatışmalarına verdiği yanıttan çok farklıdır. Tanpınar da müzikten söz açar. Kuşkusuz Huzur Osmanlı mimarlığına da, Türk müziğine de büyük saygı duyar. Ama biz bu romanda Fatih-Harbiye'deki gibi uçurumun eşiğinden dönen kızlara, bitkin müslüman, gelenekçi delikanlılara rastlamayız. Tersine Tanpınar doğuyu da, batıyı da Türkiye'li insanın ruh karmaşası olarak değerlendirir ve büyük bir

kültür bunalımına düştüğümüzü sık sık yineler. Peyami Safa'daki görece ahlâk kuruntuları, Huzur'da ciddi bir üstyapı kurumları eleştirisi niteliğini gösterir.

Doğu, Tanpınar için bazı yetkin güzelliklerin biraz da rastlantısal olduğu yerdir. Huzur'da müzik, batı müziğiyle karşılaştırılarak yalnızca nağmeler birimi olarak saptanır; müziğimizin de mutlaka yeni baştan, çağa uygun biçimde işlenmesi gerektiğine değinilir, yeni düzenlemelere ihtiyaç duyulmaktadır... Batı ise sürekli geliştirmedir. Tanpınar'ın batıya çok açık bir yazar olduğunu hemen kavrayabiliriz. O, hiçbir şekilde doğu ya da batı diye körü körüne bir bağnazlığa düşmez.

Nihayet gerek romanlarında, öykülerinde, gerekse öteki düzyazılarında modern Türkiye'ye önerdiği temel sorun, kişisel deneyimdir. Kişisel deneyimle anlatılmak istenen, bir tür bireyselleşme olmalıdır. En büyük eksiklerimiz de budur. Onun roman kişileri büyük yaşam deneyimlerinin ortasında bir başlarına bırakılırlar. İnsanın çevreden yalıtıldığını izleriz. Bu acı yalnızlık duygusu, giderek sağlam bir yaşamı var edecektir belki de. Mümtaz'ın Nuran'dan ayrıldıktan sonra kendi kendine her şeyi yeni baştan, en ince ayrıntısına dek düşünmesi, değerlendirmesi töresel yaşamı betimleyebilmesini de olanaklı kılar. Yalnızlık, bir bakıma kişisel deneyimdir. Mümtaz, artık hem Nuran olmuştur, hem de romanın öteki kişileri... Çağdaş insan, bir şeyi ya da bütün bir

yaşamı kavramak istiyorsa, mutlaka önce o şeyin ya da yaşamın kendisi olacak, sonra kişisel deneyimine başvuracaktır. Bu öneride Bergson'un payı yadsınamaz.

Mümtaz'ın betimlediği töresel yaşam, romanda, silik bir sahnedir. Mümtaz kendi aşkının sonsuz güçlüklerden geçtiğini ayımsar. Ama Boğaziçi'nin herhangi bir «sade» insanı, sözgelimi bir balıkçı aşkı ne kadar kolay, yalın yaşamaktadır... Kültür, başlıbaşına bir zorluk gibiyse, bu, temelli bir gerçekliğe oturtulamadığındandır.

Oysa kültür, Tanpınar için her şeydir. Belki de en büyük yanılgısı, kültürü, bağımsız bir ölçüt saymasından ileri gelir. Bu yüzden yapıtı kopuk kopuk fikirler ve öneriler olarak kalmıştır.

Kişisel deneyimin tek başına bir meseleymişçesine ele alınışı, bütünüyle toplumsal ilişkilerden bağımsız varsayılması Tanpınar'ı diyalektik yöntemden iyice uzaklaştırır. Çok usta bir romancı olmasına karşın, «heveskâr» düzeyine düştüğü bölümler de vardır bu yüzden yapıtında. Çağdaşlaşmayı sabit bir kültür olayı biçiminde yansıtmasını da diyalektikle ilintisinin zayıfladığına bağlayabiliriz. Sonuçta, çağdaşlaşma yalnızca kültüre bağlanır, kültürün geliştirimine, ama bu geliştirim için gerekli iktisadi-toplumsal koşullardan konuşulmaz. Çağdaşlık ise bireyselleşmenin eşiğinden, bireyciliğin kısırdöngüsüne her an dönüşebilir. Suat'ın toplum konusundaki kimi zaman yeni ve ileri, kimi zaman da anarşistçe düşünceleri,

Huzur biterken bireyci bir çıkmaza itilir. Kuşkusuz Tanpınar da yeni'nin sancısını Suat kadar çekmiştir; ama bu sancı bize Çehov'un Martı'sındaki gibi intihara karşın bambaşka bir hayata gebelik gibi sunulmaz, tersine, Tanpınar devrim fikrinin sarsıntılarından kaçır, durukluğu neredeyse benimser. Yaşamın kendinde trajik olduğuna inanmış gibidir.

Öte yandan Tanpınar'ın sanatçı kaygısı hep sahiciyi aradığından, yapıtı etkilidir. «Yaz Yağmuru» da, **Huzur** da İstanbul'u anlatma açısından başyapıt sayılabilir. Hattâ bu anlatılarda, İstanbul'un betimi, bize yaşamın kendinde trajik olduğu inancını kabullendirecek kadar görkemlidir.

Gelgelelim bazan «sahici» ilkel sonuçlara da götürür yazarı. **Huzur**'da Mehmet'in az önce söz açtığım «sade» aşkı şöyle nedenlendirilir:

«O yıpranmamış insanlıktı. İnceliklerini kendisinde bulurdu. Şimdi de cins bir horoz gibi lokantanın dibinde kendi kendine kibirleniyordu. Bu, maddesine hürmet ve hayranlıktı. Hakikatta bir nevi iptidai narsisizm ki, ayna diye sadece kadının vücudunu alıyor, orada aksini biraz bulanık görünce istikrahla fırlatıp atıyor ve değiştiriyordu. Bunu kadınlar da yapabiliirdi.» Mümtaz, aynı şeyi Nuran'ın da bir gün kendisi için yapabileceğini düşünerek korkar.

Burada betimlenen ruh durumunu töresel yaşam doğrulasa da, yazarın «yıpranmamış insanlık»ı Mehmet'te bulması ger-

çekten kaygı vericidir. İşte sabitlik meselesi de burada billûrlaşır.

Bütün bu verilerin ışığı altında, Tanpınar'ın edebiyatımızdaki ilk büyük burjuva yazarı olduğunu söyleyebiliriz. Yakup Kadri'de bulanık kalan onda bütünlenmiştir: bireyselliği istemek, bireyselliği var edecek koşulları aramakla eşanlamlı değildir... Bunu Tanpınar'ın umutsuzluğunda, trajik'i alinyazısı saymasında açıkça görürüz. Arayan insan, bir dünya görüşü meselesi yüzünden, Tanpınar'da sabit'e takılı kalır...

DÜĞÜM

Edebiyatımızın çağdaş, çağa yaraşır bir tavır alma sorunları arasında, «köy edebiyatı» ve «kent edebiyatı» adlandırmalarıyla özetleyebileceğimiz bir tartışma sözkonusudur. Bu tartışmanın değerlendirilmesi, araştırmamızın sınırları dışında kalmaktadır. Gelgelelim «köy edebiyatı» ya da «kent edebiyatı» gibisinden öbeklendirmelerin hiçbir yazınsal anlam taşımadığı da yüzde yüzdür. Köyü ya da kenti anlatmak yazarın seçimine kalmış bir şeydir ve kuşkusuz önemli olan, yapının değeri, sorunsalıdır.

Yaşar Kemal'in son romanları ve bir uzunöyküsü (Kuşlar da Gitti) doğrudan doğruya köyle kentin, çarpık iktisadi koşullar nedeniyle, Türkiye'de eşanlamlı olduğunu vurgular; taşralaşma düğümünde saplanıp kalındığını saptar. Türkiye'deki kentleşme

hareketi de, köyü kalkındırma çabası da batkıya yönelik sonuçlar vermiş, son yaklaşımda büyük bir taşrada yaşadığımız ayrım-sanmıştır: Yaşar Kemal bunu yazmaktadır...

Kuşkusuz Ortadirek bir anıttır. Fakat yazarımız, her şeye karşın Ölmez Otu'nu ko-tarmayı gereksinmiştir. Ölmez Otu'nda görüngen değişirimi sözkonusudur. Biz bu aşamada artık köyün ve köylünün sorunlarını değil; en az bin yıllık kültürü taşıyan, fakat içinde yaşadığı tarihi, iktisadi, toplumsal koşullar nedeniyle giderek taşralı eğilimler gösteren, kendini aşmaya çalıştıkça derin psikolojik dramlara düşen «insanın» köyde ya da kentte yaşadığı toplumsal-bireysel serüveni izleriz. Koşullar çetindir. Köy muhtarı Sefer'in kabagüç gösterisi —ki bilgisizliğin, yönetim bilgisinden yoksunluğun sonucudur— Memidik'in onu öldürmeye karar verişiyile düğümlenir. Ama Memidik, geceleyin, karanlıkta Sefer yerine bir başkasını öldürecek, bu cinayetin azabını sürekli duyumsayacaktır. Kuşkusuz bu cinayet olgusu simgesel değer taşımaktadır: iyice yozlaşmış ortamlarda kişi kimden neyin öcünü aldığını bilemez ve insani duyumsayışları onu boyuna bireysel ödeşmelere iter; dolayısıyla yaşam hızla cehennemî bir görünüme bürünmektedir...

Burada karşımıza çıkan en önemli sorun, toplumun bugünkü düzeninde neyin yok edildiğidir. «Akçasaz'ın Ağaları» dizisi bunu vurgular.

«Akçasaz'ın Ağaları» feodal düzenle kapitalist düzenin bir karşılaştırılması gibi ele alınmışsa da, romancı, bir yandan da değişim içindeki yaşamın kalıcı değer ve güzelliklerini irdelemeye girişmiştir. Yaşar Kemal'in taşralaşma düğümünü çözmede getirdiği yanıt, kalıcı değer ve güzelliklerdir. Kalıcılık savının temelinde herhangi bir idealizme rastlanmaz. Yeniye açık olduğu gibi, şimdinin geçmişe (eskiye) bağlı çıkmazları da saptanır. Toplumsal değişimlere tarihi materyalizmin bakış açısıyla yaklaşılır. Art tasarımıdaki efsanelik atmosfer, yapıta şiirselliği katabilmek amacıyladır ve efsanede aranan, bin yıllara dayalı büyük kültür mirasıdır.

Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde {Derviş Bey'in giyimkuşamı, kılığı şöyle betimlenir:

«Mavi çuhadan ceplerinin kenarları sırma işleme şalvar giyerdi. Şalvarın geniş kıvrımları çizmelerinin üstüne dökülür, üst kısımların tozlarını siler, böylelikle de çizmelerin ağızlarına yakın yerlerinin tozunu alır, orayı parlatır, pırıl pırıl, yeni boyanmış gibi ederdi. Buralarda artık bu şalvarı biçen, diken, nakışlayan kimse kalmamıştı. Ama Derviş ne yapıp ediyor, yılda bu şalvardan bir ya da iki tane mutlaka ediniyordu. Tâ Halep'ten, Şam'dan, daha da olmazsa Mısır'dan getirtiyordu. Şalvarın üstüne de her zaman çizgili, göğsü ibrişim işlemeli yakasız mintan giyerdi. Ceketleri de her zaman son modaya uygun olurdu. İstanbul'un en ünlü

terzisi bu ceketleri en pahalı kumaşlardan dikerdi.

Bu karmakarışık kılık ona çok yakıştırdı.»

Derviş Bey'e bu kılığın yaraşıp yaraşmadığı, ilgi alanımıza, roman ilerledikçe başka yönsemeler göstererek girecektir: eski'yle yeni, gelenekselle bugün iç içedir. Çünkü koşullar hiçbir şeyi yeni kılamadığı gibi, eskiyi de hiçbir şekilde ortadan kaldıramamaktadır. «Akçasaz'ın Ağaları»nda kaybolup gittiği için yerinilen feodalite değil, doğrudan doğruya toplumsal değişimin bir türlü sağlam bir raya oturmadığıdır. Derviş Bey'in kılığındaki gariplik bütün toplumsal düzene sinmiştir.

Feodal toplum, dış görünümde, kapitalist topluma göre daha insani sayabileceğimiz bazı değer yargılarını, tavırları kapsar. Reşat Nuri de Anadolu'da bunu duyumsamış ve ifade etmişti. Ama Reşat Nuri bir yerde iktisadi ilişkilere değinmediği için, feodal toplumun kapitalist topluma oranla daha gerici olduğunu saptayamıyor, yapıtını ülküleştirilmiş özlemlerin ötesine götüremiyordu... Yaşar Kemal, Derviş Bey'in de çıkar yol ya da seçenek olmadığını, Derviş Bey'in temsil ettiklerinin tarihi akış içinde zorunlulukla yiteceğini belirtir. Yusufçuk Yusuf, Hilmi Yavuz'un belirttiği gibi «Çukurova'nın toplumsal tarihini, tarımda kapitalistleşmeye kadar getirir ve orada bırakır.» Bu kapitalistleşme süreci, artık bütününü insanlıkdışı bir

tablodur. Ve bu insanlıkdışı tablo karşısında, toplum yine zorunlulukla daha ileri bir düzeni seçecektir. Biz ancak o zaman, Derviş Bey'in garip kılığını benimsemekten, beğenmekten cayabiliriz.

«Akçasaz'ın Ağaları» doğayı betimlerken, kapitalistleşme sürecinin doğadaki değiştirimleri üzerinde de durur. Bu yeni düzen, bizdeki çarpık gelişimiyle, her şeyi yok etmektedir. Zaten **Demirciler Çarşısı Cınayeti'nin** daha ilk cümlesi tüyler ürperticidir:

«O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler çekip gittiler.»

İyilik ve Güzellik toplumdan çekilmektedir. Bu, Sait Faik'te ve Halikarnas Balıkcısı'nda duygu sorunlarına bağlanmak istenilmiş bir durumdur. Yaşar Kemal, meseleyi duygudan yalıtır ve altyapı kurumlarının işleyişine ustaca bağlar.

Doğa'nın değiştirilmesi insana, geçici bir zaman için de olsa, cehennemi bir yaşam taşır. **Al Gözüm Seyreyle Salih'de** çocuk dünyasında yola çıkılarak, şimdi'nin tek dayanağı olarak düşlem ve imgelem coşkunlukları saptanır. Salih için hayallerden, düşlerden başka dayanak yoktur. İnsan hayale ve düşe sığınarak nereye dek ayakta kalabilecektir? Böylelikle yeni bir düğümle karşı karşıya bırakılırız. Üslûbundaki özelliklerle Homeros'a değin efsane duyarlılığını tekrar canlandırmak isteyen Yaşar Kemal, temalarında evrensel ve tarihi sorulara yönelir. Ya-

şamda birey doğaç kötülük taşıyamaz. Kötülük, metafizik görünümünden yalıtılıp toplumsal düzenle açıklanmalıdır. Birey tek başına kaldıkça, büyük bir iç ödeşmeye giriştikçe kendi dünyasının bilincine varır ama, kötülüğün temelini kazıyamaz. Öyleyse birey, toplumsal bir varlık olduğunu da mutlaka kabul edip, kendi dışındaki dünyadan, maddi ilişkilerden sorumlu olmalı ve sorumluluğunu seçenekler üzerinde yansıtabilmelidir. Bu da bir sınıf savaşımından başka bir şey değildir.

Savaşım, kalıcı iyilik ve güzellikleri içermek durumundadır. Kuşlar da Gitti uzun-öyküsü, kalıcı'ya örtük bir yanıt getirir:

«İstanbul'un tarihini yazanlar Florya düzündeki kuşların, kuş yakalayıcılarının tarihine boş verirlerse tarihlerinin o kadar pek işe yarayacağını sanmam. Emeklerine yazık olur. Yüzlerce yıldır kiliselerin, havraların, camilerin önünde, milyarlarca saliverilmiş kuşun sevinci, insanların sevinci, az macera mı? Biliyorum, bir gün bir hoş, yüreği temiz, akıllı birisi çıkacak, Florya kuşlarının güzel, sevinçli, umutlu tarihini yazacak, işte o zaman işte, İstanbul biraz daha güzelleşecek, biraz daha büyülü bir kent olacak. İstanbul'un büyüğü denizinde, yapılarında, göğsünde, akar sularında mı yalnız, insanların mı? Ya Florya'nın kuşları?»

Doğa'yı hiçleyen düzen, kuşların saliverilmesini bir duyarlık sorunu olmaktan çıkarmıştır. Kuşlarla kuş yakalayıcılarının bir-

birine karşıt görünen serüvenleri, egemen düzen nedeniyle, anlatıda izlenebileceği gibi, en azından insani tavır alışlarda özdeşleşecektir.

Her yıl Florya'nın düzlüklerinde kuş yakalayanlar, «bu yıl» azat kuşlarını kimseye satamazlar. Artık kimse kuş azat etmek istememektedir. Öyle bir toplumdur ki yaşanan, herkes kendi başına bırakılmış, herkes yaşayabilmek için kabagücü seçmiştir. Kuş yakalayıcısı küçük çocukların az ekmek parası kimseyi ilgilendirmemektedir. Bu toplumda insanın insanı ihbar ettiği, edebileceği, aynı durum ve koşullardaki kişilerin birbirlerini ufalayacağı muhakkaktır. Devlet mekanizması Kafka'yı çağrıştıran bir karabasansılıktır. Çocuklar Taksim alanında kuşlarıyla yapayalnız kalırlar ve bu öldürölerek yenilmesine asla baş vurulmamış kuşlar, ilk kez «bu yıl» ekmeğe katık olacaktır —boyunları kopartılarak!

Sait Faik çocuklardan kuşlara tuzak kurmamalarını istiyordu. Yaşar Kemal'se çocukların kuşlara tuzak kurmak zorunda bırakıldıklarını bir toplumbilimci titizliğiyle saptıyor...

Sonra inanılmaz bir üslup coşkunluğu ve inceliği aracılığıyla kuş yakalayıcısı çocukların geçmişlerini öğreniriz. Sanırım bu sahnelerdeki üslup, edebiyatımızın düzyazı alanında benzeri olmayan bir şiiri içerir. Yazar, anlatıcı kimliğiyle araya girerek maddi kötölükten nasıl tiksindiğini, insanın ileri bir düzen için neden mutlaka mücadele

etmesi gerektiğini çığlığa dönüştürerek bu sahnelerde dile getirir. Herkes birbirine tuzak kurmaktadır. Herkes yaşıyabilmek için bir başkasını (başkalarını) ldrmek zorundadır: bu, insanoğlunun bireysel seçimi değildir ve olamaz; ama az kalmıştır, insanlar maddi kötülüğü karşı birleşeceklerdir. Uzun-yk şöyle biter:

«Uzaktan, İstanbul'dan uğultular geliyor, kızıl kanatlı yırtıcı kuş Menekşe'nin üstünde, göğsünü esen yele verip kanatlarını germiş süzölüyor, önümde İstanbul şehrinin acımasızlığının, yitmişliğinin, kendi kendini, insanlığını unutmışluğunun, çok şeyler yitirmişliğinin bir anıtı, yüzlerce kuş başından dikilmiş bir anıtı duruyordu.»

Yaşar Kemal'de çağdaşlık «duyarlık»la eşanlamlıdır. İnsanın duyarlı olabilmesi de, ancak bilinlilikten geçer. Oysa kuş yakalayıcı küçük çocuklara ya da Dolapdere'li Ali Şah gibi kabadayılara toplum bilinçlilik olanağını verememektedir. Kuşlar da Gitti'nin Ali Şah'ında duyumsayabileceğimiz gibi, yazar, kabadayılık lkleştirmesine girişmez, bu meselenin nedenlerini saptar. Tersine, çağdaş bir toplumda kabadayılık kurumu da ortadan kalkacaktır. Ancak bugünkü geri toplum, kabadayıyı ayakta durabilmek için kabagüce iter...

Tarihi açıdan yaklaşıldığında, Demirciler Çarşısı Cinayeti, dünyayı gerçekten kalıcı insani değrlerle yorumlar: «Bu her gün, her tanyerleri attığında kurulan dünya belki yüz bin yıllık, belki çok daha eski, bilin-

meyecek kadar eskidir. İnsanoğlunun alnının teri, gözünün nuru, elinin hüneridir.»

Oysa Ali Şah aln terini, göz nurunu, el hünerini benimseyen bir yaşamın adamı değildir. Fakat burada bir ikilem sözkonusuy-
sa, Yaşar Kemal'in ustalıklı saptadığı gibi, Ali Şah'ı Ali Şah yapan koşullarda aranmalıdır.

Al Gözüm Seyreyle Salih, Salih'in umarsız düşlem dünyasıdır ama, dıştaki koşullar ancak düşlemde acı olmaktan çıkar. Kapitalistleşme sürecindeki toplum, insanı boğmaktadır.

Yaşar Kemal'in yapıtında yaşam sanki bir süreklilik avıdır. Zaten Demirciler Çarşısı Cinayeti insanı hedef seçmiş bir süreklilik avının dehşetini duyumsatarak başlar. İşte değiştirilmesi gereken, yeni gibi görünende büsbütün kanlı bir tablo betimleyen budur. Derviş Bey umarsız bir direnç içindedir. Çevresindekilerin uyarılarını dinlemeyerek, kişisel savaşımını sürdürür. O, feodalitenin değer yargılarıyla donandığı için, değışen'i bir türlü algılayamaz: «İnsan soyu her zaman bu kadar alçak değil. Bu başınıza gelen benim yüzümdendir. Ne yapalım, alçak alçaklığını yapmış. Aç kalacak değilsiniz. Kimin ne zararı olmuşsa tespit ettireceğim, herkes zararını alacak. Ben buna yanmıyorum. Düşmanımın bu kadar alçalışına yanıyordum.» Oysa «düşman» da kendi gelişiminin değerleriyle eylemektedir eylediğini...

Burada Lütfi Akad'ın bir film sahnesini anımsatmak istiyorum. Düğün'de kızkarde-

şini maddi varoluş kavgası nedeniyle sevdiği adama değil de, en çok başlık parasını ödeyebilecek kişiye satan ağabey, sevgili tarafından öldürülmek istenir; sağduyulu abla cinayeti eşikte durdurur. Öldürmek isteyen delikanlıya «iyi çocuk» olduğunu söyler abla. Herkes iyidir ama, niye böyle olmaktadır, niye! Lütfi Akad bunu soruyordu. Dikkat edilirse, Yaşar Kemal'in ana sorusu da aynı tarzdadır. Bireysel iyilik hiçbir işe yaramamaktadır. Ve bu soru, Yaşar Kemal için çağdaşlık sorunlarımızın başlıcasını oluşturur: çok karmaşık bir yapı gösteren toplumda, bireysellik bizi nereye kadar ayakta tutabilir... Derviş Bey'in Mahir Bey'e karşı bireysel savaşımı, temelindeki sınıf kavgası nedeniyle yenik düşecektir. Yine Hilmi Yavuz'un betimlediği gibi «Çukurova' da doğası ve insanıyla her şeye 'maddi servet' açısından bakan Mahir Bey ise ikilyüzlü, yüreksiz, sahtekâr, onursuz ve zayıf karakterli bir kişi olarak verilir bize.» Ama o egemen sınıfın temsilcisidir. Bu yüzden göçmekteki sınıfın temsilcisi Derviş Bey ancak kalıcı değerler açısından bireyselliğinde önem kazanabilir. Toplumsal diyalektiğinden soyutlandığında bireysellik yalnızca yitik bir güzellikten ibarettir. Bireyselliğin anlam kazanabilmesi, mutlaka, değişen koşulların kavranmasına bağlıdır...

Öte yandan devlet mekanizması çürümüş, hep Mahir Bey'lerden yana işler olmuştur: «Topraklarından atılmış köylüler ovada dolandılar durdular. Baş vurmamak ka-

pı, konmadık yer bırakmadılar Çukurova toprağında...» Hukukun, yasanın liberal bir düzen için olsun adına rastlayamayız artık.

Halikarnas Balıkçısı, Akdeniz'i bir estetik gibi irdeliyor, yeni'yi Akdeniz yaşamının töresinde, deniz uygarlığında buluyordu. Fakat onun yapıtı; meseleleri gönül eğitiminde aramış Sait Faik'inki gibi Marx'çı kavramlara kapalıydı. Yaşar Kemal, Marx'çı kavramlara yakınlaşmayı önerir. İnsanın iyiliği, toplumun bugünkü kötülüğü sorunları idealist olmayan felsefenin görüngesinden değerlendirilir. Bu değerlendirilişte tıpkı Halikarnas Balıkçısı örneğinde gördüğümüz şiirselliğin yeri vardır. **Demirciler Çarşısı Cınayeti'**nden şu alıntının şiirsel yükü Halikarnas Balıkçısı'nınkiyle karşılaştırılabilir ve yine bu alıntıda sözkonusu görünge algılanacaktır:

«Yurtlarını bırakmış, köylerini, evlerini bırakmış, ulu Toros'un yamaçlarından, çam, kiraz, it burnu çiçeklerinin arasından inerek geliyorlardı. Kırına uğramışlardı. Yüzyıllardır zulüme uğramışlardı. Ve ormanı kesiyorlardı, ormanı köklüyorlar, hopur ediyorlardı. Üç yılda, beş yılda bir dönümlük, iki dönümlük toprak çıkarıyorlar ormandan, kan emek, her karışında bir avuç alın teri... Bir yıl ekiyorlar, ikinci yıl sel gelip topraklarını alıp götürüyor ve topraklarının yerinde sivri kayalar kalıyordu. Bir yıl değil, beş yıl değil, yüz yıl belki, üç yüz yıl belki... Ve Toros'un ağacı, ormanı eridi ve toprağı eridi. Çiçekleri, otları, arıları, böcekleri, kuşları

yok oldular. Ve göç başladı Toros'tan ovaya azar azar, sonra yığınlarca. Sıtmadan, sinekten öldüler. Ölmeyenler yarıcı, yanaşma oldular.»

Burada insanın doğaya müdahale edemediğinde, doğayı olduğu gibi benimsemeye kalktığında ne gibi güçlüklerle karşılaştığını kavradığımız gibi, iktisadi koşulların doğayı nasıl «erittiğini» de şiirin dilinden duyumsarız. Ve artık iyimser olamayız, doğayı bir iyimserlik nedeni sayamayız...

Ashında Yaşar Kemal'in çağdaşlığı kavrayışında o kadar çok köyden söz açmasına karşın, köylülüğü ya da kapalı köy iktisadını savunmaması; «köy edebiyatı»/«kent edebiyatı» öbeklendirmelerinin gereksizliğini ortaya koyar. Çünkü Yaşar Kemal'in önerdiği edebiyatta, çağdaşlık belirli aşamalardan geçerek, en ileri amaca yönelir. Çağdaş bir düzen için çekilen acılar, insanın bilenerек bilinçlenişi, değişen koşulların «bugünkü» acımasızlığından doğacak devrim düşüncesi Yaşar Kemal'in yarında çözülecek düğümleri sayılabilir. O, bizi bir yığın düğümlenişin içine iterek, yeni seçeneği aramaya zorlamaktadır...

AYSEL KENDİNİ ARIYOR

Adalet Ağaoğlu, Ölmeye Yatmak'ta belgesel nitelikli, ama belgesel olmayan, belgeyi yapıntıda eritmiş bir töre romanı dener.

Bize, Atatürk'ün ölümünden sonra yetişmiş kuşakları tanıtır. Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk kuşağını 1968 yılına dek izleriz. 1968 yılı, gerçekte, toplumsal olaylar dizisi açısından önemli bir yıl değil. Yani herhangi bir noktalamayı içermiyor. Ancak romanın baş kişisi diyebileceğimiz Aysel, 1968 Nisan'ında «ölmeye yatıyor.»

Bu ölmeye yatmak, somut bir intihar girişimi olarak da algılanabilir, bir aydının ölüm kadar duruk bir zaman diliminde kendini sorguya çekmesi olarak da... Aysel, kimliğini, yaşantısını, aşamalarını ve sonuçtaki başarısızlığını bir otel odasında, yapayalnız ve içtenlikle, kaçamaklara baş vurmadan irdeler.

Ölmeye Yatmak, tek bir gövdede iki kola ayrılır; bir yanda Aysel'in aydın olma dramı; beri yanda otuz yılın Türkiye'si ve dünyada olup bitenlerin (tarihi, iktisadi olaylar) Türkiye'ye etkimesi. Gövdeyi «Dündar öğretmenin ilk mezunları Aydın, Sevil, Ali, Aysel, Namık, Semiha, Hasip ve Ertürk»ün eğitimleri, öğrenimleri, yaşamdaki konumları oluşturmaktadır.

Törenin çarpıklığı Dündar öğretmenin müsamere öğütleriyle zaten hemen ayrımsanır:

«Koro bitti. Siz yavaş yavaş ikiye ayrıldınız. Siz yavaş yavaş ikiye ayrılınca Büyük Ata'mız çıktı. Ulu Ata'mız üstümüze bir güneş doğmuş gibi yüzünü gösterirken koro bitiyor. Ata'mız gidiyor. Atamız gitti... Hemen polkaya başlıyorsunuz. Erkekler, dam-

larının önünde eğiliyorlar. Damlarını alıyorlar falan... Derken, polka bitince rondoya başlıyorsunuz... Haa, Aysel, rondoyu oynarken kazık gibi durma. Rahat ol. Sen de Hasipl!.. Kapının önünde çember çevirmiyorsun. Rondo oynuyorsun. Kafanı da ayet okur gibi sallama. Camide değilsin. Uygarlık kaynağı bir okulun sahnesindesin. Uçkurunu topla, keratal.. Rondo bitince Meslekler'e geçiyoruz. Tamam mı? Anlaşıldı mı?»

Uygarlığa yönelik yeni töre, daha sonra bir rüya sahnesinde karabasana dönüşecektir. «Yürek delici» bu rüyanın ayrıntıları arasında, Türk toplumunun doğu-batı sarsıntıları çok ustaca simgelenir: Edith Piaf'ın «Non, rien de rien» şarkısı ansızın Hafız Burhan'ın sesine benzer bir sesin «Odeon rekor!» demesiyle silinir, ardından da «Tanrı uludur!.. Tanrı uludur!..» şeklinde Türkçe ezan başlar...

Aysel'in yaşamı da, aydın olma mücadelesi de böyle kararsızlıklar, karşıtlıklar ve iğretliliklerle doludur. Sosyalist bir kadın, sınıflı bir toplumda kuaföre gidecek mi, manikür-pedikür yaptıracak mı? Konfor nerede başlar? Sıcak bir salonda içki yudumlayıp Rühi Su'nun plaklarını dinlemek, Nâzım Hikmet'ten ve Ahmet Arif'ten şiirler okumak, masa başlarında memleket kurtarmak daha ne zamana kadar sosyalizm sanılacaktır... Aysel, yavaş yavaş korkunç bir kısır-döngünün içinde debelendiğini fark eder. Ne kocasının bilim adamlığı, ne kendisinin doçentliği inandırıcı gelmektedir ona. Büyük

bir boşlukta bireysel ve toplumsal gerçekliğini aramaya koyulur.

Aysel, Cumhuriyet döneminin biraz bağnaz, batılı yenilikler karşısında kararsız, hattâ tutucu taşralı ailelerinden kökenli; a-nababasıyla mücadele ederek, baskı altında, bürokrat, batılı «iyi aile» çocuklarının (söz-gelimi özellikle Aydın) alaylarına göğüs ge-rek okuyabilmiş bir kadındır. Babası Sa-lim Efendi, «Kurtuluş Savaşı'nda İsmet Pa-şa'yı Ankara'ya götüren jandarmalardan bi-ri olmakla yakın zamana değin övünmüşse de», tıpkı Eski Hastalık'ta Züleyhâ'nın baba-sı gibi savaş sonunda ortalıktan çekilerek, fakat bu kez tepeden inme yeniliklere, Cum-huriyet devrimlerine nedenini çözemedi karşı çıkmıştır. Salim Efendi kızının okuma isteğini de kavrayamaz. Oğlu İlhan'a gelin-ce, İlhan faşistleştirilmiş bir delikanlıdır; ya-ni Aysel'in bütününüyle karşıtı. Anne Fitnat Hanım çocuklarıyla kocası arasında bocala-yan, dengeyi sağduyusuyla sağlamaya ça-lıştıkça çıkmazları pekiştiren edilgin ev ka-dını tipidir. Bu aileye tekne kazıntısı olarak gelecek Tezer ise, her şeyin rahatına kavu-şur; çünkü tepeden inme yenilikler, zaman içinde, törpülenmiş, bir yandan da itirazcıla-rı törpülemiştir. Böylelikle yazar, Türkiye'deki genel aile tipini çizer.

Ölmeye Yatmak'ta başka aile tiplerine rastlasak da, asıl sorun Aysel kimliğinde bir aydının bireysel ve toplumsal mücadelesin-de billûrlaşır: aydın olmak bir bilinçlilik i-şidir. Aysel'in kendini sürekli sorguya çeki-

şı, her an bilincini uyanık tutuşu çok ilginçtir. Hoş, yazar, ölçülü bir kara yerginin görüngesinden aydınları da eleştirmektedir; yine de Aysel'in amansız mücadelesi yadsınamaz. Ve Aysel mücadelesinde yapayalnızdır. Burada «Fikrimin İnce Gülü» romanında enine boyuna irdelenmiş çarpık iktisat sorunu da ortaya çıkar; çarpık iktisadın belirlediği koşullar, Aysel'i daha çocukluğunda yalnız kalmaya sürüklemiştir. Onun Nâzım Hikmet şiiriyle karşılaşması, bu şiirden öğrendiği doğruları öğrenimi sırasında «öğretmenlerine» dolaylı yoldan sorması hep baskı altında tutulmak istenecektir. Resmî ideoloji, Türk çocuklarına «doğru ve çalışkan» olmayı öğütlerken Nâzım Hikmet'in şiirini görmezden gelmektedir: Aysel'in kafasında ilk bulanmalar, çözememeler...

Sürekli batkıya yönelik aydın olma mücadelesi nihayet ölmeye yatmakla sonuçlanacaktır. Gelgelelim Aysel hâlâ bilinçlidir: «Kız öğrencilerimden biri Anna Karenina ya da Madame Bovary gibi ölüme yattığını görse kimbilir nasıl güler!» Oysa Aysel'in tavrında bir direniş de vardır: «Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bir boşluğa olanca hızla düşülmeli. Bu düşüş gerçek yüzünü göstermeli. Bir düşüş yokmuş gibi yaşanılmaz. Düşülen yerden yıldızlar seyredilmez. Ülkücülük şıngısı ile Oscar Wilde bilgiçliği arasında asılı durulamaz.»

Öte yandan Aysel'in düşüşünü hazırlayan bir başka sorun da, öğrencisi Engin'le ilişkisidir. Engin'in rahat, sade hareketlerine Aysel bir türlü uyamaz. Bu, belki de aradaki kuşak farkından ileri gelmektedir. Aysel yine ikilemle karşı karşıyadır; burjuva ahlâk kurallarını kişisel yaşamında sürdürmekte, bilinç düzlemindeyse yadsımaktadır. Engin'le cinsel ilişki kurmasının temelindeki sevgiyi, insani zaafı duyumsamakla birlikte, Ömer'e ihanet edip etmediğinin ya da Engin'in «bazı şeyleri» anlatacağının yığılmasına kapılır. Engin'le ilişkisinin bilinçli, tavır almış iki insanın uygar beraberliği gibi değerlendirilmesi gerektiğini kavramamakta Aysel diretir; çünkü bu sorunda dörtbir yandan koşullandırılmıştır.

Hem okuyup hem de bir basımevinde dizgici olarak yaşamını kazanan Rıza-oğlu Engin, Aysel'in çelişik davranışlarına pek bir anlam veremeyecektir. Onun bakış açısında, gelişim koşulları gereği, burjuva ahlâkının verilerine rastlamayız. Belki Aysel de Engin'inkiyle benzeş koşullardan gelmektedir. Fakat vardığı noktada burjuva kültürünün tutsağı durumuna da düşmüştür —bu kültür de, Türkiye'deki kentsoyluluğa özgüdür tabii. Aysel'le Engin'in ilişkileri boşlukta bırakılır.

Ama Aysel ölmeye yatmaktan vazgeçecek, ilginç bir gerekçe öne sürecektir: «Bir süre daha boğuşup çocuğumu büyütmek istiyorum. Çocuk ister saat onarıcısı Rıza'nın oğlundan olsun, ister Ömer'den... Yeterin-

ce saygıdeğer değilsem değilim. Her şeyde haklı ve doğru olmak için her şeyin haklı ve doğru olması gerek.» Bu gerekçede bireysel bir tavır göze çarpmaktadır. Bireysel tavrını koyan Aysel, başkentin puslu nisan sabahına karışırken, artık toplumsal bilinç açısından daha derli toplu hareket edeceğini de duyumsatır. Engin'le ilişkisi, onun yaşamında bir dönemeç gibidir.

Bir yanıyla kadın-erkek ilişkilerinin eleştirisine girişen Ölmeye Yatmak, başlangıçtaki o çok etkili müsamere sahnesiyle bu ilişkilerin temelini de saptar. Müsamere izleyicilerinin durumu tam bir kargaşalıktır: erkek-kadın 'umum' bir yerde ilk bulunuşları; yine de başöğretmen akıl etmiş, ilk sıralar, sandalyeler gerisinde, yerli halktan erkeklere ayrı, kadınlara ayrı yerler ayırtmıştır... İzleyiciler arasında sadece iki kadın, başlarında tavuskuşu tüyleriyle süslü şapkalar giymişlerdir; biri kaymakamın karısı, öbürü savcınıninki. Öteki kadınlar hep başörtülüdür.

Adalet Ağaoğlu'ya göre, sonuçta önemli olan aydının koşullanmışlıktan kurtulması gerektiğidir. Yakup Kadri'nin Yaban'ında aydın bir paşa çocuğuydu. Aysel «halktan gelme»dir. Adalet Ağaoğlu'nun aydınlara, salt aydınlara yönelik bir eleştirisi yoktur; yazar, doğrudan doğruya toplumsal düzeni eleştirmektedir. Aydın bu görüngeden irdelenmesi, ondaki bazı koşullanmışlıkları gözler önüne sürer. Aydın, benmerkezci eylem ve davranışlardan kendini bireysel ola-

rak kurtarmak zorundadır. Tersî düşünülürse, sınıflı bir toplumda başka bir düzen için mücadele etmesi her zaman sakıncalarını, yanılıklarını da ardında sürükleyecektir. Yaban'ın Ahmet Celâl'i kendi kendine, kendisi için sayıklıyordu; Aysel'in ölüm-kalım savaşımında bireysel sorunlar kadar, toplumsal koşullanmışlık ağır basmaktadır: düzen değişecekse, aydın, önce kendisiyle ödeşmeye girecek, bu ödeşme sonucu toplum adına konuşabilecektir...

FRANZ LEHAR GÖMLEKLİ ADAM

«Fikrimin İnce Gülü» romanı, daha başlangıçta, kapitalist düzenin posasını çıkardığı Bayram'ın portresiyle başlar:

«Bayram, arabasının iyi cins, lekesez aynasında kendi yüzünü ilkin bilmeden gördü. (...) Orda, bu Mercedes'in içine daha çok yaraşacağını sandığı, bir zaman öncesinin tutkulu bakışlı, kıvılcımlı, esmer delikanlısını görmeyi umuyor. Nerde? Aşağı doğru damar damar sarkan yanakları, sağ gözünün altındaki bir yanık izi, derine kaçmış gözleri, sarı-kara yüzünde cansız, mat, sigara isî bir kırçılıkla uzayıvermiş sakallarıyla; ağzını açtıkça sol üstten ikisinin eksikliği hemen görünen dişleriyle karşılaştıkça içini biber yutmuş gibi bir acılık çabucak dalayıp geçiyor.»

Ölmeye Yatmak, çağdaşlık sorunlarına aydın olmanın güçlüğü açısından yansıırken,

«Fikrimin İnce Gülü» de kapitalistleşme sürecindeki Türkiye'yi, tüketim toplumunda yitmiş bir köylü-işçiyi birbirine koşturur da dile getirir. Böylelikle yazar, günümüzün en önemli iki kesimini, aydınla işçiyi, her türlü ülküleştirirmeden uzak biçimde ele almıştır.

Bayram, salt bir köylü-işçi ya da köylülük değildir ama. Mesele, daha geniş bir anlamda irdelenmiş; Bayram'ın her katmanda yaşadığı duyumsatılmıştır. Bayram, bir bakıma kapitalist düzenin yarattığı insandır. Salt kendi çıkarını seçmiş, kendi bireyci kurtuluşunu amaçlayan, buna düzene uydukça zorlanan ve giderek insanın insanla ilişkisinde sevgisizliğin çukuruna düşen pek çok Bayram'ı çevremizde bulabiliriz. Romanın ille de Almanya işçisini anlatması, meseleyi en uç noktaya götürebilmek ereğiyledir. Yoksa Bayram'ın «gurbet kapıları»ndaki yeri, onu sınıf atlama çabasında «o» yapan bir dizi «her şey»in yeri ne kadarsa o kadardır.

Köylü Bayram, Almanya işçisi Bayram olunca giyimkuşamı da değişir. «Sentetik hasırdan örülmüş tirol biçimi, deniz yeşili şapkası» ve «kırmızı üstüne kara baskı notalar, Franz Lehar yazılarıyla süslü gömleği» bize hemen çarpık iktisadın var ettiği bilinçsiz insanı simgeler; takım elbise, fotoğraf makinası, «Mercedes'in bütün geçmiş yıllarına ait modelleriyle desenlenmiş bir başka gömlek» dehşet verici özentiye ifade etmektedir. Bayram, çarçabuk —ama Almanya'daki «son üç yılda» iyice çökerek— küçük bur-

juva olabilm enin mücadelesine girmiştir. Tabii ona ve benzerlerine son durak olarak kapitalist dünyayı, ağır çarklar arasında u-falanıp gitmeyi, insanlıktan tümüyle çıkma-yı gösteren kılavuzlar vardır.

Akılıcı bir yazar olan Adalet Ağaoğlu bu kılavuzları iki ayrı düzlemde irdeler. Birinci düzlemde g   sorununun var eden işsizlik, yani Türkiye'nin 1971'lerde vardığı çarpık iktisad  fark edilmektedir. İkinci düzlemde, Bayram'ların yaşamı daha evrensel bir a ı-dan ele alınmakta; kılavuz, önce emperya-lizm, sonra da faşizm olmaktadır. Hattâ ** Fikrimin İnce G l **», bir yanıyla 12 Mart Türkiye'sini de ifade eder. Doğrudan doğru-ya 12 Mart olaylarından söz a ılmamıştır. Gelgelelim insan     tmeyi, ki iliksizle tir-meyi, bireyliğinden soyutlayıp sürüye kat-mayı tasarlamış bir yönetimin; artık ** fa iz-min ayak sesleri**» olmaktan çıkıp da açıkça silâh kuşandığı dönemlerde, bilinçsiz, yarı-na güvencesi olmayan insanları (burada Bayram'ı) ** kendini kurtarma**» ya da ** her koyun kendi bacağından asılır**» fikri altında nasıl gerçekten p stekiye çevirdiğini,  evi-rebileceğini, nasıl başkalarının insanlığını u-nuttu u denli kendi insan onurunu da u-nuttu unu vurgulayan yazar, Türkiye'de ve kapitalist dünyada nereye yol alındığını saptamaktadır...

Bu zihniyet; insan yozla tırmadan; in-san  yalnız başka insanlardan değil, kendin-den bile koparmanın,  eyle tirmenin yansı-masından ibarettir.  eyle tirme ve  eyle me,

Bayram'da iç içedir. Çünkü o, hem Opel fabrikasında çalışırken, daha lüks bir otomobilin sahipliği ardındadır, hem de hâlâ Mercedes'ine «Balkız» adını verecek kerte özden özelliklerini korumaktadır.

Yazar, Bayram kimliğinde, kapitalistleşme sürecindeki toplumun zihniyetini açığa çıkarır. Kullanılırken çürüyen, sınıf atlayarak, kendi sınıfının değerlerine sahip çıkmayarak yükseldiğini sanırken alçalan ve alçaltılan Bayram, tabii Ölmeye Yatmak'ın Aysel'inden çok farklı bir konum içindedir; Bayram'ın aydın kesimden çıkmayacağı ortadadır. Fakat genel toplum düzeyinde çürümüşlük yaygınlık kazandığından, toplumsal bilinç genalgörünümüyle hemen hemen tam bir Bayram bilinci düzeyindedir de!

Günümüz yazarları, çağdaşlık sorunlarımızın başında çürümeyi görmektedirler. toplumumuzda insan değerlerinin yerini hızla başka değerler almaktadır. Öte yandan bu değerlerin yararlılığı tartışılabileceği gibi, topluma oturamamış oluşları da dikkat çekicidir. Tıpkı şeyleşmesi, kendine ve topluma, insanı değerlere yabancılaşması henüz bütünüyle kıkırdaksı, ama kemikleşmiş Bayram gibi. Çünkü çoğunluktaki Bayram'lar, tam da birer Attilâ İlhan'ın «Aynanın İçindekiler» dizisindeki azınlıktaki Seyit Sabri tipi degillerdir.

«Fikrimin İnce Gülü»nde Bayram; hem onca yakınlıklarını gördüğü Veligil'lerin devrilen otomobilleri yanından ya başıma

kalırlarsa? diye oyalanmadan, kendisini **başarmış** insan olarak gösterebileceği Türkiye dönüşüne bir engel oluşturan bu kazaya bu-
laşmadan geçer; hem de onları ikide bir anımsamadan edemez. Basıp geçişi ara sıra, içindeki erdenliği simgelercesine, onu tedirgin eder. Kezban'ı oyalayışını, İbrahim'i atlatışını da ara sıra anımsaması ilginçtir.

Bayram'ın davranışlarında, düşüncesinde karşı koyamama belirginleşir. Karşı koyamamasının nedeni, kuşkusuz bireyselleşmemesiyle ilintilidir. Toplumsal düzen, egemenlikteki anlayış her şeyiyle onun karşı koyamamasına olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla Bayram yozluklarına bir savunuyu kanalı arar; bulur da. Usulca utanmakta, yozluklarından vazgeçememektedir. Öte yandan toplum, Bayram'ı belirleyen koşullar, rekabetçi yaşama tarzı Mercedes'i çoktan tanrılaştırmıştır. Bayram, yüreğini burkan, yüreğinden arta kalmış ne kadar insanca duygu varsa, onları Mercedes'ine bakıp bakıp, arabayı okşayıp severek unutmaya çalışır. Sık sık kendini kandıracak bir yanıt arar: koskoca bir Mercedes, gıcır gıcır, kendi malı... boşa mı olmuştur sanki o küçük «ihmaller»i? Şimdi artık kendini kurtardığı gibi, kişisel kurtuluşundan terk ettiği Kezban'a da bir pay ayırabilir belki, belki amcasına da, amcaoğluna da... Roman müthiş bir geç kalınmışlığı vurgulayarak bitecektir yine de: «Hiçbir yolun ucunda, kimse Bayram'ı beklemiyor.»

Büyük sermayeye geçiş aşamasında da

esnafın, küçük tüccarın böyle mazeretleri, böyle savunı kanalları vardır ve bu kanallar, resmi ideolojiyle sürekli açık tutulmuştur. Yasalar ona göredir. Yasaların «ruhundaki» gizin açıklanışı, yorumlanışı da... Kapitalizmin insan önüne sürdüğü —seçeneksiz göstermeye çalıştığı— olanaklardan «insan adına» yararlanılmalıdır...

Bu yolda artık insanın faşistleştirilmesi yatmaktadır. Gramsci'nin çok doğru olarak belirttiği gibi, faşizm, çoğunluğu hedef alan bir üstyapı savaşıdır da. Bayram, Mercedes'ini elde ederken faşizmin maşası olduğunu, olabileceğini pek ayırımsamamıştır; kitle gibi. Oysa yavaş yavaş, her gerçeği zorbalığın her türlüyle kendi gerçeğine dönüştürmenin eşiğine gelmiştir. Kendi gerçeği dışında bir gerçek tanımaması için olanaklar sunulmuştur Bayram'a; Mercedes bu olanakların en sunturlusudur. Artık ezme, ufalamaya, hiçlemeye ve hiçleştirmeye girişecektir Bayram. Seçeneksiz sandığı yol, insana güvensizliği öylesine yaygınlaştırıp, kuşkuyu öylesine çoğaltmaktadır ki, güvensizlik ve kuşku, romanda, dönüş yolculuğu boyunca üreyecek, Bayram'ı yapayalnız, kendini korumak için şiddete baş vurucu bir duruma getirecektir. Sevmek korkulası, hattâ utanç verici bir olgu durumundadır: Bayram, Solmaz'ı alabildiğine küçük düşürerek anımsar... Her insanca yaklaşımın ardında bir «çıkar» ya da «tehlike» kokusu hissedilmektedir. Bir üstyapı savaşı olarak faşizm başarmıştır: sevmek gibi, yar-

dım gibi, onur ve açıklık gibi insani değerler, Bayram'da ve benzerlerinde titrek, cılız bir iç sestir şimdi!

«Fikrimin İnce Gülü», tehlikeli bir dönemecin romanıdır. Bayram, Mercedes'ini şimdilik her şeyden üstün tutmaktadır. «Bal-kız»ının gerdek gecesini yaşamaktadır. Otomobili elde etmek için yitirdiklerini henüz anımsıyorsa, bu, her şeyin çok yeni olmasındandır. Yanından bir yığın başka Mercedes, Jaguar, BMW araba geçtikçe, Bayram, zaman içinde hele modeli eskiyecek otomobiliyle tekrar sıradanlaştığını ayırımsayacak, çabasının hiçliğiyle bir kez daha kendine sorgusuz yaşamının insanı olacaktır. Hayli karmaşık bir durum. Çünkü Bayram'ın irdeledikleri, özdenliği neredeyse sınırdadır. Otomobil doğallaşınca, yaşadığını, bu başlangıçta olduğu gibi ölçüp biçmeyecek bile. İş, buraya gelip dayandığında, Bayram'ın hiç algılayamadığı metalaşmasını başkalarının da algılaması iyice güçleşecektir. Dolayısıyla yazar gerçekten çok önemli bir dönemce işaret etmektedir. Bayram, kapitalist düzende başaracaksa —büyük olasılık—, bir zamanlar Franz Lehar'lı gömlekler giydiğini kimse kolay kolay sezemeyecektir. İğretlik ve özentî de öğütülebilir: işte kapitalizmin vaadettiği budur —ne pahasına olursa olsun!

Adalet Ağaoğlu'nun seçtiği zaman dilimi, bir bakıma, Türkiye'nin çağdaşlaşma derken gebe kaldığı noktadır. «Fikrimin İnce Gülü» bir çılgılık sayılabilir. Kaybolan, kay-

bettirilen ve toplumun da bilinçli-bilinçsiz katmanlarıyla bu kaybolana sırtını döndüğü değerler için bir çılgılık. Bu çılgılık, çok bilinçli, kesin kararlı bir bildiri taşımaktadır: kapitalist düzen karşısında sosyalizm seçeneği.

Ne yazık ki Bayram ayrıksı, geneldışı biri değildir. Kemikleşmeye başlamış bir aşamanın tipik insanıdır o.

Roman günümüz Türkiye'sinin bir panoraması gibidir. Unutmamalı ki, bu Franz Lehar gömlekli adam bir zamanlar kayısı çekirdeklerini kırıp badem yemeyi severdi. Amcasının oğlunu severdi. Kezban'ı severdi... Daha neyi niçin sevmeyeceğine karar vermesi olanaksız bir yaşta, Franz Lehar gömlekli adam, altında otomobili olan biri uğruna kurban edileceğini öğrendi —«büyüklerden» biri uğruna. Herhalde dayanılmaz bir korku. Bu korku onun yaşam yolunu aydınlatan tek ışık oldu neredeyse. Beş yaşındaki bir çocuğun kurbanlık koyun yerine konulmasını hazırlayan düzen, savunulacak en küçük bir yanı, özelliği kalmamış bir düzendir. Tabii bu düzenin ortaya çıkışı 1949'larda, 50'lerde köye Ford'lu adamın gelişiyile değil; koşullar, ancak o zamanda sözkonusu düzenin kendini saklamasına ihtiyaç duyurmadı...

«Fıkrımın İnce Gülü», herhalde Bayram'ı bugünkü Bayram'a dönüştüren iktisadi ve toplumsal koşulların bir an önce değişmesi gerektiğini çağdaşlık sorunlarımızın en önemlisi görmektedir. Bu da durağan, du-

ruk bir toplumun değil, devingen bir sınıfın ve bilincin gerçekleştireceği bir sorundur.

TANRI'SIZ BİR TOPLUMDA...

Oktaý Rifat, *Bir Kadının Penceresinden* adlı önemli romanında durağanlığı; bugün-
de başlayan eyleme karşın, duruk toplumun
töresel yaşamını irdeler; bir de eylenenin ne
olduğu sorusuna yanıt arar. Bu çok usta ir-
deleyiş, romana sıkı sıkıya bağlı bir «önsö-
zü» gereksinmiştir. 1975 Türkiye'sine nere-
den, hangi koşullardan geçerek geldiğimizi
«önsözden» çıkarsayabiliriz. Zaten yazar da,
bir bakıma, yüzyıllarca bizi sürükleyen du-
rağanlığı sosyoloji düzleminde de ele alma-
yı amaçlamıştır: söz konusu birinci bölüm-
de, anlatılacak öykünün salt bugünle değer-
lendirilmemesi, öyküyle ilintisiz görünen he-
men hemen bütün bir ülke geçmişiyle de ele
alınması istenir. Birinci bölüm, ne yazık ki
pek az toplumbilimcimizde rastlayabileceği-
miz betimsel bir saptayıştır. Doğu-batı kar-
şıtlığına, toplumun kültür sarsıntılarına ta-
rihi, iktisadi, toplumsal görüngeden yakla-
şım denenir. Fakat burada doğrudan doğru-
ya durağanlığa değinilmez —çünkü dura-
ęanlık, özellikle Filiz'in ev içi yaşamasında
izlediğimiz gibi, romanın meselesidir—; onun
bugünkü sonuçları üzerinde durulur:

«Dışardan almak içerde üretmekten ve
yaratmaktan daha kolaydır. Yeryüzünde ge-

lişmiş ve az gelişmiş toplumlar bulundukça, ister istemez gelişmişten az gelişmişe doğru bir mal ve kültür akımı olacaktır. Bu akımın az gelişmiş toplumda uyandırdığı, uyandıracığı aşağılık ve üstünlük karmaşalarını, ruhsal düğümleri, bunalımları burada uzun uzadıya anlatmaya gerek görmüyoruz. Ne var ki öykümüzün bunların ışığında okunmasını okuyucuya öğütleriz. Toplumumuzda bu bir çeşit ithalatçılığa karşı koyanlar, koymak isteyenler çok olmuştur. Ama boşunadır. Çünkü az gelişmişlikten gelişmişliğe giden yol buradan geçer.»

Kuşkusuz bu alıntıda asıl ilginç olan, yazarın bir yanıt vermek için bazı saptayışlara baş vurduğudur. Özellikle Kemal Tahir'in üzerinde durduğu Osmanlı-Türk-Anadolu insanı ve toplumu yeniden yaratılabilir mi sorusuna ve savına karşılık, Oktay Rifat, toplumumuzun içinde bulunduğu duruma «ithalatçılık» niteliğini uygun görüyor, geleceğin verilerini geçmişte değil, «şimdi» de arıyor. Kemal Tahir için bir coşku, sahip lenme ve direniş olan geçmiş altyapı-üstyapı kurumları, ne denli kültür mirası sorununa dönüştürülmek istenirse istensin, yer yer şovenist yönsemeler göstermiştir. Öte yandan, ta Devlet Ana'nın yazılışından günümüze, Kemal Tahir, çok çeşitli eleştirilere, benimsenişlere ve zaman zaman, hattâ çoğu kez haksız yergilere uğramıştır. Burada asıl eleştirilmesi gereken, Oktay Rifat'ın yoğun bir iki cümleyle saptadığı çağdaşlık sorunudur: bir kültür mirasının değerlendiril-

mesi bile, gelişmemiş toplumda, gelişmiş toplumun dizgesinden yararlanılarak gerçekleştirilir. Nitekim Kemal Tahir'in yapıtı da, Balzac'inkinden yararlanmıştır. —Balzac'ın dünyagörüşünden bağımsız olarak.

Çağında işlev taşımak isteyen toplum, herhalde Devlet Ana'da yansıtıldığında, tarihinin yetenekleriyle yetinmemelidir. Oysa o kadar saygın bulduğum çabası içinde Kemal Tahir böyle bir saplantıya düşmüştü. Şöyle diyordu: «Ben Devlet Ana'da, herhangi bir topluma onur verecek tarihsel bir başlangıcımız olduğunu ve buna lâyık insan birikimine sahip olduğumuzu belirtmek istedim. Anadolu insanının taşıdığı potansiyele duyduğum sonsuz saygıyı dile getirmeye çalıştım.» Sorun, bir potansiyel sorunuysa, bu kuşkusuz bütün halklar için geçerlidir ve bütün halklar, tarihleri boyunca gizil güçlerini korumuşlardır. Gelgelelim bugünkü karanlık portresiyle Türkiye, ne tarihi başlangıcından, ne de insan birikiminden yarar görebilmektedir. Oktay Rifat, iktisadi durumu betimleyip şu çok değerli ve acı renkleri vurgular: «Az gelişmişliğin sadece çalışanların, daha çok yoksul halkın sırtına abanmış bir geri kalmışlık sorunu olduğunu sanmak yanlıştır. O her yerde vardır ve her yerde sırtır. Güvencesiz, huzursuz, bulanık, kimin kim, nenin ne olduğu bilinmeyen toplumlardır az gelişmiş ülkeler.» Bu aşamada, saptanması, en çok toplum için yararlı olan da, hayatımızın, töremizin ürkünç gelişmemişliğidir. Ancak bundan son-

ra, kültür mirasının hesaplaşmasına girişilebilir...

Bir Kadının Penceresinden ilk elde donuk, gizini ele vermeyen bir romandır. Oysa biz bu anlatıda içinde bulunduğumuz toplumun, özellikle küçük burjuvazinin, ucu neredeyse açık faşizme varacak yaşama biçimini en küçük ayrıntısına dek bulabiliriz. Bu ayrıntıların küçüklüğü ve sıradanlığıyla önemlilikleri arasında ters orantı sözkonusudur. Örnekse, roman boyunca bir ayrıntı-kişi diyebileceğimiz Nüvit'in intiharı, tek başına bu olgu, ardında sayısız toplumsal aksaklığı yansıtır ve Filiz'in onurlu karşı koymasını hazırlar...

Konu, klasik aşk üçgeninin çevresinde dolanır. Fakat toplumsal-ruhsal çözümlemeler, bu aşk üçgenini klasik olmaktan çıkardığı gibi, romanı da gerçekten değişik bir *chronique*'e dönüştürür. Olayların seçiminde salt romanlık olanlara yer verilmemiş; «Türkiye'de bu sırada birtakım kanlı olaylar sürüp gitmektedir.» cümlesiyle günü güne yazılmış bir tarih olguları defteri izleniminden de romanlık olaylara belirleyici ortam çizilmiştir. Bu kanlı olayların Türkiye'deki politik güçleri simgelediği muhakkaktır. Bir yanda sosyal demokratların savaşımı, öte yanda işçi kesimi, nihayet MSP ve MHP çevreleri karşımıza çıkartılır. Filiz'le Selim'in cinsel birliktelikleri ve cinsel sorunları da tarih olguları defterinden artık ayırık tutulamaz. (O kadar acı olan Filiz-Se-

lının ilişkisi, faşizm konusundaki yeni görüşlerin ışığı altında değerlendirilmiştir.)

Filiz, Bedri'yle evlidir, üç çocuk annesidir. Bedri'nin kimliği bulanıktır. Onu bir yarı aydın olarak tanırız. Fakat gerçek kimliği bizi «sonradan» çok düşündürcektir. Selim, Filiz'in yaşamına Bedri'nin tanışı olarak girer. Ev kadınlığı, büyük durgunluğuyla Filiz'i çoktan köreltmış, işlevsiz duruma getirmiştir. Filiz bize nedense Mussolini İtalya'sının mutsuz analarını, bilinçsiz kadınlarını çağrıştırır —romancı böyle bir benzetimi hiç belirtmemiş de olsa. Selim'in dış dünyasıysa ilerici-devrimci harekete açıktır; eylemle ilintisi olduğunu sezeriz.

Filiz için ilk uyarı, toplumsal değişime ilk sezgisel yöneliş, belki de, mahalle komşusu Madam Seta'dan gelir. Üç çocuk annesi bir kadın aşk ve cinsellik sorunlarında hemen hiçbir şey bilmemektedir. Madam Seta'ysa cinsellikle aşkı doğanın çoğalma güdüsüne bağlar. Bu yüzden cinsel baskının buyruğundadır. Sözelimi evdeki kedisini sevmeyi, «Evde bir kedi vardır, erkek, hiç dişi kedilere yanaşmaz. (...) Tıpkı kimi insanlar gibi. Homodur, pepedir. Mahallenin bütün erkek kedileri üstünden geçer. Sütü bozuk.» Gelgelelim Madam Seta ailesinin dramında da, asıl öge, durağan toplumun cinsel baskısından başka bir şey değildir!

Madam Seta, neredeyse —eğlenisinden yoksun— Schopenhauer'ci bir anlayışla aşk ve cinsellik sorunundaki görüşlerini açıklar:

«Çok baktım toprağa ben. Gideceğimiz yer orası. Onun için bilirim toprakta olan biteni. Hep boğaz derdi ve çiftleşme. Canlılar, ölümlü olduklarını bildikleri için mi nedir, üremek isterler durmadan. Ama kolay değildir iki canlının birbirine sokulması. Tanrı onlara bir sevgi vermese yanaşmak istemezlerdi birbirlerine. Çirkindir, korkunçtur böcek. Kıskaçları, kabukları, gözleri, kollarıyla korkunçtur böcek. Ancak sevgi göze aldırır yanaşmayı.»

İşte bu sevgi olayı, Schopenhauer'den ayrılarak, Filiz'e yaşamının (evlilik yaşamının) en korkunç sorusunu sorduracaktır: kocası Bedri kimdir? Onca yıl birlikte sevgisiz yaşamış iki insanın hayata en ufak bir anlam katamadıkları böylelikle ortaya çıkar. Bedri'nin kim olduğunu yazar da açıklamaz. Bu, belki de durağan toplumun bütün sevgisiz insan ilişkilerine, yakınlaşmalarına yöneltilmiş bir bilinçtir. Üstelik Bedri'nin polis olması ve Selim'in öldürülmesinden sorumlu olduğu da sözkonusudur:

«— Ben deyyusun biriyim! diyecekti Bedri araya ölüm girdikten sonra.

İnsan birini ele verdiğiinde böyle ağlar. Bu gözyaşlarında kişinin kendinden tiksinesine benzer bir şey vardı.»

Burada cinayet kadar müthiş ve irkiltici olan, karı-koca arasındaki ilişkinin bilinmezliklerle dolu oluşudur. Filiz'in geleceği ipuçsuz bırakılmıştır ya, yaşamasında bundan böyle Bedri'ye ve Bedri'nin simgeledik-

lerine (küçük burjuvanın özellikleri: kendini beğenmişlik, zorbalık, bilisizlik/uşaklık, horlanış, ezginlik; vb) yer olmayacaktır.

Filiz'le Selim'i yakınlaştıran, başlangıçta, Filiz'in «soğuk» bir kadın olup olmadığını sınaması isteğiyle kırsal kesimde karısını bırakmış Selim'in cinsel ihtiyacıdır. Ama ilişkileri, romanın sonunda hakikî bir insanî sevgi ve aşka dönüşecektir. Selim için Filiz artık Türkiye gibidir: o kadar güzel ve acı dolu! Filiz'se Selim'in devrimcilik çabasını, çok yalın bir konuma oturtur —düşle-
rinde:

«— Seni niçin öldürmek istiyorlar, di-yordu Selim'e, beni sevdiğin için mi?

— Sevdiğim için, diyordu Selim.»

Böylelikle klasik aşk üçgeni günümü-zün Türkiye'sinin ifadesi olur. Bireysel kur-tuluşları, toplumsal eyleme bağlı yığınla in-san, Filiz'le Selim'in ilişkisidir gerçekte. Ve Filiz, kendi durumunu saptar: «Aslında öte-si yoktu bu işin. Hiçbir zaman kocasından ayrılmayı, çocuklarını bırakmayı aklına ge-tirmemişti. Getiremezdi de. Bu yazı demir bir kalemle oyulmuş gibiydi alnına. Silemez-di bu alinyazısını. Hem Selim evliydi. Bu se-rüven gittiği yere kadar gidecek, sonra ne denli acılı olursa olsun, üzüldüğü yerden ko-pacaktı. Bu anlayış ve davranışta, az geliş-miş, sabırlı ülkenin yüzyıllardır süregelen tutumuna benzer bir şey vardı. Kaderini kökten değiştirebilecek olanaklar aklına bi-le gelmiyordu Filiz'in. Bir şey biliyordu o, katlanmak, elinden geldiğince, ele güne kar-

şı renk vermeden katlanmak.» Yazık ki, töre budur Türkiye'de. Kemal Tahir'de billûrlaşmış büyük arayış, geçmişe bakış da işte bu yüzden mutlaka tersyüz edilmeyi beklemektedir. Tarihin topluma taşıdığı, sonuçta derin bir suskunluktan ibaret kalmıştır. Nitekim roman boyu, Filiz'le Selim kişisel ve bireysel sorunlarını konuşmaktan şiddetle kaçınırlar. Filiz'in bazı sorularını Selim ataerkil bir ahlâk anlayışla yanıtsız bırakacaktır. (Bir de **Yaraya Tuz Basmak** romanında burjuva kökenli, bireysel tavrını ortaya koymuş Ümid'in iktidarsız Demir'le sevişmelerindeki açıklığı, yalınlığı ve çözüm getiriciliği anımsayalım: Ümid töreyi yıkmayı göze almıştır çünkü!)

6 Filiz toplumun bütün yaşantısına, kişisel açmazı nedeniyle, bir noktadan sonra, cinsel görüngeden bakacaktır. Ama bu cinsellik uyarıcılıktan çok uzaktır. Nüvit'le Filiz'in iç düşünce ve ilişkilerinin harmanlandığı şu bölüm üzerinde durmak gerekir:

«İki türlü sevişme var bu toplumda: batılı sevişme ve töresel sevişme. Birbirini tanımayan iki kişinin çevre gözetiminde bir yuva kurmaları için koyun koyuna verilmesi, **Bizim Köy**'ün gelinleri, damatları bir yanda, bir yanda Amerikan sinemasının getirdiği en yeni aşk biçimleri. Yurdun insanı hasta. Ne zaman iyileşecek! Berberin öyküsünü anımsıyor Filiz, gerdeğe girdiği gece erkekliği uyanmayan, uyanmayınca da gelini berber makasıyla delik deşik eden ber-

berin öyküsü. Yüzünü buruşturuyor Nüvit. Kan görmeye dayanamaz.»

Filiz'in, Nüvit'in, hattâ Selim'in ve özellikle Bedri'nin kişisel yaşamları, baştan aşağı karmaşalı cinsel yönsemeler gösterir. Toplumsal yaşamın çarpıklığı, onların kişisel yaşamlarına alabildiğine etkimıştır.

Filiz, roman geleneğimizde geçirtilmiş bir kadın kimliğidir. Oktay Rifat'sa onu odak seçmiştir. Üç çocuk annesi bir kadının her ev işine yetismeye çalışan soluk, renksiz, ölgün yaşaması, dramatik yapısını cinsel doyuma hiç ulaşmamışlıkta temellendirir. Ancak birtakım «açık-saçık» olayları konuşarak ya da karısının kadınlığını başka erkeklerle duyumsatarak uyanan Bedri, Filiz'in dramıyla ilgilenmeyecektir bile. Hem cinsel dünyasının huzursuzluğu, hem de hiçbir yaratıcı özelliği olmayan ev yaşantısı Filiz'de bir aşağılanma psikolojisi oluşturmuştur. Çok etkileyici birkaç sahne (Madam Seta'nın anlattıkları, mahalledeki fantazi bir kadının ısrarla Filiz'e yaklaşma çabası, alış-ve-riş düzenindeki satıcıların garip değinileri) Filiz'de bulanık ayrıntılar olarak kalır.

Selim'in ondan beklediği yalnızca gizli cinsel ilişki araçlığıdır. Bu başlangıçta duyarlıksız birliktelik Filiz'de sadece hüznü yaratacaktır. Selim'in bazı atacısı saplantılarından kurtulamadığı da açıktır: «Gelmeyeceğinden korkmuştum. 'Nasıl oldu da geldin!' diye de sorabilirdi. Bir kadının bir erkeğe gelişini istediği kadar doğal karşıladığını sansın, bunun daha çok bir yosmaya yakı-

şacağına inanan bir yer vardı içinde, pis ve tortulu, bataklığa benzer bir yer. Bu yerden yüksekebilecek kokuşmuş mırıltıya kulaklarını ne denli tıkasa yine de kıpırtısını duyuyordu içinde. 'Büyük kentlerde bir kadının bir erkeğe gelmesi ne kolay!' Ama avını elinin altında bilmekten duyduğu mutluluk ve heyecan şimdi bir bayrak gibi çarpıyordu rüzgârında.» Selim koşullanmışlıklarının sonucu, Filiz'e gerekli insani yakınlığı göstermez. Kadına «av» gözüyle bakılan bir toplumdur yürürlükteki!

Bedri'yle Filiz'in evlilikleri dış görünümüyle sıradan bir küçük burjuva evliliğidir ve biz, usul usul, bu sıradanlığın katmanlarında karısını mutlaka başka erkeklerle düşleyen sapkın kocayı ayırırsınız. Filiz'i cinsel soğukluğa iten de budur belki. Sözkonusu evlilik, neredeyse tersine çevrilmiş bir *Madame Bovary* öyküsüdür. Charles'in anlayışsızlığına karşılık, daha ilkel bir toplumun insanı Bedri, toplumsal konumuyla enikonu sapkın bir eğilim gösterir. Gerçekliği az çok algılayan Filiz'se cinsel sorunlarını danışabileceği, dertleşeceği tek dost bulamaz çevresinde.

Toplumun yapısı, bütünüyle, «kapalılık» üzerine kurulmuştur. «Kapalılık» yüzyıllardan beri iktisadi dizgeden kaynaklanarak bütün bir töreyi belirlemiştir. İşte şimdi bu töre, yalnızca kabagüç, hastalıklılık, içedönüklük gibisinden insanlığın yararı dışındaki her şeyde kendi değer ölçütlerini bulmaktadır.

Dramatik bir aydın olan Nüvit gerekli tanıyı koymakta gecikmemiştir; Bedri'den öğreniriz:

«— Bir gün hiç unutmam, dedi, Tanrı'sız bir toplumda yaşıyoruz, demişti bana. Sen Tanrı'ya inanmazsın demiştim. İnanmam, demişti. Öyleyse? diye sormuştum. Tanrı'nın iki niteliğine İyi'ye ve Güzel'e inanırım, demişti. Oysa Tanrı'ya inanır geçinen en koyu müslüman bile, İyi'yi ve Güzel'i bu geri kalmış toplumda artık bilmiyor.»

İyi ve Güzel, çağdaşlık için Oktay Rifat'ın önerdiği değer ölçütleridir. Önce bu unutulmuş tanrısal niteliklerden yola çıkmakta yarar vardır...

Nüvit intihar edecektir. Bedri'nin bu intiharla ilintili ilk haberi, herhalde romanımızın toplumsal bayağılıkları saptamak açısından en güçlü sahnelerinden biri sayılmalıdır. Bedri, Nüvit'in cinsel organının küçükliğünden söz açar. Yitirilmiş bir yaşam için söylenen ilk sözdür bu. Filiz'i bilinçlenişin eşğine getiren de, çevresindeki yaşamın alabildiğine bayağı, kaba, insanlıkdışı yönsemeler göstererek devam etmesindeki iç acı olur. O yapayalnız cenazenin cami avlusuna terk edildiği gece, rüyayla gerçekliğin karışımında, Filiz'in direnmeye karar verdiğini simgeler. Devrimci eylem içindeki Selim'in trajik öldürümü bile bizi umutsuzluğa sürüklemeyecektir. Çünkü tarihi, iktisadi çöküşlerin yarattığı büyük acılar, en bilinçsiz zümreden bir insanı bilemiş, karar noktasına getirmiştir.

Bir Kadının Penceresinden, sahte çağdaşlığın (Bedri kimliği) yerini alacak yeni güçleri (Selim'in savaşı, Nüvit'in bilinci, Filiz'in karar vermesi) vurgulayarak biter. Türkiye'nin sağlam geleceğinde «yarı aydın, yarı inançlı, yarı namuslu» insanları var eden toplumsal düzene egemenlik hakkı tanınmayacaktır.

BURJUVA YAŞAMI

Attilâ İlhan yapıtını, bütünüyle bugünkü yaşamın oluşum koşullarına ayırmıştır. Bu yapıt her şeyden önce diyaletik yöntemle bağlı kaldığı için, büyük genalgörünüm-ler çizmek istemiş Yakup Kadri ve Tanpınar'dan ayrılır. Biz artık günümüz tarihini sürekli karşıtlıklar içinde değerlendirebiliriz. Yazar, çağdaşlık sorunlarını da sabitlik dışında irdeler.

«Aynanın İçindekiler» roman dizisine bir başlangıç gibi yazılmış **Kurtlar Sofrası**, İstanbul'un serüvenini çok değişik çevre ve katmanlarda değerlendirir. Bu, boyuna «sahne» değiştiren bir romandır. Bir yanda politik mücadelenin amansızlığı, bir yandan da eğlence çevrelerinin bu amansızlığa dolaylı hizmetleri ele alınır. Kenti karanlık kuşatmıştır.

Fakat **Kurtlar Sofrası'nı** «Aynanın İçindekiler»e bağlayan Ümid'dir. Bıçağın Ucu'nda Suat, Ümid'i hem toplumsal, hem de bireysel açıdan öteki kişilerle oranlayacak, ay-

rı bir konuma oturtacaktır... Suat'ın, yüz-
başı Demir'in gözlediği Ümid, nihayet ken-
di kendisini tanıtan Ümid, zamanın ve ko-
şulların değiştirimini kesinlikle yansıtır. Bu-
nun gibi, Attilâ İlhan'ın roman kişileri bo-
yuna değişim gösterirler; özellikle iktisadî
ilişkiler değişimi var eder.

Kurtlar Sofrası, yanlış, tarafçı bir poli-
tika nedeniyle Kuvayi Milliye ruhunun bat-
kısını dile getirir. Ümid'in babası Keleşoğlu
ne idüğü belirsiz işadaminin tipik bir tem-
silcisidir. O, bir kentsoylu olmaya çalışmak-
tadır —tıpkı fondaki «iktidar» gibi. Öte yan-
dan Ümid'in sevgilisi, Mahmut, gazetecilik
çabasında bazı gerçeklikleri gün ışığına çı-
karmak isterken öldürülecek, cinayet de et-
kin bir kamuoyu yaratmayacaktır. Cinayetin
sorumlusu hiç kuşkusuz iktidardır. Ümid
için gazeteci Mahmud'un «memleket bir
kurtlar sofrasına döndü mü isyan haktır»
görüşü, herhalde bir bilinç sorunu olmuş-
tur.

İşte «Aynanın İçindekiler»de toplumsal
düzeyde olduğu kadar bireysel düzeyde de,
diyalektik süreç, diyalektiğin niteliği gere-
ği sabit bir aşama olarak alınmamıştır: bu-
na bağlı olarak **Bıçağın Ucu'ndan Yaraya
Tuz Basmak'a** her şey her an değişebilir; bi-
reylerin sınıfsal durumları bir romandan
ötekine değişik aşamalar gösterir. Yine kişi-
lerin bireysel diyalektiklerinin bir romanda,
hattâ bir romanın herhangi bir bölümünde
ulaştıkları aşama, öteki romanda, ya da bö-
lümdekinde farklı olabilir. Çünkü sabit ve

değişmez bireyin değil, bireyin içinde devindiği ilişkiler sürecinin, karşıtlıklar çizelgesinin romanı yazılmak istenmektedir.

Bu, bazan en uç noktaya kadar götürülür. Sözgelimi **Kurtlar Sofrası**'nda bireysel-cinsel diyalektiği bakımından edilgin eşcinselle jigolo arası bir nitelik gösteren Parlak Bekir, **Yaraya Tuz Basmak**'ta bulanıklığı ön görülmüş bir kimlikle karşımıza transseksüel, kadınlaşmış biri olarak çıkar: Hayrun'un yaşamındaki yerini almıştır...

Sınıfsal düzeyde de, aynı gelişme süreci romanlar boyunca saptanabilir. Eski bir saray bürokrati ve aristokrat ailesinin artığı Hayrun, o tantanalı Osmanlı töresi törpülandıkçe, bir yerden sonra ticaret burjuvazisine katılmıştır. Hayrun için ve Hayrun'da hemen her şey değişmiştir. Kardeşi miralay Ferid'le anılara eğildikçe, eski kimliğine dönmekten neredeyse ürker (**Sırtlan Payı**). Nihayet toplumsal ve bireysel düzeydeki sürekli karşıtlıklar, tez/antitez/sentez ilişkileri içinde toplumun genellikle kentsoylu katındaki yaşamı gözler önüne sermeyi amaçlar. (Oysa Yakup Kadri'nin **Ankara**'daki Selma Hanım'ı bireysel düzeydeki değişimini üç ayrı evliliğe borçlu gibidir; yani, toplumsal düzeyde herhangi bir değişim göstermez.)

«Aynanın İçindekiler»in kişilerini, **Kurtlar Sofrası**'ndaki zemin üzerinde ele alırsak, yaşantıları boyunca çizdikleri eğrilerin «aşamalar»ını saptayabiliriz. Attilâ İlhan

«egemen» çevrenin romanını yazmaktadır. «Egemen» olmak, burada, Tanzimat'tan bu yana toplumsal gelişmemizde büyük etki yaratmışlıkla eşanlamlıdır. Bu egemen çevre bizim karşımıza burjuvazi, bürokratlar, aydınlar katmanı ve demi-monde diyebileceğimiz eğlence ve fuhuş endüstrisinin bireyleri, kişileri şeklinde çıkar. Romanların tümünde karabasanlı, sancılı, alabildiğine karmaşık bir dünya sözkonusudur. Aydınlar arasında bireysel açmazlara rastlarız; hattâ kimi aydınlar ihanet içindedirler. Toplum bütününüyle kokuşmuş değer yargılarının buyruğunda, kendine çıkar yol aramaktadır. Suat'ın onca anlamlı bireysel ve toplumsal savaşımları, ancak bu bağlamda gerçek niteliğini kazanır...

Attilâ İlhan, bir yandan da irdelediği burjuva yaşamının bizdeki oluşumunu göz önünde tutar. Osmanlı İmparatorluğu toplumsal yapısı gereği, klasik anlamda bir burjuvazi getirememiştir; burjuvazisi komprodor ticaret burjuvazisi karakterindedir, üstelik azınlıklardan oluştuğu için tatlısu freni özellikleri vardır. Kısa zamanda bu özellikler «baticılık», «Avrupalılık», «Alafrangalık» olarak bürokrasinin yüksek kısmına da geçmiştir. Öylesine ki; son yüzyıllarda bu bürokrasi, burjuvazi, aydınlar, hattâ modern Türkiye'nin seçkinleri de son çözümlemede neye hizmet ettiklerinin ayırtında değildir. Özellikle Tanzimat sonrasının seçkinleri, imparatorluğu dağıtmayı amaçlayan emperyalist sisteme hizmet eder. Sırtlan Payı'

nda miralay Ferid'in şöyle bir gezindiği Osmanlı salonları buna bir işaret gibidir:

«Neden sonra herkesin, hararetli hararetli bir şeyler anlatan Gülistan Satvet'i dinlediğini fark etti:

— ... vaziyetin vehâmetini idrâkten mi âcizdirler, kasd-ı mahsusları mı vardır, anlaşılmıyor; yaptıkları tahripkâr neşriyatla hem Sulh Konferansı'na giden heyetimizin işini müşkülleştiriyor, hem Müttefiklerin tasavvurlarını aleyhimize çeviriyorlar: İzmir' in işgali üzerine yazdıklarını okudukça...

Dolu dolu, nazlıca bir sesle konuşuyor. Söyledikleriyle, sesinin tonu, karşıt: böyle güzel bir kadın, bu kadar dolgun bir sesle, ancak olağanüstü şefkatli sözler söyleyebilir, söylemelidir; oysa Gülistan Satvet, Sabiha Zekeriya'nın yayınladığı Büyük Mecmua'yı diline dolamış, verip veriştiriyor:

— ... gördünüz mü mecmuayı? Kapağında siyah zemine beyaz hilâl ve yıldızlı Türk sancaklarıyla müzeyyen cami-i şerifler, bulutların arasından onlara bakan Fatih Sultan Mehmed Han'ın mükedder silhouette'i... Hâl-i hazır vaziyetimizi, o devirlerle mukayese etmek cinnet âlâmeti değil de nedir?.

Sustu mu, ıslak ve aralık duran, yürek biçimi kızıla boyanmış dudakları, iki ön dişini meydanda bırakıyor. Fakat o kadar az susuyor ki:

— ... mevcudiyetimizin temâdisi, kuvvetli bir himâye temin ile mümkündür, bu da

düvel-i muazzamadan birisinin mandat'sı altına girmekle tahakkuk edebilir...»

Ancak Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, duruma egemen olan «miliyetçi bürokrasi» yeni bir demokratik düzen arayışına girecek, olmayan ulusal burjuvaziyi yaratmaya çalışacaktır. Bu çaba, İkinci Dünya Savaşı'na kadar ulusal çerçeve içersinde geçer, sonradan emperyalist sistemle tekrar buluşan Türkiye'de yabancı sermayenin de katılmasıyla hızlı bir kapitalistleşme süreci görülür ki, bu dönem, bir yandan önce ticaret, sonra sanayi burjuvazisinin iktidardaki bürokrasiyle egemenlik savaşımına girdiği dönemdir: Attilâ İlhan, «Aynanın İçindekiler»de 27 Mayıs'ı bu görüngeden değerlendirir ve 27 Mayıs'tan geriye dönüşlerle yakın geçmiş yansıtır. Bu dönemin başat özelliğinde asıl iktidar savaşının bürokrasi ile komprodor ve gelişmekte olan ulusal burjuvazi arasında geçtiğine işaret edilir —tabii bu çatışmada dış dinamiğin etkisini de hesaba katarak...

«İşe Kurtuluş Savaşı'ndan başlamak zorunluluğu»nu yazar şöyle açıklar:

«Hadi bazılarını öfkелendirmek pahasına, bir iki 'tipik' örnek de vereyim, şimdi sen 'köy' romancısı mısın, 'ilerici' öğretmene karşı 'ağa'nın zalimliğini ve sömürücülüğünü mü anlatıyorsun, eğer bu ağanın gerçekte olduğu gibi Kurtuluş Savaşı'nda Kemal Paşa'dan yana olduğunu anlatmazsan, hattâ belki de Kemal Paşa askerine as-

ker kattığını, sırasında Kuvei Seyyare için yiyecek içecek sağladığını söylemezsen gerçeği yansıtmış olmazsın, gerçekçilik adına carpitırsın onu. Aynı şey, cesur ve gözü kara Kuvayi Milliye subayının, önce milletvekili, sonra da birtakım fırıldaklarla işadımı ve milyoner olduğunu anlatmazsan söz konusu edilebilir. Demek ki, çağdaş Türk romancısı kahramanlarında ve sorunlarında kökenlere inmek zorunda olduğu içindir ki, Kurtuluş Savaşı'na, antiemperyalist demokratikleşme süresinin başlangıcına kadar inmek gereksinimini duyar, duymazsa zaten yazdığı tam anlamıyla diyalektik ve gerçekçi bir eser sayılmaz.»

Bu çerçeve içersinde, «Aynanın İçindekiler»deki bazı tipik roman kişilerinin sınıfsal konumları şöyle bir gelişme süreci içinde tanımlanabilir:

Sözelimi doktor Sevim, küçük burjuvaziden serbest meslek kazançları yoluyla burjuvaziye «geçiş» yaşamaktadır; Hayrun'sa, tam tersine, egemenliği yitirmiş saray aristokrasisi ve Tanzimat bürokrasisinin bir artığı olarak ticaret burjuvazisine kayar, bunda Seyit Sabri'nin rolü olmaktadır. Seyit Sabri de ticaret kapitalizminin özellikle karaborsa ile geliştiği sıralarda ortaya çıkmış bir «komisyoncu-tüccar» tipidir; nasıl ki Zihni Keleşoğlu toprak kazançlarının sağladığı birikimle önce ticaret burjuvazisine atlamış, oradan işi Alman firması Tauber und Kleist'ın Türkiye temsilcisi olmaya götürmüştür... Böylelikle Zihni Keleşoğlu'nun kızı

Ümid'in, ticaret burjuvazisi kökenli olduğu ortaya çıkar —ama kaçınılmaz olarak bu köken komprodor kültürüyle bulaşıktır—; Ümid toplumuna yabancılaşıacaktır, geleneksel özelliklerini taşımakta ısrar eden Zihni Keleşoğlu'yla ilişkisinde bu yabancılaşıma enikonu belirginleşir. Yaraya Tuz Basmak'ta Ümid'le bir sevdâ ilişkisi kuran Suat'sa tersine, çökmüş Tanzimat aristokrasisinden kaynaklanır; topluma gösterdiği tepki, bireysel düzeyde annesinin özel niteliklerinden doğduğu kadar, Cumhuriyet bürokrasisine ve onun egemenliğine başından itibaren ailenin gösterdiği tepkiden de doğar. Gelgelelim Suat'ın toplumsal çevresi, aristokrat bir muhalefetten çok, solcu bir muhalefete elverişlidir. Öte yandan bu solcu muhalefet çevresi de sanki sahneye oyun koymaktadır; yani olumlu, yapıcı özellik göstermez. Suat'ın kocası Halim'in «ilk fırsatta Şehir Tiyatrosu'na» kendini atışı ilginçtir: «Nasıl gizlerle dolu, ne büyü, ne şaşırtıcı bir havaydı o? Gerçekle yalan, heyecanlı bir söz ve edim bileşimi içinde, nasıl birbirine karışıyor, ne büyük bir kolaylıkla kaynaşıyordu? En çetrefil duygularla duygulanmak, hiçbirini bilmeden bütün meslekleri başarmak, hiçbir belâyâ bulaşmadan en tehlikeli durumları yaşamak, işten bile değildi sahnede: ölmek, sevmek, evlenme, başarı, suikast, ayrılık, kavga, yiğitlik, soyluluk... bütün bunlar, bunlara benzemez daha nice kavramlar, onları yaşar görünen oyuncunun hayatını asla etkilemeden, soyut gerilimler,

kırbaç gibi şakırtılı sözler halinde geçip gidiyor, sürekli bir davranış ve duygu enflasyonu, gerçekle sahte arasındaki sınırı sildikçe siliyordu. Halim'i saran bu olmuştu zaten. Aynı enflasyonu, bir bakıma, hayatında yaşamıyor muydu? Solcu çevre, her şeye karşın, Suat'ı işçi sınıfıyla özdeşleşme çabalarına sürükler, ama çabası entelektüel bir oyun olarak kalacaktır, üstelik tehlikeli bir oyun. Açıkça anlaşılacağı gibi bu dogmacı solculuk, Kuvayi Milliye ve onu izleyen yıllardaki görece proleter kökenini ve özelliklerini yitirmiş, daha çok sanatçı ve aydınların sahip çıktığı bir entelektüel muhalefet niteliği edinmiştir.

İşte Doğan Rumeli'nin oluşumu da bu entelektüel muhalefet içinde değerlendirilmelidir. O, İttihatçı rüessasından kaynaklanmaktadır; babası egemenliği padişahla mücadeleye girerek kazanmış (elde etmiş) bir örgütün adamıdır. İktidardan onlar da (örgüt de) sebeplenir, yönetici çevreler arasına girerler. Cumhuriyet onları tasfiye etmeyi istemiştir, hem de göbek bağıyla bağlı bulundukları komprodor Tanzimat burjuvaziyle birlikte, unutmayalım ki Abdi Rumeli'yi (Selânik'li Abdi Bey) Mizrahi'lerden soyutlayarak değerlendirmek olanaksızdır. Mizrahi'lerse diğer birçok benzerleri gibi, Osmanlı'nın batmasında etkili olan iç öğelerin başlıcası, emperyalist sisteme çalışan ticaret burjuvazisi ögesidir. Doğan Bey'in Cumhuriyet dönemi serüveniyse bütün bu

tasfiye ve yeniden var oluşun karanlık tablosu gibidir...

Hayli kalabalık kadrolu «Aynanın İçindekiler» dizisi, böylelikle çağdaş Türkiye'nin egemen çevresini gözler önüne serer. Fakat bu «insan manzaraları»nda asıl önemli olan kimi kişilerin bireysel bilinçlenişleri ve seçimleridir. (Suat'ta bunu ayrıntılarıyla izleyeceğiz.) Yine kimi kişilerin yaşantılarını derleyip toparlayamamaları, egemen çevrenin buyruğu ve boyunduruğu altında sözümlere mücadele etmeleri, nihayet sonuçta hiçliğe doğru yol almaları da ilginçtir. «Aynanın İçindekiler» bu iki karşıtlığı, egemen çevrenin aydınlar kesimi için bir genelgörünüm gibi betimler. Ve aydınlar hep bocalayışın sürecindedirler.

Birbirinden o kadar farklı Doğan Bey, Ümid, Suat —kökenleri de farklıdır— bir yerde düşmüş eski egemenlerin çocuklarıdır; işçi sınıfıyla özdeşleşme özlemleri yeni egemen burjuvaziye ve bürokrasiye karşı gizli bir yükselme isteğinden doğabilir, bir savunma içgüdüsünden de. Ne var ki işçi sınıfının o dönemde bilinçli olarak toplumsal savaşıma girmiş olmaması, onların tepkilerini ister istemez karmaşıklığa sürükleyecektir.

Hele Halim boyuna bocalayışla uğraşır. Ardındaki cezaevi deneyi bir karabasandır yalnızca:

«Hadi yine cezaevi, en iğrenç ayrıntılarına varıncaya dek orada yaşadığı uykusuz-

luklar. Her köşesinden harcanmış, ölesiye birbirinden kuşkulanan 'eski tüfekçiler' peydahlanıyor, (filan polistir, feşmekân onun adamı), bir hiç yüzünden birbirlerine girip, göğüslerini döve döve sövüşüyorlar. Düşünceci buraya dayandı mı, üzüntü ve pişmanlıklarının yerini daha kahredici ve ağır bir duygu, yoğun bir acılık alıyor artık.»

Doğan Bey'se yavaş yavaş ihanetle çıldırının ortasını bulur: Freud, Nietzsche, derken İmam Gazali, Türk aydınlarını bir dönemde epey yormuş bu adlar Doğan Bey'i dörtbir yanından kuşatmışlardır. Onun kafasında artık her şey karmakarışıktır.

Suat, 27 Mayıs'ı, Bıçağın Ucu biterken sarınılası bir umut olarak değerlendirir. İşçi sınıfıyla kuramadığı özdeşlik, şimdi onu, bürokrasinin biraz da güdümlü tepkisine «arka çıkmaya» götürmüştür. Zaten koşullar da buna elverişlidir. Miralay Ferid gelip gidip 27 Mayıs'ları özler: «... yüzbaşı, yüzbaşı, söylesene bana sen, bu orduda timsal-i cesaret bir zabıt artık kalmadı mı? Hanım evlâdı bir Başvekil'in memleketi uçuruma sürüklemesine, haysiyetimizi ayaklar altına almasına nasıl bigâne kalabiliyorsunuz, anlamıyorum. Yok mudur bir timsal-i cesaret, şöyle meydana çıkıp da...»

Burada, Suat'ın görüşleri için, yüzbaşı Demir'in kimliği, kişiliği de önemlidir. O, taşra eşrafı bir ailenin oğludur. Suat'ın Demir'e yakınlık duyduğu muhakkaktır; ancak onun cinsel dramını başlangıçta keşfedemez ve bu cinsel dram yüzbaşının ataklığına bir

neden sayılabilir. Demir, düzene tepkisinde, Kore Savaşı gerçeğinin ağır derslerinin, Ümid'den kaptığı heyecanın etkisi altındadır. Aslında devrimcilik bilgisi sınırlı, bilinci eksik, daha çok bir coşku adamıdır. Kore Savaşı'nı yaşamasa, Ümid'e rastlamasa, cinsel iktidarsızlık nöbetini geçirmese, aynı heyecanla 27 Mayıs'a katılır mıydı, kuşkulu...

Bu, olumlu görünen ya da olumlu olmaya çabalayan kişilerin yanı sıra Hayrun, doktor Sevim, Seyit Sabri, Kurtlar Sofrası'ndan «Aynanın İçindekiler»e Akın asıl egemenlik simgeleridirler. Hayrun'la doktor Sevim ve Seyit Sabri, doğrudan doğruya, maddi hayatta girişimci kişilerdir. Akın'sa burjuva yaşamının karanlık tablosunda kendini bir sermaye konusu seçmiştir; vücudunu. Gerek şair Turgut'la, gerekse doktor Sevim'le cinsel ilişkisi bu yoldadır. Üzerinde pek durulmamış bu ilginç rantıye yaşantısı (Seyit Sabri'nin para imkânları), herhalde Attılâ İlhan'ın çok başarılı ve çok geniş bir tasvirini sunduğu burjuva yaşamında yaygın bir yeri kaplamaktadır. Hayrun'un karşısında bile Akın, nesini nasıl satışa sunabileceğinin tasasına düşmüştür. Oysa Hayrun'la Sevim «tuttuğunu koparan» kişilerdir ve yürürlükteki düzen de buna pek elverişlidir.

Öte yandan Sırtlan Payı, miralay Ferid'in iç dünyasını betimlerken, onun Ruh-sâr Hanım'ından ayrı yaşantısını tanımamıza fırsat verir. Bu yaşantı da hiçbir «masumiyet» taşımamaktadır. Hayrun'u yadsıyan Ferid, kendisiyle bir iç hesaplaşmaya girme-

yi düşünmez. Ama bu iç hesaplaşmaya girişseydi, en azından görece ahlâk değerleri açısından kızkardeşi Hayrun'u aratmayacak bir yaşantıdan geçtiğini kabul etmek zorunda kalacaktı...

«Aynanın İçindekiler» in en sarsıntılı, en tedirgin kişisi hiç kuşkusuz Suat'tır. Onun toplumsal değerlendirmeleri kadar, bireysel bilinçleniş ve seçimleri de sayısız sınavdan geçer. Yine cinsel konumu, Bıçağın Ucu'nda ve Yaraya Tuz Basmak'ta farklıdır; Sırtlan Payı bir geçiş dönemini yansıtır. Bıçağın Ucu'nda Suat'ın duraksayışları en uç noktada değerlendirilir. Dogmacı bir sol dünyagörüşüne bağlıyken, kendi cinsel eğiliminin eşcinselliğe de açık olduğunu ayımsamıştır Suat ve dogmacılık onu yıkmaktadır. O kadar yadsımak istediği, kaçındığı bu eğilim, sonunda Matmazel Raşel'in çirkin cesaretiyle açığa çıkar. Gelgelelim Matmazel Raşel, Suat için imkânsız bir seçimdir. Onun, Abdi Bey'in de korkunç kılığıyla devam ettiği dükkânı Suat'a sürekli tuzak kurar. Beri yanda annesi Hayrun da, Suat için eşcinselliğin, bir aşk ve duyarlık sorunu olmazsa, nasıl ürkünç biçimde bayağılaşabileceğini ifade eder. Yine de Sırtlan Payı'nda Suat'ın annesiyle ilişkisi olağanlaşır.

Suat, ilk kez doktor Sevim karşısında yılgınlığa düşer. Sevim'le onun bir kapı önünde geçen duraksayış sahnesi; Sevim'in kişisel yaşamında da girişken oluşu hep Suat'ın trajik tutukluğunu pekiştirir. Özellikle duraksayış sahnesinin psikolojisi çok iyi

ölçülmüş, dengelenmiştir. Suat, doktor Sevim'e cinsel yakınlık duyumsadığının bilincindedir; duyumsayışını doktor Sevim de ayırmamış, neredeyse —eşcinsellikle ilintisi olmamasına karşın— Suat'ın itiraf etmesini beklemiştir. Sevim'in hep burjuva «inceliği» maskesindeki pervasız yaşayışı, Suat'ı allakbullak eder, bir yandan da daha atıl-gan olmaya yönelir.

Suat bir denge arayışı içindedir. Ama onun denge arayışı, gizlerini örtbas etmeden geçmez. Yakup Kadri'nin Hakkı Celis'i bu konuda ne kadar çekingense; Suat ağır bir akış içinde de olsa, yolunu aramaya, kendini kabullenmeye yönelir. Bunun bellibaşlı nedeni de ruhsal dengenin, toplumsal yaşamdaki işlevselliğidir. **Yaraya Tuz Basmak'** ta Suat'ın Ümid'le yakınlıkları, yüzbaşı Demir'in kesinlikle tanımlayabileceği bir açıklığa varmasa da, hayli ilerlemiş bir yakınlıktır.

Suat ve Ümid erkeklikle kadınlık arasında bir çarpıklığı değil, doğrudan doğruya eşcinselliği yaşarlar. Bir bakıma Akın'nın dış görünümünde de aynı çizgilere rastlarız.

Ama miralay Ferid için Hayrun müthiştir: «Sonra yeniden kapıştılar. İlk tartışmanın geçtiği o hummalı haziran öğle sonrasında beri, bu kaçınıcı? Beş dakika boş kalmasın, kızkardeşi bej gabardinden erkek giysileri, tarçın rengi ipek gömleği, sarı benekli nefti kravatıyla neredeymişsin çıkıp geliyor, yaldızlı cigaralarını uç uça ekleyerek,

ona söylemediğini komuyor. Hem de gırtlığından mı, genzinden mi neresindense pekâlâ çıkarmayı becerdiği, o boğuk hergele sesiyle!»

Ümid eşcinsel de değildir üstelik. O, daha çok emancipée bir kadındır. Önyargıları, tabuları aşmaya eğilimlidir. Gözü de karedir; o kadar kara ki, Suat'ta gerçek bir kaymayı deyimlediği için onca bunalıma yol açan eşcinsel eğilim, Ümid'de hiçbir önemli çalkantı yaratmaz. Ümid cezaevinde esrardan yatan Fransız şarkıcı Mireille'le denemiştir böyle bir ilişkiyi, Suat'la da dener, cinsel konulardaki rahatlığı giderek genişleyecektir.

Zaten Ümid çevresini, ilişkide bulunduğu insanları, Kurtlar Sofrası'ndan bu yana tabusuz görmeye alışmıştır. Suat'sa Ümid'le birlikte oluncaya dek, yüzbaşı Demir'le dayısı ve yengesi dışta tutulursa, Halim de aralarında olmak üzere kendi çevresine korkunun gözüyle bakar. Kişisel ve bireysel dengesizliği ona durmadan korkunun gözlüğünü takmıştır.

Örnekse Abdi Bey'le ilk karşılaşması: «Suat, Matmazel Raşel'in oraya girer girmez, dişsiz, kısacık boylu, çirkin bir herifle burun buruna gelmişti. Sinekkaydı tıraş olmuş, pudralar kokular sürünmüş, gözünde tek gözlük, elinde yüzük, geçen yüzyıldan kalma bir salon adamıydı bu, kibar ve ölçülü hareketlerle, tıknaz bir şişeden mis gibi Fransız konyasını kadehine boşaltıyor, içmeden önce, gözlerini hızla yumarak kok-

luyordu.» Ve Suat bu tarz insanlar karşısında, tıpkı Hakkı Celis'i çok yormuş Faik Bey ilişkisi gibi, uzun süre dirençsiz kalacaktır...

Gerek dünyagörüşü açısından, gerekse bireysel yaşayış açısından Suat'ın hakiki bir karşıtı sayabileceğimiz doktor Sevim'se, Sırtlan Payı'nda belirgin çizgilerle betimlendiği gibi, irkiltici bir sado-masochiste'tir. Toplumsal «yükseliş»i, yaşantısının karmaşık yapısı onu müthiş bir dengesizliğe sürüklemiştir. Fakat Sevim'in kendini dinlemeye niyetsiz olduğu da pek bellidir. Onu çeken, yalnızca parasal yükseliştir. Telâşlı bir işadamlığına bürünmüştür, hekimliğini de artık yükseliş için bir aracı görmektedir. Akın'la ilişkisinde dizginleri elinde tutmaya ne kadar düşkün olduğu ortaya çıkar: «Odanın şuruplu aydınlığında, Akın'ın kusursuz erkek vücudu, pembe plastik bir heykel gibi, usul usul parlıyordu. Saçları alına dökülmüş, kirpikleri yanaklarını gölgelendirmişti. Omuzlarında, göğsünde, kollarında, kendini unutmış dişlerin kan benekli damgasını halka halka taşıyor; tüysüz teninde, tırnakların zalimliği, sürekli pençe izleri olarak uzayıp gidiyordu.» Sevim'in araba kullanışı da bu betime çok yakındır: «Hışımınla gaza bastı, Jaguar, yaralı bir hayvan böğürtüsüyle ileri atıldı.» Temelde, her eğilim ve davranış, doktor Sevim'in burjuva toplumdaki yükselişiyle kesenkes ilintilidir...

Yine Suat'ın yaşamında önemli bir yeri olan yüzbaşı Demir'e gelince, Yaraya Tuz

Basmak'tan öğrendiğimiz gibi, onun yaralanıncaya dek cinsel bir sorunu olmamıştır; Suat'la aşk-dostluk karışımı ilişkisinde belli belirsiz de olsa, Halim'in edilginliğine bir tepki sayılabilir. Fakat yüzbaşı Demir, hemen herkeste görülen aşırı anne düşkünlüğü nedeniyle belirli bir kadın tipine tutkundur. Bu, biraz da saplantıya dönüşmüştür. Tokyo'daki ilk büyük cinsel sarsıntı, (Mamasan Shamisen kimliği), söz konusu saplantıya bir başka ve benzer kadın tipini katar. Demir, Suat'ta ana sevecenliğiyle aşkın bileşkesini somutlar, bu yüzden de cinsel yakınlığını ona yöneltir. İktidarsızlık döneminin huzursuzluklarıysa, onun atak yapısını daha da pekiştirmiştir.

Öte yandan «Aynanın İçindekiler» dizisindeki kişilerin, cinsellik bakımından çizgi dışılıkları, karşıtlıklar, çatışmalar, Hayrun'u saymazsak, dış görünümde şiddetli yönselemeler göstermez. Hayrun'sa baştan aşağı çarpıcılıktır; bir de Semra adını almış Parlak Bekir... Attilâ İlhan Harun'u çarpıcılık içinde değerlendirirken, herhalde onda artık insani hiçbir değer kalmadığını da vurgulamak ister. Suat'ın büyük iç hesaplaşmasıysa, bütünüyle bir morale arayıştır. Böylelikle aynı eğilimdeki iki kişinin dünyagörüşlerine denk davranışları karşılaştırılmış, oranlanmıştır.

Burjuva yaşamının karanlık tablosu, bir yandan da bu yaşamın yerine konulacak seçeneği kendi çelişkilerinde bulur. Romanlar boyu, aydınlar seçeneği tartışırlar. Bireysel

sorunları kadar, toplumun geleceği de onları düşündürür. Ya da egemenliği elde tutanlar, kendi çıkarlarını ölüm pahasına savunuya girişmişlerdir. Halide Edip'in bize gülümser gösterdiği müteşebbis ve gülünesi betimlenmiş işadamları tipleri «Aynanın İçindeki»de yalın bir gerçekçilikle irdelenmişlerdir. Doktor Sevim'in girişimciliğinde gülümseyişin yerini acımasızlık almıştır. İşadamları Seyit Sabri, başlıbaşına bir korku rüyası gibidir. Seyit Sabri'nin gücü hiç de gülümsetmez insanı; nitekim 27 Mayıs'tan sonra İtalya'ya kaçmanın olanağını da bulur o... Aydınlar, zaman zaman da dışta kalarak direnmeyi denerler. Çoğu kez batkıyla sonuçlanır bu direnme. Çünkü temelde halk/aydın ikiliği yaşanmaktadır.

Kurtlar Sofrası da, «Aynanın İçindeki»de yeni bir Türkiye'nin özleminde, sürekli Mustafa Kemal olgusuyla tartışır. Miralay Ferid şöyle der: «(...) Mustafa Kemal'in devrim anlayışını, bir türlü sistemleştiremediler. Zaten o da söyleyeceklerini sistemli olarak değil, dağınık ve parça parça, ya Meclis'te bir tartışma sırasında, ya siperlerde, ateş hattında dolaşırken söylemişti. Sağ oldukça işler yolunda gidiyor, toplumsal gelişmeleri ön gören akıl sır ermez bir radar aygıtı gibi, tarihin akışına en uygun çizgiyi bulup sürdürüyordu: memleketin sahibi ve efendisi hakiki müstahsil olan köylüdür, askeri zaferlerden iktisadi zaferlere, beş yıllık plan, bankaların ve madenlerin kamulaştırılması, 'sâ-y esasına' dayandırılan bir halkçılık ve

halkçı bir hükümet, vs., vs., etkili bir eylemler bütünü, kendiliğinden oluşmuş epeyce tutarlı bir bileşim, hepsinden önemlisi, devrimin sürekliliği ve sonraki aşamaları için elverişli bir temel oluşturunuyordu. Devrim, Gazi'nin kafasında, duraklamayan, durmadan ilerleyen bir atılımdı, canlılığını bu hareketliliğinde bulacaktı.» Ama Suat'ın babası Halûk Bey başka görüştedir: «En aklın almaya-çağı kabahatları bir solukta bağışlayabilir, yalnız Mustafa Kemal'i, hayır! Osmanlı soyunu ülkeden sürüp çıkardığı için, bir; şeriatı, bir yerde müslümanlığın ana iskeletini kaldırıp attığı için, iki. Ne de olsa islâm birliğine inanıyor Halûk Bey, Padişahın 'bu mülkün sahib-i hakikisi' olduğuna da.» Mustafa Kemal olgusundan yola çıkılarak, Cumhuriyet Türkiye'sinin yapısı, koşulları ve iktidarları irdelenir. Attilâ İlhan yarattığı kişileri kendi ağızlarından kendi gerçeklikleri ve bilinç düzeyleri çerçevesinde konuşturduğu için çok yönlü bir irdoleyişi kotarır. Kişiler genellikle tarihi «başkan» açısından değerlendirirler. (Öte yandan «Aynanın İçindekiler»in kendisi, romanlar, tarihe diyalektik açıdan bakar. Böylelikle kişilerin değerlendirişleri romanın asıl bakış açısına çeşitli ipuçlarından ibarettir.) Sözgelimi yüzbaşı Demir, miralay Ferid'in Mustafa Kemal özlemine şu sözlerle yanıtlar: «(...) siz eski Kuvayi Milliyeciler, Mustafa Kemal öldükten sonra, onun fikirlerini yarı yarıya benimsemiş İsmet Paşa'nın ardına takıldınız. Yarı yarıya diyorum ya, haklıyım: onca

devrim, her şeyden önce başarıyla sonuçlanmış bir savaştı, bir bağımsızlık savaşı, sonra kültürce ve yaşayışça batılılaşma, vatandaşların kanun karşısında eşitliği, bir de layiklik! Bundan ötesi, asıl temel, vatandaşın yaşama koşullarını değiştirebilecek toplumsal değişiklikler, irkiltiyordu onu, 40' la 50 yılları arasındaki faşistleşmenin de, Halk Partisi'nin bir eşraf ve bürokrat partisi olarak yozlaşmasının da altında bu korku yatıyor. Eski Kuvayi Milliyecileri, işe yaramaz devrim korkulukları haline getiren, bu. Neden mi? Şundan: aslında devrim durmuştu, ağalarla işbirliği yapıyor, karaborsadan milyoner üretiyordu, oysa görünüşte, hareketli yılların devrimci edebiyatı ısrarla korunmuştu. Sizi aldatan bu oldu ya! Yalnız sizi mi, herkesi!»

Diyalektik yöntemle ele alındığında «çağdaşlaşma» kavramı da sabit, değişmez bir kavram olmaktan çıkar. «Aynanın İçindekiler» meseleyi dramatik çizgisi içinde derşer. Türkiye, özellikle de egemen çevre, çağdaşlaşmayı birkaç yüzyıldır daha gelişmiş başka ülkelerin yaptıklarını yapabilmek diye anlamaktadır. Türkiye'nin gelişmiş ülkelerin gerek iktisadî, gerekse kültürel ve politik hegemonyasına girmesi de biraz bundan ileri gelmektedir.

Sırtlan Payı'nda Ahmet Ziya Türkiye konusunda kesin bir yargıya varmıştır: «bu ülkeyi iki yüz senedir aydınlar batırır, halk, canını süngüsüne takıp kurtarır, işin aslı bu!» Ahmet Ziya'nın değerlendirişinde 27

Mayıs, o coşkulu günlerinde bile üstyapı hareketi olarak nitelendirilir.

Yine Ahmet Ziya, Cumhuriyet devrimlerinin derinlikli bir eleştirisine girişir :

«... Ankara'nın hilâfeti ilgası, şüphesiz muasır bir devlet olmamızı temin ediyor, lâkin ne pahasına? Türkiye'nin Ortadoğu üstündeki yüzlerce yıllık nüfuzundan vazgeçilmesi pahasına değil mi? Miralay'ın saf saf inkılâp sandığı tahavvülâtın büyük bir kısmı, hakikat halde, Türkiye'yi müslüman maziinden, dolayısıyla Araplardan, yani petrol bölgesinden tecrit eden radikal tedbirlerdir. (...)

... halka gerici deyip duruyoruz ya, bu gericiliğin izahı dediklerimde saklı: ileri olduğu iddia edilen her adımın, memleketi olduğundan daha berbat hayat şartlarına sevk-etmesi, ilerliyoruz dedikçe gerilememiz, onların bu çeşit inkılâpçılıklara âdeta sevk-i tabiîyle karşı olmasına yol açıyor. Altyapıda, halkın menfaatına tek değişiklik yok, üst-yapıda yapılan değişikliklerse yabancıların, bir de onlarla işbirliği edenlerin işine yaramış. Halk, tarihi ve içtimai bir müdafaa-yı nefis sevk-i tabiîsiyle, elbette bunları müdafaa edenlerin karşısına çıkacaktır. Çünkü bizde inkılâpçı demek, farkında olarak olmayarak, bir yabancıнын çıkarını müdafaa eden münevver demektir. (...)

... bu ihaneti yutturmak için, (...) batılılaşmak numarasını keşfetmişler. Müthiş bir numara bu, zannedildiğinden çok daha müthiş. Türk münevveri, (şimdi aydın di-

yoruz bunlara öyle mi,) inkılâpçı olmak için önce batılı olması icap ettiğini sanıyor, o dakikadaysa halkı iki asırdır istismar eden batılının, onun içerdeki uşağı olan kompro-dorun yanı başında yer alıyor! Bunun pra-tik sonucu inkılâbı yapabilecek istihsal kuv-vetleriyle onu idare edecek dimağların bir-birinden kopması! Ondan sonra sen, istedi-ğin kadar 'batılı' istikamette emperyalizme de, kapitalizme de at tut, gayretin —hiçbir vakit elle tutulur hale gelemeyecek— mü-cerret bir fikir spekülasyonundan ibaret ka-lır, halbuki onlar iktisadî istikamette hem ülkeyi kullanmakta devam ederler, hem de iğdiş ettikleri münevverler halkla irtibat ku-ramadığı için temelden gelebilecek bir infi-lâki, yani patlamayı önlemiş olurlar.»

Aslında aydın kesim ne ülkenin yapısı-nı ve gelişimini izlemiştir, ne de yüzyıllardır getirdiği kültür ve uygarlık birikiminin öte-ki uygarlık ve kültürlerle çatışmasının neler getirebileceğini... Yaygın davranış, öteki ge-lişmiş düzen ve kültürlerle tartışmasız bir hayranlık ve öykünmedir.

Liberal demokrat batılı kapitalist top-lumlara hayran olup onlara öykünen bur-juva aydınıyla, sosyalist etiketli merkeziyet-çi bürokrasi diktalarına hayran olup onlara öykünen görece sosyalist aydın arasında bu alanda fark yoktur.

Sonuçta; Türkiye'nin çağdaşlaşması ola-yına önce bu toplumun özellikleri çerçeve-sinde yaklaşmak gereği, «Aynanın İçindeki-ler»in belirgin önerisidir. Buysa, uygarlık

düzeyinde bir doğu-batı karşıtlığından, Attilâ İlhan'ın her fırsatta üzerinde durduğu ulusal bir kültür bileşimi çıkarmayı gerektirdiği kadar, toplumsal ve politik düzeyde sürüp giden sınıfsal savaşımdan özgürlükçü bir sosyalist düzen çıkarmayı da gerektirir. Ne var ki, bunun geçerli, sürekli ve etkili olabilmesi, Marx'ın o kadar vurguladığı toplumsal anlamda nesnel koşullar olgunlaşmadan, tepeden indirilmemesine bağlı.

Yani, Türk toplumu bir türlü tam yaşamadığı burjuva düzenini yaşamalı; ancak bu, kentleşmeyi ve proleterleşmeyi tam anlamıyla getirecektir. Burjuva kültürünün ulusal düzeyde gerçekleştirilmesi ve son sonuçlarına kadar uzanılması ise, proletarya egemenliği ele aldığı zaman sosyalizmin anlamına uygun bir özgürlükçülüğü somutlaştırmasını sağlayacaktır.

Fakat «Aynanın İçindekiler»in bize sunduğu karanlık tablo, Türkiye'de burjuva yaşamının bütünüyle kültür dışı olduğunu söyler. Attilâ İlhan'ın önemseddiği çağdaşlık sorunu, her şeyden önce, bireyin (aydın bireyin) kendisiyle ve toplumla hesaplaşmasında burjuva kültüründen geçerek, bilinçli bir düzeye erişebilmesidir.

Böylelikle edebiyatımızın geniş anlamıyla roman ve hikâye düzlemindeki düşünsel serüveni, günümüz yazarlarında çok ilginç bir dönemece gelmiş bulunuyor. Attilâ İlhan'da iyice geniş bir çevreyi kapsayan ilişkiler süreci, gerçekten saygın ürünler vermiş öteki günümüz yazarlarında da, bireyin

büyük iç gezisini ihmal etmeyerek, toplumsal konumuna oturtulmaktadır. Biz bu ilişkiler sürecinde, yarına açıklık getirecek çelişkileri, karşıtlıkları, çatışmaları ve sınıfsal mücadeleyi duru bir dilden kavrayabiliriz. Çeşitli aşamalardan geçerek, Türkiye gibi, edebiyatımız da çağdaşlık sorunlarını burada aramak zorundadır.

BAŞLICA KAYNAKLAR

Kitaplar :

Alman İdeolojisi, K. Marx-F. Engels
Avrupa Gerçekçiliği, G. Lukacs
Birey ve Toplum, G. Lukacs
Çalakalem, Vedat Günyol
Dile Gelseler, Vedat Günyol
Edebiyat Yazıları, Fethi Naci
Faşizmin Analizi, Maria-A. Macciocchi
Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı, Wilhelm Reich
Grundrisse, K. Marx
Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,
Kenan Akyüz
On Türk Romanı, Fethi Naci
Ömer Seyfettin, Tahir Alangu
Roman Kuramı ve Türk Romanı, Hilmi Yavuz
Türk Devrimi ve Sonrası, Taner Timur
Türkiye'de Çağdaşlaşma, Niyazi Berkes

Yazılar :

«Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk», Berna Moran, Birikim Dergisi Haziran 1975
«Sinekli Bakkal'da Politik Sorun», Berna Moran, Birikim Dergisi Kasım 1976
«Peyami Safa'nın İki Romanı», Mehmet H. Doğan, Türk Dili Dergisi Temmuz 1976

GÜNEBAKAN YAYINLARI'NIN

önceki kitapları

- **GİDENLER DÖNMEYENLER**

Hulki Aktunç'un uzunca bir süredir kılı kırk yarararak sürdürdüğü hikâyecilik çabasının usta ürünlerini topladığı bu kitabı, TÜRK DİL KURUMU HİKÂYE ÖDÜLÜ'nü kazandı.

- **KANLI SÖYLENTİ**

Siegfried Lenz'in ünlü romanı... İkinci Dünya Savaşı, faşizm, kaba güç karşısında örgütsüz bireyin çarpıcı dramı.

- **BİR AŞK**

Dino Buzzati'nin romanı... İki sınıf. Yönsüz tutkular seli. Ve bir aşk.

BERTOLT BRECHT

- **ME-Tİ**

İnsanlığın yakın tarihine
diyalektik maddeci bir yaklaşım.

- **HURDA ALIMI**

(MESSINGKAUF)

Brecht'in tiyatro kuramlarını topladığı
en önemli yapıtı.

- **SOSYALİZM İÇİN YAZILAR**

Politikadan felsefeye, sanata
faşizmin bir anatomisi.

- **SOSYALİST GERÇEKÇİLİK VE TOPLUM**

Brecht'in sanat konusundaki yazı ve
notlarından derlenen bu kitap,
kısa sürede tükendi.

GYÖRGY LUKACS

- **BİREY VE TOPLUM**

Ünlü marksist filozof, estetikçi ve kültür düşünürünün çeşitli zamanlarda kaleme aldığı beş uzun makalesinden derlenen bu kitap, marksist kültür tartışmalarımız için önemli bir kaynak niteliğinde...

«Toplumsal katmanlaşma ve devlet, sürekli olarak, belirli bireylerin yaşam süreçleri sonucu olarak belirir; ama bu bireyler, kendilerinin ya da başkalarının tasarımlarında görünmeye çalıştıkları gibi değil, *gerçekte* oldukları gibidirler; yani bireyleri belirleyen ne yaptıkları, nasıl maddî üretimde bulundukları, kısaca istençlerinden bağımsız belirli maddî sınırlar, ön varsayımlar ve koşullar içinde nasıl hareket ettikleridir. (...) İnsanlar kendi tasarımlarının, düşüncelerinin v.b. üreticisidirler; ama gerçek, etkin insanlar, üretici güçlerindeki belirli bir evrimin, ve bu evrimin karşılığı düzenlerin zorunlu sonucu olmalarına karşın, bunlardan apayrı, en ileri düzenlere yönelirler. Bilinç, bilen varlık'tan başka bir şey olamaz ve insanın varlığı, onun gerçek yaşam sürecidir.»

MARX / ENGELS
Alman İdeolojisi'nden