

ADALET AĞAOĞLU'NUN ÇAĞDAŞ TÜRK ROMANINDAKİ YERİ

Hazırlayan: Yüksel TOPALOĞLU

DanıŐman: Doç. Dr. Recep DUYMAZ

**Lisansüstü EĞitim-ŐĖretim ve Sınav Yönetmeliğinin Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı için ngrdĞ DOKTORA TEZİ olarak
hazırlanmıŐtır.**

**Edirne
Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Eylül, 2005**

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önde gelen şahsiyetlerinden biri olan Adalet Ağaoğlu, çok yönlü bir yazardır. Çağdaşları gibi edebiyatın çeşitli türlerinde eser veren Adalet Ağaoğlu, özellikle romanları ve romancılığıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. O, içerik ve yapı bakımından kendine özgü yönleri olan ve öncekilerden büyük ölçüde ayrılan romanlar kaleme almıştır. Bu romanlarla Adalet Ağaoğlu, şüphe yok ki Türk romanına yeni bir soluk getirmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun romanlarını merkeze alan çalışmamız* “Giriş”, “Sonuç” ve “Kaynakça” dışında beş bölümden oluşmaktadır. Bölümlere hazırlık mahiyetinde olan “Giriş”te Ağaoğlu hakkında bizden önce yapılan çalışmaları kronolojik olarak tek tek ele aldık ve bunları eleştirel bir gözle tanıtmaya çalıştık.

Birinci Bölüm'de Adalet Ağaoğlu'nun hayatını beş ana başlık altında ele alarak inceledik. Bu çerçevede önce yazarın hayatını, ardından da çalışma hayatını belli başlı kaynaklara dayanarak anlattık. Bu anlatımlar esnasında özellikle onun özel ve iş hayatında son derece belirleyici olan noktaların neler olduğunu ve bunların ne anlama geldiğini ifade etmeye gayret gösterdik. Bunları takip eden üçüncü başlıkta, onun hangi şartlar altında edebiyat dünyasına yöneldiğini, bu yönelişle birlikte hangi türleri denediğini ve ilk yayınlarını ne zaman ve ne şekilde yayımlamaya başladığını ortaya koymaya çalıştık. Dördüncü başlıkta, Adalet Ağaoğlu'nun eserlerini, yayımlanış tarihlerini dikkate alarak sunduk. Son başlıkta ise, deneme ve söyleşilerine dayanarak Adalet Ağaoğlu'nun sanat üzerine düşüncelerini belli kavramlar etrafında anlattık.

İkinci Bölüm'ü, Ağaoğlu romanlarının mahiyetinin daha iyi anlaşılabilmesi gayesiyle altmış ve yetmişli yıllardaki Türk romanının genel durumuna tahsis ettik. Bu bölümde özellikle söz konusu devirde etkili olan belli başlı romancıları merkeze alarak bunlarla devrin genel eğilimini ana hatlarıyla göstermeye çalıştık.

Üçüncü Bölüm'de Adalet Ağaoğlu'nun romanlarını, yapı unsurları bakımından inceledik. İki ana başlık altında yaptığımız bu incelemede romanları önce, yapı unsurları bakımından ayrı ayrı ele aldık. Bunda maksat, her biri belli bir aşamayı ifade eden romanları arka arkaya sağlıklı bir şekilde izleyebilmektir. Ardından yapı unsurlarını, belli kavramlar etrafında teorik zeminde anlatmaya çalıştık.

*Bu çalışma, TÜBAP-691 nolu projeye desteklenmiştir. Destekleri için Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Proje Başkanlığı'na teşekkür ederiz.

Dördüncü Bölüm'de romanları içerik bakımından ele alarak inceledik. Bu incelemede öncelikle romanlarda işlenen ana sorunları tespit ederek bunları 'aydın', 'kadın', 'birey' gibi kuşatıcı kavramlarla adlandırdık. Bu adlandırmadan sonra romanları, bütünlük fikrini göz ardı etmeden içerikleriyle ilgili başlıklar altında değerlendirmeye çalıştık. Bunları yaparken özellikle içerikle ilgili dikkat çekici soruları öne çıkararak bunları mümkün mertebe çözümlenmeye gayret gösterdik.

Son bölümde ise Adalet Ağaoğlu'nun dil ve üslubunu inceledik. Bu incelemeyi özellikle onun benimsediği dünya görüşü ve bu görüşün dil anlayışını göz ardı etmeden yaparken dünya görüşü ile kullandığı dil arasındaki ilişkinin mahiyetini göstermeye çalıştık. Bununla birlikte bu bölümde Adalet Ağaoğlu'nun ortak dilden ve şiveden ne seviyede yararlandığını; kurduğu cümlelerin temel özelliklerinin neler olduğunu da ortaya koymaya çalıştık. Çalışmamızda ulaştığımız sonuçları, *Sonuç*'ta tek tek yazıldıktan sonra yararlandığımız kaynakları da, *Kaynakça*'da gösterdik.

Adalet Ağaoğlu'nun biyografisi ile romanlarını merkeze alan bu çalışmamızda esas olarak biyografik yöntemle metin tahlili/çözümleme yöntemlerini kullandık. Bunlarla birlikte kısmen karşılaştırma yöntemine de başvurduk.

Çalışmanın bu aşamaya gelmesinde şüphe yok ki değerli hocam Doç. Dr. Recep DUYMAZ'ın payı büyüktür. Ufuk açıcı fikir ve düşünceleriyle beni daima teşvik etmiş, yönlendirmiş ve bana yol göstermiştir. Kendilerine teşekkürü bir borç biliyorum. Ayrıca çalışma süresince bana sabırla katlanmaları dolayısıyla eşim ve çocuklarıma çok şey borçlu olduğumu belirtmeliyim. Hepsine teşekkür ediyorum.

Yüksel TOPALOĞLU

Edirne, 2005

ÖZET

Bu çalışma, esas olarak Adalet Ağaoğlu'nun romanlarını merkeze almaktadır. Çalışma, “Giriş”, “Sonuç” ve “Kaynakça” dışında beş bölümden oluşmaktadır. “Giriş”te Ağaoğlu hakkında bizden önceki çalışmalar, ana hatlarıyla tanıtılmıştır. “Birinci Bölüm”de yazarın *hayatı, çalışma ve edebiyat hayatı, eserleri ve sanat üzerine düşünceleri* anlatılmıştır. “İkinci Bölüm”de altmış ve yetmişli yıllardaki Türk romanının durumu ana hatlarıyla verilmiştir. “Üçüncü Bölüm”de romanlar, yapı unsurları; “Dördüncü Bölüm”de ise içerik yönleriyle incelenmiştir. “Beşinci Bölüm”de Adalet Ağaoğlu'nun dil ve üslubu üzerinde durulmuştur. “Sonuç”ta, çalışma boyunca elde edilen bulgular yazılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Türk Edebiyatı, Roman, Adalet Ağaoğlu, Biyografi, Çözümleme

SUMMARY

The focus of this work is essentially the novels of Adalet Ağaoğlu. It is composed of five parts a part from “Introduction”, “Conclusion” and “Bibliography”. In “Introduction” the works about Ağaoğlu is introduced as a frame work. In the “First Section” the life of the writer, her life of work and literature, her works and her thoughts about art is mentioned. In the “Second Section”, the condition of Turkish novel in 1960s and 1970s are presented considering its main characters. In the “Third Section” novels are examined according to their structural features and in the “Fourth Section” their contents are examined. In te “Fifth Section”, her language and style of narrating is emphasized. In the “Conclusion”, the diagnoses obtained during the study are presented.

Key Words:

Turkish Literature, Novel, Adalet Ağaoğlu, Biography, Analyse

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
ÖZET/SUMMARY	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI	21
1.1. Ailesi.....	21
1.2. Doğumu ve Adı.....	25
1.3. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları.....	28
1.4. Öğrenimi.....	31
1.5. Evliliği.....	35
1.6. Sağlık Sorunları.....	36
1.7. Siyasete Girmesi.....	37
2. ÇALIŞMA HAYATI	39
2.1. Kayıp Yıllar: Ankara Radyosu ve TRT.....	39
2.2. Meydan Sahnesi'nde İki Yıl.....	44
3. EDEBİYAT HAYATI	48
3.1. İlk Alâkalar-İlk Denemeler.....	48
3.2. İlk Yayınlar ve Bir Piyesin Yankıları.....	51
4. ESERLERİ	58
4.1. Tiyatroları.....	58
4.2. Romanları.....	62
4.3. Hikâyeleri.....	64
4.4. Anı/Hatıra.....	64
4.5. Denemeleri.....	65
4.5. Rüya.....	65
4.6. Çevirileri.....	66
4.7. Yayına Hazırladığı Kitap.....	66

5. SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	67
5.1. Sanatçı/Yazar.....	67
5.2. Roman.....	71
5.2.1. Genel Anlamda Roman.....	71
5.2.2. Romanda Bireycilik ve Toplumculuk.....	74
5.2.3. Türk Romanı ve Romancısı.....	77
5.3. Edebiyat Okuru.....	80
5.4. Sinema-Edebiyat.....	82

İKİNCİ BÖLÜM

1960-1970'Lİ YILLARDA TÜRK ROMANI	86
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. ROMANLARIN YAPI UNSURLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1.1. Ölmeye Yatmak.....	102
1.2. Fikrimin İnce Gülü.....	117
1.3. Bir Düğün Gecesi.....	125
1.4. Yazsonu.....	137
1.5. Üç Beş Kişi.....	154
1.6. Hayır... ..	169
1.7. Ruh Üşümesi.....	183
1.8. Romantik Bir Viyana Yazı.....	196

2. YAPI UNSURLARINA TEORİK BİR BAKIŞ

2.1. KURGU/YAPI/İNŞA	218
2.1.1. İlk İnşa/Yapı Tarzı.....	220
2.1.2. İkinci İnşa/Yapı Tarzı.....	229
2.1.3. İlk ve İkinci İnşa/Yapı Tarzında Final.....	231
2.2. KİŞİLER	232
2.2.1. Karakter Yaratma.....	232
2.2.2. Sahihlik/İnandırıcılık ve İdealizasyon.....	239
2.2.3. Dünya Görüşleri Bakımından Kişiler ve İsim Sembolizasyonu.....	245
2.3. ZAMAN	249
2.4. MEKÂN	254
2.5. ANLATICI VE ANLATIM TEKNİKLERİ	260

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMANLARIN İÇERİK BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1. İDEOLOJİ	269
1.1. Yeni Bir Kuşak Yaratma Projesi.....	269
1.2. 12 Mart ve Türk Solu.....	281
1.2.1. Hastalıklı Sol.....	283
1.2.2. Aşk-Sevda ve Devrimci Sol.....	291
1.2.3. Dışlayıcı Sol ve Tutunamayış.....	297
2. AYDIN	305
2.1. Hesaplaşma.....	306
2.2. Direnme ve Başkaldırı.....	317
2.3. Güç Şartlar Karşısında Sanatçı ve Aydın.....	334
2.4. Umutsuz Aydınlar.....	351
3. KADIN	358
3.1. Gelenek ve Kadın.....	359
3.1.1. Cinsiyet Ayırımı.....	359
3.1.2. Öğrenim Hakkı.....	363
3.1.3. Erkek Zihnindeki Kadın İmajı.....	369
3.2. Feminizm ve Kadın.....	375
4. BİREY	384
4.1. Yabancılaşma.....	384
4.1.1. Yabancılaşmanın Arka Planı.....	385
4.1.2. Hayal ve Gerçek.....	389
4.1.3. Makine ve Birey.....	394
4.2. Hayatı Anlamak ve Yaşamak.....	399
5. EROTİZM	413
5.1. Sevişememe Sorunu.....	413
5.2. ‘İdeal’ Sevişme Örneği.....	422
5.3. Cinsellik ve Dil.....	427
6. İŞ DÜNYASINDA BİR AYKIRI: FERİT SAKARYA	432
7. TARİH	442
7.1. Tarih Öğretmeni Kâmil Kaya.....	443
7.2. Kâmil Kaya’nın Tarih Algılaması.....	445

BEŞİNCİ BÖLÜM

DİL VE ANLATIM	454
1. Kelime.....	454
2. Dilin İmkânlarından Yararlanma.....	460
3. Şive.....	464
4. Cümle.....	468
SONUÇ	478
KAYNAKÇA	484

GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Adalet Ağaoğlu, kırklı yılların sonlarında edebiyat dünyasına girer. Bu girişle birlikte uzun süre tiyatro türüyle meşgul olur. Bunu yetmişli yılların başlarına kadar sürdüren Adalet Ağaoğlu, daha sonra hikâye ile birlikte ağırlıklı olarak roman üzerinde yoğunlaşır ve bu türde çok sayıda eser verir. Onun romanları, ilerde daha açık görüleceği gibi kendilerinden önce yazılmış romanlardan büyük ölçüde göbek bağı koparmışlardır. Bunlar, yayımlandıkları yıllarda büyük ilgi uyandırmış ve çeşitli incelemelere konu olmuşlardır. Hattâ ilerleyen yıllarda bu ve diğer eserler etrafında müstakil çalışmalar yapılmıştır. Burada bu çalışmalar üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Adalet Ağaoğlu üzerine yapılan ilk kayda değer çalışma Kolombiya Üniversitesi'nde Ellen W. Erwin tarafından hazırlanan bir doktora tezidir: "*The Novels of Adalet Ağaoğlu: Narrative Complexity And Feminist Social Consciousness in Modern Turkey*"¹ Bu doktora tezi "İçindekiler/Table of Contents", "Önsöz/Acknowledgments" ve "Kaynakça/Works Cited And Consulted" dışında yedi ana bölümden oluşmaktadır: "I. Bölüm: Giriş/Chapter 1. Introduction", "II. Bölüm: *Ölmeye Yatmak*/Chapter 2. Lying to Die", "3. Bölüm: *Fikrimin İnce Gülü*" /Chapter 3. Slender Rose of My Desire", "4. Bölüm: *Bir Düşün Gecesi*/Chapter 4. A Wedding Party", "5. Bölüm: *Yazsonu*/Chapter 5. Summer's End", "6. Bölüm: *Üç Beş Kişi*/Chapter 6. Four or Five People", "7. Bölüm: Sonuç/Chapter 7. The Critical Reception". Bölüm başlıklarından da anlaşılacağı gibi Erwin, çalışmasında Ağaoğlu'nun beş romanını merkeze almış ve her bir romanı aynı adı taşıyan müstakil bölümlerde incelemiştir.

Erwin, "Giriş"te çalışmasının kapsamı ve çabalarını ortaya koyar: "1929 yılında doğan bu çağdaş Türk kadın yazarın beş romanını, bir Türk kadını olarak onun kültürel durumunun bağlamı içinde yakın okumaya tâbi tutarak analiz edeceğim. Son bölümde ise Türkiye'de bu romanlar etrafında yazılan çeşitli eleştiri yazılarını yorumlayacağım. Ağaoğlu ile birkaç kez görüşebildim. En ünlü Türk eleştirmenleri ve edebiyat teorisyenlerinden bazılarıyla uzun görüşmeler yaptım. Ayrıca Türkiye'de Ağaoğlu üzerine yayımlanan tüm eleştiri yazılarını okudum."(s.1) Bu satırların devamında Erwin, Ağaoğlu'nu, içinde yer aldığı toplumun okuyucusuna tanıtılabilmek maksadıyla bazı kıyaslamalara ve değerlendirmelere girişir. Bu çerçevede Ağaoğlu'nu çağdaşı Kanadalı yazar Margaret Atwood ile Güney Afrikalı yazar Nadine Gordimer ile karşılaştırır. Bu yazarlarla Ağaoğlu arasında benzerlikler olduğunu dile

¹ Ellen W. Erwin, (1988): *The Novels Of Adalet Ağaoğlu: Narrative ComplexityAnd Feminist Social Consciousness in Modern Turkey*, Columbia University, 473 s. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bu tez dışında yurt dışında iki ayrı akademik çalışma daha yapılmıştır. Görme imkânı bulamadığımız bu çalışmaların künyeleri şöyle: Petra de Brujin, (1988): *Adalet Ağaoğlu en het Turks toneel*, Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van het Islamitisch Miden Oosten, 130 [40] s, (Doctoraalscriptie); Eva Widman-Eidikom, (1992): *Der literarische Beitrag Adalet Ağaoğlus zur Problematik der türkischen Familie zwischen Tradition und Wandel: am Beispiel des Romans "Ölmeye Yatmak"*, Hamburg University Asien-Afrika-Institut, 117 s.

getirir. Ona göre bu iki yazar, Ağaoğlu gibi toplumdaki kadınların ve birey olarak kadınların sorunlarına aynı derecede ilgi gösterdiler. İngilizce konuşan kadınlar, kendi ülkelerindeki edebiyatlarda önemli benzer konumlara ulaştılar. Bununla birlikte şüphe yok ki dünyanın her yerinde de Ağaoğlu'ndan daha çok tanındılar. Ervin, bu yazarların dünyada Ağaoğlu'ndan daha çok tanınmalarını büyük ölçüde dile bağlar. Çünkü bu iki yabancı kadın yazar, bir “dünya dili” olan İngilizce, Ağaoğlu ise Türkçe yazar.

Bu karşılaştırmanın tamamlandığı noktada Ervin, Ağaoğlu romanları ile ilgili ilk düşüncelerini kaydeder: “Ağaoğlu romanları, Türk edebiyatında ilginç ve önemli bir fenomeni temsil eder. Bu romanlarda geleneksel toplumdaki modern Batı tarzı uluslar arası kültüre doğru hızlı değişim sürecindeki kültürde beliren gerilimleri ve anormallikleri görürüz. Onun romanları aynı zamanda zihinde/içte yer alan düşünceleri de eşit seviyede ortaya serer. Bunlar kısmen Ağaoğlu'nun kendi endişeleri ve kısmen de duyguların yüzyıllarca bastırıldığı bir toplumda hissedilenler hakkında konuşma ihtiyacıdır. Ağaoğlu'nun eserlerinde güçlü ve etkili iç konuşmalarla örülmüş dış olayları inandırıcı bir biçimde betimleyen öyküler buluruz.” (s.5)

Ervin, “Giriş”te son olarak hangi nokta üzerinde duracağını şöyle ifade eder: “Bu inceleme, biyografiyi merkeze alan bir çalışma değildir; ancak burada yazar hakkında bazı bilgileri vermek yararlı olur. [...]. Bu bölümde onun hayatının başlıca olaylarını özetleyeceğim. Fakat önce Ağaoğlu'nun 1929 yılında doğduğu ülke ve toplum hakkında birkaç noktaya işaret etmeliyim.”(s.8) Ervin, işaret ettiği gibi önce siyasal ve toplumsal alandaki değişmelere değinir. Ardından da Ağaoğlu'nun biyografisini ana hatlarıyla sunar ki, bunlar yirmi iki sayfalık “Giriş” bölümünün yaklaşık on beş sayfasını işgal eder.

Ervin'in asıl kayda değer yorum ve değerlendirmeleri, şüphe yok ki “Sonuç”ta yer alır. Ervin, bu bölümde hem kendi yorum ve düşüncelerini sunar hem de romanlar üzerine yazılmış eleştiri yazılarının bir eleştirisini yapar. Bu çerçevede önce Ağaoğlu'nun ne tür sorunların yazarı olduğunu ortaya koyar: Ona göre “Ağaoğlu, en esaslı modernist eseri olan *Yazsonu*'nda bile özellikle kendini rahatsız eden toplumsal sorunlar hakkında yazmaya girişmiş bir romancıdır. Hakikaten onun bütünüyle Cumhuriyet ideolojisi altında eğitilen kendi ilk kuşağı tarafından tecrübe edilmiş toplumsal hastalıkların bir çeşit kronolojisine giriştiği söylenebilir. Bugüne kadar basılan beş romanına bakıldığında Atatürk'ün ölüm tarihi olan 1938'den 1980 Haziran'ına kadarki [...] modern Türkiye'nin bir resmi ortaya çıkar.”(s.380-81) Ervin, bunu romanlara dayanarak örnekliyor: ‘*Ölmeye Yatmak*, 1968'in bir sabahında cereyan eder; ancak o, 1938-1945 yılları arasındaki yoğun vurgularıyla 1968 yılına kadarki sahneleri içerir. “*Fikrimin İnce Gülü*”, 1974 veya 1975'teki bir yaz gününü betimler ve 1948 yılından son ana kadarki yaşantıları ihtiva eder. *Bir Düğün Gecesi*, yakın geçmişteki bozgunlarla 26 Kasım 1972 üzerine kurulur. *Yazsonu*, 1979 Ekim ve Kasım'ına konumlanır; fakat araya 12 Mart 1971 ve daha

öncesinin detayları girer. *Üç Beş Kişi*'de ise, 1980 Haziran'ındayız ve aynı zamanda yaşlı karakterlerin çocukluk hatıralarıyla 1923 öncesine kadar götürülürüz.'(s.381)

Bu alıntıda öncelikle 'toplumsal sorunlar' veya 'toplumsal hastalıklar' kelime grupları üzerinde durmamız gerekir. Bu kelime gruplarıyla Ervin, Ağaoğlu'nu sanki daha çok 'toplumsal sorunlar veya hastalıklar' üzerine yazan bir romancı nitelemesinde bulunur gibidir. Ancak bu, kesinlikle bizi yanıltmamalıdır. Çünkü Ağaoğlu, Türk romanında yaygın şekliyle gündemde olan –yoksulluk, kenar mahallelerdeki sıkıntılar, adaletsizlik, yolsuzluk, rüşvet, işsizlik, sağlık, toprak gibi- toplumsal sorunları veya hastalıkları öne çıkarmaktan ziyade bireyi merkeze alan ve esas olarak onun özgürlük veya kendi/kişi/birey olabilme sorunu ile ilgilenen bir romancıdır. Aslında Ervin de burada bundan başka bir şeyi söylemiyor. Bunu, 'toplumsal sorunlar veya toplumsal hastalıklar' kelime gruplarını niteleyen '*özellikle kendini rahatsız eden*' ve '*kendi ilk kuşağı tarafından tecrübe edilmiş*' sıfatlarından anlıyoruz. Zaten aksi durum, Ağaoğlu veya romanları için kesinlikle söz konusu edilemez. Bununla birlikte bu alıntıda dikkati çeken diğer bir niteleme de şu kelime grubunda karşımıza çıkar: "En yetkin modernist eseri" Burada bizim için önemli olan kavram, şüphe yok ki 'modernist'tir. Ervin, Ağaoğlu ve eserlerinden bahsederken bu kavramı diğer kısımlarda da kullanır. Bize göre bu kullanım, isabetlidir ve onun romancı kimliğinin bir yüzünü tanımlar.

Bu ilk yorumların adından Ervin, Ağaoğlu eleştirileri üzerine genel ve özel yorumlar yapmaya girişir. Bu çerçevede önce Ağaoğlu'nun bazı eleştirmenleri hangi sebeplerden dolayı rahatsız ettiğini ortaya koyar. Ona göre "Ağaoğlu'nun bazı eleştirmenleri rahatsız etmesinin ilk sebebi, kendisinin de mensup olduğu sol eğilimdeki muayyen tabular üzerine korkusuzca hücum etmesidir. [...]. İlk romanında Atatürk ideolojisinin kendisine karşı geliştirdiği yaklaşımı, bir tabuyu yıkma başlığı altında gelir. İkinci olarak onun solcu militanları, arzu edilenden daha az bir şekilde yücelterek betimlemek istemesi ki, bu çağdaşları arasında sadece Sevgi Soysal tarafından paylaşıldı. Solcu eylemcileri özenle irdeleyen bu eleştiri, "*Fikrimin İnce Gülü*" ile onu takip eden diğer romanlarda ve aynı zamanda 1973 yılında yazılan son oyunu *Kendini Yazan Şarkı*'da bulunur. Üçüncüsü, *Bir Düşün Gecesi*'nde yer alan 'askeri düşünce'nin ironik eleştirisi, Türkiye'de daha önce hiç göze alınmamıştı. *Ölmeye Yatmak*'ta homoseksüel yazar Andre Gide tarafından yazılmış kitabı bir rastlantı sonucu alarak okuyan Ertürk'ün askeri okul yetkilileriyle yaşadığı sorunun anlatılışı, neyin gelmekte olduğunu bildiren ileri görüşlü nükteli bir duyurudur. Ordu üzerine yapılan mizah, *Bir Düşün Gecesi*'nin başlıca özelliğidir. Her ne kadar bu tavır çoğu eleştirmen tarafından olumlu karşılandıysa da dolaylı yollardan romana saldıranlar da vardı. Son olarak tartışma altındaki [...] romanı *Üç Beş Kişi*; iyi eğitilmiş, duyarlı, düşünceli, inatçı ve vatansever bir işadamını betimlemeye cesaret eder."(s.383-84)

Bu alıntıda dört nokta etrafında toplanan tespitler üzerinde ayrıca durmak lüzumsuzdur. Çünkü bunlar, bize göre de yerinde ve isabetli tespitlerdir. Ervin, bu tespitlerle birlikte diğer

bazı temaları romanlar eşliğinde tek tek ele alır ve bunları genişçe izah eder. Ardından da yukarıda işaret ettiğimiz ikinci noktaya, yani Ağaoğlu eleştirilerine geçer. Bu noktada Ervin, sadece beş eleştirmeni eksene alır: Fethi Naci, Selim İleri, Hilmi Yavuz, Jale Parla ve Ahmet Oktay. Ağaoğlu üzerine yazmış onca eleştirmenin varlığına rağmen Ervin'in bu kadar az kişiyi eksen alması, şüphe yok ki sebepsiz değildir. Ona göre “Ağaoğlu eserlerinde şüphe götürmez şekilde önemli politik-sosyal içeriğinden daha çok ilginç olan şey, onun, politik sosyal içeriği yeni anlatı yaklaşımları ve yeni bilinç sunma yolları ile birleştirme yeteneğidir. Anlatı yapısı ile ilgili en çok yoruma ihtiyaç gösteren *Yazsonu* romanı üzerine Ahmet Oktay'ın yazmış olduğu makale istisna edilirse, Türk eleştirmenlerinden hiçbiri bu konularla kendilerini ilgili görmedi. Bu yüzden diğer romanlara yapılan eleştirileri, daha fazla incelemek veya takip etmek lüzumsuzdur. Onun ilk romanı *Ölmeye Yatmak*, uzak geçmişi şimdi ve yakın geçmişi iç içe dokuyan son derece sofistike Proustian tekniğini içerir ki, roman gazete kupürlerinden kolaj, günlükler, mektuplar ve bunlara ilave olarak tasvir ve iç konuşmayı kucaklar. Buna rağmen eleştirmenler onun farklı anlatı/yazma tekniklerini/çeşitlerini kullandığını söylemekten uzaktırlar. Öne çıkarılan en önemli konu sadece gazete materyalinin fazla olup olmadığıdır.”(s.416) Bu ve diğer kısımlarda karşımıza çıkan ifadelerden anlaşılıyor ki Ervin, ülkemizde Ağaoğlu eserleri üzerine yayımlanan incelemelerin büyük ekseriyetinin daha çok içerik üzerinde yoğunlaştığını ve dolayısıyla asıl önemli olan yapı meselesinin neredeyse tamamen ihmal edildiğini söylüyor. Bu durumu, yukarıda adları geçen eleştirmenlerin incelemelerini değerlendirirken de net olarak ortaya koyuyor. Mesela *Ölmeye Yatmak* üzerine yayımladığı incelemesini değerlendirirken Naci'nin “gerçekte *Ölmeye Yatmak*'ın Proustian gündemini tartışma”dığını(s.396); sadece içerik üzerinde yoğunlaştığını söylüyor.

Ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz bu yorumlarda Ervin, kabul etmek gerekir ki bütünüyle haklıdır. O kadar ki bu haklılık, dile getirildiği andan bu yana yaklaşık yirmi yıl geçmiş olmasına rağmen geçerliliğini hâlâ büyük ölçüde muhafaza etmektedir. Yapı üzerine o kadar dikkatli ve titiz bir şekilde çalışan ve bu noktada hemen her romanı birer aşamayı ifade eden Ağaoğlu, gerçekten bu yönüyle çok az ele alınmış ve incelenmiştir. Ağaoğlu eserleri üzerine yazılan yazılara göz gezdiren bir okuyucu bu durumu açıkça görür.

Ağaoğlu eleştirilerini yorumladığı yerde Ervin, bize göre son derece önemli ve aynı zamanda yukarıdaki görüşlerle de ilintili olan iki ayrı tespitini sunar. Önemli oldukları için burada bunlara kısaca değinmekte yarar var. İlki anlatım tekniği ile ilgilidir. Ervin'e göre “Hemingway'in ‘zihnî konuşma’ diye adlandırdığı iç konuşma, Ağaoğlu'nun bütün romanlarında anlatının ya da hikâyenin ağırlığını üzerinde taşıyan en önemli bir özellik, belki de en önemli bir özelliktir.”(s.417) Bu son derece önemli belirlemeye eklediği ikinci nokta ise *Yazsonu*'yla ilgilidir. Ervin'e göre Ağaoğlu, *Yazsonu* romanı ile geçici olarak kendi popüler veya sürekli okuyucusundan ayrılır.(s.419) Hiç şüphe yok ki Ervin, bu ifade ile Ağaoğlu'nun,

kendini bilen veya tanıyan sürekli okuyucusunun karşısına daha kompleks başka bir metinle çıktığını söylemektedir ki, bu da yerinde bir belirlemedir. İlerde incelememizde de görüleceği gibi Ağaoğlu, ilk kez bu romanla öteden beri süregelen çizgisinin dışına çıkar ve yeni bir istikamete yönelir. Bunu, son romanı *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda da devam ettirir.

Başta da vurgulandığı gibi Ervin'in tezi, Ağaoğlu üzerine hazırlanmış ilk ciddi çalışmadır. Anlatımlardan da anlaşılacağı üzere bu çalışma hem içerik hem de yapı üzerinde durmaktadır; ama özellikle yapıya ayrı bir önem vermekte ve bunun altını önemle çizmektedir. Bu itibarla onun Ağaoğlu üzerine yapılan çalışmalara önemli katkılar sağladığı açıktır. Ancak bununla birlikte bu çalışma, çok önce hazırlandığı için tabiatıyla Ağaoğlu'nun sadece beş romanını içine alabilmiş; kendisinden sonra yayımlanan romanları dışarıda bırakmıştır. Ancak bu, anlaşılacağı gibi, çalışmadan değil, zamandan kaynaklanan bir durumdur.

Bu doktora tezini Alpay Kabacalı'nın çalışması takip eder: "*An'ların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu*"² Eser, Adalet Ağaoğlu'nun "5-13 Kasım 1994 tarihleri arasında düzenlenen 13. İstanbul Kitap Fuarı'nın "Onur Yazarı" seçilmesi üzerine hazırlanmış derleme bir kitaptır. Kitap, Adalet Ağaoğlu'nun "Yaşamı ve Yapıtları"(7-10) üst başlığıyla okuyucuya açılır. Kabacalı, bu başlık altında önce yazarın iki paragraflık kısa bir "yaşamı"ni verdikten sonra türlerine göre eserlerini, eserlerini konu alan çalışmaları ve aldığı ödül ve armağanları sıralar. Devamında yine birkaç paragrafla kısaca "oyun yazarlığı"na temas ettikten sonra çevirilerini verir. "Yaşamı ve Yapıtları" adlı bu ilk başlığın sonunda ise Adalet Ağaoğlu'nun gençlik yıllarında yayımladığı "Değirmen" ve "Ad Veremediğim" isimli şiirlerini ekler. "Anların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu" adlı bu çalışmanın ikinci üst başlığı "Sanatı ve Yapıtları Üzerine Yazılanlardan Seçmeler"dir.(11-44) Anlaşılacağı gibi Kabacalı, bu başlık altında Adalet Ağaoğlu'nun "oyunları", "romanları" ve "hikâyeleri"ni esas alır ve bunlar üzerine yazılmış bazı makaleleri kısmi kısaltmalarla sunar.

Kitabın en önemli bölümü/başlığı, şüphe yok ki bu alıntıların tamamlandığı noktada başlar: "Sanatı, Yapıtları Üzerine Kendi Açıklama ve Görüşleri"(45-55) Bu üst başlık altında okuyucu Adalet Ağaoğlu'nun roman, romancı, feminizm, cinsellik, yazma eylemi, okur ve benzeri konular üzerine neler düşündüğünü ana hatlarıyla görür ve böylece onu daha yakından tanır. Bu tanıma, "Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi"(56-61) üst başlığında da devam eder. Bu söyleşide okuyucu Adalet Ağaoğlu'nun roman ve hikâyeye yönelme sebeplerini; tiyatroları, romanları ve TÜYAP "Onur Yazarı"lığı ile ilgili düşüncelerini öğrenir. Bu söyleşiden sonra Kabacalı, birkaç sayfalık direkt alıntılarla Adalet Ağaoğlu'nun "Yapıtlarından Örnekler"(63-90) verir. Devamında ise "Fotoğraflarla Yaşamından Kesitler"(91-104) sunar.

² Alpay Kabacalı, (1994): *An'ların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu*, İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş., 104 s.

“An”ların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu”, görüldüğü gibi yazarı okuyucuya ana hatlarıyla verme/tanıtma amacını güden bir kitaptır. Bu özelliğiyle o, daha çok bir el kitabı görüntüsü çizer.

Adalet Ağaoğlu’nun eserleri üzerine makaleleri ve kitaplarıyla hayli eğilmiş eleştirmenlerden biri de Semih Gümüş’tür. Gümüş, Adalet Ağaoğlu’nun iki romanını merkeze alan iki ayrı çalışma yapmıştır. Bunlardan ilki “*Yazının ve Tarihin Bilinci*” adlı kitabıdır.³ Gümüş, bu kitapta Adalet Ağaoğlu’nun son romanı *Romantik Bir Viyana Yazı*’nı incelemektedir. Bu inceleme, “Derinlik Sarhoşluğu” adlı bir “önsöz”le (13-19) açılır. Bu ön sözü büyük ölçüde romanın bölüm başlıklarını esas alan (“Anahtar Deliği”, “Süpürge Çöpü”, “Sorgulayan İmge”, “Tarih Dersleri”, “Yaşayan Tarih”, “Geçmişin Kokusu”, “Geçmişe Düş Kurma”, “Kulaklarda Fısıltılar”, “Sorgulayan Zaman”, Rüzgârın Nişanlısı” ve “Öte/Yan”) alt başlıklarla (20-57) “Roman Sanatının Gizilgücü”(58-61) ve “Roman-tik Kişiler”(62-74) takip eder. Son noktada ise, “Dönüşsüz Yolculuk” adlı bir “sonsöz”le de (75-78) kapanır.

Semih Gümüş, bu incelemesinde metne farklı bir eleştiri anlayışı ile yaklaşır. Akademik dünyanın pek itibar etmediği ve benimsemediği bu anlayışı Gümüş, çalışmasının ön sözü ve son sözünde açıkça ortaya koyar: “*Romantik Bir Viyana Yazı*’nı Adalet Ağaoğlu’nun önüme getirdiği bir dünya olarak alımlarken, sanıyorum *Yazının ve Tarihin Bilinci* ile bu dünyanın karşısında bir başka dünya kurmaya çalıştım.”(s.76) Bu alıntı açıkça gösteriyor ki Gümüş, “[e]leştiriye [...] bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için varolabilecek bir yazınsal yaratım”(s.77) veya “düşünsel arayış serüveni” olarak görmekte ve metne bu açıdan yaklaşarak eleştirel bir deneme veya öncekinin üzerine kurulmuş yeni bir anlatı/metin üretmektedir. Çalışmanın mahiyetinin daha iyi anlaşılabilmesi için kısmen değindiğimiz bu gibi düşünceleri ve bu düşüncelerin dayanaklarını Gümüş, söz konusu kısımlarda uzun uzun anlatır.

Bu anlatımların sürdüğü kısımlarda ayrıca Ağaoğlu ve eseri hakkında birkaç tespit yapar. Bu tespitlerin ilki, *Romantik Bir Viyana Yazı* üzerinedir: “Tarih ve zaman: *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın başlıca sorunsalları. Onları sorgulayan bir roman yazarken, Adalet Ağaoğlu onları sorguladığı bir roman sanatını da konu ediyor. Enikonu sarsıyor da roman sanatını. Şu var ki, bu arada kendisi de bir yazar olarak hiç de zorunlu olmadığı bir rüzgârın konusu oluyor.”(s.17) Bu değerlendirmelerin büyük ölçüde yerinde ve isabetli olduğunu düşünüyoruz. Gümüş’ün ifade ettiği gibi Adalet Ağaoğlu, bu romanında ‘tarih ve zamanı’ ana sorun olarak ele almakta ve işlemektedir. Bunun yanında ‘roman sanatını da konu ediyor ve onu enikonu sarsıyor.’ Ancak bu ‘sarsma’, şüphe yok ki Türk roman geleneğinde bir ilk değildir. Bilindiği gibi Türk romanı bunu, daha önce yazılmış romanlarla yaşamıştır.

³ Semih Gümüş, (1994): *Yazının ve Tarihin Bilinci*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, 78 s.

Gümüş'ün, Adalet Ağaoğlu üzerine ileri sürdüğü ikinci tespiti veya düşüncesi de şöyledir: “Yazının biçim değiştirmesi roman sanatına son yıllarda düşünce romanı türünü getirdi. Adalet Ağaoğlu bir tür düşünce romanının çoktandır edebiyatımızdaki önemli örneklerini vermiş bir yazar olarak ayrıca değerlendirilebilir. Onun önceki romanlarında da bu yönde güçlü veriler olmakla birlikte, özellikle Hayır... ile derinleşen bir düşünce romanı yönsemnin kurucusu oldu. Arada *Ruh Üşümesi*, şimdi *Romantik Bir Viyana Yazı*. Çağımızın ve tabii kendi yaşadığımız küçük dünyanın sorunlarıyla entelektüel düzeyde bir karşılıklı sorgulama ve hesaplaşmayı da içeren romanlarıyla, Adalet Ağaoğlu'nun ister istemez farklı, özgün bir ağırlık kazandığını düşünüyorum.”(s.17) Bu alıntıda da açıkça görüldüğü gibi Gümüş, Adalet Ağaoğlu romanlarını ‘düşünce romanı’ eksenine oturtmaktadır. Hatta daha da ileriye giderek onun ‘düşünce romanı yönsemnin kurucusu oldu’ğunu söylemektedir. Gümüş'ün de işaret ettiği gibi Adalet Ağaoğlu romanları, gerçekten de düşünce romanı kategorisi içinde mütalaa edilmesi gereken romanlardır. Bu romanlarda özellikle sorgulama/hesaplaşma kavramı ön plandadır. Bu çerçevede yazar, sürekli olarak sorular sorar ve bunlarla okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Ancak bütün bu noktalar, Gümüş'ün yukarıda ileri sürdüğü gibi bizi Adalet Ağaoğlu'nun ‘bir düşünce romanı yönsemnin kurucusu oldu’ğu düşüncesi veya yargısına kesinlikle götürmemelidir. Bize göre bu yargı, yerinde ve isabetli değildir. Çünkü bu yargı, her şeyden önce bir buçuk asırlık bir geleneği ve bu geleneğin temel yapı taşlarını –mesela Peyami Safa’yı, Ahmet Hamdi Tanpınar’ı, Oğuz Atay’ı...- görmezden gelen veya onları dikkate almayan bir yargıdır.

Gümüş'ün, Adalet Ağaoğlu üzerine yazdığı başka bir kitabı ise “*Başkaldırı ve Roman-Hayır... İçin Bir Çözümleme Denemesi*”dir.⁴ Alt başlıktan da anlaşılacağı gibi Gümüş bu çalışmada Adalet Ağaoğlu'nun Hayır... adlı romanını çözümlemektedir. *Başkaldırı ve Roman*; “Bir Yaratıcı Okuma Serüveni (Önsöz)” ve “Çözümleyici Eleştiri Yolunda (Sonsöz)” dışında “Hayır'ın Başkaldırısı” ve “Romanın Başkaldırısı” başlıklarıyla adlandırılmış iki bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümlerin ilkinde iki; ikincisinde yedi alt başlık yer almaktadır. Gümüş, çalışmasının ön ve son sözünde yine daha önce olduğu gibi eleştiri anlayışı, yazar ve romanla ilgili düşüncelerini ifade etmektedir. Onun bu çalışmada dile getirdiği eleştiri anlayışı ile ilgili düşüncelerin daha öncekilerle paralellik içinde olduğunu görüyoruz. Farklı sayfalardan yaptığımız şu iki alıntı bize bu noktayı açıkça gösterir: “Eleştiriye besleyen kan, kimilerinin sandığı gibi ona biçilmiş görevler değil, yazı'nın eleştiride de vazgeçemediği yaratıcı güçtür.”(s.20) “Roman yazarı ne kadar yaratıcıysa eleştirmenin de o kadar yaratıcı, ne kadar zanaatçısıysa o kadar zanaatçı olması gereken bir edebiyatın geçerliliğinden vazgeçilemez.

⁴ Semih Gümüş, (1996): *Başkaldırı ve Roman Hayır... İçin Bir Çözümleme Denemesi*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, Birinci Baskı, 132; Semih Gümüş, *Romantik Bir Viyana Yazı ve Hayır... için yazdığı bu iki kitabı daha sonra tek bir kitap hâlinde bastırıştır*: Semih Gümüş, (2000): *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı*, İstanbul: Adam Yayınları, Birinci Basım, 216 s.

Yoksa eleştiri romanın çıktığı basamağa hiçbir zaman ulaşamayacak, eskimeye yüz tutmuş yazgısını değiştiremeyecektir.”(s.22)

Gümüş, bu düşünceleri dile getirdiği kısımlarda ayrıca Adalet Ağaoğlu üzerine birkaç tespit yapar. Bu tespitlerin ilki, onun romancı kimliği ile ilgilidir. Gümüş’e göre “Adalet Ağaoğlu romanı özellikle Hayır... ile birlikte bir biçim ve kimlik değişimi yaşıyor. Hayır..., bir arada *Ruh Üşümesi* ile *Romantik Bir Viyana Yazı*. Bizi son kertede zorlayan şu iç acısı çağımızın ve iyimserliğimizi öldürmek için her yola başvuran şu içinde bulunduğumuz toplumun sorunlarıyla bir ödeşme, enikonu sorgulama çabasının da ürünü olan romanlar. Bu romanlara diyorum düşünce romanı diye. Adalet Ağaoğlu’nun romancı kimliği bu son romanlarıyla sanırım biraz daha ağırlık kazanmış da oldu denebilir mi?”(s.15)

Görüldüğü gibi Gümüş bu alıntıda üç temel noktanın altını çiziyor: ‘Adalet Ağaoğlu romanı özellikle *Hayır...* ile birlikte bir biçim ve kimlik değişimi yaşıyor.’ Ayrıca ona göre bu değişim, *Hayır...*’ı takip eden diğer romanlarla da devam ediyor. Bu, Gümüş’ün alıntıda belirlediği ilk ve en önemli noktadır. Ancak Adalet Ağaoğlu romanı gerçekten de Gümüş’ün belirlediği gibi özellikle *Hayır...* ile birlikte mi ‘bir biçim ve kimlik değişimi’ yaşıyor? Burada bu düşüncüyü kabul etmek veya bunun isabetli bir belirleme olduğunu söylemek son derece güçtür. Açıkça ifade etmek gerekir ki Gümüş, bu noktada yanılmaktadır. Bize göre Adalet Ağaoğlu romanı *Hayır...*’la birlikte bir biçim ve kimlik değişimi yaşamıyor. Şüphe yok ki *Hayır...*, onun roman çizgisinde önemli bir aşamayı işaret ediyor. Ancak bu, Gümüş’ün işaret ettiği noktayı kesinlikle haklı kılmıyor. Çünkü onun romanı, *Hayır...*’dan çok daha önce yayımlanmış olan *Yazsonu* romanı ile birlikte asıl değişimi yaşamaya başlıyor. İnceleme bölümlerinde daha açık bir şekilde görüleceği gibi bununla birlikte Adalet Ağaoğlu romanı ilk kez -*Hayır...*’ın da içinde yer aldığı- süregelen hakim çizginin dışına çıkmaya başlıyor ve yeni bir mecraya doğru yol alıyor.

Alıntıda dikkati çeken ikinci nokta, onun romanlarının ‘toplumun sorunlarıyla bir ödeşme, enikonu sorgulama çabasının ürünü olmaları’ ve bu itibarla bunların ‘düşünce romanı’ nitelmesini hak etmeleridir. Bu, yukarıda üzerinde durduğumuz kitapta da vurgulanan ve bizim de katıldığımız bir noktadır. Üçüncüsü ise ‘Adalet Ağaoğlu’nun romancı kimliğinin bu son romanlarıyla biraz daha ağırlık kazanmış’ olmasıdır. Daha önce de vurgulandığı gibi bu romanlar, gerçekten de birer aşamayı işaret ederler. Bu itibarla Gümüş’ün, -her ne kadar cümlesini bir soru işaretiyle bitiriyor ise de- bu düşüncesinin yerinde ve isabetli olduğunu düşünüyoruz.

Bu genel değerlendirmelerin yer aldığı kısımlarda *Hayır...*’la ilgili kayda değer iki nokta daha dikkati çeker. Bunlardan ilki, romanın esas olarak hangi sorunu işlediğiyle ilgilidir. Gümüş’e göre *Hayır...*, “daha çok başkaldırı ve intihar olarak saptanabilecek olan sorunsalı üstünde yoğunlaşıyor.”(s.19) Şüphe yok ki bu, yerinde bir belirlemedir. İkinci noktada ise

Gümüş, Hayır...’ın “Adalet Ağaoğlu’nun en önemli romanı olarak düşündüğü”nü(s.19) belirtir. Ayrıca ona göre “Hayır... popüler alanların kıyasına uğramamış, böyle bir sorunu kendi yaşam alanına sokmamış bir roman olarak, verilmiş değerlerin de tamamıyla dışında kalabilmişti”r.(s.20)

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı gibi Gümüş, söz konusu kitaplarında Adalet Ağaoğlu’nun iki romanını ayrı ayrı ele almakta ve sözünü ettiğimiz eleştiri anlayışı ile çözümlenmeye çalışmaktadır. Şüphe yok ki bu eleştiri anlayışının pek çok mahzurlu tarafları vardır. Çünkü bu anlayış, yukarıda da görüldüğü gibi ‘inceleme’den ziyade yeni bir metin ‘yaratım’ını esas alır. Romanların biçim hususiyetlerini büyük ölçüde ihmal eder. Ancak her ne kadar bu mahzurlu noktaları içinde barındırıyor ise de Gümüş, şüphe yok ki bu anlayışla romanların gizli ve kapalı kalan taraflarını okuyucuya açar ve böylece onların daha iyi anlaşılmasına katkı sağlar. Bu itibarla onun çalışmalarının olumlu manada mütalaa edilmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Gümüş’ün bu çalışmaları, tür itibariyle farklı olan başka bir kitap izler: “*Adalet Ağaoğlu Kitabı - Sen Türkiye’nin En Güzel Kazasının*” *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, yazar Feridun Andaç’ın Adalet Ağaoğlu ile yaptığı uzun soluklu bir söyleşi kitabıdır.⁵ Kitap, Adalet Ağaoğlu’nun “Yazıdan Söze” başlıklı takdim yazısıyla okuyucuya açılır. Söz/konuşma ile yazı arasındaki farklılık ve zorluk üzerine bazı düşünceleri/endişeleri dile getirdiği bu başlıkta Adalet Ağaoğlu, böyle bir söyleşiye ‘neden boyun eğdiğini’ gerekçelendirir: “Yazarlarımıza karşı değerbilirlik örnekleri veren kültür kurumlarımızdan Türkiye İş Bankası Kültür Bölümü etkinlikleri ve yayınlarının, şimdiki yarına sözlü tarih merceğinden de bağlama bilincine duyduğum saygıdan. Hem bunun için, hem de bana, yazarlığımı giderayak bir de sözel biçimde deneme fırsatı verdikleri için kendilerine, bu kitabın hazırlanmasında emeği geçen herkese borcumu, yazmak yerine bu sefer de anlatan olmakla ödediğimi ummak istiyorum.”(s.8)

Adalet Ağaoğlu’nun bu beklentisinin tamamlandığı noktada Andaç’ın, önsöz mahiyetindeki “Buluşma Anının Öncesi ve Sonrası”(s.9-13) yazısı devreye girer. Burada Andaç, Adalet Ağaoğlu ile gerçekleştirdiği bu son “buluşma”dan önceki “buluşma anları”ndan uzun uzadıya söz eder ki bunlar, onun ifadesiyle “hep yarım kalan buluşma anları”dır. O, “1999’un Nisan’ında, biraz da tüm bu yarım kalmışlıkların/bekleyişlerin önünü de açabilmek amacıyla, kendisine bir konuşma kitabı”(s.12) hazırlamayı önerir. Adalet Ağaoğlu ise bu öneriyi uygun bulur ve gerekli ön çalışmalar yapıldıktan sonra da ilk buluşma gerçekleşir: “11 Temmuz Pazar günü 11:00’de Büyükdere’de yan yana geldik. Sonunda şeytanın bacağı kırıştı. Onuncu, son görüşmemiz ise 28 Eylül Salı günü oldu. Adalet Ağaoğlu ile her buluşmamız, yaklaşık 4-5 saatimizi dolduruyordu. Konuşmalarımız 40-50 saatlik bir zaman

⁵ Feridun Andaç, (2000): *Adalet Ağaoğlu Kitabı-Sen Türkiye’nin En Güzel Kazasının*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Basım, 208 (+37) s.

dilimine yayıldı. Hazırladığım soruların bir kısmını, yazılı olarak verdi Ağaoğlu. Ama önemli bir bölümü de bant kaydına geçti. İlk görüşmelerimiz ise, özellikle Temmuz ayında, benim not almama dayalıydı.”(s.13)

Kitabın hazırlanışıyla ilgili bu ön bilgilerden sonra söyleşilerden oluşan metni okumaya başlarız. Bu metin, belli başlıklarla adlandırılarak ayrılmış beş ana bölümden oluşur. Bunlar, şu adları taşırlar: “Adalet, Hürriyet, Yaşasın Millet”(s.15-40) “Hadi, Piyes Yazalım”(41-60) “Roman, Hayatı Bütünler ve Anlamlandırır”(s.61-88) “Görünmeyen Bir Şeyin Altından Koskoca Bir Hayat Çıkar”(s.89-126) “Eskiye Tahrip Ediyorsun, Onun Yerine Ne Getiriyorsun?”(s.127-186). “Adalet, Hürriyet, Yaşasın Millet”, başlığı bulunan ilk bölümdeki sorular –ve dolayısıyla cevaplar- tamamıyla Adalet Ağaoğlu hayatı etrafında döner ki, burada onun doğumu, belli bir döneme kadar günlerini geçirdiği ev ve çevre, ailesi, aile içi ilişkileri, çocukluğu, gençliği, öğrenim hayatı... ile ilgili çeşitli noktaları görürüz. Diğer bölümlerde ise ana hatlarıyla ‘tiyatroya adım atışı ve bu tür üzerinde sabırla çalışması’, ‘radyo yılları’, ‘çeviri faaliyetleri’, ‘ilk tiyatro sahnesini kurması ve bu çerçevede yaşadıkları’, ‘yazma eylemi ve eserleri üzerine düşünceleri’, ‘kendisi ve eserleri üzerine yapılan eleştirenler karşısındaki değerlendirmeleri’, ‘dünya görüşü’, ‘hayata bakışı’... gibi noktalarla karşı karşıya geliriz.

Söyleşilerin okunduğu bu ana bölümlerden sonra *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, “Belgeler”(s.187-192), “Notlar”(s.193-196), “Kitapta Adı Geçen Kişiler”(s.197-200), ve “Adalet Ağaoğlu Kronolojik Yaşamöyküsü”(s.201-207) ile devam ettikten sonra bir “Albüm”le sona erer. Bu ‘nehir söyleşi’ kitabı, şüphe yok ki Ağaoğlu’nu hayatı, sanatı ve eserleriyle tanımak veya onun üzerine araştırma yapmak isteyenler için önemli bir kaynaktır.

Ağaoğlu’nun eserlerine farklı açıdan yaklaşan diğer bir çalışma bir tıp doktoru/psikiyatrist olan Halûk Sunat’tan gelir: “*Hayal, Hakikat, Yaratı - Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*”.⁶ Sunat’ın bu çalışması bir “Önsöz”le(s.9-12) okuyucuya açılır. Ardından da dört ana bölüm birbirini takip eder. Bu bölümleri sırayla şu şekilde verebiliriz: I. Bölüm “Gece Hayatı(m) ve Roman: *Ölmeye Yatmak*”(s.13-48); II. Bölüm “*Göç Temizliği/Anımsamalar ve Adalet Ağaoğlu’nun Mutfağı*”(s.49-86); III. Bölüm “*Mutfaktan Sofraya: Dar Zamanlar*”.(s.87-184); IV. Bölüm “*Bir İntiharın Hakikati, Hayali ve Yaratı (Dar Zamanlarda)’da İntihar*”(s.185-212) ve “*Roman/Yaratı*”(213-240). Bu ana bölümlerin tamamlandığı noktada Sunat, ayrıca incelemede uyguladığı psikanalitik yaklaşımın okuyucu tarafından daha iyi kavranması için kurama ilişkin kısa bir bölüm ekler: “*Soranına Notlar*”(s.241-265)

Az önce sıraladığımız “bölüm başlıklarından da anlaşılacağı gibi, inceleme, temelde, Ağaoğlu’nun düşlerini kaleme aldığı “rüya anlatısı” Gece Hayatım, anı-romanı *Göç Temizliği*

⁶ Hâlûk Sunat, (2001): *Hayal, Hakikat, Yaratı Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*, Bağlam Yayınları, 1. Basım, 273 s.

ile *Ölmeye Yatmak, Bir Dügün Gecesi* ve *Hayır*'dan oluşan "Dar Zamanlar" üçlemesine odaklanıyor. Sunat, yazarın ilk iki yapıtının ışığında, düş/yaşantı/yaratı arasındaki bağlantılara dikkat çekerek Ağaoğlu'nun üçlemedeki yazınsal pratiklerini çözümlenmeyi hedefliyor. [...]. Hayal, Hakikat, Yaratı, Sunat'ın bilgi birikimini ve emeğini yansıtan, okuru birçok açıdan düşünmeye sevkeden bir çalışma. Ancak kitap okurdan bunu aşan bir çaba da bekliyor. Sunat, incelemeyi kaleme alırken zaman zaman yazarla diyaloga girdiği, anlatımını ünlemler ve seslenişlerle hareketlendirdiği kişisel bir üslubu benimsemiş. Gereksiz uzunluktaki cümleler, bazen sayfalarca süren dipnotlar, cümle arası "deyişler" ve incelemeyi genelde kuşatan çetrefil anlatım, metne odaklanmada okur için önemli güçlükler yaratıyor. [...M]etinde noktalı virgül, çift tırnak, parantez, çizgi ve bölme işaretlerinin ekonomik olmayan kullanımı, kitabı birçok noktada okunmaz hâle getiriyor. Yazarın anlatım ve organizasyon konularında yalınlıktan uzaklaşması, söylemek istediklerinin okura ulaşmasını zorlaştırıyor."⁷

Ağaoğlu çalışmalarına katkı sağlayan kişilerden biri de yazarın hayat arkadaşı Halim Ağaoğlu'dur: "*Herkes Kendi Kitabının İçini Tanır*"⁸ Eser, "Adalet Ağaoğlu'nun yazarlığının 55. yılı onuruna" hazırlanmış derleme bir kitaptır. "Hazırlayanın Önsözü"nde Halim Ağaoğlu, böyle bir kitabı neden hazırladığını "Yarım yüzyıldır basında Adalet"le ilgili olarak çıkan her çeşit yazıyı kupürler hâlinde biriktiriyordum. Dolu dolu 35 dosya, haberler, eleştiriler, söyleşiler, köşe yazıları, kitap, tiyatro ilanları, bilmece, imza günleri, onun adının geçtiği her yazı, haber vs.. [...]. Arşivi ilerde Adalet Ağaoğlu üzerine inceleme yapacaklar için hazırlıyordum. Bu konudaki ilk incelemeyi değil ama ilk çalışmayı niye ben yapmayayım, dedim. Bu çalışma ilerdeki incelemeleri de kolaylaştıracaktı."(s.9) sözleriyle dile getirir. Devamında kitabı hazırlama esnasında hangi noktalara dikkat ettiğini ortaya koyar: "Çalışmanın en zor yanı, hakkındaki yazı ve eleştirilerden örneklerin seçilmesi oldu. Tarafsız olmaya çalışarak hem lehte hem de aleyhte örnekler seçtim. Okura ilginç gelebilecek olanların da özellikle kitapta yer almasını istedim. Şunu da önemle belirtiyim ki Adalet seçimlerime ve bütün çalışmama hiç karışmadı, hatta kitabı ilkönce basıldıktan sonra gördü diyebilirim."(s.9) Bu önemli nokta gerçekten de kitabın ana bölümleri okunmaya başlandığı zaman büyük ölçüde görülüyor. Burada okuyucu hem lehte hem de aleyhteki eleştirilerle karşı karşıya gelebiliyor. Adalet Ağaoğlu'nun romanlarını belki de en çok eleştiren Fethi Naci'nin yazılarından yapılan alıntılar (bkz. s.74 ve 99) buna iyi bir örnektir.

"*Herkes Kendi Kitabının İçini Tanır*", "Hazırlayanın Önsözü"nden sonra "Hakkında Yazılanlar"la(s.11-26) okuyucuya açılır. Bu bölümde okuyucu, Ağaoğlu hakkında yazılan elliye aşkın yazıdan alınmış her biri birkaç satırlık olan alıntılarla karşı karşıya gelir. Bu alıntılarının

⁷ Beyhan Uygun-Aytemiz, (2002): "Adalet Ağaoğlu'nun Roman Dünyasına Psikanalitik Bir Bakış", *Kanat*, Sayı: 10, (Güz): 11.

⁸ Halim Ağaoğlu, (2003): *Herkes Kendi Kitabının İçini Tanır*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Basım, 195 (+31) s.

tamamlandığı noktada “Eserlerindeki Sav ve Özdeyişler”.(s.27-60) kısmı başlar. Anlaşılacağı gibi hazırlayan burada Ağaoğlu’nun hemen bütün eserlerini merkeze alır ve bu eserlerde dikkati çeken özlü, etkili ve vurucu sözleri alıntılar. Çalışmanın en uzun ve önemli bölümleri şüphe yok ki bundan sonra başlar. Bunlardan ilki “Eserlerinin Eleştirileri”(s.61-112) adını taşır. Halim Ağaoğlu bu bölümde Ağaoğlu’nun tiyatro, roman ve hikâyeleri üzerine dergilerde yayımlanmış eleştiri yazılarından alınmış her biri birkaç satırlık alıntılarını sunar. Çalışmanın en uzun bölümü olan “Yazı, Demeç, Soruşturma ve Söyleşilerden Alıntılar”da(s.113-172) ise, anlaşılacağı gibi Ağaoğlu’nun kendi yazıları, demeçleri, soruşturmalarına verdiği cevapları ve söyleşileri merkeze alır ve bunlardan alıntılar sunar. Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında Ağaoğlu’nun “Kronolojik Yaşamöyküsü”(s.173-182), “Aldığı Ödül ve Unvanlar”(s.183-186) ve “Belgeler” (s.187-195) yer alır. Çalışma bir “Albüm”le de son bulur.

Anlatımlardan da anlaşılacağı üzere bu kitap bir inceleme değildir. Bu bakımdan burada Ağaoğlu hakkında herhangi bir yorum ve değerlendirmeye tesadüf etmiyoruz. Ancak çalışmanın iki yönden önemli olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi, derleme olmasına karşın bu kitabın Ağaoğlu hakkında zengin bir kaynakçayı araştırmacılara sunuyor veya işaret ediyor olmasıdır. İkincisi ise kitaba alınan alıntıların, yazarın en yakınında bulunan birinin yapmış olmasıdır. Şüphe yok ki bu noktada onun tercihleri önem arz eder.

Ağaoğlu üzerine yakın zamanlarda yayımlanan en önemli kitap, hiç şüphe yok ki “Hayata Bakan Edebiyat-Adalet Ağaoğlu’nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar”dır.⁹ Nüket Esen’le Erol Köroğlu’nun yayıma hazırladıkları bu kitap, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından 15 Mayıs 2002 tarihinde düzenlenen “Adalet Ağaoğlu Sempozyumu”nda sunulan tüm bildirimlerle daha önce 12-13 Aralık 1998 yılında Ohio Eyalet Üniversitesi’nde Adalet Ağaoğlu onuruna düzenlenen “Çağdaşlık ve Toplumsal Değişim” başlıklı sempozyumda sunulmuş bazı bildirimlerin ilavesiyle oluşmaktadır. “Giriş”, “Toplu Kaynakça” ve “Dizin” dışında herhangi bir bölümlenimin yapılmadığı kitapta artarda sıralanmış on iki makale vardır. Bunlardan ilk yedi tanesi romanları¹⁰, biri anı kitabı *Göç Temizliği*¹¹, biri hikâyeleri¹², geri kalan üçü de tiyatroları¹³ üzerindedir. Burada özellikle romanları üzerine yazılan yazılardan birkaçı üzerinde durmak yararlı olacaktır.

⁹ Nüket Esen-Erol Köroğlu, (2003): *Hayata Bakan Edebiyat-Adalet Ağaoğlu’nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1. Basım, 172 s.

¹⁰ Sibel Erol, “*Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu’nun Romanlarındaki İnce Ayar*”; Hâlûk Sunat, “*Babalar ve Kızları ya da Kızların Yalnızlıkları*”; Sibel İrzık, “*Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite*”; Zekeriya Başkal, “*Adalet Ağaoğlu’nun İki Romanında 68 Kuşağı*”; Erol Köoğlu, “*Sahici Bir Başlangıçla Bitmek: Adalet Ağaoğlu’nun Üç Beş Kişi’sinde Kimlikler Arasında Kalmışlık*”; Mahmut Temizyürek, “*Adalet Ağaoğlu’nda Kendini Arayan Bütünlük*”; Christoph K. Neuman, “*Romantik’te Tarih*”

¹¹ Fatih Altuğ, “*Göç Temizliği: Göçlerin ve Ötekiliklerin Kavşağında Yazarın Kendi Hayatını Kurgulayışı*”

¹² Kabil Demirkıran, “*Adalet Ağaoğlu’nun Üç Öyküsünün Yapısökümcülük Bağlamında Çözümlemesi*”

Bu çerçevede üzerinde duracağımız ilk yazı, Sibel Erol'a aittir: "*Toplumsal Dış Gerçekçilik ve Kişisel İç Şiir: Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarındaki İnce Ayar*" Erol, bu yazısında 'Ağaoğlu'nun romanlarındaki ince ayarı veya dengeyi' sağlayan temel unsurların neler olduğu üzerinde durur ve bunları başlıktan da anlaşılacağı gibi iki nokta etrafında toplar: "1) Mimetik tarafı çok belirgin, kuvvetli bir toplumsal gerçekçilik. Romanlardaki olay örgüsünü yaratan, olayların gelişme ve akışını motive edip onu geliştiren, karakterleri ve problemleri anlamlandıran hep dıştaki tarihi, sosyal gerçek ve gerçekçilik. 2) Her romanda bu gerçek ve gerçekçiliği tamamlayan fakat aynı zamanda ona başkaldırıp, onu aşan, karakterlerin duygularını, ideallerini, hayallerini ortaya çıkararak simge yüklü, müzik ve renk dolu şiirsel bir iç dünya ve şiirsel bir iç dil var."(s.6) Ona göre "[b]u dış ve iç öğelerin varlığı kadar Adalet Ağaoğlu'nun edebi imzasını oluşturan faktör sosyal gerçek ile şiirsel iç dünya arasında yarattığı ince denge. Toplumsal gerçekçilik yönü Adalet Ağaoğlu romanlarını düşünce romanı yapmaktadır. Ama toplum hakkındaki genel saptamaların duygulara damıtılarak içe dönüştürülmesi, özelleştirilmesi ve kişileştirilmesi, yani düşüncenin duygu olarak verilip yaşanması da romanları şiirsel kılmaktadır. Kendine özgü dili olan iç dünya, dış gerçekliğin izdüşümü olduğu kadar onu tehdit edip parçalayabilen, daha yeni daha güzel bir gerçeğe gitme imkânı arayan ve sağlayan bir savunma alanıdır. Duygu, tepki, hayal, simgenin oluşturduğu iç ses yeni gerçekler arayışında toplumda var olan değerlerin insani ve ahlaki eleştirisini oluşturur ve ütopyik potansiyelini gösterir." (s.6-7)

Bu alıntıdan da anlaşılıyor ki Erol, Ağaoğlu romanlarındaki ince ayarı sağlayan unsurları gösterirken önce 'toplumsal gerçekçilik'/'sosyalist realizm' ögesine vurgu yapıyor ve bunun bütün romanlarında belirgin şekilde kendini gösterdiğini söylüyor. O kadar ki yazısının bir yerinde "Adalet Ağaoğlu'nun bütün romanları[nın] Türk toplumunun belirli dönemlerdeki dönüşümünün tarihi ve sosyolojik incelemesi olarak okunabil"eceğini(s.7); başka bir yerinde ise "bütün Adalet Ağaoğlu romanlarında sosyolojik, politik, tarihi bakımdan bir araştırma olarak kullanılabilir doğrulukta, yerinde bir dış gerçeklik[in] var"(s.31) olduğunu ve "bundan dolayı [da] her karakter[in] bir tip olarak okunabil"eceğini(s.7) söylemekten kendini alamıyor. Şüphe yok ki bütün bu vurgular, bize göre Adalet Ağaoğlu romanlarını asıl bağlamından koparıyor ve onları daha çok kendisinden önceki toplumsal gerçekçi roman geleneğine/anlayışına eklemiyor ya da eklememe tehlikesini doğuruyor. Bu da romanların edebilik vasfından ziyade birer sosyolojik metin hâline dönüşmelerine yol açıyor. Oysa ne Ağaoğlu ne de metinleri bu yapının veya anlayışın içinde mütalaa edilebilir. Her şeyden önce Ağaoğlu, bu anlayışın bütünüyle dışında olan bir romancıdır. Hâl böyle iken onu, 'kuvvetli bir

¹³ Sevdâ Şener, "*Adalet Ağaoğlu'nun Oyunları Bağlamında Türk Dramında Kadın İmgesi*"; Nur Gürani Arslan, "*Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatro Oyunlarında Kendi Kozlarından Çıkamayanlar*"; Tamer Kütükçü, "*Evcilik Oyununun Kurgusu Üzerine Bir İnceleme*"

toplumsal gerçekçilik'le neredeyse bir toplumbilimci veya belgelerden hareket eden bir tarihçi kimliğine sokmak, bize göre çok yerinde bir belirleme değildir. Bu yüzden Erol'un, 'kuvvetli bir toplumsal gerçekçilik' vurgusunun pek isabetli olmadığını ve bunun ancak bir toplumbilimcinin vurgusu olarak kabul edilebileceğini düşünüyoruz.

Erol'un yazısında dikkati çeken ikinci nokta ise, diğer yönü yani 'kişisel iç şiir'i izah ederken belirir. Şöyle ki, Ağaoğlu romanlarında karşımıza çıkan "dıştaki gerçek toplumda ve insanlar arasındaki bölünmeleri, yabancılaştırmaları yaratıp gösterirken iç dünya, insani tabanda sevgi, anlayış, bilinçlenme, dayanışma çerçevesinde başka bir gerçek oluşturur ve çözüm önerir."(s.7) Erol'un bu alıntıdaki son, yani "çözüm önerir" cümlesinin çok isabetli olduğunu düşünmüyoruz. Çünkü bize göre Ağaoğlu romanları Erol'un söylediği gibi 'çözüm öneren' romanlar değildir. Eğer bu romanlarda mutlaka bir 'çözüm' aranacak veya bundan bahsedilecekse bu, şüphe yok ki Erol'un işaret ettiği gibi 'öneri'lmış değil, okuyucuya bırakılmış bir 'çözüm' olmalıdır. Nitekim Erol, başta ileri sürdüğü düşünceyi yazısının ilerleyen kısımlarında başka bir hususu ifade ederken nakzediyor ve az önce işaret ettiğimiz noktaya yaklaşıyor: "Romanlar nasıl kesin bir şekilde, açık ve saydam gerçeklerle başlamıyorsa, her şeyi bağlayıp çözümleyen kesin bir sonla da bitmiyorlar."(s.23)

"Hayat Bakan Edebiyat"ta üzerinde duracağımız ikinci yazı Erol Köroğlu'na aittir: "*Sahici Bir Başlangıçla Bitmek: Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi'sinde Kimlikler Arasında Kalmışlık*" Başlıktan da anlaşılacağı üzere Köroğlu bu yazısında Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* romanını ele alır ve inceler. İncelemeye başlarken, önce Türk edebi eleştiri geleneği veya edebiyat tarihçiliği üzerinde durur ve bu noktadaki gözlemini aktarır: "1980'lere gelene kadar eleştirinin temel kavramı 'gerçekçilik'tir ve edebiyat tarihçiliğinin tercih edilen çalışma yöntemi de, çağdaş kurmaca metinlerini üretim dönemlerine göre kümeleyerek sınıflandırmaktır."(s.73) Ona göre bu yöntem, çok isabetli bir yöntem değildir. "Türk edebiyat tarihçiliğinin de daha metin odaklı ve mikro anlam alanlarına duyarlı bir yöntem gereksinimi var."dır.(s.75). Bu kuramsal girişten sonra metne yönelen Köroğlu, onu üç alt başlık altında inceler: "*Üç Beş Kişi* ve Gece İzleği"; "Eşiklik ve Metin-Bağlam Etkileşimi" ve "1980 Öncesi ve Sonrası Romanları Arasında Eşik Metin Olarak *Üç Beş Kişi*". Burada en kayda değer düşünceler, şüphe yok ki üçüncü alt başlıkta karşımıza çıkar. Bu başlıkta Köroğlu, *Üç Beş Kişi*'nin, kendisinden önce ve sonra yazılmış romanlar arasındaki yerini belirlemeye çalışır. Ona göre *Üç Beş Kişi*, "1980 öncesi ve sonrası romanları arasında bir eşik metindir. Yüzeyle gerçekçi, psikolojik bir roman olarak görünür ve okuyucu tarafından 1980 öncesi toplumsal, eleştirel roman geleneğinin başarılı bir örneği olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte, romanın bazı anlatısal özelliklerine dikkat ettiğimizde yaklaşmakta olan dönemin bazı izlerini yakalamak da mümkün olabilecektir. Her şeyden önce, *Üç Beş Kişi* oyuncu/oyunlu bir metindir. Bu oyunluluk, bazı 1980 sonrası romanlarındaki kadar açık ve bol değildir."(s.81) Ancak

bunlar, az da olsa vardır. Ona göre romanın şahıs kadrosunda dikkati çeken ‘isim sembolizmi’ ve ‘metinlerarasılık ve etkileşimler’, *Üç Beş Kişi*’nin “gerçekçi ve postmodernist kurmaca arasındaki durumunu”(s.83) ortaya koyar.

“Hayata Bakan Edebiyat”ta üzerinde duracağımız son yazı ise, Mahmut Temizyürek’e aittir: “Adalet Ağaoğlu’nda Kendini Arayan Bütünlük” Ağaoğlu üzerine yayımlanmış bu son kitap, şüphe yok ki bütün yazılarıyla kayda değerdir. Ancak bize göre bunlar arasında Ağaoğlu ve romanlarını anlama noktasında Temizyürek’in yazısı ayrı bir öneme sahiptir. Esas olarak *Ruh Üşümesi* ile *Romantik Bir Viyana Yazı* romanlarını merkeze aldığı bu yazısında Temizyürek, eleştiri ve edebi metinle ilgili genel bir giriş yaptıktan sonra Ağaoğlu ile ilgili ilk düşüncesini ileri sürer. Bu düşünceye göre “Adalet Ağaoğlu, hiçbir yazarımızda olmayan biçimde, kendi kişisel belliğini, ruhsal belliğini yaratmak için yazıyor. *Ölmeye Yatmak*’tan Romantik’e kadar 8 romanın en azından yazar için işlevi bu”dur.(s.88)

Temizyürek’in asıl kayda değer tespit ve yorumları, şüphe yok ki bundan sonra gelir. O, ilk olarak Ağaoğlu’nun romanlarını bir bütün hâlinde kavrar ve bu romanların ana temasını belirler: “Adalet Ağaoğlu’nu tek bir temaya indirgemek gerekirse ‘yazarın da içine doğduğu toplumsal yaşamın değerler oluşumu ile bu değerlerin çözülüşünün bireyin bilinci ve ruhu üzerindeki sancıları’ diye belirtmek sorunu güdükleştirmek olabilir. Ama sanki Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Kiralık Konak ve Ankara’sından sonraki dünyayı, okullarda okutulan tarih, yurttaşlık, hayat bilgilerini, bu bilgilerle kurulmuş benliğin değişen yaşamda, kendini ve bilgileri sorgulayışı, kısaca modernizmin insana ne yaptığının sorgulanışı, Ağaoğlu romanlarının ana izleği olmuştur. Oğuz Atay’ın o unutulmaz romanı Tutunamayanlar’ın daha klasik biçimde yazılmış çeşitlemeleridir Ağaoğlu’nun romanları.” (s.89) Bize göre bu belirleme son derece yerinde ve isabetlidir. Temizyürek’in işaret ettiği gibi Ağaoğlu romanları, esas olarak toplumsal ve siyasal otoriteler altında bütünlenen bireysel tarihin/geçmişin/kimliğin veya onun ifadesiyle ‘modernizmin insana ne yaptığının sorgulanışı’ etrafında döner. Ağaoğlu okuyucuları, bu noktayı ilk romandan son romana kadar açık bir biçimde görürler.

Bu belirlemenin ardından Temizyürek, söz konusu ana tema ile de ilintisi olan başka bir noktaya daha değinir: ‘Sanatsal biçim ile yazar ‘tecrübesi’ arasında kurulan gerçek ilişki veya geçmiş algılaması. Bu ilişki veya algılama, bilindiği gibi Türk edebiyatında bazı romancılarda yoğun olarak görülür. Buna en iyi örnek şüphe yok ki, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Oğuz Atay’dır . Temizyürek, Ağaoğlu’nun geçmişle kurduğu ilişkiyi anlamaya çalışırken önce Tanpınar’a gönderme yapar ve onu bu noktada Ağaoğlu ile mukayese eder. Buna göre “Tanpınar’ın romanlarında ölü geçmiş ile kurulan canlı ilişki, geçmişin yeniden yaratılarak bugüne getirilmesi özlemine içerir. [...]. Ağaoğlu’nda geçmiş ise, bizi kısır bir yaşantı deneyimine indirgeyen “terbiye”dir. Örgün terbiye, yaygın terbiye, devletiyle, sokağıyla, orta sınıf kültürünün verebildiğiyle terbiyedir. Ağaoğlu’nun da baktığı bir geçmiş

vardır. Ancak o geçmiş kuyusu, suyu kurumuş bir kuyu, dolayısıyla sesinizin soğuk duvarlara çarptığında bulduğunuz ses kadar var olan bir izi olan bir kuyudur. Burada geçmiş nesnesi ile yazarın kurduğu özne ilişkisi sadık ama negatif bir ilişkidir. Sadıktır; çünkü olan neyse odur ama olan öznenin bilişsel dünyasında redde dönüşmüş, dönüşürken geçmişin ağır yağlı gövdesi yerine, kuru, çirkin, komik, zapturaptçı hâliyle küçük bir Şarlo diktatörü oluvermiştir. Ama o diktatöre sadece gülemeyiz; yazar da en fazla ‘hah hayt!’ türünden bir kahkahayı kendisine ve bize layık görür. Geriye bulaşık bir acının az çok ironiye dönüşmüş hüznü kalır.”(s.89) Kısaca Ağaoğlu’nun geçmişle kurduğu ilişki, “az çok tisindirici, tıpkı *Göç Temizliği* gibi, ancak arınırsa varlığımızın bütünlüğünü özgürleştirici bir ilişkidir. Tanpınar ile Ağaoğlu arasında fark budur; geçmişe bugüne davet ile, geçmişin tozunu üzerimizden silkme arzusu...”(s.90) Temizyürek’e göre “bu farkı Yakup Kadri ile Ağaoğlu’nu karşılaştırırken de kurabiliriz. Yakup Kadri’nin toplumsal ve bireysel yaşantıyı ‘tecrübeleştirilmesi’nde ‘acı hatırlatma ve arınma daveti’ daha öne çıkarken, Ağaoğlu’nda ölü geçmişten ‘silkinme’ duygusu daha güçlüdür. Oğuz Atay ise silkinmeyi bile geç kalınmış sayar; yaşantının birey üzerindeki onulmaz tecavüzünü, alayla, ironiyle katlanılır kılmaya, tecavüzçüyü kendisine bile komik düşürerek caydırmaya çalışan bir tutum içindedir. Ağaoğlu, ölü geçmişin üzerimizdeki tortusunu, bizzat geçmişçi kuranların çaresizliğiyle de anlamaya çalışır.”(s.90)

Ağaoğlu üzerine yapılmış son çalışma, yakın zamanlarda tamamlanan bir doktora tezidir: “Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma”¹⁴ Seyit Battal Uğurlu tarafından hazırlanan bu tez, şu ana kadar yapılmış çalışmalar arasında en hacimli ve kapsamlı olanıdır. Başlıktan da anlaşılacağı gibi tez, Ağaoğlu’nun hayatı, hikâyeleri ve romanlarını konu edinir. Uğurlu’nun çalışması “İçindekiler”, “Önsöz”, “Kısaltmalar”, “Giriş”, “Sonuç”, “Kaynakça”, “Dizin(Kişi-Eser)”, “Özet” ve “Abstract” dışında dört ana bölümden oluşmaktadır: “Birinci Bölüm: Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı ve Eserleri”; “İkinci Bölüm: Düşünce Dünyası ve Sanat Anlayışı”; “Üçüncü Bölüm: Adalet Ağaoğlu’nun Romanları”; “Dördüncü Bölüm: Adalet Ağaoğlu’nun Hikâyeleri”. Bu ana bölümlerde on sekiz ara başlıkla yaklaşık iki yüz alt başlık yer almaktadır.

Uğurlu, “Giriş”te “sanatta üç büyük gelenekten söz edilebilir. Bunları birbirini takip eden süreçler içinde geleneksel, modern ve post modern olarak adlandırmak mümkündür.” der.(s.1) Ardından da bu üç geleneği belli başlı araştırmacıları esas alarak ana hatlarıyla vermeye çalışır. “Giriş”in son iki sayfasına gelindiğinde ise sözü Ağaoğlu’na getirir ve şöyle der: “Son dönem modern Türk romanı içinde, ön sıralarda yer alan Adalet Ağaoğlu üzerine daha emin bir dille konuşulabilir”(s.9) Gerek bu son cümle, gerekse daha önceki kuramsal genel anlatımlar, okuyucuyu ister istemez bazı beklentiler içerisine sokar: Adalet Ağaoğlu, bu ‘üç

¹⁴ Seyit Battal Uğurlu, (2003): *Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 817 s., (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

büyük gelenekten' hangisi içinde yer alır? Bu yer alışı'nın gerekçeleri nelerdir? Uğurlu, her ne kadar 'emin bir dille konuşulabil'eceğini söylese de burada bunların hiçbirine somut ve net karşılıklar vermez. Karşılıklar vermek bir yana bu noktada işaret ettiğimiz soruların hiçbirisi gündeme bile gelmez. Sadece birkaç genel ifade ile yetinir ki, bunlar da Ağaoğlu ve romanları üzerine sık sık tekrar edilen şeylerdir. Ancak Uğurlu, "Giriş"te ihmal ettiği bu noktalara, romanları ele aldığı üçüncü bölümün ilk alt başlığında/"Kurgu"da kısmen de olsa bir cevap verir. Ona göre "Ağaoğlu'nun yazdığı sekiz roman, kurgusu açısından geç modern dönem eserlerin karakteristik özelliklerini taşır. İlk romanlarında gerçekçi öğeler, sonrakilerde yerini modernist roman öğelerine bırakır. Son dört romanda ise postmodern öğelere rastlanır. Ağaoğlu'nun romanı, genel anlamda geç modern romanlar arasında düşünülebilir. Ağaoğlu'nun romanları çoğul anlatılı bir özelliğe sahiptir. " "*Fikrimin İnce Gülü* " bir yana, yedi romanında da en az iki anlatıcı vardır."(s.137)

Görüldüğü gibi bu alıntıda Uğurlu, romanları kurgu açısından bir bütün olarak ele alıyor ve belli bir belirleme yapıyor: "İlk romanlarında gerçekçi öğeler, sonrakilerde yerini modernist roman öğelerine bırakır. Son dört romanda ise postmodern öğelere rastlanır." Burada öncelikle ilk cümle üzerinde durmak ve şu soruyu sormak gerekir: İlk romanlar, hangileriyle sınırlıdır ve bunlarda ne gibi 'gerçekçi öğeler' söz konusudur? Alıntıdan da anlaşılacağı üzere bunlar, cevapsızdır. Bunlarla birlikte Uğurlu, onun 'son dört romanında postmodern öğelere' rastlandığını söyler. Şüphe yok ki, Ağaoğlu'nun bazı romanlarında söz konusu öğelere rastlanmaktadır. Ancak bu öğeler, Uğurlu'nun dediği gibi sadece son dört romanında mı görülür? Bize göre Uğurlu, bu noktada yanılmaktadır. Çünkü bu öğeler, onun işaret ettiği gibi son dört romanında değil, asıl ve belirgin olarak ilk defa dördüncü romanından yani *Yazsonu*'ndan itibaren görülmeye başlar. O kadar ki Ağaoğlu'nun modernist çizgiden postmodernist çizgiye açık bir şekilde yöneldiğini gösteren ilk romandır *Yazsonu*. O, bu kadar açık bir görüntüyü bir daha son romanı *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda gösterecektir.

Uğurlu'dan aldığımız alıntıda dikkat çeken başka bir nokta daha var. Bunu görmek için alıntıdaki cümleyi tekrar okuyalım: "Ağaoğlu'nun romanları çoğul anlatılı bir özelliğe sahiptir. " "*Fikrimin İnce Gülü* " bir yana, yedi romanında da en az iki anlatıcı vardır." Uğurlu'nun ilk cümlede ne demek istediğini, ikinci cümleyi okuyunca daha iyi anlıyoruz. Ancak bu son cümlede ifade ettiği 'iki anlatıcı' belirlemesine katılmıyoruz. Eğer 'anlatıcı' kavramından roman sanatında kabul edilen anlatıcıları (yazar anlatıcı, kahraman anlatıcı ve müşahit anlatıcı...) anlıyorsak, o zaman bu noktada da Uğurlu yanılmaktadır. Çünkü Ağaoğlu romanları, onun ifade ettiği gibi " "*Fikrimin İnce Gülü* " dışındaki romanların tümünde "en az iki anlatıcı" yoktur. Uğurlu'nun işaret ettiği durumu sadece *Yazsonu* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda görüyoruz. Alıntıdaki ifadede Uğurlu, bize göre 'anlatıcı' kavramı ile 'anlatım teknikleri' kavramını eşdeğer veya aynı sayıyor ve sözünü ettiği "en az iki anlatıcı" yargısına

ulaşıyor. Oysa bu doğru bir yaklaşım değildir. Eğer bu açıdan yaklaşırsa o zaman “*Fikrimin İnce Gülü*”nün de dışarıda bırakılmaması icap ediyor. Çünkü bu romanda da sözünü ettiği türden birden çok anlatıcı mevcuttur.

Bu değerlendirmelere usulle veya incelemede izlenen yolla ilgili birkaç noktayı daha eklemek uygun olur.

Uğurlu, üçüncü bölümde romanları ‘kurgu’, ‘zaman’, ‘mekân’, ‘kişiler’, ‘tema’ gibi ara ve alt başlıklarla inceler. Bu inceleme planında özellikle ‘kişiler’ ve ‘tema’ kısımları dikkati çeker. Uğurlu, bunların ilkinde kişileri büyük ölçüde mesleklerine (mesela Yöneticiler ve Bürokratlar; İşadamları; Güvenlik Güçleri gibi...) göre gruplar. Bu gruplama tam yirmi beş alt başlığı meydana getirir. İkincisinde ise yine öncekine benzer şekilde tek tek temaları (Yalnızlık; Yaşlılık; Aşk gibi...) belirler. Bu temalar da tam otuz iki alt başlığı meydana getirir. Bu yöntem, hiç şüphe yok ki roman incelemelerinde en çok başvurulan bir yöntemdir. Araştırmacı, büyük ölçüde önceden belirlenmiş olan şablonu alır ve incelediği romana uygular. Ancak bu, Ağaoğlu romanları için ideal ya da yararlı bir şablon mudur? Bazı değişikliklerle bu şablon, Ağaoğlu romanlarına da tereddütsüz uygulanabilir mi? Buna tereddütsüz ‘evet’ cevabını veremiyoruz. Bu tereddüdü veya ‘hayır’ı Ağaoğlu’nun roman estetiğinden hareketle kısaca izah etmek mümkündür.

Her şeyden önce Ağaoğlu, klasik gerçekçi veya toplumsal gerçekçi romancılar gibi büyük toplumsal sorunların peşinde koşan bir romancı değildir. O, bu noktadan hareketle ne işçi, ne köylü, ne öğretmen ne de diğer kişilerin mesleki durumlarından dolayı yaşadıkları sıkıntılar üzerinde durur. Bunlar, onun öncelikli sorunları arasında yer almaz; çünkü Ağaoğlu’nda öncelikli olan, bireyin iç dünyası veya bireylik durumudur. Dış dünyayı veya hayatı kavrayamayan, onu tam manasıyla anlamlandıramayan bireyin iç dünyası. Bunu, çok azını istisna etmek kaydıyla, kişilerin büyük bir kısmı için söyleyebiliriz. Mesela burada bir öğretim görevlisi olarak Aysel’i, bir bürokrat olarak Ömer’i, bir öğrenci olarak Ayşen’le Tuncer’i, bir sanatçı olarak Tezel’i, bir tercüman olarak Nevin’i, bir öğretmen olarak Kâmil Kaya’yı düşünelim. Bunlar, gerçekten de meslekî durumlarıyla mı varlar yoksa dış dünya ya da hayat karşısındaki varoluş sorunlarıyla mı? Hiç şüphe yok ki, bunlar ikinci yönleriyle karşımızdadırlar; onlarda önemli olan ve yazarın da özellikle üzerinde durduğu taraf budur.

Uğurlu’nun tema bahsinde de aynı yolu izlediğini görüyoruz. Ancak bize göre bu yol, Ağaoğlu metinlerini kavramak için çok ideal veya uygun bir yol değildir. Çünkü temaları bu kadar çok böldüğümüzde yazarın metinde yaratmak istediği bütünlük fikrini büyük ölçüde yitiriyor ve sadece birbirleriyle ilişkileri koparılmış anlatımlarla karşı karşıya geliyoruz. Bu durumu, Ağaoğlu’nun romanlarında karşımıza çıkan aşk, yaşlılık gibi birkaç temayı ele alarak izah etmek mümkündür. İlk olarak *Bir Düşün Gecesi*’nde karşımıza çıkan aşk temasını ele alalım ve bunu birkaç satırla anlatalım: Ayşen, hem hocası hem de halasının kocası olan

Ömer'e ilgi duyar; bu ilgi zamanla aşka dönüşür. Ayşen'in bu ilgisini sezen Ömer ise tıpkı Ayşen gibi bir tutkuya tutulur. Ancak ne Ayşen ne de Ömer, bunu bir türlü karşılıklı olarak ifade edebilir. Aynı şekilde Ayşen'in devrimci arkadaşı Tuncer de günün birinde burjuva ailenin kızı Yıldız'dan bir aşk mektubu alır ve zamanla ona aşık olur. Ancak tıpkı Ayşen gibi o da bir türlü Yıldız'a açılmaz; ona açılmak için Ali Usta'ya gider; yardım ister ve güç de olsa sonunda onunla aşk yaşamaya başlar. Bu örneklerdeki aşk ilişkileri, gerçekten de öncelikli olarak aşkın kendisine veya bu duygunun anlatımına mı dönüktür? Bunun öyle olduğunu düşünmüyoruz. Çünkü ilk örnekte yazar, öncelikli olarak bireysel özgüven eksikliği; ikinci örnekte ise devrimci gençliğin aşksız ve katı tutumunu ortaya koymak için bu temalara yaslanır. Bunun gibi Aysel'in etrafında gelişen yalnızlık, yaşlılık, intihar, ihanet gibi temaların da yine onun aydın konumu veya durumunu ifade etmekle yükümlü temalar olduğunu söylemeliyiz.

Uğurlu'nun çalışmasıyla ilgili bu genel değerlendirmelerden sonra burada şunu ifade etmek gerekir: Uğurlu'nun çalışması, Ağaoğlu'nu en geniş ve kapsamlı şekilde ele alan bir çalışmadır. Tezin hacmi, bize bunu açıkça göstermektedir. Büyük bir dikkat ve gayretle hazırlandığı dikkatlerden kaçmayan bu çalışma ile Uğurlu, şüphe yok ki diğer araştırmacılar gibi Ağaoğlu çalışmalarına önemli katkılar sağlar.

Adalet Ağaoğlu üzerine yapılmış belli başlı çalışmalara göz attıktan sonra burada sonuç olarak şunları söyleyebiliriz.

Adalet Ağaoğlu üzerinde yurt içinden ve dışından pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların bir kısmı akademik, diğer bir kısmı da sivil çalışmalardır. Bu çalışmalarda her bir araştırmacı, yazarı farklı ya da benzer açılardan ele almış ve bu çerçevede birbirinden ayrılan veya birbirine yaklaşan düşünce, yorum ve kanaatler ileri sürmüşlerdir. Şüphe yok ki bunlar, benimsenen yolla çok ilişkilidir; ancak bununla birlikte üzerinde çalışılan yazarın, toplumsal gerçekçi sanat estetiğinden ayrı bir yol tutmuş olmasının da büyük payı vardır. Çünkü Adalet Ağaoğlu, toplumsal gerçekçi yazarlar gibi toplumu eğiten, onlara doğru ve mutlak olan yolu göstermeyi amaç edinen ya da hazır formüle edilmiş reçeteleri sunan bir anlayışın yazarı değildir. O, bunların dışındadır ve okuyucunun metin üzerinde en az kendisi kadar çalışmasını ve sonuçta kendi çözümünü/anlamını üretmesini ister. Ona eğilen çalışmalarda, mutlak surette farklı/zengin düşünce, yorum ve kanaatlerin ortaya çıkması, şüphe yok ki buradan ileri gelir. Bu noktadan hareketle diyebiliriz ki, eksiklikleri ve fazlalıklarıyla birlikte bütün bu çalışmaların, Adalet Ağaoğlu'nun anlaşılmasında az ya da çok katkı sağladıkları açıktır.

1. HAYATI

1.1. Ailesi

Adalet Ağaoğlu'nun biyografisinden bahseden gerek ansiklopedik gerekse diğer (mülakat, deneme vb.) kaynaklar onun baba tarafından gelen soy ağacı ile ilgili olarak hemen hemen yok denecek kadar az bilgi vermektedirler. Baba tarafından büyükbaba ve büyükanneyi tanıma imkânından mahrum olan Adalet Ağaoğlu, ailesinin soy kütüğüne dair pek eksik olan bilgilerini yıllar sonra bir ilkokul arkadaşının dedesini konuşturmak suretiyle yazdığı eserinden edinir. Ancak bütün çabalara rağmen bu bilgiler, babasının “belediye meclisi üyesi olan” ve “Kurtuluş Savaşı sırasında önemli şeyler” yaşayan ağabeyi Tevfik Bey'den başkasına uzanmaz ki, Adalet Ağaoğlu bu noktayı “...babamın abisi Tevfik Bey [...]. Bu fotoğraf dışında babamın babasına, annesine dair hiçbir şey bilmiyorum.”¹⁵ cümleleriyle dile getirir. Buna karşılık annesinin soy kütüğüne dair bilgilerin daha fazla olduğu söylenebilir.

Adalet Ağaoğlu'nun annesi 93 Harbi'nde (1878) Saraybosna'dan zorunlu olarak İstanbul'a kaçmış/göç etmiş olan varlıklı Boşnak bir aileye mensuptur. Annesinin dedesi zorunlu göçten önce başlayan tıp öğrenimini devlet desteğiyle İstanbul'da tamamladıktan sonra doktor/eczacı¹⁶ göreviyle Sivrihisar'a tayin edilir.¹⁷ Bu tabip büyükbabanın oğlu olan Fuat Önder ise ailenin tek oğlu ve rint meşrep bir insan... Aile bireyleri içinde dedesinin renkli kişiliği ve müsrif hayat anlayışından son derece etkilenen Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği* adlı eserinde tahkiye ederek anlattığı hayat hikâyesinde özellikle aile bireyelerine; bu bireylerin birbirleriyle tenakuz arz eden yapılarına ve yetiştiği muhite dikkati çeker. Adı geçen eserde yer alan bilgilere göre dedesi Fuat Önder, babasının sahip olduğu özelliklerin tamamen zıddı istikametinde olan; aileden kalan 'servet-i saman'ın yanında cebinde 'müdde-i umumi'lik belgesi bulunan bir kişidir.¹⁸

Savcılık göreviyle Sivrihisar'dan Nallıhan'a tayin edilen bu kişi son derece eli açık ve müsrif bir yapıya sahiptir. İçki ve gece hayatına aşırı derecede düşkündür. Resmi iş ve görevlerden çarçabuk sıkılır. Buna karşı hayata her hâl ü kârda yaşama sevinciyle bağlıdır. Zevkleri için yaşar. Bu uğurda dededen kalan bütün servetini sarf etmeye amadedir. Adalet Ağaoğlu'nun babası ise bu yapının tam zıddı istikametinde olan bir insandır. O, cimri

¹⁵ Feridun Andaç, (2000): *Adalet Ağaoğlu Kitabı, Sen Türkiyenin En Güzel Kazasını*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: 22;27

¹⁶ Adalet Ağaoğlu, doktor olan kardeşi Cazip Sümer'in tıp mesleğini seçmesinde bu tabip büyükbabanın mesleğinin etkili olduğunu söylemektedir.

¹⁷ Ozan Sağdıç, (1999): “Adalet Ağaoğlu İle Söyleşi, Cumhuriyet Kadını Not Karnesi”, *Bütün Dünya 2000*, cilt: 2, Sayı: 1, (Haziran): 21; Adalet Ağaoğlu, (1985): *Göç Temizliği*, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul: 89.; Andaç, (2000): 26.

¹⁸ Adalet Ağaoğlu, (1985): *Göç Temizliği*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 13.

dedirtecek kadar tutumludur. İçki ve gece hayatından bütünüyle uzaktır. O kadar ki bunların adlarını dahi telaffuz etmekten sakınır. Son derece kanaatkâr olan bu insan, dededen kalan sınırlı miktardaki toprağı büyük bir gayretle işleyerek geçimini temin etmeye çalışır. Bunların yanında o, son derece bedbin ve içe kapanıktır. Görüldüğü gibi taban tabana zıt iki insan profili. Adalet Ağaoğlu'nun şu ifadeleri, karşılaştırmaya çalıştığımız aile fertlerinden ilk iki üyeyi daha iyi betimlemektedir: “Annemin babası, büyükbabam, babamın gözünde ‘yanlış adam’ tipi idi. İyimserle kötümser, şişkoyla sıksa, cimriyle cömert gibi, büyükbabamla babam da bütün bunlarla ve daha pek çok karşıtlığı içeren iki kişiyi simgelerler. [...]. Babam, ağzına hiç içki, sigara koymadı. Büyükbabam, her akşam içe içe sirozdan gitti.”¹⁹

Öğrenim hayatına ilişkin pek net bilgilerin bulunmadığı; ancak ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun rüştüyesinde okumuş bir okur-yazar ve aynı zamanda hafız’ olan Adalet Ağaoğlu'nun babası, Mustafa Sümer (ö.t. 1976)²⁰, annesi ise Emine İsmet Hanım (ö.t. 1982)’dir.²¹ Baba Mustafa Sümer, askerlik vazifesini Kurtuluş Savaşı²² yıllarında gelecekte kayınpederi olacak olan kişinin, Fuat Önder’in yanında yapar. Bu yıllarda istikbalde karısı olacak kadını, Emine İsmet Hanım’ı tanır. Kaynaklara göre Mustafa Sümer, aslında daha önce bir kez evlenmiş; fakat onun bu evliliği çok kısa sürmüştür. Onun daimi evliliği, ancak vatanî görevini ifa ederken tanıdığı zâtin kızıyla olacaktır. O, askerliğini yaptığı esnada savcılık kapısında nöbet tutarken sonradan kayınpederi olacak insanda gözlemlediği hususları yıllar sonra kızına “Kızım, büyükbabanın sorguya çektiği kaçak karıları, onun yanından alı al moru mor, çıkarlardı, yanakları al al olurdu.”²³ şeklinde anlatacaktır.

Nallıhan’a sorgu hakimi göreviyle atanan bir kişinin yanında emir eri olarak bulunduğu sırada tanıdığı kadınla evlenen Mustafa Sümer ailesinin dört çocuğu dünyaya gelir. Bunlar doğum tarihlerine göre Cazip (1926), Adalet (1929), Ayhan (1930) ve Güner (1936)’dir. Dört çocuklu bu aileyi son derece trajik bir gelecek bekler: Ailenin en büyük ve doktor olan üyesi Cazip Sümer’i, 1975 yılında Kumburgaz’da yolda yürürken bir araba çarpar ve bu kaza sonucu

¹⁹ Ağaoğlu, (1985): 14.; Dedesi ile ilgili bilgiler için ayrıca şu esere de bakılabilir: Andaç, (2000): 27;31.

²⁰ Ağaoğlu, (1985): 201.

²¹ Sağdıç, (1999): 21.

²² Adalet Ağaoğlu, Nallıhan’dan Ankara’ya taşınma ile ilgili olarak Ankara’da ev aramaları esnasında babasının karşılaştığı güçlüklerden bahsederken ona ait bir anekdotu aktarır ki, bu bilgi bizim için önem arz etmektedir: “Babam ki, Kurtuluş Savaşı madalyası taşımakta, İsmet İnönü’yü gizlice Bolu’nun oralardan Ankara’ya götürme askerlerden biri olduğunun unutulmasını hiç istememekte; ancak hayat...” (Andaç, (2000): 25.) Bu bilgi, bizim için şu açıdan önem arz etmektedir: Adalet Ağaoğlu’nun ilk romanı *Ölmeye Yatmak*’ta karşımıza çıkan şahıslardan biri Salim Efendi’dir ki, o da askerliğini Kurtuluş Savaşı yıllarında yapar ve onun da böyle bir yararlılıktan dolayı madalyası vardır. Romanda tıpkı baba Mustafa Sümer gibi ticaretle uğraşan Salim Efendi idari noktada karşılaştığı güçlüklerde Kurtuluş Savaşı’nda kendisine verilen madalyaya atıf yapar. Sık sık unutulduğunu hatırlatır.

²³ Ağaoğlu, (1985): 13.

hayatını yitirir. Bir tiyatro adamı olan ve kendisini bu yola adayan Güner Sümer²⁴ ise, 1977 yılında ölümcül bir hastalığa, kansere yakalanır. Bir yıl sonra da hayatını kaybeder.²⁵

Büyükbaba-baba-anne ve çocuklarla ilgili bilgileri verdikten sonra şimdi biraz da bu bireylerin oluşturduğu ailenin kültürel yapısı üzerinde yoğunlaşalım. Bu yoğunlaşma bize hem ailenin kültürel yapısını hem de bu yapının yazar Adalet Ağaoğlu üzerinde ne tür etkiler bıraktığını gösterecektir.

Sümer ailesinin temel bireyleri (büyükbaba-baba-anne) dikkate alındığında bunların henüz hayatini sürdürmekte olan bir devletin, Osmanlı devletinin içine doğdukları, özellikle büyükbaba ve babanın adı geçen devletin eğitim kurumlarında öğrenim gördükleri ve her şeyden önemlisi süregelen kültürel yapının/geleneğin birer üyesi oldukları görülür. Daha önce de belirtildiği gibi büyükbaba ‘müdde-i umumi’lik mesleği; baba ise hafızlıkla iyi derecede Osmanlıca bilgisi edinecek bir eğitim sisteminden geçmişlerdir. Adalet Ağaoğlu’nun doğum tarihi olan 1929 yılı – ki bu tarihten üç dört yıl önce ailenin diğer iki üyesi dünyaya gelmiştir- dikkate aldığımızda yeni devletin kurulması ile birlikte ortaya çıkan değişimlerin kültürel açıdan her ne kadar şok etkisi yaratmış ise de, en azından bu etki kısa sürede küçük bir kasabada yaşayan bu aile ve aile bireylerinde büyük dönüşümlere/kırılmalara yol açtığı söylenemez. Nitekim Adalet Ağaoğlu özellikle babasından bahsederken onun eskiye bağlı olduğunu ve yenilikler karşısında uzun süre tereddüt ve çelişkiler içerisinde yaşadığını belirtir: “Annem ileri görüşlü olmasına karşın babam daha eski değerlere bağlı bir kişiydi. Cumhuriyeti hem tuttu hem onun içinde bocaladı.”²⁶

Mustafa Sümer’in hem yeni değerlere uyma zorunluluğu hem de tarihinin ona yüklediği hayat biçimi ve birtakım mecburiyetler... Yeni değerler karşısındaki bocalamalarını ancak

²⁴ Tiyatro yazarlığı, tiyatro yönetmenliği, tiyatro yöneticiliği ve oyunculuğunun yanı sıra hikâye ve roman yazarlığı da yapmış olan Güner Sümer, öğrenimini Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinde tamamladıktan sonra 1960 yılında Paris’e giderek Dullin Okulu’nda tiyatro eğitimi gördü. Jean-Louis Barrault, Jean Vilar ve Georges Wilson gibi tiyatro adamlarının yanında yardımcı olarak çalıştı. Yurda döndüğünde Asaf Çiğiltepe ile birlikte Ankara Sanat Tiyatrosu’nun kuruluşunda yer aldı (1963). Daha sonra Ankara Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılarak, İstanbul’da İstanbul Sanat Tiyatrosu’nu kurdu (1970). Yenilikçi Türk tiyatrosunun önde gelen adamlarından biri olan Güner Sümer’in oyunları kısaca şöyle özetlenebilir: İyi insanın kötü olamayacağını, başışlayıcılığın insanı yücelteceğini, söyleyen ve ilk oyunu olan *Yarın Cumartesi*(1961); İstanbul’a göç etmiş bir ailenin toplumsal-ekonomik uyumsuzluktan dağılıp parçalanmasına ve düzen bozukluğunu bireyler açısından ele alıp gösteren ve en tanınmış eseri olan *Bozuk Düzen* (1965); ölümünden sonra sahnelenen *Hüzzam* (*shn. 1984*) ve *Baba İle Oğul*. (Aziz Çalışlar, (1995): *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara: 609.); Güner Sümer’in hayatı, eserleri ve ablası ile olan ilişkileri hakkında daha geniş ve birinci elden bilgi için şu makalelere bakılabilir: Adalet Ağaoğlu, (1978): “Güner Sümer’i Bir Yıl Önce Yitirmiştik”, *Cumhuriyet*, (29 Nisan): 7.; Adalet Ağaoğlu, (1978): “En Günersiz ve En Çok Güner’li Bir Yıl”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 3, (Nisan-Mayıs-Haziran): 147-151.; Adalet Ağaoğlu, (2001): “Güner Sümer ile Kardeşim Güner”, *Biyografiya, 1961-1971 Dönemi*, Bağlam Yayıncılık, Birinci Basım, (Kasım): 9-22.)

²⁵ Adalet Ağaoğlu, (1978): “En Günersiz ve En Çok Güner’li Bir Yıl”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 3, (Nisan-Mayıs-Haziran): 147.; Sağdıç, (1999): 20.; Andaç, (2000): 31-32-33-34-35.

²⁶ Hayati Özen vd., (1996): “Dar Zamanlardan Geniş Zamanlara...”, *Tömer Çeviri Dergisi*, Sayı: 8, (Yaz): 113.

geçmişten gelen alışkanlıkların yeni değerlerle çelişmesi ve çevre baskısı ile açıklanabilir.²⁷ Boşnak bir aileye mensup olan anne Emine İsmet Hanım ise, eskiyi devam ettirmekle birlikte daha ileri görüşlü, yavaş da olsa yeniliklere açık ve bunlara ayak uydurma çabası içinde olan ve aynı zamanda Mustafa Sümer'i peşinden sürükleyebilecek yapıya sahip bir kadındır. Adalet Ağaoğlu ondan “çok farklı bir kadındı. Yani bir Anadolu kadını gibi, bir kasaba kadını gibi değil ama farkı bir kadın”²⁸ şeklinde bahseder. Onun titiz, her işe eli yatkın, estetik düşkün ve roman okumaya meraklı olduğunu belirtir.²⁹

Büyükbaba Fuat Önder ise ne Mustafa Sümer'in içe dönük kişilik yapısı ve yenilikler karşısındaki bocalamaları ne de kızı Emine İsmet Hanım'ın mizacı ile benzerlik gösterir. O, aile üyelerinin hemen hepsinden farklı bir yapıya sahiptir. Yeniliklere açık, hayata yaşama sevinci ile bağlı, en küçük bir ayrıntıdan zevk almasını bilen, içki ve gece hayatına düşkün, eli açık, hayatı israf edercesine harcayan son derece renkli bir insan. O kadar ki savaş yıllarında açlık ve sefaletin had safhada olduğu bir esnada kız kardeşleri ve çocuklarının aç kalmaması için babadan miras kalan Sivrihisar'daki konağını³⁰ -çocuklar aç kalmasın, süt içsinler diye- bir ineğe değiştirir.³¹

Aileyi eksene alarak verdiğimiz bu bilgiler, bize Sümer ailesinin kültürel açıdan dönüşümlerin egemen olduğu bir döneme rastlamasından dolayı çelişkileri/ikilemleri içinde barındıran bir yapıya sahip; aile bireyleri arasındaki ilişkiler açısından ele aldığımızda ise kültürel çelişkilerin yanı sıra bu bireylerde mizaç farklılıklarının derin bir yapıda olduğunu gösterir. Ailenin bu yapısı küçük üyelere ister istemez yansiyacak ve onların bu üç farklı yapıdan –buna çevre faktörünü de katmak gerekir- etkilenmeleri kaçınılmaz olacaktır. Böyle bir aile yapısında doğan ve çocuklukla gençlik yıllarını buradaki havayı teneffüs ederek geçiren

²⁷ Adalet Ağaoğlu 1930'lu yılların Türkiye'sinden, ailesinden bahsederken özellikle çevre baskılarına göndermelerde bulunur. Kültürel ikilik ortamında anne-babaların çevre baskısı altında bulduklarını belirtir. Konu ile ilgili çocukluğunda yaşadığı bir hatırayı şu şekilde nakleder: “ Örnekse, bir defasında babam annemle sokakta önlü arkalı değil, yanyana yürüdü diye kasabanın Osmanlı hocası tarafından küfre uğramış, lanetlenmişti.[...]. Cüppeli biri sopasıyla babamın üstüne doğru yürümüş, onu lanetlemişti. Ödüm patladıydı. Annem ayrıca çarşafı da değil mantolu, baş örtülü. Hoca, babama “Karımın bilmem neresini de aç bari!” diye bağırıyor. Biz Ankara'ya taşınınca babam daha bir rahatladı bana sorarsanız.” (Özen vd., (1996): 113.)

²⁸ Sağdıç, (1999): 21.

²⁹ Özen vd, (1996): 112; Andaç, (2000): 29-30; Sağdıç, (1999): 21.; Adalet Ağaoğlu'nun verdiği bilgilerden Emine İsmet Hanım'ın roman okumaya meraklı bir insan olduğunu anlıyoruz. Onun bu merakı, Başkent'e taşındığı günlerde başlar ve ölünceye kadar da devam eder. Adalet Ağaoğlu, annesinin bu yönünü ve kendisinde bıraktığı tesiri, Feridun Andaç'a şöyle anlatır: “Ta 1943-44'te başlayan, özellikle roman okumaya yoğun ilgisinin bende etkisi vardır. Onun okuma düşkünlüğü, Balkanlardan gelen göçmen bir ailenin çocuğu olmasının getirdiği bir ilgi de olabilir. Annem ölümüne kadar roman okudu, hiç bırakmadı. Ölürken bile başucunda yarım kalmış kitapları vardı, hep okudu.” (Andaç, (2000): 30.)

³⁰ Bu konak meselesi yazarın çeşitli yazılarında ve onunla yapılan söyleşilerinde sık sık dile getirilir. Adalet Ağaoğlu ayrıca bu olayı özellikle o çok sevdiği dedesini merkez edinerek ayrıntılı bir şekilde *Akşamüstü* adlı hikâyesinde anlatır. (Bkz: Adalet Ağaoğlu, (2001): “Akşamüstü” *Toplu Öyküler II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1. Baskı)

³¹ Ağaoğlu, (1985): 89.

Adalet Ağaoğlu, aileyi ve aile üyeleri arasındaki ilişkileri “Anne, baba hepimiz seviyor, seviliyoruz. Ama aslında, babam dahil, hepimizin de kendine has bir sıkıntısı var, bir daralma var. Tek tek kişilerde hep bir daralma var. O daralma içerisinde birbirimize kıymıyoruz, birbirimize düşmüyoruz da; müthiş bir şey yaratıyoruz, bir kobra yaratıyoruz. Bizde herkes “kendisi” galiba. Herkes çok kendine özel. [...]. Körü körüne dayanışmacı olduğunu söyleyemem. Eleştirel bakış daha baskın.”³² cümleleriyle değerlendirir.

1.2. Doğumu ve Adı

Türk edebiyatına önemli eserler kazandırmış olan Adalet Ağaoğlu, Ankara’ya 160 km uzaklıkta bulunan Nallıhan’da, 23 Ekim 1929 yılında dünyaya gelmiştir.³³ Nüfus kayıtlarında yer alan bu resmi kayıt, her ne kadar 1929 yılını gösteriyor ise de, bu tarih aslında onun gerçek doğum tarihini vermez. Bu itibarla burada söz konusu tarihin ancak nüfus kayıtlarında yazılı olan ve bu noktada kesinlik arz etmeyen bir tarih olduğunu belirtmek gerekir. Yazarın bir eserinde “Abim, ambar kapağına bir doğum tarihinin kazılmış olduğunu yadsıyor. Annem, “evet, kazılmıştı. Amcanın oğlu Ahmet kazılmıştı hatta. Ama seninki mi, Ayhan’inki mi, bilemiyorum.”³⁴ şeklinde geçen ve yine başka bir yerde “Aslında annemin bildiğiyle nüfus kâğıdında yazılı olan doğum günüm-yılım da birbirini tutmaz.”³⁵ biçiminde karşımıza çıkan ifadeler bu noktada mevcut olan belirsizliği³⁶ açıkça ortaya koyar.

Doğum tarihindeki bu belirsizliğe benzer bir karışıklığı da -en azından belli bir döneme kadar- adında söz konusu olduğunu görüyoruz. Belli bir döneme, ortaokula kaydı yapılmaya kadar çevresinde *Adalet* olarak bilinen yazarın adı, aslında nüfus kayıtlarındaki bilgilere göre *Fatma İneyet*’tir. O, bu farklılık ve karışıklıktan ancak hayatın ilerleyen safhalarında haberdâr olur. Şimdi biraz da bu karışıklığın nereden kaynaklandığı hususunu ele alalım.

³² Andaç, (2000): 32-33.

³³ Adalet Ağaoğlu, (tarihsiz): “Aşkım ve Başkaldırım: Ankara”, *İl İl Büyük Türkiye Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları, Cilt: 1, (İstanbul): 153.; Andaç, (2000): 17; 201.

³⁴ Ağaoğlu, (1985): 6.

³⁵ Özen vd., (1996): 111.

³⁶ Ulaştığımız kaynaklarda bu belirsizliği güçlendiren pek çok bilgi mevcuttur. Aşağıdaki bilgiler ifade etmeye çalıştığımız hususu daha net bir biçimde ortaya koymaktadır: “Annemin dudağının kıyısındaki ince alay çizgisi biraz daha belirginleşiyor. Hatta kıs kıs gülüyor! Sen oradaki (kimlikteki) doğum gününe, yılına da inanma, diyor. İşte orada (nüfus idaresinde), öyle, kafadan atıvermiş baban!...” Yine aynı kaynakta konu ile ilgili daha ilginç bir bilgiye rastlamaktayız: “...ama doğum gün ve yılı hep öyle ‘kafadan atma’. Yaşamımızda hep iki yıl önümden gitmiş olan abimle, nüfus kayıtlarındaki kayda göre tam tamına dokuz ay on gün fark var. Mantıklı mı? Mantıklı. Yasal mı? Yasal. İşte bu kadaaar! Babam böyle söylüyor.” (Ağaoğlu, (1985): 83.) Ayrıca bu belirsizliğin kesin olarak yanlışlığa dönüştüğü başka veriler de yok değil. Mesela onun bir kursa katılımı dolayısıyla aldığı belge -“Yüksek Okul öğrencilerinden Muhabere kursu görenlere özel Belge”-de yer alan bilgi bunlardandır. Bu belgede onun “Doğum tarihi: 927” şeklinde geçmektedir. İfade etmek gerekir ki bu kayıt, çok önceye düşmektedir ve yanlıştır. Bkz: Fatma Türe, (1994): *Bir Usta, Bir Dünya: Adalet Ağaoğlu*, [Albüm] Akbasım Matbacılık, İstanbul, (Ekim): 27.

Adalet Ağaoğlu, okula göndermek istemeyen ailesine karşı tehditvâri yollara başvurarak ortaokula kayıt yaptırma imkânını elde ettikten sonra ders yılı başında büyük bir sevinçle Ankara İkinci Ortaokulu'na giderek okul bahçesinde arkadaşları ile birlikte sıraya girer. Burada okul müdiresi öğrencilere, konuşma yaparken adları okunan öğrencilerin gösterilen tarafa geçmelerini, ardından İstiklal Marşı okunacağını ve böylece daha sonra sınıflara gidileceğini belirtir. Müdire Hanım konuşmasını tamamladıktan ve kürsüyü terk ettikten sonra isimler birer birer okunmaya başlar. İsimler okundukça okunur. Bu arada küçük Adalet, büyük bir heyecanla isminin okunmasını bekler. Ne var ki bunca ismin okunmasına karşın Adalet Sümer adı bir türlü ortalıkta duyulmaz. Herkes kısımlara ayrılıp sınıflara doğru giderken, o ortalıkta bir ağacın altında tek başına kalakalır. Neden sonra yetkililerden biri ona “Kızım, hey sen, uzun saçlı sen neden orada dikiliyorsun?”³⁷ diye seslenerek yanına yaklaşır; derdini dinler. Bunun üzerine Adalet Sümer adı, listelerde tekrar aranır. Ancak ona gösterilen bu son alâka da sonuçsuz kalır. Çünkü listelerde bahis konusu isme tesadüf edilmez. Bu olaydan sonra hayal kırıklığına uğrayan küçük Adalet, büyük bir üzüntü içinde ağlayarak evine döner ve evde aile üyelerine okulda karşılaştığı hadiseyi anlatır. İşte büyük bir üzüntüyle evine dönen bu kırgın çocuk kimlikteki adının *Adalet* değil de, Fatma İnyet olduğunu ilk kez okuldan eve döndüğü zaman öğrenir. Onun Ahmet adındaki amcası – ki gerçekte amca oğludur, babasını küçük yaşta kaybeden bu şahsa, amca yadigârı olduğu için amca derlermiş- bu olay üzerine onu tekrar okula götürür. Böylece o, üçüncü derse girer. Aslında okul bahçesinde yapılan yoklamada onun adının okunduğunu söylemeye gerek yok. Ama küçük Adalet, o sıralarda henüz Fatma İnyet'ten habersizdi.

Adalet Ağaoğlu, bu isim karışıklığı olayının arka planını *Göç Temizliği* adlı eserinde annesinden duyduğu şekliyle naklen anlatır: “Sen doğunca baban göbek adının Fatma olmasını istemişti. Ebe de kulağına “İnyet” diye fısıldamış. Tevhit Teyzen, Ankara'dan mektup yazdı. Aklıma Adalet'i o koydu. Böylece, ben sana artık hep “Adalet” dedim, böyle anlaşıldı. Baban nüfus kâğıdını savsaklamış. Sen okula başlarken çıkartırdı. Bilirsin unuttuğunu unuttur, unutmadığına sabırsızdır, her şeyi de o an aklına estiği gibi yapar çıkar. Nüfus memuru adını soruyor, o da, göbek adını ve ebenin adı esas sayıp “Fatma İnyet” diyor. Nüfusa böyle geçiyorsun.”³⁸

Adalet Ağaoğlu, gerçek adını on bir yaşında iken ortaokulda, az önceki bilgileri ise üniversite sıralarında iken öğrenir. Böylece uzun süre kimlik belgesinde mevcut ancak pek çoğu için meçhul olan *Fatma İnyet*'i kimlik bilgilerinden mahkeme kararıyla sildirir, yerine

³⁷ Ağaoğlu, (1985): 81.

³⁸ Ağaoğlu, (1985): 82-83

herkesin bildiği *Adalet*'i yazdırır.³⁹ Bu karışıklığın yanı sıra yazar, çocukluk yıllarında *Adalet* adından da epey ıstırap çeker. Küçük bir yerleşim yeri olan Nallıhan'da çarşı esnafı adından hareketle onun arkasından “Hürriyet, müsavat, adalet, yaşasın millet” şeklinde bir marş tutturur, ona takılırmış. Bu yüzden evine çoğu zaman ağlayarak gider, annesine ısrarla adının *Adalet* değil de *Neriman* olmasını istediğini söylemiş.⁴⁰

Kronolojik bakımdan daha sonraya düşen ancak bu kısımda ele alınmasında yarar gördüğümüz diğer bir husus da *Ağaoğlu* soyadı ile alakalı değişikliktir. Onun *Sümer* olan kızlık soyadı evlenmesiyle birlikte *Ağaoğlu*'na döner. Bu olağan değişiklik de onun başını epey ağrıtır: “Bu Ağaoğlu adından çok çektim ama! Hâlâ Ağaoğlu ailesiyle bir ilişkim olup olmadığı sorulur. Yoktur ve eğer bu soyadı zihinlerde, yazar-düşünür, aydın kişiler Ahmet ya da Samet Ağaoğullar çağrışımlarını yapsaydı, bu çok hoşuma giderdi. Ama ben Türkiye'deki siyasal dönemlere göre, kah ‘torpilli’, kah ‘sağcı’, hain benzeri siyasal çağrışımların yüklerini taşımak zorunda kaldım, ya da durup dururken gümrükte şurda burda birtakım ‘dalkavuk’ manzaralarıyla karşılaştım ki, bunlar tabii hiç hoş gelmedi. Sonra, bilirsiniz, bizde yazar dediğin ilkin solculuk kategorisinde temellendirilir. Oysa ben, tam da yazarlığımın ilk adımlarında, amcam olmayan bir ‘amcamın’ Yassıada’ya kapatılmış bulunmasından ötürü, ‘27 Mayıs solcusu’ yazar dünyası tarafından pek de makbul karşılanmadım. Bunu hissettim.[...] Edebiyat dünyasında bazı vize koyucular, kaldırıncılar vardır. Bunların gözünde “aklanmam”, yazardan sayılmam vb. için soyadımın dezavantajlarla dolu olduğunu hissettim.”⁴¹

Adalet Ağaoğlu, Radyoevi’nde çalışırken ülkede 27 Mayıs hadisesi yaşanır. Bu esnada

³⁹ “Bunları öğrendiğimde artık fakültedeyim ve nüfus kâğıdımdaki bilgilerle yaşamımdan çıkan bilgiler hâlâ birbirini tutmuyordu. Sonradan iki tanıkla inayet çizilmiş, yerine *Adalet* kondurulmuş.” (Ağaoğlu: (1985): 83.)

⁴⁰ Özen vd., (1996): 111.; *Adalet Ağaoğlu, Neriman olma arzusunu, Göç Temizliği’nde de uzun uzadıya anlatır. Burada iki sebep ileri sürer. Bunlardan özellikle ikincisi dikkat çekicidir: “Nallıhan’a bir tiyatro kumpanyası gelmişti. Kumpanya, çarşının başındaki kahvenin üst katına, ilçenin tek oteli sayılan yere yerleşmiş. [...] Büyükbabam, herhâlde o günlerde bu kahveden hiç çıkmıyordu. [...] Bir akşam, babamdan gizli, elimden tutup beni de oraya götürdü. Kahve yalnız erkeklerle doluydu. [...] Sahnede bir dizi erkek, ut, dümbelek, zurna, def çalıyor, evde, Sahibinin Sesi gramafonun taş plâklarında dinlediğimiz şarkıları çağrıştıran şarkılar söylüyorlardı. [...] Bu fasıl bittikten sonra [...] kahvedeki erkekler ansızın tahta masalara vurmaya, “Ne-ri-man! Ne-ri-man!” diye ıslık çalmaya başladılar. Bu tempo ve ıslıklar arasında sahneye pırl pırl sarı saçlı, tombul, ince belli, yanağı benli, yeşil parlak giyisili, yüksek ökçeli, kalın altlı, açık iskarpinleri içinde bir kadın çıktı. Gülümseye gülümseye, yükseltinin bir ucundan öteki ucuna, göğüslerini titreterek gidip geldi. Defler çalmaya, zurnalar ötmeye, kadın da tek başına dansedip göbük atmaya başladı. Tek başına! Tek başına! Beni bu çarpmış olmalı. Olağanüstü bir kadındı benim için. Onu şaşkınlık, hayranlık, inanmazlık içinde izliyordum: Ne rahat, kendini ne kadar özgür duyan bir kadın Yarabbim! Bir kahve dolusu erkeğin önünde, sarı bukledi saçlarını silkeleye silkeleye şarkı söylüyor, göbük atıyor... Bense, bir kez, annemin konukları önünde şöyle bir dönüp oynamam istendi diye, oracıkta ölüvermeyi dilemiştim. ‘Neriman olsaydım’ ben de kendimi böyle özgür duyar, üstüme birkaç çift göz çevrilince o denli bunalmaz, beni seven herkesi üzüntüler içinde bırakarak mezara girmeyi dilemezdim. Kumpanyanın baş dansöz-şarkıcısı Neriman Hanım bende büyük bir saygı uyandırdı. Ona imrendim. Artık her ‘Neriman’ım da, bütün sınırları yıkan yürekli biri olduğuna inanıyordum herhâlde.” (Ağaoğlu, (1985): 85-86.)*

⁴¹ Özen vd., (1996): 111.

soyadı benzerliğinden hareketle Demokrat Parti üyesi olan Samet Ağaoğlu'nun kayırılmış bir yakını düşüncesiyle hakkında soruşturma başlatılır. Uzun süren bu soruşturma neticesinde Samet Ağaoğlu ile herhangi bir akrabalık bağı bulunmaz ve tekrar işinin başına döner.⁴²

1.3. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları

Çocukluğunu geçirdiği geniş mekânları ve özellikle bu mekânlarda yaşadıklarını anlatmaya başlamadan önce, onun doğduğu ve belli bir yaşa kadar hayatını sürdürdüğü evi tanımamızda yarar var.

Adalet Ağaoğlu, Nallıhan'daki aile evinde dünyaya gelir ve bu evde çocukluğunun önemli bir bölümünü geçirir. O, doğduğu ve dokuz yaşına kadar çocukluğunu geçirdiği Nallıhan'daki evi "...girişteki yüksek taşlığı saymazsam, iki katlı bir evimiz var. Kışları birinci kattaki sedirli sobalı odayla onun bitişiğindeki geniş mutfakta yaşıyoruz. [...] Mutfakta kocaman bir ocak, onun karşısına gelen duvarda da boylu boyunca bir ambar var. [...]. Ambarın yanında, üstünde musluklu tenekenin durduğu bir bulaşık çukuru var. Bulaşık çukurunun üstündeki pencere de yandaki [...] eve bakıyor."⁴³ biçiminde tasvir eder. Tasvir ettiği eve *Ermeni evi* dediği ancak bu isimlendirmenin Ermeni yapısı bir ev anlamında mı yoksa geçmiş zamanda burada Ermenilerin ikamet etmiş olduklarından dolayı verilmiş bir isim mi olduğu konusunda net bir bilgisinin bulunmadığını belirtir.⁴⁴

Adalet Ağaoğlu, 1938 yılına kadarki hayatını bu evde geçirir. Bu ev, eskiden sefer yollarının geçtiği yer olan Nallıhan'da, Nasuhpaşa Mahallesi'ndedir. Nallıhan o yıllarda tipik Anadolu hayatı özelliklerine sahip bir yerleşim yeridir. Çevre sakinleri, özellikle bağbozumu mevsiminde geceleri pekmez pişirmek için büyük ateşler yakar; üzerlerine büyük kazanlar kurar; bir taraftan pekmezlerini pişirirken, diğer taraftan da sabahlara kadar ateş etrafında türküler, maniler söylerlermiş. O, mahallelinin bu etkinliğini *Göç Temizliği* adlı eserinde "Yaz sonunun ilk gecelerinde, sonradan Baküs ya da eski Yunan'nın Diyonisus törenlerine benzeteceğim, şarapla değil, ama pekmezle, pekmez köpüğüyle kutlanan törenleri" şeklinde bahseder.⁴⁵

⁴² Özen vd., (1996): 117.

⁴³ Adalet Ağaoğlu, (1977): "Kendileri/Yaşam Öyküsü", *Türkiye Yazıları*, Sayı: 5, (Ağustos): 21.; Ağaoğlu, (1985): 5-6.

⁴⁴ Andaç, (2000): 16-19.; Adalet Ağaoğlu, çocukluğunu geçirdiği bu evi, yıllar sonra ziyaret eder: "Nallıhan'da doğduğum eve yedi yıl önce yeniden gidip bakmasaydım, o ev benim kafamda hep cumbaları, cihannümaları, geniş pencereleri, sofaları, güzel bir çatısı olan konak yavrusu gibi kalacaktı. Gidip gördüm. Zaman içinde hiçbir değişikliğe uğratılmamış. Yine de işte, önümde, bütün bildiklerimi yıkan, bozan bir gaddarlıkla duruyor. Bu ev, hiçbir özelliği olmayan, çizgilerinde hiçbir yakışıklılık bulunmayan boyutları ortalama bir güzellik dengesini bile tutturamamış çirkin bir yapı işte. Benim kafamda barınmış konak yavrusu nerde, bu çenesiz, burunsuz, alınsız bir yüz gibi düz, hareketsiz, soğuk yapı nerde." (Ağaoğlu, (1977): 26.)

⁴⁵ Ağaoğlu, (1985): 6-7.

Çocukluğunun büyük bir bölümü, Ankara'ya sadece 160 km uzaklıkta bulunan Nallıhan'da geçmesine ve çok istediği hâlde dokuz yaşına kadar Ankara'nın kendisine kapalı bir mekân olarak kalmasına karşın, o bir yönüyle de başka mekânlara mesela kasabaya yakın köylere ve özellikle İstanbul'a açık bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Çocukluğu ile ilgili hatıralarını anlattığı söyleşi ve yazılarında,⁴⁶ babasının ticaretle uğraşan bir insan olmasından dolayı sık sık İstanbul'a gitme imkânı elde ettiğini; özellikle bu gidiş gelişlerde gördüğü ve yaşadığı olayların çocukluk hatıralarına ilişkin en zengin kesiti oluşturduğunu belirtir. Bir çocuk için son derece renkli ve ilgi çekici olan bu yolculuklara kasabaya yakın farklı köy ve yaylalara yapılanlarını da eklemek gerekir. Söyleşilerinde çocukluğu ile ilgili hatıralarından şu şekilde bahseder: “Çocukluğumda anılarım açısından en zengin yöre İstanbul. Ama daha ilginç, 4-5 çeşit binek aracına binerek geçti benim çocukluğum. Yani eşek sırtında köyden köye gittim. Atlara bindim. Yaylalara çıkardık. Koçların üstünde kardeşlerimle birlikte hopladık, zıpladık.”⁴⁷

Babasının işinden dolayı sık sık İstanbul'a seyahat eden Adalet Ağaoğlu bu mekândan “Ah, hele o, babamın eli elimde köprüyü geçişim. O zamandan bu yana banım için İstanbul demek, babaların kızlarının elini tuttuğu yer demektir.”⁴⁸ şeklinde bahseder.

Çocukluğunun ilk evrelerini Nallıhan'da geçiren Adalet Ağaoğlu, Ankara'yı ilk kez 1938 yılında, dokuz yaşında iken görür. Bu, onun uzun süreli olarak çocukluğunu geçirdiği ikinci mekândır. Ailesinin Nallıhan'dan Ankara'ya göç etmesi, onun ortaokula başlamasıyla gerçekleşir. Baba toprağını bırakıp Ankara'ya gelen aile, kısa bir müddet için “İtfaiye Meydanı'nda, Gazi Lisesi arkasında, eski bir Ankara evinin üst katında iki odaya” sığınır.⁴⁹ Aile, iki odalı bu evi, güç bela bulur ve kiralar. Çünkü çok çocukludur ve bu yüzden kimse ev vermek istemez. Güç bela kiralanmış bu ev, “biri penceresiz, karanlık olmak üzere iki odalı idi. Banyo ve mutfak yoktu. Mutfak diye kullanılan aralığı, kattaki üçüncü odada kalan küçük memur ailesiyle paylaşıyorduk; bakıcımız dahil biz yedi nüfustuk.”⁵⁰

Sümer ailesinin Ankara'da uzun süreyle ikamet ettiği ikinci yer ise Hatay Sokağı'dır. Adalet Ağaoğlu çocukluğu ve genç kızlığını bu sokakta tamamlar. Bu sokak onun hayatında mühim bir yer tutar. Buna biraz sonra değineceğiz; ama ondan önce bu sokağı biraz tanımakta yarar var: Hatay Sokağı, o zamanlardaki adı İsmet İnönü Caddesi olan Mithat Paşa Caddesi ile Atatürk Bulvarı'nı bağlayan Meşrutiyet Caddesi'ni dikey kesen sokaklardan biridir. İki yanlı sekiz eski evi ve küçük apartmanlı bu sokak, bitiminde Mimar Kemal İlkokulu'na dayanır.

⁴⁶ Bkz. Andaç, (2000): 13.; Sağdıç, (1999): 21.

⁴⁷ Sağdıç, (1999): 21.

⁴⁸ Andaç, (2000): 18.

⁴⁹ Ağaoğlu, (1985): 98.; Andaç, (2000): 25.

⁵⁰ Adalet Ağaoğlu, (1993): *Karşılaşmalar*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: 72.

İşleri dolayısıyla Nallıhan'dan Ankara'ya gelen akrabaların sık sık kapılarını çaldıkları ve bu yüzden *Sümer Palas* adını verdikleri bu ikinci evin öncekine göre tek farklı yönü *kentli bir ev* olmasıdır. Nitelik açısından birinci evden ayrılan ve üstün olan tarafları yoktur. Adalet Ağaoğlu *Karşılaşmalar* adlı eserinde bu ikinci evi şu şekilde betimler: “Bizim oturduğumuz çatı katının tavanları çok alçaktı. Sokak kapısından girer girmez, içinde oluverdiğiniz oturma odasıyla, onun iki yanındaki düz tavanlı iki odayı saymazsak, hemen hemen birer yüklük büyüklüğündeki öteki iki oda da, mutfak da eğri tavanlıydı. İçlerine girince başınızı eğmek zorunda kalırdınız. Çatıya gömük oturma odası balkonundan gayri başınızı dışarı nereden uzatırsanız uzatın caddeden geçenleri ağaca tünemiş guguk kuşu gibi görünürdünüz. Kafese kapatılmış tavşanlar gibi ya da.”⁵¹

Çocukluk ve genç kızlığın tamamlandığı bu sokağın, yazarın hayatı açısından önemine gelince: Hatay Sokağı onun ikamet ettiği dönemde ressam ve yazarları ile meşhur olan bir sokaktır. Adalet Ağaoğlu, o yıllarda bu sokakta daha sonra tanışacağı ve dost olacağı Refik Ahmet Sevengil⁵² ile Fahir Aksoy'un⁵³ ikamet ettiklerini; Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın sık sık Fahir Aksoy'un evine gelerek bir arada bulduklarını ve bunların özellikle gece geç vakitlere kadar iyice demlendikten sonra sokak ortasında nara atmaya başladıklarını anlatırken bu sokaktan “her bir dalda sanatçı ithal ve ihraç eden bir küçük liman” şeklinde bahseder.⁵⁴

Bu bilgilere dayanarak onun çocukluk ve ilk gençlik yılları ile ilgili bir değerlendirme yapacak olursak, burada ilk bakışta son derece hareketli ve neşeli bir çocukluk dönemi manzarası karşımıza çıkar. Ancak bu, gerçekten de böyle midir? O, son derece neşeli ve mutlu bir çocukluk dönemi mi geçirmiştir? Adalet Ağaoğlu, *Göç Temizliği* adlı eserinde bu durumu net bir şekilde ifade eder: “Yataklarının çevresine piretozu serpilmiş çok sıcak, çok dar odalarıyla Sirkeci Otellerinin ya da babamın Yüksekaldırım'daki apartimanında, henüz boşalmış tamtakır bir dairesinde yatıp kalkışlarımızın İstanbul'ları dahil, her zaman pek sıkıcı, pek renksiz, pek de yakınmasız, bu nedenle de çok yalnız bir çocukluk yaşadığıma inanıyorum.”⁵⁵ Şüphe yok ki bunun birkaç sebebi vardır. Bunlardan belki de en önemlisi, onun

⁵¹ Ağaoğlu, (1993): 77-78.

⁵² Adalet Ağaoğlu ile Refik Ahmet Sevengil arasında bu sokakta uzaktan uzağa filizlenen ve daha sonra samimi bir şekilde devam eden dostlukları olmuştur. Adalet Ağaoğlu edebiyat hayatından bahsederken özellikle Refik Ahmet Sevengil'e göndermelerde bulunur. İlk yazılarının yazılması ve yayımlanmasında onun son derece yüreklendirici davrandığını belirtir.

⁵³ 1916 yılında İstanbul'da doğan Fahir Aksoy, 1934 yılında Edirne Lisesi'ni tamamladıktan sonra Ankara Millî Emlâk dairelerinde memurluk; Vakit, Akşam, Tan, Ulus, Vatan gazetelerinde muhabirlik, sekreterlik yaptı. Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nde çalıştı. Ressam olan Aksoy Seçilmiş Hikâyeler, Yelken, Dost, Yeni Dergi, Papirüs, Yeditepe dergilerinde sanat röportajları, resim, tenkitleri yayımladı. *Köken* isimli bir aylık kültür ve fikir dergisi çıkardı. (....., (tarihsiz): Fahir Aksoy maddesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Dergâh Yayınları, cilt: 1, İstanbul: 96.)

⁵⁴ Daha geniş bilgi için bkz. Ağaoğlu, (1993): 77-78-79; Andaç, (2000): 35.

⁵⁵ Ağaoğlu, (1985): 18.

içe kapanık kişiliği ve biyolojik kimliğiyle içine doğduğu aile ortamının -buna çevre faktörü de ilâve edilebilir- kültürel yapısıdır. Onun yalnızlaşmasında bu husus önemli bir faktördür. Nitekim o, gelecekte romanlarında yoğun bir biçimde gündeme getirerek işleyeceği kadın sorunu ile ilgili hususları daha çocukluk yıllarında aile ortamında yaşadığı olaylarda müşahade etmeye başlar. O, geleneksel aile yapısında kız çocuğu olmanın getirdiği büyük dejavantajları, ilk kez aile ortamında hisseder. Bu yıllarda anne-baba nezdinde gözbebeği olan diğer erkek çocuklar karşısında kendisinin daima ikinci mevkiye itildiğini gözlemler.

Geleneksel değerlere bağlı aile ortamında yetişmesi onu daima ikinci plana ittiği gibi aynı zamanda onun dış çevreye temasını da pek hoş karşılamıyordu. Mensubu olduğu aile, ilkokulu bitirdikten sonra onu bir üst okula göndermek yerine eve kapatmayı düşünür.⁵⁶ Ancak o, önünü tıkayan her olumsuz gelişmenin karşısında durur ve mücadele eder. Bu mücadelelerin büyük bir kısmını da nihayetinde kazanır. Denilebilir ki, Adalet Ağaoğlu sonradan sahip olacağı bütün imkânları, bu dönemde verdiği mücadele sonucunda elde etmiştir. Bunu örnekleyecek olursak, mesela o, üniversiteyi bitirdikten sonra memur olabilmek için Ankara Radyosu'nun açtığı sınava ailesine haber vermeksizin gizlice müracaat eder. Buna ortaokula kaydını yaptırabilmek için verdiği mücadeleyi de ilave etmek gerekir.⁵⁷ Daha önce de belirttiğimiz gibi romanlarında yoğun bir şekilde işlenen kadın sorunu, hemen hemen bu dönemde çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinde yaşadığı tecrübelerle dayanır. Hatta romanlarında bu konu ile alakâli olarak işlenen bazı unsurların büyük değişimlere uğramadan yer aldıkları söylenebilir.⁵⁸

1.4. Öğrenimi

Düzenli öğrenim hayatının ilk kademesine “kız çocuklara torpil”⁵⁹ yoluyla çok erken bir yaşta –henüz 4-5 yaşlarında-, 1933 yılında başlayan Adalet Ağaoğlu, 1938 yılında Nallıhan İlkokulu'ndan mezun olur. Bu yıllarda kendisinden üç yaş büyük olan ağabeyi Cazip Sümer de

⁵⁶ Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği* adlı eserinde, aile ve çevre ortamında yaşadıklarına ilişkin şunları dile getirmektedir: “Ayrıca ben, çok kapalı bir çevrede yetişmişim. Gerçi bana dürüst, özverili, çalışkan, mutlak çalışkan olmam öğretilmişti, ama yanısıra uysal, silik, sessiz olmam da öğretilmişti. İlkokuldan sonra eve kapatılmak istenmişim. Açlık grevlerimizle, evden kaçma, ‘ucunda ölüm yok ya!’ gibisinden gözüpekliklerimle, kuşkusuz okula gitmenin, bir işe girmenin ahlâksızlık olmadığını kanıtlamak üzere de fakülteyi bile bitirmişim. Babama ve erkek kardeşlerime göre sık sık düz yolun dışına çıkmıştım, aykırı yerlere sapmıştım, sonuçta da onlar ortada aykırı hiçbir şey olmadığına inanmak zorunda kalmışlardı.” (Konu ile ilgili olarak daha geniş bilgi için bkz. Ağaoğlu, (1985): 40-41.

⁵⁷ Ağaoğlu, (1985): 40.

⁵⁸ Adalet Ağaoğlu'nun 1973 yılında yayımlanan *Ölmeye Yatmak* romanı, biyografik unsurlar açısından son derece zengin bir romandır. Daha önce yeri geldikçe dipnotlarla beslemeye çalıştığımız benzerliklere bir yenisi olarak romanın başkişisi Aysel'i ekleyebiliriz. İtibarî metne ait bir şahıs olduğu gerçeğini unutmduğumuzu belirterek diyebiliriz ki, Aysel kronolojik olarak izlemeye çalıştığımız yazarın hayat hikâyesine çok şey borçludur. Ana hatlarıyla örneklemek gerekirse: Çocukluk döneminde aile ortamında yaşananlar; bir üst okula kaydolma esnasında babanın çıkardığı güçlükler; ağabey- kızkardeş arasında namus telakkilerinden doğan birtakım sorunlar hem itibarî metinde hem de gerçek hayatta söz konusu olan müşterek unsurlardır.

⁵⁹ Andaç, (2000): 201.

aynı okula devam etmekte ve kardeşi Adalet'i okula götürüp getirmektedir. Nallıhan İlkokulu, o dönemin şartlarına paralel olarak yöre köylerden öğrencilere açık olan bir okuldur. Adalet Ağaoğlu, çeşitli köylerden gelen öğrencilerin bir araya gelmesi ile oluşan sınıfın/okulun kendisi için kültürel açıdan bir zenginlik olduğunu vurgular.⁶⁰

Onun ilkokula gönderilmesi, tamamen babasının yasalar nezdinde suçlu duruma düşmemek istemesine dayanır. Nitekim babası, ilkokulu bitirdikten ve bu yükümlülükten kurtulduktan sonra, onu ortaokula göndermek istemez. Ancak okumak için büyük bir şevk duyan Adalet Ağaoğlu, öğrenim hakkını elde etmek için bazı yollara başvurur.⁶¹ Kendisini odaya kapatır, kapıyı kilitler. Kilitlediği odanın kapısını birkaç gün boyunca açmaz. Bu eylemiyle bir anlamda açlık grevine kalkışmış olur. Ailesi, birkaç gün boyunca çıkmadığı odadan ancak kapıyı kırarak onu dışarı çıkarabilir. Kapı kırıldığında yarı baygın bir vaziyette olan Adalet Ağaoğlu, o esnada babasından duyduklarını yıllar sonra şu şekilde dile getirir: “Sanki burada ortaokul var da!.. [...]. Sonunda babam haykırmıştı: [Anneme] Bıktım! Topla çocuklarını git! Götür, Ankara’da okut.”⁶²

İşte, bu hadise üzerine aile 1938 yılında Ankara’ya göç eder ve Adalet Ağaoğlu bu şekilde ortaokula devam etme imkânını elde etmiş olur. Anne ve çocuklar, eski bir Ankara evinde iki yıl babadan uzakta ikamet ederler. Daha sonra babaları, Nallıhan’daki mal varlığını satarak Ankara’da Meşrutiyet Caddesi’nde bir apartman dairesi satın alır ve aile hep birlikte buraya yerleşir.⁶³

İlkokulu Nallıhan’da tamamlayan Adalet Ağaoğlu, 1938 yılında Ankara İkinci Ortaokulu’na kaydedilir. 1941 yılında ortaokulu ikmâl ettikten sonra babasının engelleme çabaları yüzünden öğrenim hayatı, yine kesintiye uğrama tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Bunun üzerine Ankara Kız Lisesi’ne ‘kaçak’ olarak -babasından gizli- kaydını yaptırır.⁶⁴ Bütün engellemelere rağmen Ankara Kız Lisesi’nden 1946 yılında mezun olur.⁶⁵

Lise bitirme sınavlarına girdiği sıralarda o çok sevdiği dedesini hasta yatağında ziyaret ettiği vakit, dedesi ona “babam şimdi seni kesinlikle eve kapatmak, koca bekletmek ister. [...].

⁶⁰ Çeşitli köylerden gelen öğrencilerin oluşturduğu bu sınıfa benzer bir sınıfla *Ölmeye Yatmak* romanında karşılaşmaktayız. Onun gerçekte okula başladığı tarih olan 1933 ile romandaki –adı belirtilmeyen küçük bir kasabada okula başlayan- Aysel’in okula başlama tarihi arasında zaman açısından paralellikler söz konusudur. Aysel de küçük bir kasabaya mensup orta hâlli bir ailenin çocuğu ve köyden gelen çocuklarla birlikte öğrenim görür. *Ölmeye Yatmak* romanında hem köy hem bu kasaba hem de bu kasabaya atanan devlet memurlarının çocuklarından meydana gelen bu birliktelik son derece renkli ve ilginç bir görünüm arzeder.

⁶¹ Ülkü Demirtepe, (1984): “(Aydın Dosyası) Nasıl Yazar Oldular?”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 40, (Mart): 98.

⁶² Ağaoğlu, (1985): 98.

⁶³ Sağdıç, (1999): 22.

⁶⁴ Sağdıç, (1999): 23; Andaç, (2000): 201.

⁶⁵ Akay, Turan vd., (1992): “Adalet Ağaoğlu” maddesi, *Anabritannica (Genel Kültür Ansiklopedisi)*, Cilt: I, İstanbul:183-184.

Söz ver bana, ona kulak asmayacaksın, üniversiteye de gideceksin. Gerekirse, gizli olur mu?”⁶⁶ der. Gerçekten de o, dedesinin verdiği bu öğüde uyarak ailesini dinlemez ve bütün baskılara direnerek üniversiteye ‘kaçamak’ şekilde kaydını yaptırır. Adalet Ağaoğlu, bu esnada Ulus Gazetesi’nde Akşam Haberleri Servisi’nde çalışmaktadır. Gazeteye hazırladığı yazılardan aldığı iki buçuk lira, onun ekonomik yönden ailesine olan bağımlılığından bir nebze dahi olsa kurtulması demektir. O, bu ilk iki buçuk lira ile fakülteye giriş/kayıt ücretini öder.⁶⁷

Öğrenim hayatı boyunca aşılması güç engellerle karşılaşan Adalet Ağaoğlu, Ankara Kız Lisesi’ni tamamladıktan sonra 1946 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne girer. 1950 yılında Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun olur.⁶⁸ Onun Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde iyi bir eğitim gördüğü söylenebilir. O, üniversite öğreniminden bahsederken sık sık iki hocanın adını anar. Bunlardan biri Prof. Bedrettin Tuncel, diğeri ise Prof. Bonneau’dur. Adalet Ağaoğlu, kürsü başkanı olan Bonneau’dan metin incelemesi, bir metnin kaç değişik açıdan okunabileceği, okumalarda nelere dikkat edilmesi gerektiği; çeviri derslerine giren Bedrettin Tuncel’den ise, iyi bir çevirinin nasıl yapılabileceği gibi hususları son derece iyi öğrendiğini belirtir. Özellikle Bedrettin Tuncel’in roman, hikâye ve tiyatro türlerindeki metinleri uzun bir yoğunlaşma sonucunda, adeta metni sahneledikten/oyladıktan sonra tercüme ettiğini söyler.⁶⁹

Bütün bunların yanı sıra Adalet Ağaoğlu, her an yeni şeyleri öğrenme peşinde olan bir öğrenciydi. Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde öğrenim görürken, aynı fakültenin Felsefe Bölümü’ndeki dersleri takip eder; cumhuriyet, demokrasi, yönetim, düşünce vb. kavramları bilimsel bir ortamda öğrenmeye çalışır ve böylece kendini geliştirirdi.⁷⁰

Öğrenim hayatı ile ilgili bu bilgileri verdikten sonra, şimdi de onun okumaya duyduğu isteğin sebepleri; anne-babanın maddi ve manevi destekleri ve öğrenim hayatının son üç merhalesinin geçtiği yıllar üzerinde kısaca duralım.

Adalet Ağaoğlu, öğrenim hayatını sürdürme hususunda takındığı tavrı açıklarken özellikle üç noktaya gönderme yapar: Bunlardan birincisi aile ortamında erkek-kız çocukları arasında cinsiyete bağlı olarak yapılan şiddetli ayrımcılık; ikincisi gerek çevresinde gerekse

⁶⁶ Ağaoğlu, (1985): 86-87.; Adalet Ağaoğlu, dedesine vermiş olduğu bu sözü tutar ama evde deyim yerindeyse kıyamet kopar: O, bu olay çerçevesinde yaşananları şöyle anlatır: “O yıl lise son sınıfındaydım. Büyükbabama söz vermiştim. Galiba, verilen sözün kutsallığına inanmış bir neslin, misyoner ruhlu üyelerinden biri de bendim. Fakülteye yazılabilmek için evimiz bir kez daha kan revan içinde kalmıştı.” (Ağaoğlu, (1985): 151-152.)

⁶⁷ Ağaoğlu, (1985): 86-87;152.; Adalet Ağaoğlu, bu olayı şöyle anlatır: “Babam, miğdece beslenmemize önem verir, kafaca beslenmenin gereğini ve önemini aklıma bile getirmezdi. Fakülteye giriş ücretimi, Ulus Gazetesi, Akşam Haberleri’e yazdığım yazıların parasıyla ödemişim. O ilk iki buçuk lira, sanki benim kurtuluşumdu. Babamı, bana vereceği para için sevmekten kurtuluşumdu. Annemi, o parayı babamdan alabilmek için üzmemekten kurtuluşumdu.” (Ağaoğlu, (1985): 52.)

⁶⁸ Adalet Ağaoğlu, (1996): *Başka Karşılaşmalar*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: 45.

⁶⁹ Özen vd., (1996): 117.

⁷⁰ Özen vd., (1996): 117.

aile ortamında iç içe olduğu kadınların/annelerin ezilmeleri, bunların ekonomik bakımdan hiçbir özgürlüklerinin bulunmayışını müşahede etme; üçüncüsü ise, dönemin hâkim değerleri, yani okumuş/diplomalı kişilerin saygın bir konumda bulunmaları/yüceltilmeleri... İlk ikisinin o yıllarda henüz sezgisel düzeyde kavranmış olsa da, öğrenimini sürdürme isteğinin, ifade edilen hususlara karşı bir tepki olarak geliştiğini belirtir.⁷¹

Ailesinin onu maddi ve manevi açıdan desteklemesi sorununa gelince, burada üç önemli nokta karşımıza çıkmaktadır: Büyükbaba- anne- baba. Bunlardan ilkinin, yani büyükbabanın onun üzerinde son derece olumlu etkileri olduğu söylenmelidir. Çünkü Adalet Ağaoglu kitap türünden ilk nesneyi, henüz küçük bir çocukken dedesinin elinde görür: “Babamın “yanlış adamı”nı çok severdim. Basılı bir kitabı, bir dergiyi, ilk görüşüm onun elinde oldu. “Yedi Gün” ya da “Resimli Ay”..”⁷² Ayrıca büyükbabanın hasta yatağında iken öğrenim hayatı üzerine torununa verdiği öğüdünü hatırlayacak olursak, onun geçmişten o ana kadar daima teşvik edici bir tutum içerisinde olduğu söylenebilir. Bunun yanında kitap okumaya meraklı anne Emine İsmet Hanım’ın ise, yeniliklere açık bir kadın olduğunu biliyoruz. O da kızının okuması için elinden gelen gayreti göstermiştir. Ancak babanın egemen olduğu geleneksel aile yapısında onun düşüncelerini açık bir biçimde ifade etmesi ve kızını her durumda savunması tabiatıyla sınırlı düzeyde kalıyordu. Daha önce de belirttiğimiz gibi, aile içinde onun öğrenim görmesine en büyük engel ise babasından gelir. Babası, her aşamada onun öğrenimini kesintiye uğratmak ister. İlkokulu mecburî olduğu için okutan ve bundan sonra her aşamada engel çıkaran baba, maddî açıdan da birtakım kısıtlamalara gider. Maddî yönden durumu pek de kötü olmayan babası, çocuklarının ihtiyacını karşılamada eli sıkı davranır. Adalet Ağaoglu, Ankara’da ortaokula devam ederken babasından müşahede ettiği hususları “Bizim pabucumuz iyice delinip içine sular dolmadan önce pabuç almaz, üstümüzdeki paltolar adamakıllı eriyip küçülmeden palto yaptırmaz, hele kitap-defter alabilmemiz için tek kuruş harcamak istemezdi. Bu türden gereksinimlerimizin karşılanabilmesi için annemizin onunla uzun süren meydan savaşları vermesi gerekirdi”⁷³ cümleleriyle anlatır.

Onun öğrenim hayatının son üç merhalesi ise son derece güç şartların hâkim olduğu bir döneme tesadüf eder. Ortaokula başlama tarihi olan 1938 ile üniversite öğrenimini tamamladığı 1950 tarihleri dikkate alındığında, bu zaman zarfında bir dünya savaşının hüküm sürdüğü ve Millî Şef Dönemi’nin yaşandığı görülür. Daha önce ifade ettiğimiz babanın ‘cimriliğe’ kadar varan davranışları bu güç sosyo-ekonomik ve siyasal şartları dikkate aldığımızda daha iyi

⁷¹ Demirtepe, (1984): 74.

⁷² Ağaoglu, (1977): 24

⁷³ Ağaoglu, (1985): 100.; Hattâ bu alıntıya gayet ilginç olduğu için şunu da ilave etmek gerekir: “Okul taksitlerim, kitaplarım, kalemlerim için özellikle bana çektiği çileler!.. Bir kezinde [...] Naci Mihçioğlu Kırtasiye-Kitap dükkânına götürmüştü. Tarih-coğrafya kitaplarım alınacak. Devlet yayını. Her yerde fiyatları aynı. Babamı bu kitaplar için [...] pazarlık ederken görüyorum. Şimdi, yine yüzümü al basıyor. O gün çok utanmıştım.” (Ağaoglu, (1985): 100.)

değerlendirme imkânı bulur ve buna cimrilikten ziyade tutumluluk demenin daha yerinde olacağı kanaati ağır basar.

1.5. Evliliği

Adalet Ağaoğlu, 1951 yılında Ankara Radyosu'nda göreve başlar ve bu tarihten sonra hem işi hem de sanat faaliyetleri ile yakından ilgilenir. Arkadaş grubuyla çeşitli tiyatro temsillerine ve konserlere gider. Bu gidişlerin sürdüğü sıralarda 1952 yılında gelecekte hayatını birleştireceği kişiyi, Halim Ağaoğlu'nu⁷⁴ tanır.⁷⁵ Bu tanıma, kısa bir süre sonra 1953'te sıcak bir ilişkiye döner ve "12 Şubat 1954'te Süreyya Gece Kulübü'nde kendi kendi"lerine nişanlanırlar. Yaklaşık on ay sonra 15 Aralık 1954 yılında da o çok sevdiği Refik Ahmet Sevengil ve Necati Müdok şahitliğinde evlenirler.⁷⁶ Bu evlilik, günümüze kadar da devam eder. Adalet Ağaoğlu, uzun soluklu bu evliliğin ne tür aşamalardan geçilerek günümüze kadar geldiğini *Göç Temizliği*'nde anlatır: "İki kişilik yaşamı bugüne getirmek de, o birlikteliği hak etmek de pek çok emek istiyor. Üstelik ben, bu yirmi sekiz yılı hep, yarın artık birlikte olmayacağız, işte yarın, şunca emek boşa gidecek, ilk güzellikler solacak, diye diye yaşadım. Onun için hep

⁷⁴ Mühendis olan Halim Ağaoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi mezunudur. Sanat ve edebiyata derin ilgi duyan bir insandır. Daha üniversite öğrenciliği yıllarında tiyatrolara gider ve edindiği ciltli deftere gördüğü oyunlar üzerine düşüncelerini yazarmış. Sanata meraklı olan bu insan, yazara her durumda daima destek olmuş; umutsuzluğa düştüğü günlerde onu yalnız bırakmamıştır. Adalet Ağaoğlu, onun bu özelliğini pek çok yerde dile getirir. Mesela *Göç Temizliği*'nde ondan bahsederken "Halim beni hiç yalnız bırakmadı. Bunun, kendi seçimi olduğunu biliyorum. [...]. İnsana güvenimi ne zaman yitirecek olsam, Halim'in varlığından ötürür derlenip toplanmak, o güveni yeniden bulmak zorunda kalırım. Bazen, insana güven duygusunu yitirmemeye beni zorladığı için ona öfkelenirim. Sanki, dış dünyada burun buruna geldiğim kaypaklık ve ikiyüzlülüklerle hep o kadar şaşırırmamın, bunlardan öylesi etkilenmemin tek sorumlusu Halim'dir. Onu sık sık, olmayan bir dünyayı bizlere varmış gibi gösteren düş ustalarına benzetirim, iyi masalcılara..." der. (Ağaoğlu, (1985): 148-149). Ayrıca bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ağaoğlu, (1985): 150-151; Sağdıç: (1999): 27; Andaç, (2000): 161-162-163.

⁷⁵ Evlilik öncesi bu tanışma tarihi, kaynaklara göre değişkenlik göstermektedir. Mesela Adalet Ağaoğlu, Ozan Sağdıç'la yaptığı söyleşide tanışma tarihini 1953 olarak verir: "Evet, 1953'te tanıştık." (Sağdıç, (1999): 26.) Ancak eşi Halim Ağaoğlu'nun hazırladığı kitabın önsözünde verdiği bilgi, bu tarihi bir yıl öncesine çekmektedir: "Adalet Sümer'i Ankara'da 1952'de tanıdım. 1953'te flörte başladık." (Halim Ağaoğlu, (2003): *Herkes Kendi Kitabının İçini Tanır*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: 9.) Çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde karşımıza çıkan bu tarihlerden sonuncusunu, yani Halim Ağaoğlu'nun verdiği tarihi esas almak daha doğru olur. Çünkü diğer kaynaklar, genelde söyleşilerdir. Söyleşilerde bu tür hataların olması daha muhtemeldir. Halim Ağaoğlu'nun kitabındaki bilgiler ise bizzat kendi arşivine dayanır.

⁷⁶ Tanışmada olduğu gibi evlilik yılında da başka bir tarih karşımıza çıkmaktadır. Mesela "Adalet Ağaoğlu Kitabı'nın sonuna eklenen "Adalet Ağaoğlu Kronolojik Yaşam Öyküsü"nde bu tarih şöyle verilir: "1955 İnş. Müh. Halim Ağaoğlu ile evlendi. Nikâh tanığı Refik Ahmet Sevengil." (Andaç, (2000): 202.) Aynı tarihi Ozan Sağdıç'ın yaptığı söyleşide de görürüz: "1955 yılında evlendik Halimle." (Sağdıç, (1999): 26.) Bu tarih, eşi Halim Ağaoğlu'nun hazırladığı kitabın önsözünde "15 Aralık 1954'te evlendik." (s.9) şeklinde verilir ki, bize göre doğru olan ve esas alınması gereken tarih budur. Diğer kaynaklarda geçen 1955 kaydı, muhtemelen on beş günün yuvarlanması sonucunda ortaya çıkmış bir tarihtir. Halim Ağaoğlu'nun verdiği tarihi, Fatma Türe'nin hazırladığı albümde yer alan nikâh töreni resminin altındaki yazıda da aynen görüyoruz: "15 Aralık 1954. Adalet ve Halim Ağaoğlu'nun nikâh törenleri." Türe, (1997): 29.

tetikte, tetikte... Evlilik kurumunu, bizim birlikteliğimizi durmadan sorgulayarak. Beni yormuş olan da, bu. Hâlâ da sorgulamalardan caymıyorum. Sanırım, şu kitap gibi bir köşede eprimeye bırakmadığım için, bırakmadığımız için, birlikteliğimizin her satırında önceden anlamlandıramadığımız yeni ve anlamlı ipuçları bulup durduk. Her tümce gözden geçirildi. Evliliğin sayfalarına yan çıkmalar yapıldı, notlar düşüldü. “La Strada”nın sayfalarındaki yan boşluklara düşülen notlar kadar dolu, onun kadar giderek zenginleşmiş bir yaşam.”⁷⁷

Adalet Ağaoğlu, 1955 yılında her ne kadar resmen evlenmiş ise de gerçekte evliliğe ve nikâha karşı olan bir insandır. O, nikâhla akdedilmiş evlilikten ziyade ‘birliktelik’e inanmış ve ilişkilerin bu şekilde yaşanmasına taraftar olmuştur. Bunu bizzat kendi hayatına da tatbik etmek istemiş; ancak isteğini, kendi dışında gelişen bazı durumlardan dolayı gerçekleştirememiştir. O, evliliğini anlattığı kısımlarda bunu açıkça dile getirir: “Nikâha karşıydım. Halim’e, gittiği sürece kendisiyle birlikte olabileceğimi söylemişim. Bu birlikteliğe izin, yalnız onunla benden çıkmalıydı. Hayatımda, çevreden önce, aile baskısına karşı duramadığım tek olgu. Halim: “Benim için sorun değil, ama babana inme inebilir,” demişti. Herkes kendi konumuna göre, bir noktada eli kolu bağlı kalıyordu”⁷⁸

1.6. Sağlık Sorunları

Her insan gibi Adalet Ağaoğlu da bazı küçük rahatsızlıklar geçirmiş, doktora gitmiş ve tedavi görmüştür. Ancak o, bu küçük rahatsızlıkların yanı başında çok ciddi bazı sağlık sorunlarıyla da karşı karşıya gelmiş ve bunlarla uzun süre mücadele etmiştir. Bu açıdan bakınca onun hayatında ilk ciddi rahatsızlığı *Ölmeye Yatmak* romanı üzerine çalışmalarını sürdürdüğü 1970’li yıllarda yaşadığını görürüz. Bu yıllarda Adalet Ağaoğlu’nun sağ bacağında dayanılmaz ağrılar belirir. ‘Sanki, bacağın derisi, etine kemiğine kısa ve dar gelir. Acı, zaman zaman beynine vurur. Onu adeta sakatlar gibi yatalak eder. O, uzun süre çektiği bu ağrılardan kurtulmak için, 1972 yılında masaya yatar ve belkemiği ameliyatı olur. Böylece de bu ağrılardan kurtulur. Ancak bu kurtuluş, sadece on yıl sürecektir. Çünkü ameliyat oluşunun daha onuncu yılında bu sefer hemen hemen aynı ağrıyı diğer bacağında hissetmeye başlar. Bu ağrı giderek şiddetlenir ve onu yatağa bağlar. Bunun üzerine o, 1982 yılında tekrar masaya yatar ve ikinci belkemiği ameliyatı olur.⁷⁹

⁷⁷ Ağaoğlu, (1985): 140.

⁷⁸ Ağaoğlu, (1985): 140. Evliliğe karşı olma durumu, son noktada beliren bir şey değildir. O, daha lise sıralarındayken de hemen hemen benzer bir düşünce içerisindeydi ve evlenmeyi istememekteydi: “Lise onuncu sınıfta, o yıl konservatuvarı bitirmiş bir gençle tanışmışım. Meğer, başkaları gibi o da beni bir “kelebek kız” olarak biliyor; ölü bir kelebek. Çerçeveletip evinin evlilik duvarına asmak istiyordum. [...] Zaten evlenmekten ürküyordum. Annemin konumu bana çok güç görünüyordu. Onun durumunda olmayacaktım. İşte, bir erkek arkadaşımızın olması bile gücü. Demek bu bile bizi önde sonunda evliliğe götürecekti? İstemiyordum.” Ağaoğlu, (1985): 72.

⁷⁹ Ağaoğlu, (1985): s.181

Bu iki rahatsızlık, şüphe yok ki ciddidir ve onu uzun süre uğraştırmıştır. Ancak o, kendisini uzun süre uğraştıracak ve hatta ölümle burun buruna getirecek asıl olayı 1996 yılında yaşayacaktır. Bilindiği gibi Adalet Ağaoğlu, 22 Temmuz 1996 yılında İstanbul'da çok büyük bir trafik kazası geçirir.⁸⁰ Bu kazada ağır bir şekilde yaralanır ve uzun süre çeşitli hastanelerde tedavi altında kalır. Ülkemizde yedi kez ameliyat olur. Ancak bu ameliyatlarda kesin sonuç alınmaz. Bacağı kesilme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Doktorları onu sekizinci kez ameliyat etmek isterler. Ancak Adalet Ağaoğlu, bu teklifi kabul etmez ve daha iyi bir tedavi için Almanya'nın yolunu tutar. O, burada yedi kere daha ameliyat masasına çıkar ve böylece bacağı kurtulur.

Feridun Andaç, Almanya dönüşünden iki yıl sonra Adalet Ağaoğlu ile uzun bir söyleşi yapar. Bu söyleşide Adalet Ağaoğlu, kaza sonrasındaki durumunu anlatırken “Benim bedenim eski bedenim değil, bitti. Bir sürü engel var önümde. Kazadan önceki bedenim yok artık; o dinamizmim yok. Yaşıma rağmen koşup, günde üç saat yürüyebilen ben, artık üç dakika sonra oturmak istiyorum. Tam on dört narkoz yemişim.” der.⁸¹ Başka bir yerde de şu benzer cümleyi tekrar eder: “Ben bir trafik kurbanıyım. 70 yaşımdan sonra otuz yaş göçtüm.”⁸²

1.7. Siyasete Girmesi

Bu kazadan sonra uzun süre tedavi gören Adalet Ağaoğlu, 1999 yılında ilk kez aktif olarak siyasete girer. Tercihini ÖDP'den yana koyan Adalet Ağaoğlu, ön seçimle İstanbul birinci bölgeden parti genel başkanı Ufuk Uras'ın ardından ikinci sıradan milletvekili adayı olur. Ancak ÖDP'nin umulanın çok çok altında oy alması sonucunda milletvekili seçilemez.

18 Nisan 1999 seçimleri öncesinde çeşitli gazetelerde siyasete girmesiyle ilgili olarak “yeni bir romana başlamış gibiyim” diyen Adalet Ağaoğlu, bu girişte temel hedefinin copsuz bir iktidar olduğunu; sorunlar karşısında “eller bögürde yakınmaktan” hoşlanmadığı için siyasete girdiğini; ancak siyasete girmekle yazarlığı asla ikinci plana itmediğini vurgular. Bununla birlikte ÖDP genel başkanı ve partiye katılması ile ilgili olarak şunları söyler:

“Ben Ufuk Uras'ı yıllar önce İktisat Fakültesi Mezunları'nın her yıl yaptıkları bir sempozyum sırasında tanıdım. Dünya ve Türkiye açısından küreselleşmenin anlamı üzerine bir sempozyumdu ve beni konuşmacı olarak çağırmışlardı. Ufuk Uras'ın oradaki konuşmasına hayran olmuştum. [...]. Kafamda o zaman ona doğru bir eğilim başladı. Aradan çok zaman geçti. Almanya'dan tedaviden dönüp eve geldiğimde de geçmiş olsun ziyaretine geldi. Her şey bu geçmiş olsun

⁸⁰ Ümran Avcı-Ertuğrul Erbaş,(1996): “Ağaoğlu Ölümün Eşiğinde”, *Milliyet*, (23 Temmuz): 21.; Ümran Avcı, (1996): “Ağaoğlu Tehlikeyi Atlamadı”, *Milliyet*, (24 Temmuz): 2.

⁸¹ Andaç, (2000): 165

⁸² Oğuz, Serhat, (1999): “Halkın Önseçimi”, *Milliyet*, (11 Şubat): 15.

ziyaretleri sırasında başladı. Daha önce Sarıyer ilçe teşkilatı, belediye başkanlığı aday adaylığını önermişti. O teklifi sağlık durumumu göz önünde bulundurarak reddettim. Çok sonradan Ufuk Uras milletvekilli adaylığı için geldi. Belediye teklifinden onun haberi bile olduğunu sanmıyorum. Ben de bu teklifi kabul ettim.”⁸³

Adalet Ağaoğlu, aynı söyleşide parti olarak neden ÖDP’de karar kıldığını; bunun belli başlı sebeplerinin neler olduğunu ise “Toplumu bir çaresizlik hastalığına yakalanmış olarak görüyorum. [...]. Ama çaresizliğin bir bakımı, tedavisi olmalı. ÖDP’nin karar gerekçelerini inceledim ve bunların yanında olduğumu açıkça gördüm. Bir de ÖDP’yi bu çaresizlik ortamında yaratıcı buldum. Farklı bir ses, farklı bir duruş ve tavır taşıması bana yaratıcı göründü. Bu tabii benim yaratıcılık yanıma seslendi ve birden bire kendi kendimi yeni bir romana başlıyormuş gibi hissettim.”⁸⁴ cümleleriyle dile getirir.

Adalet Ağaoğlu ve kendisi gibi bu ülkenin önde gelen aydınları bu düşünce ve gerekçelerle ÖDP’den aday olurlar ve seçime girerler. Ancak bu aydın hareketi veya parti, seçimlerde hiçbir varlık gösteremez; yüzde birin altında kalarak tam bir hezimete uğrar. Bu, aslında düşündürücü bir sonuçtur. Çünkü partide yer alan aydınlar, bu ülkede yetişmiş insanlardı; ama buna rağmen bu sonucu almaktan kurtulamadılar. Acaba Türk milleti, aydınlarını neden bu kadar şiddetli bir şekilde cezalandırmıştı? Şüphe yok ki burada bu çerçevede çok çeşitli sebepler ileri sürmek ve yorumlarda bulunmak mümkündür.⁸⁵ Ancak bu, çok doğru ve yerinde olmaz. Bu itibarla burada bu noktalara hiç girmeyecek ve bahsi, seçim sonrasında bir gazetede çıkan şu ilginç yazıyı ilave ederek bitireceğiz: “Kamuoyu sonuçları açıklanmayınca köşe yazarları peş peşe kime oy vereceklerini sütunlarında duyurdular. İyi yaptılar. Büyük bölümü ÖDP ile CHP’ye oy veriyordu, bir kısmı DSP demişti. Yüzde birlik oya ulaşamayan ÖDP yandaşı gazeteciler neden aldandıklarını araştıracaklarına kendilerine uygun bir dünya yaratmak için harekete geçtiler, adını da koydular. Onlar artık “Ödepland”da yaşamak zorundaydılar. Bunu söylerken vatandaşın ne kadar kopuk olduklarını da görmediler...”⁸⁶

⁸³ İhsan Yılmaz, (1999): “Yeni Bir Romana Başlamış Gibiyim”, *Hürriyet*, (21 Şubat Pazar Eki).

⁸⁴ Yılmaz, (1999): (21 Şubat Pazar Eki).

⁸⁵ Adalet Ağaoğlu, ÖDP’nin başarısız olmasının sebepleri ile ilgili olarak şunları söyler: “ÖDP’nin başarısız olmasının birçok nedeni var, buraya sığmayacak kadar ağır bir sosyolojinin işi o. Seçim sisteminin bozukluğunu bir yana bırakalım, toplum bilincinde –kireçlenme mi diyeyim-, bir bilinçsizlik var. Bunu her zaman eğitime, öğretime bağlarız. Salt bu değil sanıyorum. Şöyle diyeyim: Toplum çoğunlukla hiçbir siyasal güce inanmaz, güvenmez hâlde. Gelir dağılımı malûm. Ekonomik ve düşünsel özgürlüklerden yoksunluk malûm. Devletin kurumlarına inanç yok. Yalnız şikâyet var ve hep bu “tek kurtarıcı” beklenmekte. Toplum bilinci ise, öyle şekillenmiş ki, onu çaresizliğinden ya Allah –din- ya neredeyse ondan güçlü saydığı, ırk, vatan-millet savunucusu TSK kurtaracak. Köşeyi çabuk dönmüş kesim, bu ikincisine, hâlkta bulunmayan bir “bilinç”le gel-gel yapmakta.”(Andaç, (2000): 137-138).

⁸⁶ (1999): “Basın Dünyasından”, *Gözcü*, (3 Mayıs): 5

2. ÇALIŞMA HAYATI

2.1 Kayıp Yıllar: Ankara Radyosu ve TRT

Adalet Ağaoğlu, 1950 yılında Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olduktan sonra, iş hayatına adımını atmak için birtakım arayışlar içerisine girer. İlk önce öğretmen olabilmek için Milli Eğitim Bakanlığı'na bir dilekçe ile başvurur. Ancak aradan birkaç ay geçmesine karşın dilekçesine bir cevap alamaz. Ancak iş hayatına atılma arayışlarının yoğunlaştığı bu sıralarda Ankara Radyosu'nun sınavla memur alacağı ilanı ile karşılaşır ve 1951 yılında Ankara Radyosu'na girebilmek için bu sınava katılır. Bu sınava, yirmi kişi başvurmuştur ve bunlardan sadece ikisi memuriyete alınacaktır. O, sınav sonunda bu iki kişiden biri olur ve böylece Ankara Radyosu'na adımını atar. Ankara Radyosu'nda kütüphane memuru göreviyle çalışmaya başlar.⁸⁷ Adalet Ağaoğlu sırf adından dolayı tercih ettiği kütüphane memurluğu görevi ile ilgili olarak şunları söyler: “Ankara Radyosu'na aslında kütüphane memuru diye alınmıştım. Duvarları kitaplarla dolu bir yerde çalışacağım sevincini yaşarken, görevimin küçük bir gırgırlı dolapta saklanan Fasil Heyeti notlarını canlı yayından önce sanatçılara teslim etmek, stüdyoda iş bitince de bunları toplayıp aynı dolaba kilitlemek olduğunu gördüm.”⁸⁸

Bu görevden kısa bir müddet sonra sıkılmaya başlayan Adalet Ağaoğlu, hemen bitişindeki odada yer alan Radyo Temsil Kolu'ndaki kişilerle temasa geçer. Temsil Kolu, dinleyiciler tarafından radyoda temsil edilmek üzere gönderilen yüzlerce oyunun gözden geçirilip seçildiği bir yerdir. O, bu zor işe gönüllü olarak talip olur. Ardından Radyo Dairesi Başkanı Refik Ahmet Sevengil onu, birtakım iyileştirmeleri yapması için Radyo Dairesi'nden Ankara Radyosu Söz ve Temsil Yayınları'nda görevlendirir. Bu dönemde radyo oyun yazarlığı bilinen bir tür olmadığı için oyunlar, bu kanalı öğrenmiş birkaç yazarın tekelindedir. Kurumu içerden tanıyan biri olarak Adalet Ağaoğlu, Söz ve Temsil Yayınları'nda birtakım düzeltmeleri yapabilmek için, önce Daire Başkanı Refik Ahmet Sevengil'e üç maddeli bir öneri sunar. Bu öneriye göre ‘Radyo Oyunları Yarışması düzenlenmeli’, ‘Yerli tiyatro repertuarımız radyoya uyarlanmalı’ ve ‘Millî Eğitim Bakanlığı'ndan klasikler serisinde çıkan tiyatro eserlerinden seçme yapılmalı’dır. Bu çerçevede, ayda dört defa yayımlanan ‘Radyo Temsil Saati’nin dörtlül aylık programında bir hafta eski, bir hafta çağdaş-yerli esere; kalan diğer iki haftanın ilkine yabancı, diğerine de yerli ya da yabancı öncü bir oyuna yer vermeyi düşünür. Bu dönemde

⁸⁷ Sağdıç, (1999): 25. Adalet Ağaoğlu, radyoya girişi ve radyoda geçirdiği günleri çeşitli söyleşi ve denemelerinde anlatır. Radyo günlerini anlattığı en kapsamlı yazı için bkz. “Adalet Ağaoğlu, (1993a): “Çağımızın Tellalı, zamanımızın Hâlk Ozanı Radyo ve ‘Radyo Günlerim’”, Sanat Dünyamız, Sayı: 52, (Bahar): 19-27.)

⁸⁸ Özen vd., (1996): 117.

zihninde özellikle Müsahipzâde Celâl'in eserlerini radyoya uyarlama düşleri yatmaktadır. Nihayette bu düşleri gerçekleştir; Müsahipzâde Celâl'in "Lâle Devri", "İstanbul Efendisi", "Aynaroz Kadısı" ve diğer birkaç tiyatro eserini radyoya uyarlar.⁸⁹

Adalet Ağaoğlu, 1951-1957 yılları arasında bütün enerjisini radyoya yoğunlaştırmış bir kişidir. Bu zaman diliminde radyoda birtakım yenilikleri yapabilmek ve başarılı olabilmek için yazarlık dahil pek çok şeyden feragat eder. *Göç Temizliği*'nde bu dönemden "Ankara Radyosu'nda 1951-1957 arası geçirdiğim ilk altı yıl, bana şimdi sabırla, sevgiyle örülmüş bir tuğ işi gibi geliyor." şeklinde bahseder.⁹⁰

1951-1957 yılları arasında Ankara Radyosu'nda çalıştıktan sonra 1957 yılında kurumdan ayrılır⁹¹ ve ABD'ye gider. ABD'de iki yıl kalan Adalet Ağaoğlu, 1959 yılında ülkeye döner. Tekrar eski çalıştığı kuruma dönerek aynı yıl Ankara Radyosu Kültür Yayınları Şubesi'nin başına getirilir.⁹² İki yıllık ABD seyahati onun için bir tecrübedir. Bu tecrübe, radyo yönetimi tarafından kendisine verilen yetkilerle pekişince ortaya kaliteli yapımlar çıkmaya başlar. 1960 yılında "ilk çok sesli söz programları, ilk belgeseller, ilk karma yayınlar, ilk sürekli oyun dizileri..."nin yayıma girmesinde onun katkıları inkâr edilemez. Bunlardan özellikle dinleyici açısından en çok ilgi çekenlerinden birisi "Perde Arası", diğer bir adıyla "Devamı Yarın Akşam" programıdır.⁹³

Altmışlı yıllar, Türkiye'nin siyasal geleceği açısından son derece karmaşık ve kritik bir dönemdir. Birtakım gelişmeler, ülkedeki belirsizlik ortamını iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştır. Siyasal açıdan ağır ve gergin bir atmosferin içerisinde bulunan Türkiye, bir müddet sonra askeri bir müdahale ile karşı karşıya kalır. 27 Mayıs askerî müdahalesi, her bakımdan önem arz eden Radyoevi'ni kendi denetimi altına almakta gecikmez. Radyo yönetimine Albay Nusret Altuğ getirilir. Bu arada, radyoda çalışan pek çok memurun işine geçici bir süre için son verilir; Adalet Ağaoğlu da işine son verilenler listesinde yer alan memurlardan biridir. DP milletvekili olan ve 27 Mayıs ihtilali ardında Yassıada'ya sürülen Samet Ağaoğlu ile soy isim benzerliğinden dolayı aralarında akrabalık bağı olabileceği ihtimali dikkate alınarak, "evde ikinci bir tebliğe kadar ikamete memur" edilir.⁹⁴ Yürütülen soruşturmalar neticesinde pek çok memur işine geri dönerken, henüz onunla ilgili herhangi bir gelişme yoktur ortada. Açığa alındıktan birkaç hafta sonra Albay Nusret Altuğ onu makamına çağırır ve açığa alınma nedeninin soy isim benzerliğinden ileri geldiğini; soruşturma sonucunda Samet Ağaoğlu ile herhangi bir akrabalık bağının tespit edilemediğini bu itibarla görevinin başına dönmekte hiçbir

⁸⁹ Ağaoğlu, (1996): 60-61-62.

⁹⁰ Ağaoğlu, (1985): 62.

⁹¹ Ağaoğlu, (1985): 141

⁹² Andaç, (2000): 202.

⁹³ Ağaoğlu, (1985): 107.

⁹⁴ Özen vd., (1996): 117.

mahzurun bulunmadığını söyler. Bu isim benzerliği sorunu aşıldıktan sonra Adalet Ağaoğlu tekrar Radyoevi'nde çalışmaya devam eder.⁹⁵

Ancak 27 Mayıs askerî müdahalesi, radyoda eskiden beri devam edegelen yayın politikasını kısa zaman içinde değiştirme temayülüne girer. Artık, askerî idarenin bütün ağırlığı radyoya hâkim olmuştur. Adalet Ağaoğlu, Albay Nusret Altuğ idaresindeki radyodan “Radyo asker yönetimi altına alındığı güne kadar, sanatta ‘mesaj’dan ya da ‘hamasetten’ sözaçılabiliceği hayalimden bile geçmemişti. Şimdi benden, sanki, bilmediğim bir dilde konuşmam isteniyordu.” şeklinde bahsetmektedir. Yeni yönetim radyo piyeslerinin hamasi olmasını istemekte, yanı sıra ekonomik açıdan birtakım kısıtlamaları gündeme getirmektedir.⁹⁶

Radyoevinde bir müddet daha çalıştıktan sonra 1961 yılında bu kurumdan hem dönemin ağır siyasal atmosferinden kurtulmak hem de Ankara'nın ilk özel tiyatrosunu, Meydan Sahnesi'ni kurmak üzere istifa eder.⁹⁷ 1961-1963 yılları arasında Meydan Sahnesi ile ilgilenen Adalet Ağaoğlu, 1963 yılında Meydan Sahnesi'nin perdelerini kapaması ile birlikte, bir müddet işsiz kalır. Bu arada eşi Halim Ağaoğlu da bazı politik sebeplerden dolayı daha önce çalıştığı kurum olan Karayolları'ndan uzaklaştırılmış ve bir şirkette geçici olarak çalışmaktadır. Tam bu sıralarda TRT kurulmuştur. Bu kurum, ona çalışma teklifinde bulunur. Bu teklif üzerine uzun bir müddet çalışmış olduğu kuruma 1964 yılında tekrar döner. Adalet Ağaoğlu TRT'den gelen teklifi kabul etmesini biraz da bu dönemde yaşadıkları ekonomik sıkıntılara bağlar.⁹⁸

1964 yılından 1969 yılına kadar önce program uzmanı daha sonra Radyo Dairesi Başkanı görevlerinde bulunur. Bu süreçte TRT Dış İlişkiler çalışmalarında ek görev verilir.(1964) ABU (Asya Yayın Birliği) toplantılarına katılır. 1969 yılında “Sartre Küba'yı Anlatıyor” adlı kitabı, “Kitap Saati” programında tanıtıma izin verdiği için, mahkeme yolu görünür. Adalet Ağaoğlu mahkeme sürecinde gelişen olayları anlatırken, idareden birkaç kişinin adını vererek onların takındığı tavrı eleştirir. Bunlardan biri Radyo Program Dairesi Başkanı Turgut Özakman'dır. Ona göre Özakman, kendisinin de başı derde gireceğinden olsa gerek Ağaoğlu'na çıkış yolu önermekte; bu şekilde kendisini kurtarma eğilimine girmektedir. Ona “Programı yayından önce iyi dinlememişim, gözümünden, kulağımdan kaçmış.” biçiminde

⁹⁵ Ağaoğlu, (1985): 133-134; 136-137

⁹⁶ Adalet Ağaoğlu, (1993a): “Çağımızın Tellalı, Zamanımızın Halk Ozanı Radyo ve “Radyo Günlerim”, Sanat Dünyamız, Sayı: 51, (Bahar): 24; Ağaoğlu, (1996): 35.

⁹⁷ Özen vd., (1996): 117.; Ağaoğlu, (1996): 29.; Adalet Ağaoğlu, (2004): *Damla Damla Günler*, Alkım Yayınları, İstanbul: 18, 28.

⁹⁸ Ağaoğlu, (1985): 195.;Adalet Ağaoğlu, aynı yerde teklifi kabul etme sürecini şöyle anlatır: “O sıralar tek işsiz olduğum zamandı. Meydan Sahnesi'nden ayrılmıştım. Halim, zaten bir süredir, politik nedenlerle çok sevdiği Karayolları'ndan uzaklaştırılmış, bir şirkette çalışmaya başlamıştı. Ama şirketin durumu da hiç parlak değildi. Aylık ücretin ödenmesi de garip bir biçim almıştı. Günlük, bazan da en çok bir haftalık gıdamızı sağlayabilecek kadar bir para veriliyordu. Zaten, TRT kurulunca yeniden yayıncılığa çağrılışında, bu işi kabul etmem, ilk kez geçim sıkıntımız nedeniyle oldu.”(s.195)

bir ifade ile durumu idare etme önerisinde bulunur. Böyle bir beyan, yapımda emeği geçen kişilerin suçlanması ve suçun tamamen onların üzerinde kalması anlamına gelmektedir. Ahlakî açıdan hiçbir izahı bulunmayan böyle bir öneriyi şiddetle reddeder. Sonuçta idaredekiler, bir yolunu bulup mahkeme huzuruna çıkmaktan kurtulurlarken Adalet Ağaoğlu, yapımcı arkadaşı ve programa konuşmacı olarak katılan Türkaya Ataöv ve Şahin Alpay'la birlikte mahkemeye verilirler. Haklarında 1 ila 5 yıl arasında değişen hapis cezası istemiyle yargılanırlar. Yargılama sonucunda dava edilenlerin tamamı beraat eder. Ama bu yayın nedeniyle TRT'nin onlara mahkeme kararı olmaksızın verdiği cezaların –uyarı, kıdem indirimi vb.- hep kaldığını belirtir Adalet Ağaoğlu.⁹⁹

O, TRT'deki çalışma hayatının son yıllarında büyük sıkıntılar, baskılar yaşadığını belirtir. Onun “o dönemde yaptığım programlar benden habersiz yayından kaldırılıyor, gönderdiğim evrak Genel Müdüre ulaşmadan ortadan kayboluyordu.” ifadeleri, kısa bir müddet sonra gerçekleşecek olan 12 Mart öncesi dönemin boğucu siyasal ve entrik havasını yansıtır gibidir. Nitekim, “12 Mart darbesi TRT'ye ülkeye gelmeden önce gelmişti.” diyen Adalet Ağaoğlu, 1970 yılında artık bu yoğun ve bunaltıcı atmosferi daha fazla teneffüs edemez ve yaklaşık ‘on yedi yıllık devlet hizmeti’ni dahi düşünmeksizin istifa eder.¹⁰⁰

On yedi yıl çalıştığı kurumda hep kaliteli yayın yapma ilkesi peşinde koşan Adalet Ağaoğlu, bu uğurda devam edegelen ancak kalite açısından pek de bir anlam ifade etmeyen yayınlar yerine, daha çağdaş ve düşünce ağırlıklı yayınları öneriyor; bunların yayın hayatına girmesi için var gücüyle çalışıyordu. Ne var ki, uzun süre boyunca çalıştığı bu kurumda zaman zaman siyasal ve askerî gelişmelere bağlı olarak meydana gelen birtakım değişiklikler, onu planladığı ve hayata geçirmeyi düşündüğü yeniliklerde pek rahat bırakmadığı gibi sık sık başını derde sokuyordu. Bunlardan biri de Hüseyin Demirhan adlı bir dinleyicinin radyo oyunları çerçevesinde yazıp gönderdiği oyunla gündeme geliyordu. Adalet Ağaoğlu, hiç tanımadığı bu kişinin gönderdiği bir oyunu pek beğenir ve bunun üzerine oyunun radyoda temsil edilmesine izin verir. Bu oyunda bir köy öğretmeni bir de kız vardır. Köy öğretmeni, kızı sevmektedir. Ancak aşık olduğu kızı bütün çaba ve gayrete rağmen ailesinden alamaz. Gerçekte kızı elde edemeyince âşık, bu sefer sevdiği kızı rüyasında *kızıl* bir atın üzerine bindirerek kaçarır. İşte,

⁹⁹ Andaç, (2000): 203.; Ağaoğlu, (1985): 108, 109.; Feridun Andaç'ın hazırladığı “Adalet Ağaoğlu Kitabı”nda bu olayların yaşandığı günlerde Adalet Ağaoğlu'nun TRT'deki program yapımcılığı görevinden “el çektirildi”ği; buna bağlı olarak 1969 yılında “istifa etti”ği; ancak bir süre sonra tekrar “TRT'ye, yönetim kurulu kararıyla geri çağırıldı”ğı bilgisi yer alır. (s.205.)

¹⁰⁰ Adalet Ağaoğlu, (1981): “Sevgi ile Sevgi Soysal”, *Sanat Olayı*, Sayı: 21, (Şubat): 15.; Özen vd., (1996): 118.; Adalet Ağaoğlu, gerek kendi denemelerinde gerekse kendisiyle yapılan söyleşilerde Radyoevi ve TRT'de toplam ‘on yedi yıl’ çalıştığını söyler. (bkz. Ağaoğlu, (1985): 109; Özen vd., (1996): 118.) Ancak kabul etmek gerekir ki, bu süre ayak üstü hesaplamalar sonucunda yaklaşık olarak ifade edilen bir süredir. Çünkü o, yukarıdaki anlatımlarda da görüldüğü gibi her iki kurumdan birkaç kere ayrılmıştır. Farklı tarihlerde söz konusu olan bu ayrılıklar bir bütün olarak ele alındığında karşımıza yaklaşık dört yıllık bir süre çıkar. Bu da işaret ettiğimiz noktayı açıkça teyit eder.

kısaca vakasını naklettiğimiz bu oyundan dolayı Adalet Ağaoğlu, oyunun temsil edildiği geceyi takip eden sabah, emniyet görevlilerini odasında buluverir: Görevlilerin kaşları çatık. Soruyorlar: “Öğretmenin kızı kaçırdığı at neden kızıldı? Kara ya da ak bir at olamaz mıydı? Neden ille kızıl at?”¹⁰¹

Adalet Ağaoğlu, uzun süre görev yaptığı bu kurumda son derece ilginç olaylarla da karşılaşır. Bu zaman diliminin onun hayatında bıraktığı hatıralar yükü oldukça fazladır. Bunlardan bir tanesini şu şekilde anlatmaktadır:

“[...P]rogramın adı ‘Devamı Yarın Akşam’ idi. Dinleyici ilgisini ayakta tutabilmek için polisiye türden yayınlarla başladık. Bir gece, dizinin bir bölümü yayıma bizim ‘müsvedde bant’ dediğimiz bant olarak girmiş. İçinde değiştirilen efektler, müzik parçaları, yönetmen Mahir Canova’nın buyrukları, teknisyen arkadaşların “Alıyorum... kesiyorum...”ları bulunan bant. O gece Ankara’da Radyosu’nun telefonları hiç susmadığı gibi, bunu izleyen günlerde Radyoevi’ne yoğun ‘protesto mektupları’ çuvallarla.”¹⁰²

Ankara Radyosu ve TRT... Uzun bir zaman diliminin tüketildiği kurumlar. Onun asıl kimliği olan yazar kimliği açısından ele alındığında bu uzun zaman dilimi, bu kimliğe ne tür katkılar ya da eksiltmelerde bulunmuştur? Bu çerçevede söz konusu süre, neye tekabül etmektedir? Bunun anlamı nedir? Eğer yazarlık bir meslek olarak telakki edilirse – ki günümüzde yazarlık, hemen herkes tarafından meslek olarak kabul edilmekte- o zaman bu sorulara verilebilecek en mutedil cevap ‘bu zaman dilimi, yazarlığını olumsuz anlamda etkileyen hatta geciktiren en önemli faktördür’ şeklinde olacaktır.

Çalışma hayatının önemli bir bölümünü Ankara Radyosu ve TRT’de geçiren Adalet Ağaoğlu, TRT’den ayrıldıktan sonra 1971 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Öğretim Üyelerinden Nermin Abadan’ın aynı fakültenin Basın-Yayın Yüksekokulu’nda ‘metin yazarlığı dersi’ verme önerisini kabul etmesiyle birlikte anlaşmalı olarak yüksekokulda ders vermeye başlar. ‘Henüz kitabı şusu busu olmayan bir okulun radyo metin yazarlığı dersi için’

¹⁰¹ Ağaoğlu, (1985): 120-121.; Adalet Ağaoğlu bu oyunu yazıp gönderen kişiyle telif ücretini almak üzere radyoya geldiği gün karşılaşır. Dönemin siyasal atmosferinin ne denli yoğun bir karakterde olduğunu kavramak için bu iki kişinin arasında cereyan eden konuşmaya kulak verelim: “Adını şimdi unuttuğum bu oyunun yazarıyla, telif hakkını almaya radyoya gediği gün tanıştım; gözünde telif hakkı falan gördüğü yoktu. Şaşkın, bitkindi. [...].

“- Neyiniz var, hoşnut değil misiniz?”

“- Hoşnut olacaktım. Oyunu dinlediğim gece pek mutlu idim. Fakat ertesi sabah işyerime Emniyet görevlileri geldiler. Biliyor musunuz, Atina’ya, Basın Ataşesi Katipliği’ne atanmam çıkmıştı benim. On beş güne kadar gidiyordum, Antalya’da, babadan kalma bir eski ev vardı. Onu da satmış savmış, ailemi de yanına getirmiştin. Şimdi bana pasaport vermiyorlar. Ortada kaldık.” Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. (Ağaoğlu, (1985): 122.)

¹⁰² Ağaoğlu, (1996). 37.

geçmiş radyo tecrübelerine dayanarak ders notları hazırlar ve 12 Mart'ın güç şartları¹⁰³ altında büyük bir istekle derslerini yürütür. Bu arada Nermin Abadan onun 'öğretim üyeliği kadrosuna' alınması için Dekanlığa başvurmasını ister. Bu istek doğrultusunda Adalet Ağaoğlu başvurmasını yapar. Bu başvuruyu olumlu karşılayan Dekanlık, görüşünü üniversite senatosuna sunar. Ancak "Senato, BYYO'daki öğretim üyeliğine kabulümü istememiş. Red. İçerdeki 'sol'cu öğretim üyeleri atılıp, 'temizzlenip' dururken, aynı nedenle TRT'de yapmadıkları kalmamış bir oyun yazarını ne yapsınlar?"¹⁰⁴ Adalet Ağaoğlu, gerek bu durum ve gerekse ülkede yaşanan ağır 12 Mart şartları dolayısıyla bu okulda daha fazla kalamaz ve aynı yıl okuldan ayrılmak zorunda kalır.¹⁰⁵

2.2. Meydan Sahnesi'nde İki Yıl

Adalet Ağaoğlu'nun Ankara Radyosu'ndan ikinci ayrılışının 1961 yılında olduğunu biliyoruz. O, bu ayrılıştan hemen sonra Ankara'nın 'ilk özel tiyatro topluluğu'nu kurmak için Kartal Tibet, Çetin Köroğlu ve Mahir Canova ile bir araya gelir ve bu isimler¹⁰⁶, 1961 Mart ayında Ankara'nın 'ilk özel tiyatrosu' olacak olan Meydan Sahnesi'ni¹⁰⁷ kurarlar.¹⁰⁸ Meydan Sahnesi kurucuları aslında Radyoevinde çalışan devlet memurları idi. Mahir Canova hariç, diğerleri çalıştıkları kurumdan bu faaliyet için işlerinden ayrılmadan önce her memurun çekebildiği bir maaş karşılığı avansı çekerler; ardından bir ay daha işlerine devam ettikten sonra

¹⁰³ Adalet Ağaoğlu, bu süreçte yaşanan ağır siyasal şartların mahiyetini bizzat okulda yaşadıklarıyla somutlaştırır. Somut bir örnek için bkz: Adalet Ağaoğlu, (2004): *Damla Damla Günler*, Alkım Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul: 161-162.

¹⁰⁴ Adalet Ağaoğlu, (2004): *Damla Damla Günler*, Alkım Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul: 133, 152, 161,162.

¹⁰⁵ Ağaoğlu, (1985): 181.

¹⁰⁶ Metin And, bu isimlere bir başkasını daha ilave eder: Üner İlsever. Ayrıca bu kurucular dışında tiyatrodaki görev alan başka sanatçıların adlarını da verir: "Esin Avcı, Nur Sabuncu, Güneşi Akol, Suzan Ustan, Erol Kardeseci, Mediha Köroğlu, Ülkü Ülkümen, Nejat Boren, Yunur Tarhan, Oyda Odabaşı, Onlara sonradan Ali Özoğuz, İlhan Akan, Teoman Özer, Ayşe Erbilin, Tolga Tiğin, Yılmaz Guda katıldı." (Metin And, (1983): *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara: 228.)

¹⁰⁷ Bu sahne veya topluluk, önce Birleşmiş Oyuncular adıyla kurulmuş, daha sonra Meydan Sahnesi adını almıştır. Sahne, yukarıda da görüleceği gibi ilk kez 1963 yılında perdelerini kapar. Ancak bu ilk kapanışın ardından farklı ekip tarafından tekrar faaliyete sokulur ve birkaç kapanış habisesiyle beraber yetmişli yıllara kadar faaliyetini sürdürür. (And, (1983: 228.)

¹⁰⁸ Adalet Ağaoğlu, Ankara'da arkadaşlarıyla birlikte kurdukları Meydan Sahnesi'nden söz açarken 'Ankara'nın veya başkent'in ilk özel tiyatro topluluğu veya sahnesi' şeklinde bahseder. Ancak tiyatro üzerine ciddi ve önemli araştırmalar yapmış olan Metin And'ın eserinde yer alan bilgilere göre bu 'ilk özel tiyatro topluluğu veya sahnesi' nitelemesi eksik veya yanlıştır. Çünkü "1957 yılında Ankara'da Beşinci Tiyatro adıyla bir özel tiyatro kuruldu. Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşundan beri 1953'de Sadi Tek'in Cep Tiyatrosu'nu saymazsak Beşinci Tiyatro Başkent'in ilk özel tiyatrosu oluyordu. Yenişehir'de kurulan ve daha sonra yeniden onarıp döşenerek bugün Devlet Tiyatrosu'nun kullandığı Yeni Sahne'de gösterimlerine başlayan bu tiyatronun kurucuları da yine Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan sanatçılardı."(And, (1983: 228.)

istifa edip Ankara'nın ilk özel tiyatrosunu kurarlar. Ankara'da, Sıhhiye'de Terzioğlu Hanı'nın bodrum katı hasırla döşenerek elde edilen bu sahnenin ilk hâli aslında kömürlüktür. Bu kömürlük elden geçirilir; ona sahne havası verilir; içine ucuz 160 koltuk sıralanır. Adalet Ağaoğlu'nun işveren konumunda olduğu bu teşebbüsün yegâne amacı, dönemin Devlet Tiyatrosu'nun aşırı kuralcı, katı ve yöneticilerinin keyfi tutumlarına karşı yeni bir yol önerebilmektir. O böyle bir düşünceden hareket ederken özellikle sahnede temsil edilecek eserlerin “gişe oyunu” (havadan- sudan oyunlar) tarzından uzak olmasını planlar. Ne var ki, sahne sık sık ekonomik darboğaza girmekten kendini bir türlü kurtaramaz. Ortakları, karşılaşılan bu güçlükleri aşmak için “gişe oyunu” arayışlarına girerler. Adalet Ağaoğlu ise, onların birer oyuncu olarak bakıldığında haklı gibi gözüken bu arayışlarına daima karşı çıkmış, sahneyi nitelikli oyunlarla ayakta tutmayı tercih etmiştir.¹⁰⁹

Meydan Sahnesi'nde işveren konumunda yöneticilik, dramaturg ve çevirmenlik görevlerini yürüten Adalet Ağaoğlu, bu sahnenin faaliyetini sürdürübilmesi için iş ayırımı gözetmeksizin her tür işi yaptığını belirtir.¹¹⁰ *Göç Temizliği* adlı eserinde konu ile alakalı olarak şunları kaydeder:

“İşçisinden çok “patronu” bulunan tiyatromuzun “işveren” makamına ben uygun görüldüm. Bunun anlamı şuydu: Meydan Sahnesi Oyuncuları Adi Ortaklığı adı altındaki bu işletmeden tek kuruş gelir sağlamayacaksın, işletmenin tek sigortasız üyesi sen olacaksın, günde ortalama on altı saat çalışacaksın, oyuncuların her türlü cinini üstüne salmalarına boyun eğeceksin, bu cinleri göğüsleyecek ve ehlileştiriceksin, basını öfkelenmeyeceksin, helâları temizleyeceksin ve hem gişenin, hem öteki ortaklarının, hem de ücretli sanatçıların hoşuna gidecek, onların kendilerine biçilmiş kaftan buldukları oyunlar seçeceksin, çevireceksin, yazdıracaksın, yazacaksın... [...]. Kimseye yazar, çevirmen hakkı ödeyecek durumumuz yoktu. Ortaklarım, çevirmenlik, olmazsa yazarlık görevini de benim üstlenmemi uygun bulmuşlardı. Nasıl olsa “işveren” sermayesizdi. Sermayesine artı değer ekleyecek değildi.”¹¹¹

Kuruluşundan perdelerini kapadığı son ana kadar pek çok sıkıntıyı peşi sıra yaşayan Meydan Sahnesi birkaç kez batma tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Sahnenin yaşaması için elinden gelen bütün gayreti sarf eden Adalet Ağaoğlu, bu uğurda Robert Thomas, Claude Magnier'den çeviriler yapmaya başlar. Saroyan'dan çevrilen ve Meydan Sahnesi'nde temsil edilen ilk oyunlardan “İndekiler” pek ilgi çekmez; 160 sandalyeli salonun yarısı boş kalır. Tam batma eşiğinde iken onun Claude Magnier'den çevirdiği “Evdeki Yabancı” adlı oyun sahnenin toparlamasına vesile olur. Yine Robert Thomas'tan yaptığı “Dolap” adlı çevirisi sahneyi iyice

¹⁰⁹ Sağdıç, (1999): 28.; Ağaoğlu, (1985): 63-64;111;143.

¹¹⁰ Andaç, (2000): 202.; Sağdıç, (1999): 28.

¹¹¹ Ağaoğlu, (1985): 142-143.

güçlendirmiş olur. Ancak onun bütün bu çabaları kötü mukadderatı değiştirmeye yetmez. Bu sıkışık esnada, Ankara’da meydana gelen bir sağanak yağış, zaten her bakımdan dara düşen Meydan Sahnesi’ne son darbeyi indirir. Yağan yağmur, bodrum katında olan Meydan Sahnesi’ne yürür. Sular önce salonu doldurur; giderek koltuk seviyesini aşar; nihayetinde sahneye doğru yükselir. Gecenin geç bir vaktinde olayın farkına varan Adalet Ağaoğlu, bir müddet sonra olay mahalline gelen eşi Halim Ağaoğlu ile birlikte kovalarla suları boşaltmaya başlarlar. Bu arada geç de olsa, sahnenin diğer ortakları da olay yerine gelirler. Ancak sarf edilen çabalar sahnenin kurtulmasına yetmez. Bu hadise onun sonunu hazırlar ve Meydan Sahnesi, bu mekânda bir daha açılmamak üzere perdelerini kapar.¹¹² Adalet Ağaoğlu müştereken giriştikleri bu faaliyeti “iki yılın sonunda, Meydan Sahne’sini bırakıp çıkarken, duvardaki çivide asılı ceketimi bile almamıştım.” biçiminde özetler.¹¹³

Adalet Ağaoğlu, bu faaliyeti esnasında bir de Meydan Sahnesi dergisi çıkarmaya teşebbüs eder. Bu uğurda, her yeni sayısı için “Rüzgarlı Sokak’taki bir matbaada” sabahlara kadar çalışır. Sırf bu dergi için bazen üst üste birkaç gece uyumadığını belirtir. Ne var ki, bu girişimi de, sahnenin 1963 yılında perdelerini kapamasıyla birlikte devam etmez. Her iki teşebbüsü belli bir noktadan sonra devam etmemesine rağmen bu etkinliklerdeki konumu, ona bir müddet rahat yüzü göstermez. Mesela Meydan Sahnesi’nin işvereni konumunda olduğundan dolayı, harç-borç yüzünden evine haciz memurları bile gelir. Netice itibariyle söyleyecek olursak, bu iki yıllık tecrübe onu mahkeme kapılarında epey uğraştırır. Bu sıkıntılar, ancak sahnenin resmen kapandığını mahkeme kanalıyla tescil ettirdikten sonra biter.¹¹⁴

Radyoevi’ndeki çalışma hayatının ilk döneminin resmen bitmesiyle başlayan Meydan Sahnesi yıllarına (1961-1963), ikinci bir tecrübe nazarıyla bakılabilir. Gerçi Adalet Ağaoğlu, yazarlık açısından bu iki yıla da, tıpkı Radyoevi’ndeki yıllar gibi kayıp yıllar gözüyle bakmaktadır. Onun bu düşüncesine katılmanın yerinde olacağını düşünmekteyiz. Ancak öncesi ve sonrası ile kıyaslandığında bu iki yılın daha sivil ve özellikle pratik düzeyde sanat edebiyatla daha iç içe oluşu itibariyle verimli olduğu söylenmelidir. Çünkü o, bu yıllarda hem tiyatro eseri yazımı, hem aynı türden eserleri tercüme etme, hem de bunları sahneye koyma işiyle aktif

¹¹² Bu ilk kapanışa kadar (1961-1963) Meydan Sahnesi’nde toplam on iki yerli-yabancı oyunun temsil edildiğini tespit edebiliyoruz. Bu oyunları şu şekilde sıralamak mümkündür: *Dolap*, Robert Thomas, Çev. Adalet Ağaoğlu, Sahne yılı: 1961-1962; *Evdeki Yabancı*, Claude Magnier, Çev. Adalet Ağaoğlu, Sahne yılı: 1961; *Evlenmek İstiyorum*, Claude Magnier, Sahne yılı: 1961; *Fare Kapanı*, Agatha Christie, Çev. Ayşe Sarialp, Sahne yılı: 1962; *İndekiler*, W. Saroyan, Çev. Adalet Ağaoğlu, Sahne yılı: 1961; *Karaların Memelleri*, Cahit Atay, Sahne yılı: 1963; *Köşe Kapmaca*, Marc Lamaletti, Çev. Yılmaz Çolpan, Sahne yılı: 1961-1963; *New York’ta Bir Pazar*, Norman Krasna, Çev. Asude Zeybekoğlu, Sahne yılı: 1963; *Prenslerle Büyücü*, E. Blyton, Çev. Bozkurt Kuruç, Sahne yılı: 1963; *Romanoff’la Juliet*, P. Ustinov, Çev. Orhan Aydınbaş, Sahne yılı: 1962-1963; *Sil Baştan*, M. Andre, Çev. Orhan Aydınbaş, Sahne yılı: 1963; *Tedirginler*, W. O. Somin, Çev. Adalet Ağaoğlu, Sahne yılı: 1962; (And, (1983): 641-645-655-665-667-672-678-681-688.)

¹¹³ Ağaoğlu, (1985): 111-143-145-146.

¹¹⁴ Ağaoğlu, (1985): 148.

olarak ilgilenmektedir. Özellikle Meydan Sahnesi'nde işveren konumunda iken gerek seyirci, gerekse bireyler arası ilişkiler açısından kendi ortakları ile yaşadıkları, hayat yolunda edinilmiş önemli bir tecrübe olduğu inkar edilemez.

Bu kısımda ayrıca şu hususu da ilave etmek gerekir: Altmış bir yılının Mart ayında Ankara'nın ilk özel tiyatro topluluğunun bir kadının öncülüğünde kurulması ve idare edilmesi müthiş yankı yapar. Bunun üzerine Adalet Ağaoğlu Unesco'ya bağlı Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) tarafından davet edilir ve bu kuruma üye seçilir.¹¹⁵

¹¹⁵ Sağdıç, (1999): Bütün Dünya, s.27-28

3. EDEBİYAT HAYATI

Adalet Ağaoğlu'nun edebiyat hayatının gelişme evrelerinin üç dönem içerisinde ele alınabileceğini düşünüyoruz. Onun orta okul sıralarındaki öğrencilik yılları ile başlayan ve lise öğrenimini tamamlaması ile sona eren zaman zarfını 'ilk dönem' şeklinde ifade etmek istiyoruz ki, bu dönem, tarih olarak 1940 ila 1946 yıllarına tesadüf eder. Diğerlerine göre daha kısa olan bu zaman zarfına daha çok ilk alâkalar nazarıyla bakılabilir. Lise öğreniminin tamamlanmasının ardından başlayan üniversite yılları ile onun Radyoevi'nden istifa ederek ayrılmasıyla sona eren zaman zarfını 'ikinci dönem' olarak ifade edebiliriz. Bu dönem, tarih olarak 1946 ila 1970 yıllarını kapsamaktadır. 1946 yılı aynı zamanda onun resmen edebiyat dünyasına girdiğini işaret eder. 1946-70 şeklinde ifade ettiğimiz ikinci dönem, üniversite öğreniminin yapıldığı ve ardından iş hayatının diğer alanlara yoğun biçimde egemen olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla bu dönemde sanat-edebiyat üzerine yoğunlaşmanın ikinci plana düştüğü; yerine iş hayatının öne çıktığı söylenebilir. Bu itibarla bu yıllara -yazarın da paylaştığı bir kanaatle- kayıp yıllar nazarıyla bakılabilir. Radyoevi'nden ayrılmasıyla başlayan ve günümüze kadar süren dönemi ise 'üçüncü dönem' olarak ifade etmek istiyoruz ki, bu da tarih olarak 1970 ve sonrasını kapsamaktadır. 1970 ve sonrası şeklinde ifade ettiğimiz bu üçüncü dönem, artık yazarlığın tam manasıyla meslek olarak algılandığı; buna bağlı olarak da verimliliğin en üst noktaya çıktığı bir dönemdir. Edebiyat dünyasında onun asıl yönünü belirleyen romanları – bu ürünlere hikâyelerini de ilave etmek gerekir-, işte bu dönem ve sonrasında kaleme alınmışlardır.

3.1. İlk Alâkalar-İlk Denemeler

Adalet Ağaoğlu, otuzlu yılların sonu ile kırklı yılların başlarında henüz ortaokulda bir öğrenci iken şiirle ilgilenmeye başlar. Garip Akımı ile eşzamanlı olarak karşımıza çıkan bu ilgi, Garip Akımı'nın o dönem üzerindeki tesirinin yanı sıra daha önce de ifade edildiği gibi özellikle Hatay Sokağı'nda ikamet ederken sık sık gördüğü veya adlarını duyduğu Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat gibi şairlerle bu şairlerin ilgi duydukları kadınların, öğrenim gördüğü okulda edebiyat ve benzeri öğretmeni olmalarından kaynaklandığı ileri sürülebilir.¹¹⁶

1939- 40'larda başlayan ve 50'li yıllara kadar devam eden bu alâka, 1948 yılında Çığır dergisinde "İsim Veremediğim"¹¹⁷ adıyla yayımlanan şiiriyle tescil edilmiş olur. Bu şiiri "Gölgeler'den I"¹¹⁸, "Gölgeler II"¹¹⁹, "Gölgeler III"¹²⁰, "Değirmen"¹²¹ ve "Gölgeler IV"¹²² adlı

¹¹⁶ Özen vd., (1996): 112

¹¹⁷ Adalet Sümer, (1948): "İsim Veremediğim", *Çığır*, Sayı: 186, (Mayıs): 73; Aynı şiir, başlıktaki bir kelime değişikliğiyle başka bir dergide de yayımlanmıştır. Bkz: Adalet Sümer, (1948): "Ad Veremediğim", *Kalem*, Sayı: 1, (Ağustos): 11. [Derginin yayım yeri: Adana]

¹¹⁸ Adalet Sümer, (1948): "Gölgeler'den I", *Kaynak*, Sayı: 10, (1 Ekim): 29.

¹¹⁹ Adalet Sümer, (1948): "Gölgeler II", *Kaynak*, Sayı: 12, (1 Aralık): 21.

¹²⁰ Adalet Sümer, (1949): "Gölgeler III", *Kaynak*, Sayı: 1/14, (1 Şubat): 39.

¹²¹ Adalet Sümer, (1949): "Değirmen", *Varlık*, Sayı: 343, (1 Şubat): 12.

¹²² Adalet Sümer, (1949): "Gölgeler IV", *Kaynak*, Sayı: 19, (1 Temmuz): 237.

şiiirleri takip eder. Bunlardan Varlık dergisinde yayımlanan “Değirmen” adlı şiiiri, 1949 yılında Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde okurken, Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Öğrenci Derneği’nce düzenlenen şiiir yarışmasında Nurullah Ataç tarafından birinciliğe layık görülür. Bu birincilik, ‘Christomathie Du XIX’eme siecle- poetes’ adlı kitapla ödüllendirilir.¹²³ Ancak bu ödül, beraberinde şiiirle hesaplaşmayı da getirecektir. Şiiir yazma arzusu hiçbir zaman bitmemesine karşın ‘o ödül altında ezilen’ Adalet Ağaoğlu, şiiir vadisinde kalem oynatmanın önemini kavradıktan sonra artık şiiir yazmamaya karar verir.¹²⁴

Onun şiiirden sonra ilgi duyduğu ikinci tür romandır. İlk roman denemelerini 1942-46 yılları arasında Ankara Kız Lisesi’nde okurken yapar. İkinci Dünya Savaşı’nın hüküm sürdüğü bu yıllarda Adalet Ağaoğlu, savaş yıllarının karartma gecelerinde, evde herkes uyduktan sonra ‘lise defterleri’ne romanlar yazmaya koyulur. Üç gecede, bir roman yazar; yazdığı romanını hiç bekletmeden sınıf arkadaşlarından en çok sevdiği dört kişiye okur; onların düşüncelerini alır ve daha sonra da gözünü kırpmadan denemesini hemen yırtarmış: “Babamın geceleri, saat başı gelip ışığı söndürmesiyle savaşa savaşa yazılmış bu ilk denemelerimi arkadaşlarıma okuduktan sonra, yırtarken, ağlama duygusuyla birlikte, bir çeşit kahramanlık duygusu da yaşardım. El yazması romanlarımdan biri “Gönül Acısı”¹²⁵ adını taşıyanı, nasılsa benim bu kahramanlık nöbetlerimden yakayı kurtarmış.”¹²⁶

On üç on dört yaşlarında iken kaleme aldığı ve biri hariç hemen hepsini birkaç gün bile yaşamasına izin vermeyip yırttığı bu dönem denemelerinde daha çok acıklı aşklar, genç kız düşleri, beklenip de gelmeyen prensler, kurulan çocuk yuvaları gibi tema ve konular ağırlıktadır.

¹²³ Andaç, (2000): 201.; Özen vd., (1996): 112.

¹²⁴ Sağdıç, (1999): 24; Ağaoğlu, (1993): 227.

¹²⁵ Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği* adlı eserinde bu denemeden genişçe bahseder. Lise yıllarında yazılmış –ve yayımlanmamış- bu denemenin özeti şöyledir: “Genç kız, anasız- babasızdır. Varlıklı akrabaları yanında yaşamaktadır. O, el üstünde tutulmasına karşın, kendini hep bir sığıntı gibi hisseder. Evin, yakışıklı bir oğlu vardır. Kuşkusuz, bu öksüz, yetim ve çok güzel akraba kızına aşık olur. Hiç kuşkusuz, genç kız da delikanlıya sevdalanmıştır, ama berikinin aşkına güvenemez. [...]. Evin gerçek sahibi, bu sığıntıyı nasıl önemseyebilir? Diye düşünür. Delikanlıdan uzak durmaya çalışır. Yine de bir “zaaf anında” delikanlıdan gebe kalır. Bu kez de, delikanlının , acıdığı için, doğacak çocuğa babalığı benimsemek zorunda kalacağından korkarak evden kaçır. [...]. Delikanlı ise, genç kızın ortaldardan kayboluşu sonucu, yıkılmıştır, sevgilisini her yanda arar, yıllarca bulamaz. Bu arada genç kadın, yerleştiği Anadolu köyünde bir çocuk yuvasını açar!.. Yuvada kendi oğluyla birlikte köyün bütün öksüz, yetim çocuklarını besler, eğitir, büyütür, hatta onlara piyano çalmasını bile öğretir. [...]. Genç kadının alnında özverinin, özgeçinin ışığı balkır durur. İşte kendini vatanın çocuklarına adamıştır. Burada, gönlünün çok derinlerinde sakladığı acısıyla barışık olarak yaşlanacak ve yine mutlu ölecektir. Gelgelelim bu yalnız, bu mutlu ölüm düşünüy tek bir şey engellemektedir. Oğlu, öteki çocuklar arasında hep kederlidir. Nedense yalnız o, ikide birde “Benim babam yok mu?” diye sormaktadır. İşte ben de sonunda dayanamıyor, bu güzel oğlana babasını bağışlıyorum. Yıllardır sevgilisini arayan varlıklı, yakışıklı adam, artık ünlü bir doktor, elinde bir keman olduğu hâlde, güzel Anadolu köyündeki güzel çocuk yuvasının dibinde bitiveriyor. İçeriden dışarıya piyano sesleri taşmakta, bu sesler mutlu çocuk güllüşlerine karışmaktadır. Keman da başlar, piyano eşlik eder. Böylece, prensle sevgilisi birbirlerine kavuşurlar. Baba ayrıca, hazıra yetmişmiş bir oğlan çocuğuna, otuz kadar da vatan evladına konar. Daha var: Piyano ve keman, kente dönmez; ovada kalırlar. Başka Anadolu çocuklarına kol kanat geleceklerdir.” (Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bkz. Ağaoğlu, (1985): 56)

¹²⁶ Ağaoğlu, (1985): 54.

Bunu, onun deneme kitaplarındaki anlatımlarından hareketle kısaca şu şekilde örnekleme mümkündür: Genç kız karşılaştığı güç problemler karşısında evini, yaşadığı kenti terk eder. Gittiği yerde pek çok sıkıntı çektikten sonra kendisine yeni bir hayat kurar. Ne var ki, kurduğu bu yeni hayatında da bir çok olumsuzluklarla karşı karşıya gelir. Sonuçta, içine düşülen çıkmazdan kurtulmak için roman kahramanı ölümü düşlemeye başlar ve bir şekilde ölür. Adalet Ağaoğlu bu ilk denemelerinde ölüm temasını sadece “Gönül Acısı”nda göz ardı eder.

Gönül Acısı roman denemesinden de anlaşılacağı üzere, onun bu yıllardaki denemelerinin ana temasının kırık bir gönül serüveni olduğu söylenebilir. Yazıldıktan kısa bir süre sonra yok edilen bu ilk denemelerinde Muazzez Tahsin Berkantların, Güzide Sabrilerin, Kerime Nadirlerin, Mükerrrem Kâmil Suların kayda değer tesirleri söz konusudur. Bu isimlere, aslında hemen her döneme damgasını vurmuş başka bir romancımızın daha ilave edilmesi gerektiği kanaatindeyiz. Türk okuyucusu tarafından özellikle Çalıkuşu romanıyla tanınan bu romancı, Reşat Nuri Güntekin’dir. Adalet Ağaoğlu, Güntekin’in Çalıkuşu’sunu çok erken bir yaşta defalarca okuduğunu ve bu okumaların tesiriyle “birçok genç kıza gibi, Anadolu’nun unutulmuş köşelerine ışık saçmaya gitmek istedi”ğini belirtir.¹²⁷

Üzerinde durmaya çalıştığımız bu ilk dönem denemeleri, şüphe yok ki hemen her bakımdan eksik, yazarı tarafından beğenilmeyerek yok edilen ilk tecrübelerdir. Nitekim bu dönem denemeleri ile ilgili bir değerlendirmesinde “..diliyle, her şeyiyle çok kötü şeyler yazdığımı görüyorum. Tamam aşk romanı olsun, ama böyle de yazılmaz ki!.. Bu ilk denemelerimden utanıyorum da. Yazarlık üstüne ne kadar uğraştığının çok açık kanıtları bunlar.” demektedir.¹²⁸

Bu ilk dönem roman denemeleri, iki nokta üzerinde durmamızı gerekli kılmaktadır. Bunlardan ilki, denemelerinde hakim bir özellik olarak karşımıza çıkan eğilimin, yaşanmış ve yaşanmakta olan dönem anlayışları ile paralellik arz etmesi hususudur. Bu eğilimin bir yönünü yukarıda bahsi geçen romancılar ve onların üretmiş oldukları metinler, diğer yönünü ise devrin ideolojik yapısı – ülkeye yararlı bir yurttaş olmak, eğitimin yüceliği, köyleri kültürel ve ekonomik açıdan kalkındırmak ülküsü, her köye bir orkestra, Anadolu ve köyelerine açılma ve benzeri öğretiler- beslemektedir. İkinci nokta ise, bu dönem denemelerinde yer alan roman kişilerinin yaşadıkları çevrede karşılaştıkları güçlükleri aşmak ve yeni bir gelecek kurmak için buldukları çevreden uzaklaşmak/kaçmak istemeleri dikkatimizi çekmektedir. Bu kaçış temasının arka planında, karşı karşıya bulunulan ağır şartlardan uzaklaşmak, tahayyül edilen yeni geleceğin kurulmasına zemin hazırlamak düşüncesi yatmaktadır. Bu noktada ilginç olan ve dikkatimizi çeken şey, ustalık dönemi romanlarından *Üç Beş Kişi*’nin de benzer kaçış temi üzerine kurulmuş ve işlenmiş olmasıdır. Ancak bu benzerliği ifade ederken elbette *Üç Beş Kişi*’de işlenen ana sorun ve tema-ların daha karmaşık bir yapıda olduğunu unutmuyoruz.

¹²⁷ Ağaoğlu, (1996): 60. Bu konu hakkında daha geniş bilgi için aynı yere bakılabilir.

¹²⁸ Özen vd., (1996): 113.

3.2. İlk Yayınlar ve Bir Piyesin Yankıları

Adalet Ağaoğlu hakkında bilgi veren bazı kaynaklar,¹²⁹ onun 1948 yılında Kaynak dergisinde yayımlanan şiirleriyle edebiyat dünyasına girmiş olduğunu kaydeder. Ancak bu kayıt, doğru ve sağlıklı bir kayıt değildir. Çünkü o, bu tarihten birkaç yıl önce, 1946 yılında Ulus gazetesinde tiyatro eleştirileri yazmış ve bu yazıları yayımlatmıştır. Bu bilgilere göre, o 1948 yılında Kaynak dergisinde yayımlanan şiiriyle değil, 1946 yılında Ulus gazetesinde yayımlanmış olan tiyatro eleştirileriyle edebiyat dünyasına girmiştir. Gerçi bu tarih, yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı üzere, bize ancak onun resmi alanda görülen yayın faaliyetinin başlangıç noktasını vermektedir. Çünkü o, henüz ortaokul sıralarında şiirle; lise sıralarında ise roman denemeleriyle iç içedir ve bu vadiye sayı itibariyle hayli yekûn tutan denemeler kaleme almıştır.

Adalet Ağaoğlu, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okurken bir yandan da Ulus gazetesi Akşam Haberleri Servisi'ne çeviri yazılar hazırlamaktadır. Gazetenin yazı işleri müdürü Nihat Subaşı, Fransızca dergi ve gazetelerde önemli gördüğü sanat, edebiyat ve moda ile ilgili haberleri¹³⁰ işaretler ve bunları çevirmesi için Adalet Ağaoğlu'na vermiştir.¹³¹ Adı geçen servise çeviri yazıları hazırlarken Adalet Ağaoğlu, aynı zamanda gazeteye takma isimlerle birkaç hikâye de verir. Gazetede hikâyeleri genellikle adının sağdan sola okunuşu ile ortaya çıkan "Remüs Telada" veya yazılarını yazarken kullandığı mürekkebin markası olan "Parker Quinck" takma adları¹³² ile yayımlanır. Ona göre bu hikâyeler de diğer ilk tecrübeleri gibi pek çok bakımdan eksik ve yetersizdir.¹³³

¹²⁹ Bu tür kaynaklar için bkz., (1984): "Adalet Ağaoğlu" maddesi, *Büyük Kültür Ansiklopedisi*, Başkent Yayınları, Cilt: 1, Ankara: 119.;, (Tarihsiz): "Adalet Ağaoğlu" maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, (*Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*), Cilt: 1, İstanbul: 43.; Ayrıca bu ve buna benzer kaynakların verdiği bilgilerin iki bakımdan yanlış olduğunu söylememiz gerekir. Bunlardan tarihle ilgili yanlışlığı yukarıda işaret ettik. Diğeri ise 'edebiyat dünyasına Kaynak dergisinde yayımladığı şiirle girer' biçimindeki cümlede karşımıza çıkar. Oysa o, bu dergide yayımladığı ilk şiirinden beş ay önce Mayıs 1948'de *Çığır* dergisinde "İsim Veremediğim" –ki aynı şiir, "Ad veremediğim" adıyla 1 Ağustos 1948'de başka bir dergide de yayımlanmıştır.- adlı şiirini yayımlamıştır.

¹³⁰ Bu noktada Adalet Ağaoğlu'nun haberlerin tercümesi ile ilgili olarak yaşadığı gayet ilginç bir anekdotunu aktarmak isteriz. İfade ettiğimiz gibi Adalet Ağaoğlu, Ulus gazetesi yazı işleri müdürü Nihat Subaşı'nın yabancı dergi ve gazetelerde önemli görerek işaretlediği yazıları çevirmektedir. Bu çerçevede Nihat Subaşı, gazetede iki iri inek resmini alt yazısıyla birlikte işaretler ve çevirmesi için ona verir. Çevirisi yapılacak olan alt yazının içeriği şöyle: "Kanada'nın en iyi süt veren inekleri... Kanada'da günde şu kadar litre süt veren inekler yetiştirilmektedir." Adalet Ağaoğlu bu yazıyı çevirdikten sonra gazeteye verir ve yazı dizgiye girer. Aksilik değil mi, bu resmin alt yazısı aynı sayfada bulunan devrin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün resminin alt yazısı olarak çıkar. İnek resminin bulunduğu yerin altına da İsmet İnönü'nün demeci yer alır. Gazete baskıdan çıktıktan sonra bu hata fark edilmez ve gazete bu şekilde dağıtılır. Durumu ancak gazete dağıtıldıktan sonra fark eden Nihat Subaşı, Adalet Ağaoğlu'nu karşısında ilk gördüğünde: "Canım Kanada ineklerini de ille Türkçe'ye çevirmek zorunda değildiniz ki!.. Ben öylece işaretleyivermişim." der. (Ağaoğlu, (1985): 154-155.)

¹³¹ Ağaoğlu, (1985): 154.

¹³² Gündüz Artan, (1994): *Takma Ad-Soyad-Rumuz Dizinleri (Tanzimat'tan Günümüze)*, Türk Kütüphaneciler Derneği İçel Şubesi Yayınları, İçel.; Selahattin Özpallabıyıklar, (2001): "Tanzimat'tan Bugüne Türk Edebiyatında Takma Adlar, Mahlaslar, Rumuzlar Dizini", *Kitaplık*, Sayı: 45, (Ocak-Şubat).

¹³³ Özen vd., (1996): 117.

Tiyatro eleştirisi yazılarına gelince: Ulus gazetesi ile diğer süreli yayınlarda adını gizlemeksizin yazıp yayınlattığı tiyatro eleştirisi yazılarında dönemin Devlet Tiyatrosu'nda temsil edilen eserleri hedef almaktadır. Bu yıllarda üniversite öğrenimi görmekte olan Adalet Ağaoğlu, hemen her temsil üzerine yazdığı eleştirisi yazıları için yıllar sonra şu değerlendirmeyi yapar:¹³⁴ “Benim asıl yayımlatmak gözü pekliğini gösterdiğim yazılarım, tiyatro eleştirilerimdi. Ne cesaret!.. [...]. Şimdi geçmişimden utandığım tek şey bu. Tiyatro eleştirisi yazışım.”¹³⁵

Onun bu şekilde düşünmesine yol açan nedenlerin başında, hiç şüphe yok ki tiyatro eleştirisi yazısı yazabilmek için gerekli olan formasyondan bu yıllarda tamamen yoksun olması gelmektedir. Ancak o, bu eksikliğini kısa zaman sonra fark edecek ve tiyatro eleştirisi yazıları yazmayı derhal bırakacaktır. Ayrıca bu dönemde, tiyatro eleştirilerinin yanında opera eleştirileri de yazmayı denemiş ve yayımlatmıştır. Ancak büyük bir hatanın içerisinde olduğunu anlayınca, bu yanlış yoldan da kısa bir süre sonra geri dönmüştür. Adalet Ağaoğlu, yanlış yolda kalem oynattığını fark ederek terk ettiği bu türde oldukça övgü yüklü bir yazı olan “Rigoletto” eleştirisini yazmıştır.¹³⁶

Daha önce ifade edildiği gibi Adalet Ağaoğlu, 1951 yılında Ankara Radyosu'nda çalışmaya başlar. Ankara Radyosu'nda, tiyatro ve radyo oyunları ile iç içe olan biri ile, Sermet Çağan'la¹³⁷ tanışır. Bu tanışmanın, onun özellikle tiyatro üzerinde daha dikkatli düşünmeye ve

¹³⁴ Sağdıç, (1999): 27.

¹³⁵ Ağaoğlu, (1985): 60-72. Bu tiyatro eleştirisi yazılarından birini Adalet Sümer imzasıyla Hisar dergisinde şu adla görüyoruz: “Peer Gynt-Dünya Gözüyle ve Tüccar” Başlıktan da anlaşılacağı gibi Adalet Sümer bu yazıda Devlet Tiyatrosu ve Küçük Tiyatro'da temsil edilen üç oyun üzerinde durmaktadır. Bu yazıda onun *Göç Temizliği*'nde işaret ettiği eleştirel yönünü açıkça görüyoruz. Söz konusu yazıdan aldığımız şu alıntı konuyu örnekler mahiyettedir: “Güzel bir şiiri tekrarlamaktan niçin bıkalım. Fakat güzel bir şiirin de dinleyici güzel okunmasını, bilhassa duyarak okumasını ister. Maalesef, en mühim rolü, Desavesne'i üzerine almış bulunan Mahir Canova'da bu yok. Katiyen duymadan okuyor, üstelik kötü okuyor. Tabii arada olan Nurullah ataç'ın o temiz, berrak türkçesine oluyor. Ama Tüccar'ı seyretmektense, bu hâliyle bin kere daha Dünya Gözüyle'yi tercih ederdim. Plautus'un sırf güldürme gayesiyle yazdığı bu boş komedyayı alkışlanıyorsa bu da, biliniz ki yine Plautus'un bulunduğu bir çare sebebiyledir. Fakat seyirci, her şeyden önce muvaffakiyetleri alkışlamasını öğrenmelidir. Yarın Tüccar afişten kalktı, ne olacak? İşte Peer Gyny'un başına gelen. Sanatkârlar tam dört saat canla başla, adeta hayatlarını vererek bir eser yaratmağa çalışıyorlar. Ondan sonra da en muvaffak olmuş tabloların üstüne bile perde tıs çıkmadan iniyor. Eğer biz vermezsek almağa da hakkımız yoktur; bunu bilelim.” (Diğer noktalar için bkz. (Adalet Sümer, (1950): “Peer Gynt-Dünya Gözüyle ve Tüccar”, *Hisar*, Sayı: 2, (Nisan): 14-15.)

¹³⁶ Ağaoğlu, (1985): 72.

¹³⁷ 1929 Amasya doğumlu Sermet Çağan Ankara Maarif Koleji ile İstanbul Robert Koleji'nde okuduktan sonra kendini tiyatro çalışmalarına verir.. Türk dramatüjisine ilk defa diyalektik dünya görüşüyle kuramcı ve deneyci çalışmalarla yeni bir sentez getirir. Çağdaş tiyatronun tüm yenilikçi imkanlarını kullanır. Araştırmacı, sentezci, kuramcı, yönetici, dekorcu, aktör nitelikleri oyun yazarlığına güç katmıştır. Türk seyircisine ilk doküman tiyatronun, demir konstrüksiyon dekoru ile rejî tekniğini tanıttı. Tiyatro eserlerinde bozuk düzeni nedenleriyle ortaya sererken, öneri getirmekten ziyade düzenin nasıl olmaması gerektiğini göstermeye çalışır. Kara tohumun kötürüm yaptığı yoksul insanlarımızdan esinlenerek yazdığı müzikli, iki bölümlü “Ayak- Bacak Fabrikası” oyunu önemlidir.(Seyit Kemal Karaalioğlu, (1983): *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Üçüncü Basım, İstanbul: 157.; Behçet Necatigil, (1992): *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, Dördüncü Basım, İstanbul: 81-82)

bu türle alâkalı bilgileri edinmeye yönelmesi açısından bir dönüm noktası teşkil ettiği söylenebilir. Adalet Ağaoğlu, bu tanışma ile birlikte başlayan süreçte hem kendi kişisel çabalarıyla Türk ve Batı tiyatrosu üzerine birtakım araştırmalara girer, hem de Sermet Çağan'la tiyatro üzerine fikir teatilerinde bulunur. Bu faydalı fikir alışverişlerine önemli bir tiyatro adamı olan kardeşi Güner Sümer'i de ilave etmek gerekir. O, bunların katkıları ve özellikle kendi kişisel çabalarıyla tiyatro alt yapısını oluşturmaya gayret gösterir.¹³⁸ Tiyatro için gerekli olan alt yapıyı bu şekilde oluşturmaya çalışan Adalet Ağaoğlu, bu süreçte aynı zamanda küçük küçük denemeler de yapar. İlk profesyonel tiyatro eseri Evcilik Oyunu'nu yazdığı 1963 yılına kadar, birden çok oyun/radyo oyunu kaleme alır. Kuruma başlama tarihi olan 1951 yılında *Vakitsiz Misafir*'le *Aşk Şarkısı*'nı, 1952 yılında Sevim Uzgören (Kaya)'le birlikte *Bir Piyes Yazalım*'ı, 1953 yılında *İki Kişi Arasında*, *Evimizin Saatleri* ile *Açık Perde*'yi,¹³⁹ 1956 yılında *Yaşamak*'ı,¹⁴⁰ 1958 yılında *Babaları Adına*'yı¹⁴¹ ve son olarak 1960 yılında da *Karabataklar*'ı kaleme alır. Bunlardan Vakitsiz Misafir, Aşk Şarkısı, İki Kişi Arasında, Evimizin Saatleri ile Karabataklar radyo oyunudur.¹⁴² Diğerleri ise normal tiyatro eseridir. Ele aldığımızda da görüleceği gibi bu eserlerden en dikkate değer olanı, şüphe yok ki Bir Piyes Yazalım adlı oyundur.

¹³⁸ Ağaoğlu, (1985): 107.

¹³⁹ Adalet Ağaoğlu hakkında bilgi veren bazı kaynaklarda bu oyunla ilgili şu not yer almaktadır: “Muhsin Ertuğrul, değişik biçimi nedeniyle bu oyunla Pirandello etkisinde kaldığını sandı; Ağaoğlu henüz bu yazarı bilmiyordu.” (Bkz. Halim Ağaoğlu, (2004): 176.; Andaç, (2000): 201.) Ayrıca Adalet Ağaoğlu bu oyunla ilgili olarak “kendimce eski pek çok tiyatro kuralını yıkmaya kalkışmış bir oyun yazdıktan sonra...” şeklinde bahseder. (Ağaoğlu, (1985): 117.)

¹⁴⁰ Bu oyun, önce Fransız Radyosu'nda Fransızca olarak; daha sonra da Almanya'da yayımlanmıştır. (Halim Ağaoğlu, (2004): 176.)

¹⁴¹ Amerika'da kaleme alınan ancak yayımlanmayan bu oyunun yazılma sebebi ve konusu son derece ilginçtir: Adalet Ağaoğlu, 1957 yılında eşiyile birlikte Amerika'ya gider. İkamet ettiği muhitte “Columbus'ta, Üniversite çevresinde değerli, yetmişmiş iki Ermeni ile dost” olur. Hıraç ve Aruz adlı bu Ermenilerden “biri Bağdatlı, öteki Beyrutlu idi.” Yeni evli bu çiftlerle Adalet ve Halim Ağaoğlu, ilk günlerden itibaren sık sık görüşür ve çeşitli konularda tartışırlar. Aradan birkaç ay geçer. Irak'ta darbe olur: “Aruz'la Hıraç odalarından çıktılar. “Günaydın”larımıza yanıt vermediler. Pili radyoları Hıraç'ın elindeydi. Irak'taki 1958 darbesini az önce, ilk sabah haberlerinden öğrenmişler. Bizim yüzümüze bakmıyor, bu en kısa biçimde anlattıktan sonra, sorularımızın tekini yanıtlamıyorlar. Besbelli Hıraç, Bağdat'ta bıraktığı anası, babası için kaygılanıyordu. Ne kadar haklı! Gelgelelim, bu haklılığımı dördümüz arabayla 60 km. kadar yol aldıktan sonra, şöyle dile getirdi: “Dedem, ninem, anam, babam, siz Türklerin katliamından kaçıp Bağdat'a göçmek zorunda kalmasalardı, bu sabah sağ mı, ölü mü olduklarını düşünmeyecektim. Hep sizin yüzünüzden!..” İşte bu olay Adalet Ağaoğlu'nu çok etkiler ve “orada, Columbus'ta, bütün kışı hep o oyunu yazmakla” geçirir. oyunda “her şey, Paris gibi bir yerde, yabancı öğrencilerin kaldığı bir pansiyonda” geçer. Oyun kişileri arasında ‘iyi huylu, saf bir Türk genci’, bir Kübalı, bir Cezayirli, bir Faslı ve ‘güçlü, kuvvetli, iblis huylu bir Ermeni genci yer alır. Aynı zamanda pansiyon sahibi kişi de Ermeni bir kadındır. “İşte... pansiyoncu madamla bu iblis suratlı genç bir oluyorlar, iyi, saf genci içkiye, uyuşturucuya falan alıştırarak mahvetmeye çalışıyorlar. Amaaa, nereli olduğunu şimdi bilemediğim bir genç kız da, tam o sıralar pansiyonda bir oda tutmaya geliyor. Uçuruma yuvarlanmakta olan genci kurtarmaya çalışıyor. [...]. Burada galiba çok tumturaklı bir tirad da yer alıyordu. Genç kızın, babaların günahını çocuklarına ödetemeyeceğimiz üstüne pek dokunaklı bir söylevi.” (Ağaoğlu, (1985): 116-117.)

¹⁴² Adalet Ağaoğlu bunların dışında pek çok radyo uyarlamaları yapmıştır. “Sahne oyunlarından, roman ve öykülerden uyarladığı radyo oyunlarının sayısı [...] kırkın üzerindedir.” (Alpay Kabacalı, (1994): *Anların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu*, Tüm Furacılık Yapım A.Ş., İstanbul: 8. Tespit edebildiğimiz bazı çeviri oyun ve radyo oyunları için bkz. *Çevirilerindeki dipnot*.

Oyun, 1953 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu Küçük Tiyatro’da temsil edilmiştir. İki genç kadının kaleme aldıkları bu oyun, sahnelendikten sonra bir yönden oyunun başarısı; ama özellikle yazarlarının kadın oluşu ile, büyük yankı uyandırır. Neticede Kaynak ve benzeri dergilerde şiirleri yayımlanan ve bu sayede adı ‘genç şair kız’ olarak bilinen Adalet Ağaoğlu’nun adı, artık ‘genç şair kız’lıktan, ‘bayan oyun yazarı’na çıkar. Adalet Ağaoğlu sahnelendiği zaman ziyadesiyle ilgi görerek alkışlanan ve adının muhtelif çevrelere taşınmasına vesile olan bu esere, aslında pek de mükemmel gözüyle bakmaz. Temsil ânı ve sonrasındaki yoğun ilgiyi biraz da eserin iki ‘genç kadın’ yazar tarafından yazılmış olmasına bağlar. Tabii olarak böylesi bir deneme, yazarları özellikle erkek olan bir toplumda Cumhuriyet’e inanmış kesimi aşırı derecede memnun etmiş; Türk kadınının da bu alanda bir şeyler yapabileceği kanaatini uyandırmıştır.¹⁴³

Bir Piyes Yazalım tecrübesi, bazı eleştirmenlerin iltifatına mazhar olduğu gibi, bazı genç eleştirmenlerin de sert üslubu havi yazılarına maruz kalır. Temsilden sonra basın vasıtasıyla kısa zamanda geniş kitlelere ulaşan bu oyun, kimi genç eleştirmenleri harekete geçirir. *Göç Temizliği*’nde verilen bilgilere göre çeşitli gazete ve dergilerde oyunun her iki kadın yazarı ile dalga geçen yazılar yayımlarlar. Bunu bir iki yazıyla örneklemek isabetli olur. Mesela o yıllarda yeni ameliyat olmuş olan Adalet Ağaoğlu hakkında basında “Adalet Hanım apandisit ameliyatı geçirmiş, ameliyat sonrası evde canı sıkıla sıkıla yatıyormuş, Sevim Hanım gelmiş, hadi bir piyes yazalım, oyalanırsın, demiş” gibi ifadeler yer alır. Eserden çok yazarların kadın oluşlarından hareketle kadın kimlikleri hedef alan bu eleştiri yazılarından biri de MİM imzasıyla Mavi dergisinde görülür. “Allah nazardan saklasın, Adalet Hanım’la Sevim Hanım’ın şansları kimde olsa, “Bir Piyes Yazalım” gibi oyunlar değil, daha da “Hamlet”ler yaratır ve sahneye koydurmasını da bilir.” şeklinde başlayan bu ağır eleştiri yazısı Metin Eloğlu’nun “A şırfıntı, cakan kime” diye biten şiiriyle sürer. Yine Mavi dergisinde Osman Daloğlu imzasıyla yayımlanan bir yazıda, bu iki kadın yazarın hayatı pencereden seyrettikleri; sokağa çıkıp mahalle çocuklarıyla hiç oynamadıkları belirtilerek oyunun özellikle bu noktalarda derine nüfuz edemediği vurgulanır.¹⁴⁴

Adalet Ağaoğlu, bu oyunun sergilenmesinden yaklaşık dört yıl sonra çalıştığı kurumdan ayrılır ve eşi ile birlikte ABD’ye gider. Burada bir süre kalır. 1959 yılında ülkeye döner. ABD seyahati dönüşünde öğrencilik yıllarında başladığı; ancak yeterli alt yapıdan mahrum olduğunu fark eder etmez bıraktığı tiyatro eleştirmenliğine tekrar döner. Aslında onu, bu dönemde tiyatro eleştirileri yazmaya sevk eden saiklerin başında, dönemin Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü

¹⁴³ Ağaoğlu, (1985): 44.

¹⁴⁴ Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği* adlı eserinde bu eser ve temsili üzerine gündeme gelen eleştirileri değerlendirirken Mavi dergisinde Osman Daloğlu imzasıyla yayımlanan yazının Cemal Süreyya’ya ait olduğunu belirtir: “Bu ikincisi Cemal Süreyya’dır! O, Osman Daloğlu yani, Cemal Süreyya’dır...” (Ağaoğlu, (1985): 141.)

Cüneyt Gökçer'in kurum dahilindeki yayım politikası gelmektedir. O, Akis dergisinde imzasız olarak yazdığı yazılarında Devlet Tiyatrosu'nun özellikle eser seçiminde gösterdiği tutuculuk ve benzeri uygulamaları şiddetle eleştirir.¹⁴⁵

1950'li yıllardan itibaren tiyatro türüyle ilgilenen Adalet Ağaoğlu'nun asıl profesyonel tiyatro yazarlığı, şüphe yok ki 1960 yılından sonra başlar. O, bu tarihten yetmişli yılların başlarına kadar iş hayatının yanı başında tiyatro yazarlığını sürdürür. Bu türde birden çok eser yazar. İlerde de görüleceği gibi bu eserler resmi ve özel tiyatrolar tarafından sahneye konur. Uzun süre tiyatro üzerinde yoğunlaşan Adalet Ağaoğlu, bu türde birçok eser verdikten sonra 1970 yılında başka bir türe yönelir. Bu yıllarda artık tiyatroyu ikinci plana iter ve romana geçer.¹⁴⁶ Bu geçiş, şüphe yok ki keyfi ve tesadüfi değildir. Bunun belli başlı sebepleri vardır. Bu sebepleri yazar, *Geçerken* adlı deneme kitabında uzun uzadıya anlatır:

“[O]yun yazmaktan asıl uzaklaşma nedenimin bunlardan değil, oyun yazımıyla ilgili birtakım sorulardan kaynaklandığını söylersem, sanırım gerçeğe daha yakın gelmiş olurum. Benim için bu soruların en çetrefili de, oyun kişilerinin durumuyla ilgili. Oyun yazarı zaten sahneye öylesine bağımlı, bu nedenle de ipleri elinde öyle sıkı tutmak zorunda ki, oyunun olay örgüsü bir yana, kişiler de yazarına hiç başkaldıramıyor. Kimliklerini her ân, her yönüyle ele vermek için yanıp tutuşuyorlar, ama salt oyun yazarı değil, sahne sınırları da buna pek olanak tanımıyor. Çünkü oyununun gerçek zamanı da sınırlı ve oyun yazarı bu sınırı daha ta baştan ortalama iki saatle çizmeye koşullu. İşte, tiyatrodaki görünür/görünmez bu sınırlar, özellikle de kişilendirmenin temel direği sayılan konuşmaların zamanda ve uzamda özgürce devindirilmesine, şimdiden geçmişe, geçmişten şu ana ve geleceğe uzanılmasına; böylece o kişilerin gerçek kimliklerinin bütünüyle *görünmesine* büyük engel. [...]. Belki de başkalarına önemsiz, hatta gereksiz görünecek bu türden sorunlarla ben epeyce uğraştım. Birtakım yeni deneylere giriştim.¹⁴⁷ Ancak, oyun kişilerini, ister karşılıklı konuşmalarında, ister kendi kendileriyle konuşmalarında, isterse gözlerini izleyiciye ya da boşluğa dikerek çektikleri söylevlerinde, yaşamlarını ve gerçek kimliklerini belirleyici bilinç ânları doğrultusunda devindiremeyince; daha

¹⁴⁵ Ağaoğlu, (1985): 111.

¹⁴⁶ Türk edebiyatında mevcut olan genel teamüle göre bu geçiş aslında son derece dikkat çekici bir geçiştir. Çünkü biliyoruz ki Türk edebiyatında pek çok yazar, roman türüne tiyatrodan değil, romana göre daha küçük ve kolay bir tür olan hikâyeden geçer. Adalet Ağaoğlu ise görüldüğü gibi hikâyeden değil, tiyatrodan romana geçer.

¹⁴⁷ Aynı yazının ilerleyen kısımlarında yazar, “Ancak , bunu da, birkaç deneme sonucu, doğrusu başaramadım. Sahne adına zihnimi kurcalayan pek çok sorunun yanıtını bulsam da, uygulamaya koyamadım ve roman, hikâye dilinin olanak bolluğuna belbağlayıp oraya yöneldim.” der. (Adalet Ağaoğlu, (1996a): *Geçerken*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: 116.)

doğrusu böyle bir devinime doğru yol aldıkta, baktım, artık roman ve hikâye coğrafyasındayım.”¹⁴⁸

Bu alıntı, Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrodan uzun süre kaldıktan sonra neden romana geçtiğini açıkça gösterir. Görüldüğü gibi yazar, tiyatroyu son derece dar, sınırlı ve sahneye bağlı görmekte ve bu yapıda dış dünyayı ve kişileri gerçekçi boyutlarıyla veremediğini düşünmektedir. Bu düşüncelerle romana geçen Adalet Ağaoğlu, ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ı altmışlı yılların sonlarında yazmaya başlar ve onu “genel ve özel nice yürek yaraları ortasında, bu acılar eşliğinde”¹⁴⁹ tamamlar. Ardından romanını yayımlatmak için yayınevi aramaya koyulur. Ne var ki o, bu noktada büyük hayal kırıklıkları yaşar. Çünkü çaldığı tüm kapılar, ‘yayın programlarının doluluğu’ gerekçesiyle yüzüne kapanır; yayınevi bulamaz. Neden sonra bir yayınevi, romanını basabileceğini söyler. Bunun üzerine dosyayı teslim eder ve cevap beklemeye koyulur. Ancak “roman uzun süre yayınlanmadığı gibi, dosya da o yayınevinde”¹⁵⁰ kaybolur. Adalet Ağaoğlu, “çok yağmurlu bir gecede, kitabı[n]ın dosyasını, bir rastlantı sonucu, Oğuz Atay'da”¹⁵¹ bulur. Hayli sıkıntılı olan bu maceradan sonra Adalet Ağaoğlu, romanını nihayet 1973 yılında Remzi Kitabevi'nde bastırabilir. O, bundan sonra arka arkaya roman, hikâye, deneme ve benzeri türlerde eser verir. İlerde de görüleceği gibi bunlar, hayli yekûn tutarlar.

Adalet Ağaoğlu, bu eserler dolayısıyla çeşitli ödüller ve unvanlar almıştır. Burada son olarak –kitaplarına verilen ödülleri ilgili kısımlarda sunacağımızı belirterek- bunlara kısaca göz gezdirmek yerinde olur.

Eserleriyle Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunan Adalet Ağaoğlu, 1994 yılında Mülkiyeliler Birliği Rüştü Koray Ödülü ile Kadınca dergisinin En Başarılı Kadınlar Ödülü'nü alır.¹⁵² 1995 yılında ise Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülür. Ödülü, 25 Kasım 1995 günü Çankaya Köşkü'nde düzenlenen bir törenle alır.¹⁵³ Belirtmeye gerek yok ki bu, resmi devletten gelen bir ödüdür ve beraberinde bazı tartışmaları getirecektir. Aynı dünya görüşüne mensup kimi insan onun bu ödülü kabul etmemesi gerektiğini düşünür ve bu yüzden onu şiddetli bir şekilde eleştirir. Adalet Ağaoğlu ise bu eleştirileri yersiz ve haksız

¹⁴⁸ Adalet Ağaoğlu, (1996a): 112-113; Aynı yazıda yazar, bunlara benzer başka sebepler üzerinde de durur.

¹⁴⁹ Ağaoğlu, (1985): 181.

¹⁵⁰ Demirtepe, (1984): 75.

¹⁵¹ Ağaoğlu, (1985): 182.; Ülkü Demirtepe'nin yaptığı söyleşide Adalet Ağaoğlu dosyanın neden onda çıktığını şöyle anlatır: “Ama ben –belki de kendime karşı çok acımasız bir eleştirmen olduğum için ya da öyle sandığımdan- roman ya da öykülerimin başka bir yazara denetlettirilmesini hiç istemedim. Bu yayınevinden de aynı şeyi istedim. Ama benim kaybolan roman dosyası uzun arayışlar sonucu, rahmetli Oğuz Atay'da çıktı. Bu dosyanın hangi nedenle kendisinde olduğunu sordum. “Okuyup, fikrimi söylemem için bana verildi.” dedi.” (Demirtepe, (1984): 75.)

¹⁵² Andaç, (2000): 206.

¹⁵³ Adalet Ağaoğlu bu törende bir konuşma yapmıştır. Bu konuşma metni, şu çalışmalarda tam metin olarak sunulmuştur: Andaç, (2000): 188.; Halim Ağaoğlu, (2003): 190.

bulur. O, bu ödülü kabul etmesinin gerekçesini “Ben bunu reddederdim, eğer Türkiye Cumhuriyeti Devleti yerine yeni bir devlet kurabilseydim. Nüfus cüzdanımı parçalayıp atabilseydim. Ama ben ekmeğimi buradan alıyorum, burada yaşıyorum, oy veriyorum. Benim ülkem burası. Devlet başka bir şeydir, hükümet başka. Devlet, Demirel değildir. Devlet bana borçluysa ve benden özür dileyip, borcunu ödemeye kalkışmışsa bunu neden kabul etmeyeyim. Reddetmek çok daha kolaydır. Bunu yaparak kahraman bile olurum. Ama ben bu ikiyüzlülüğü yapamazdım.”¹⁵⁴ cümleleriyle dile getirir. Aynı yazıda yazar, bu ödülün aldığı “250 milyon lirayı Güneydoğu’da çamurlar içinde bir tek ekmeğin için birbirini çiğneyen insanlara yardım için açılan bir kampanyaya bağışladı”ğini söyler.

Bu ödüllerin yanında Adalet Ağaoğlu, 1997 yılında NTV’de yılın yazarı seçilir. Bir yıl sonra 1998’de ise ona arka arkaya iki ayrı üniversite tarafından fahri doktora unvanı verilir. Bunlardan ilki Eskişehir Anadolu Üniversitesi ikincisi ise ABD Ohio Eyalet Üniversitesi’nden gelir. Bu unvan çerçevesinde ABD’de eserleri üzerine bir sempozyum düzenlenir.¹⁵⁵ Adalet Ağaoğlu, aynı yıl ayrıca Ankara Edebiyatçılar Derneği Onur Ödülü’ne layık görülür. Ancak dernekle olan bazı sorunlarından dolayı bu ödülü reddeder.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Yılmaz, (1999): (21 Şubat Pazar Eki)

¹⁵⁵ Bu sempozyumda sunulan bildiriler, Adalet Ağaoğlu’nun eserlerini Boğaziçi Üniversitesi’ne bağışlaması üzerine düzenlenen sempozyumda sunulan bildirilerle birlikte -iki eksik makaleyle- yayımlanmıştır. Bu makalelerin künyeleri “Giriş”te toplu hâlde sunulmuştur.

¹⁵⁶ Andaç, (2000): 207.

4. ESERLERİ

4.1. Tiyatroları

Evcilik Oyunu, İzlem Yayınları, İstanbul, 1964, 76 s.

*Tombala*¹⁵⁷, Türk Dili, Sayı: 189, Haziran 1967, 727-735.

Çatıdaki Çatlak, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1970, 199 s. *Sınırlarda* [İç kapak: *Aşk-Kış-Barış*] ile birlikte.

Sınırlarda [İç kapak: *Aşk-Kış-Barış*], Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1970, 199 s. *Çatıdaki Çatlak* ile birlikte.

Üç Oyun,¹⁵⁸ [*Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar*], Yankı Yayınevi, İstanbul, 1973, 108 s.

Kendini Yazan Şarkı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, 166 s. *Evcilik Oyunu* ile birlikte.

Oyunlar, [*Evcilik Oyunu, Tombala, Çatıdaki Çatlak, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı*], Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 459 s.

Çok Uzak Fazla Yakın,¹⁵⁹ İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 1. Baskı, 160 s.; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 122 s.

*Duvar Öyküsü*¹⁶⁰, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, 1. Baskı, 105 s.; 2. Baskı, 1997, 105 s.; 3. Baskı, 2002, 90 s.; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2004, 99 s.

Toplu Oyunlar I, [*Evcilik Oyunu, Tombala, Çatıdaki Çatlak, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü*], Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, Nisan 1993, 1. Basım, 269 s.

Toplu Oyunlar II, [*Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Çok Uzak Fazla Yakın*], Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, Nisan 1993, 1. Basım, 258 s.

Toplu Oyunlar, [*Evcilik Oyunu, Tombala, Çatıdaki Çatlak, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Çok Uzak Fazla Yakın*], Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, 1. Baskı, 533 s.

Toplu Oyunlar I, [*Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Kendini Yazan Şarkı*], Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 285 s.

Toplu Oyunlar II, [*Tombala, Kozalar, Çıkış, Bir Kahramanın Ölümü*], Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 110 s.

¹⁵⁷ Oyun, Fransızcaya çevrilerek yayımlanmıştır: *Loto: pièce en un acte*, Çev. Tahsin Yücel, Centre Turc de l'International du Théâtre, Ankara 1974, 74 s.

¹⁵⁸ Adalet Aġaoġlu, Üç Oyun'la 1974 Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü'nü kazanmıştır.

¹⁵⁹ Adalet Aġaoġlu, bu oyunla 1992 yılında Türkiye İş Bankası "Edebiyat-Tiyatro Büyük Ödülü"nü kazanmıştır.

¹⁶⁰ Bu eseri yazar, *Yüksek Gerilim* adlı hikâye kitabının aynı adı taşıyan hikâyesinden oyunlaştırmıştır.

Toplu Oyunlar III, [Çok Uzak Fazla Yakın, Sınırlarda], Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 182 s.

Bu listeden de anlaşıldığı gibi Adalet Ağaoğlu, edebiyat hayatı boyunca toplam on tiyatro eseri¹⁶¹ yayımlamıştır.¹⁶² Farklı yayınevleri tarafından bazen toplu, bazen ikili, bazen de ayrı olarak birkaç kez basılan bu eserler, resmi ve özel tiyatrolarda defalarca temsil edilmişlerdir. Bunlardan Evcilik Oyunu, ilk defa 1963-64 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Tunç Yalman tarafından, ertesi mevsim Devlet Tiyatrosu'nda temsil edilir.¹⁶³ Eser, daha sonra İzmir Devlet Tiyatrosu, Ankara Devlet Tiyatrosu ve çeşitli okul tiyatroları¹⁶⁴ ile Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü tarafından da sahneye konur. Prof. Özdemir Nutku yönetimindeki bu sahnelenişinde oyun üzerinde bir dramatuji çalışması da yapılmıştır.¹⁶⁵

İki bölüm ve altı tablodan ibaret olan ve şahıs kadrosu isimlerden ziyade 'kadın', 'erkek', 'anne', 'çocuk', 'bekçi', 'misafir kadın' gibi nitelemelerle adlandırılan Evcilik Oyunu'nda Adalet Ağaoğlu aile, evlilik, namus, çocuğun eğitilmesi gibi sorunları canlı ve yerli bir havayla işler.¹⁶⁶ Bu eserde yazar, gelenek baskısının, daha doğrusu geleneksel namus anlayışının özellikle aile içinde gençlere acımasızca uygulandığını ve onları ileriki

¹⁶¹ Tekli, ikili, üçlü ve toplu biçimlerde basılan bu on eseri burada yazım tarihlerini dikkate alarak ayrı ayrı şöyle sıralayabiliriz: Evcilik Oyunu, Tombala, Çatıdaki Çatlak, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Çok Uzak Fazla Yakın, Duvar Öyküsü. Ayrıca bazı kaynaklarda (And, (1983): 414; Adalet Ağaoğlu, (1974): *Yüksek Gerilim*, 1. Basım, İstanbul: "Öteki Oyunları" listesinde; Çalışlar, (1995): 10; İnci Enginün, (2001): *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: 202.) bu on esere ilave olarak iki ayrı şekilde anılan başka bir tiyatro eserine daha tesadüf ederiz: "*Sessiz Bir Adam*" ve "*Sessiz Adam*" Kaynaklarda iki ayrı şekilde karşımıza çıkan bu eseri, Adalet Ağaoğlu'nun yakınlarda yayımladığı *Damla Damla Günler* adlı anı kitabının muhtelif sayfalarında da görürüz. Söz konusu sayfalarda çeşitli yönleriyle gördüğümüz bu eserin doğru adı *Sesiz Bir Adam*'dir. *Damla Damla Günler*'de Adalet Ağaoğlu bu eseri, Çehov'un *Hoppa Kadın* adlı hikâyesinden 'esinlenerek' yazdığını, üzerinde epey çalışıp nihaî biçimini verdikten sonra 'daktiloda tertemiz iki kopya yazıp copyright ajansı ONK'a havale ettiğini', yine sahnelenmesi için TRT özgün tiyatro oyunları seçici kuruluna gönderdiği ancak oradan eserin beğenilmesine rağmen bir başka eserden 'esinlendiği' gerekçesiyle iade edildiğini kaydeder. (Daha geniş bilgi için bkz: Ağaoğlu, (2004): 102-104, 141, 167, 256.) Gerek diğer kaynaklar gerekse *Damla Damla Günler*'de yer alan bu bilgiler, bize bu eserin gün yüzüne çıkmış olduğunu/olabileceğini gösteriyor. Ancak, hemen ifade etmeliyiz ki, bu eseri ne Adalet Ağaoğlu'nun birkaç defa çeşitli yayımevlerince yapılan 'toplu oyunları' basımlarında ne de o kadar çok aramamıza rağmen İstanbul ve Ankara'daki çeşitli kütüphanelerde görebiliyoruz.

¹⁶² Adalet Ağaoğlu'nun temsil edilen ancak şu ana kadar yayımlanmayan başka bir eserinin daha mevcut olduğunu biliyoruz. Edebiyat hayatı faslında da işaret edildiği gibi bu eser, Sevim Uzgören'le birlikte yazdıkları "Bir Piyes Yazalım"dır.

¹⁶³ Adalet Ağaoğlu, (1977): *Kendini Yazan Şarkı*, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul: 98.; Ağaoğlu, (1985): s.90.

¹⁶⁴ Bunlardan biri Bakırköy Özel Koleji tarafından gerçekleştirilir. Bakırköy Özel Koleji, Akşam gazetesinin 1968 yılında düzenlediği Okullararası Tiyatro Şenliği'ne bu oyunla katılır ve yarışmada birinci olur. (Andaç, (2000): 203.)

¹⁶⁵ Adalet Ağaoğlu, (1972): "Evcilik Oyunu", [Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi 1971-72 Tiyatro Kürsüsü Sahne Uygulaması Çalışması], Ankara Üniversitesi Basımevi; Adalet Ağaoğlu, (1996/b): *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: s.16.

¹⁶⁶ Doğan, Mehmet D. (1997): "Adalet Ağaoğlu" Maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt:I, İstanbul: Dergah Yayınları: 44.

yaşamlarında da mutsuz ettiğini göstermeye çalışır.¹⁶⁷ *Göç Temizliği* adlı eserinde yazar, oyunda yapmak istediğini kısaca şöyle ifade eder: “Oyunda, cinsler arası en doğal eğilimlerin aile, çevre, toplum tarafından, nasıl baskı altında tutulduğunu, kadını erkeğiyle bu kadar bastırılmışlığın, gözlenişin nice bungun, hastalıklı yaşamlara yol açtığını dile getirmeye çalışmışım. Erkek çocuklar ayrı, kız çocuklar ayrı gözaltında tutuluyor, ortaya gizli hayatlar çıkıyor, birbirlerine düşman kılınan iki ayrı dünya, evlilik adı altında dört duvar arasına tıkılıyor. “Neslin bekası” için tıkıldıkları bu hücrede kadın da erkek de havasızlıktan boğuluyor.”¹⁶⁸

Adalet Ağaoğlu'nun seyirci önüne çıkan ikinci oyunu *Çatıdaki Çatlak*, ilk kez 1965 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Ergun Köknar tarafından sahneye konur. Eser, daha sonra 1966 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanır. Bazıları eleştirir¹⁶⁹ de genelde başarılı bulunan oyun zamanın Kültür Müsteşarı Adnan Ötügen tarafından sansür edilir; birkaç gün sansürlü hâliyle sahneye konur. Bu sansür, Adalet Ağaoğlu'nun çabalarıyla büyük ölçüde kalkar ve öylece temsiline devam edilir.¹⁷⁰ *Çatıdaki Çatlak* aynı zamanda 1979 yılında Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nda da sergilenir. İki bölüm ve dört tabloda ibaret olan bu oyunda yazar ev kadınının, küçük esnafın, emekçinin sorunlarını, bu kesimlerden aldığı karakterlerin inandırıcı ilişkileri içinde ele alır; bu sorunların altında yatan temel soruna, insanın ekonomik güvensizliği sorununa işaret eder.¹⁷¹

İlk kez 1969-1970 mevsiminde Ankara Devlet Tiyatrosunda Tarık Leventoğlu yönetiminde sahnelenen *Tombala*¹⁷², şahıs kadrosunda sadece iki kişinin yer aldığı (Yaşlı Erkek ve Yaşlı Kadın) tek perdelik kısa bir oyundur. Bu oyunda yazar, “karakter ile tema, öz ile biçim, malzeme ile biçim arasında mükemmel bir uyum [kurar]. “Oyunun konusu, son günlerini, onları bir türlü arayıp sormayan çocuklarını beklemekle geçiren çok yaşlı bir karı kocanın acı tatlı çekişmesini içerir. Bu çekişmede, yaşlanmanın, gücünü yitirmiş olmanın, yaşlılık için gerekli olan düşünsel birikimi sağlayamamış olmanın dramı gizlidir. *Tombala* 'nın yaşlıları, ölümü bekleyiş süresince geçimsiz ve huzursuzdurlar. Çocuklarını bekleme umudu ile, ölümü bekleme umutsuzluğu, yaşamlarının son günlerinin temel çelişkisini oluşturur. *Tombala*

¹⁶⁷ Ağaoğlu, (1996b): 8.; Tamer Kütükçü, “Evcilik Oyunu”nun Kurgusu Üzerine Bir İnceleme, *Hayata Bakan Edebiyat*, (Hazırlayanlar: Nüket Esen- Erol Köroğlu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, I. Basım: 2003, İstanbul: s. 155-165; Ayrıca bu kitapta Evcilik Oyunu'nu diğer oyunlarla birlikte ele alan başka bir inceleme daha bulunmaktadır: Nur Gürani Arslan, Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatro Oyunlarında “Kozalarından Çıkamayanlar”, s.142-153.

¹⁶⁸ Ağaoğlu, (1985): 90. Bu deneme kitabının ilerleyen sayfalarında (91-92-93) yazar, oyunla ilgili çeşitli düşünce ve hatıralarını da kaydeder.

¹⁶⁹ *Çatıdaki Çatlak*'ın ilk temsili üzerine yazılan olumsuz bir eleştiri için bkz. Dalfakıoğlu, (1966): “Kafadaki Çatlak”, *Yol*, Sayı: 5, (12 Ocak): 11-12.

¹⁷⁰ Salim Şengil, (1965): “Adalet Ağaoğlu'na Beş Soru”, *Dost*, Sayı: Yeni Dizi Ondört, (Aralık): 6-7; Andaç, (2000): 203. Bu sansür uygulaması üzerine dergilerde şiddetli yazılar yazılmıştır. Bunlardan biri yazara aittir. Bunlar için bkz: Adalet Ağaoğlu, (1966): “Bay Adnan Ötügen'e”, *Dost*, Sayı: Yeni Dizi Onaltı, (Şubat): 7.; İçimizden Biri, (1965): “Temeldeki Çatlak”, *Dost*, Sayı: Yeni Dizi Ondört, (Aralık): 3-5.

¹⁷¹ Ağaoğlu, (1996b): 8.

¹⁷² Ağaoğlu, (1985): 197.; Andaç, (2000): 203.

gibi, çok kişiyle oynanırsa tadı çıkan bir oyunun yalnızca iki kişi arasında oynanması yaşlıların yalnızlık duygusunu iletecek biçimde kullanılmıştır.”¹⁷³

Adalet Ağaoğlu'nun dikkat çekici oyunlarından biri de, şüphe yok ki Sınırlarda adını taşıyan oyundur. İki bölümden oluşan oyunda şahıslar yine Evcilik Oyunu'nda olduğu gibi belli isimlerle değil 'adam', 'kadın', 'çocuk', 'erkek' 'genç kız', 'baloncu' gibi nitelemelerle adlandırılırlar. Simgeselliğin öne geçtiği bu oyunda yazar, adından da anlaşılacağı gibi sınırların ve duvarların ortadan kalktığı, sevginin ve barışın egemen olduğu bir dünya özlemini kuvvetle vurgular. Adalet Ağaoğlu, oyunun baş tarafına koyduğu notta “III. Sınır'ın küçük bir bölümünün yazılmasında, Mac Laren'in 1940'larda yaptığı bir “court métrage”ın, 1967 yazında bir yabancı dergide çıkmış olan özetinden esinlendi”ği belirtir.¹⁷⁴

Adalet Ağaoğlu, bu eserlerin yanında absürd oyunlara özgü anlatıma başvuran oyunlar da yazmıştır. Üç Oyun adıyla yayımlanan Bir Kahramanın Ölümü, Kozalar ve Çıkış adlı oyunlar bu tarz oyunlardır.¹⁷⁵ Adalet Ağaoğlu, “bu oyunlarında dönemin toplumsal karmaşasını, insanların bu karmaşa içindeki farklı tepkilerini gerçek ötesi bir görüntü içinde vermiştir. Bu oyunların en belirgin özelliği, konunun soyut bir ortama yerleştirilmiş olmasına karşın, insan ilişkilerinin gerçekçi ve inandırıcı olmasıdır. Gerçek dışı durumlarla alt anlamlara gönderme yapılmıştır. Alt anlam ise güncel gerçeklerden, evrensel doğru uzanır.”¹⁷⁶ Tek perdelik kısa bir oyun olan ve şahıs kadrosunda sadece “I. Erkek”le “II. Erkek”in bulunduğu Bir Kahramanın Ölümü'nde yazar, eserin adından da anlaşılacağı gibi kahraman kavramını merkeze alır ve onu çeşitli açılardan sorgular. Bu grupta yer alan Kozalar da yine tek perdelik kısa bir oyundur. Oyunda yine isimleriyle değil cinsiyetleriyle adlandırılmış kişiler yer alır. Bunlar, “I. Kadın”, “II. Kadın” ve “III. Kadın”dır. Bu kadınlar, üst sınıfa mensupturlar ve yetmişli yılların karmaşık günlerinde yaşamaktadırlar. Böyle olmasına rağmen dış dünya onları asla ilgilendirmemektedir. Dış dünyadan tamamen kopukturlar. Konfor içinde yaşayan bu kadınlar, birbirleriyle üstünlük yarışı içerisinde sadece kendilerini düşünürler. Kısacası bunlar kozalarına haps olmuş duyarsız kadınlardır. Bu grubun son oyunu Çıkış da yine tek perdelik kısa bir oyundur. Oyunda iki kişi yer alır. Bunlar “Kız” ve “Baba”dır. Kozalar'a benzer boğucu bir atmosferin hakim olduğu Çıkış'ta Baba, tıpkı öncekiler gibi süregiden hayatta kozaları içinde yaşamaya alışmış biridir. Bundan herhangi bir şikayeti yoktur. Kızını da bu hayatın içinde tutmaya çalışmaktadır. Ancak Kız, bu hayat içinde yaşamaya ve onu sürdürmeye razı değildir. O, bunun dışına çıkmak istemektedir. Sonunda da babasına boyun eğmeyerek evin dışına veya yaşamak zorunda bırakıldığı hayatın dışına çıkar. Kozalarını yırtar.¹⁷⁷ Ana hatlarıyla verdiğimiz bu oyunlardan

¹⁷³ Ağaoğlu, (1996b): 9;

¹⁷⁴ Ağaoğlu, (1996b): 208.

¹⁷⁵ Özen, (1996): 133.

¹⁷⁶ Ağaoğlu, (1996b): 10.

¹⁷⁷ Kozalar ve Çıkış için bkz: Nur Gürani Arslan, a.g.m,

Çıkış, 26 Kasım 1973'te Türk Amerikan Derneği Tiyatro Kulübü; Kozalar, 27 Mart 1975 tarihinde Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları; Bir Kahramanın Ölümü ise 28 Nisan 1982'de ODTÜ Amatör Tiyatro Şenliği, Basamak Oyuncuları tarafından sahneye konur.¹⁷⁸

İlk kez 6 Ekim 1976'da İstanbul Şehir Tiyatrosu Fatih Bölümü'nde Engin Uludağ tarafından sahnelenen¹⁷⁹ Kendini Yazan Şarkı, Üç Oyun'dan farklı bir yapıdadır. Öncekilere göre hayli hacimli olan bu oyun, iki bölümden ibarettir. On kişinin yer aldığı bu oyunda yazar, belli bir dünya görüşüne inanan ve bu uğurda mücadele eden devrimci gençlerin serüvenlerini anlatır.

Kendini Yazan Şarkı'dan sonra Adalet Ağaoğlu, tiyatroya uzun bir süre ara verir; bu türde eser vermez. O, bu yıllarda daha çok roman ve hikâye türü üzerinde yoğunlaşır. Ancak doksanlı yıllara gelindiğinde yazar, yaklaşık yirmi yıl ilgilenmediği türe tekrar döner ve Çok Uzak-Fazla Yakın adlı son tiyatro eserini yazar. İki bölümden oluşan Çok Uzak-Fazla Yakın, şüphe yok ki Adalet Ağaoğlu'nun "oyun yazarlığındaki ustalığının kanıtıdır. Çok incelikli işlenmiş yapısıyla bu oyunda, ikiz kız ve erkek kardeşlerin karmaşık ilişkilerinde sevgi, kıskançlık, nefret duyguları incelenmiştir. Sanat dünyası ile maddi dünyanın değer yargılarındaki karşıtlığa da, dolaylı olarak değinilmiştir. Kadın, mesleğinde yükselmek için çok çalışırken, erkek bir şairin alçakgönüllü yaşam biçimiyle yetinir. Öte yandan kadın, yaşlı anne ve babasının hastalığında onların bütün sorumluluğunu üstlenmiş, erkek kardeşi ise kendi içine kapanık dünyasında onlara uzak kalmıştır."¹⁸⁰ Kurgu, konu ve işleniş itibarıyla son derece dikkat çekici olan bu eser, 5 Şubat 1993'te Kent Oyuncuları tarafından sahnelenir.¹⁸¹

4.2. Romanları¹⁸²

Ölmeye Yatmak, Remzi Kitabevi, İstanbul 1973, 1. Basım, 359 s.; 2. Basım 1976, 357 s.; 3. Basım 1980, 372 s.; 4. Basım 1982, 373 s.; 5. Basım 1984, 373 s.; Simavi Yayınları, İstanbul 1992, 343 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları. Roman, nehir roman serisinden çıkmıştır: *Dar Zamanlar- I, Ölmeye Yatmak*.

"Fikrimin İnce Gülü",¹⁸³ Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, 1. Basım, 325 s.; 2. Basım 1977, 325 s.; 3. Basım 1981, 325 s.; 4. Basım 1984, 291 s.; Simavi Yayınları, İstanbul 1993,

¹⁷⁸ Ayşegül Yüksel, (1982): "ODTÜ Amatör Tiyatro Şenliğinin Ardından/Başkent'te Tiyatro Adına 'İlk'lerin Yaşandığı Bir Şenlik 'Olay'ı Vardı", *Cumhuriyet*, (18 Mayıs): 4.

¹⁷⁹ Ağaoğlu, (1977): 10.; Andaç, (2000): 204-205.

¹⁸⁰ Sevda Şener, (2003): "Adalet Ağaoğlu'nun Oyunları Bağlamında Türk Dramında Kadın İmgesi", *Hayata Bakan Edebiyat*, (Hazırlayanlar: Nüket Esen- Erol Köroğlu), Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, I. Basım, İstanbul: 141.

¹⁸¹ Adalet Ağaoğlu, eseri sahneye hazırlama sürecini sonuna kadar yakından takip etmiş; provalara katılmıştır. O, bu süreçte yaşadıklarını *Başka Karşılaşmalar* adlı denemesinde uzun uzadıya anlatır. Bkz. Ağaoğlu, (1996): 102-109.

¹⁸² Adalet Ağaoğlu, deneme ve söyleşilerinde ilk gençlik yıllarında kaleme aldığını söylediği basılmamış iki romanının adını daha anar: Gönül Acısı, Kambur Kâmil.

256 s.; Oğlak Yayıncılık, İstanbul, Yedinci Baskı 1994, 319 s.; Sekizinci Baskı 1996, 269 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları.

Bir Düşün Gecesi,¹⁸⁴ Remzi Kitabevi, İstanbul 1979, 1. Basım, 318 s; 2. Basım 1979, 362 s.; 3. Basım 1980, 362 s.; 4. Basım 1980, 362 s.; 5. Basım 1981, 362 s.; 6. Basım 1984, 363 s.; Simavi Yayınları, İstanbul 1992, 322 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları. Roman, nehir roman serisinden çıkmıştır: *Dar Zamanlar- II Bir Düşün Gecesi*.

Yazsonu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, 1. Basım, 258 s.; 2. Basım 1981, 258 s.; 3. Basım 1985, 270 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları.

Üç Beş Kişi,¹⁸⁵ Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, 1. Basım, 373 s.; 2. Basım 1984, 373 s.; 3. Basım, 1986, 373 s.; Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1995, 4. Baskı, 340 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları.

Hayır..., Remzi Kitabevi, İstanbul 1987, 1. Basım, 323 s.; 2. Basım 1987, 323 s.; 3. Basım 1988, 323 s.; 4. Basım 1988, 323 s.; 5. Basım 1988, 323 s.; 6. Basım 1988, 323 s.; 7. Basım 1988, 323 s.; İletişim Yayınları, İstanbul 1991, 8. Basım, 311 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları. Roman, nehir roman serisinden çıkmıştır: *Dar Zamanlar- III Hayır...*

¹⁸³ Adalet Ağaoğlu'nun bu romanı, 'askerlik kurumunu tezyif ve tahkir ettiği' gerekçesiyle 1981 yılında toplatılır. Yazar hakkında İstanbul 3. Ağır Ceza Mahkemesi'nde dava açılır. Yargılanır. 1982 yılında da beraat eder. (Ağaoğlu, (1985): 34-221) Roman, Almanca'ya çevrilerek yayımlanır: "*Die zarte Rose meiner Sehnsucht*", Çev. Wolfgang Scharlipp, Stuttgart: Ararat 1979, 267 s" Yönetmen Tunç Okan tarafından 1993 yılında 'Sarı Mercedes' adıyla sinemaya uyarlanır. Uyarlama sürecinde yazarla yapımcı ve yönetmen arasında son derece ciddi sorunlar ortaya çıkar. Hattâ Adalet Ağaoğlu bu süreçte "romanına 'herhangi bir meta gibi davranıldığı ve 'yazar olarak maddi ve manevi haklarına saygı gösterilmediği' gerekçesiyle mahkemeye" başvurur. (Bu konuda daha geniş bilgi için bkz., (1992): "Fikrimin İnce Gülü Mahkemelik", *Cumhuriyet*, (22 Şubat): 8.); Milli Kütüphane kayıtlarına göre roman ayrıca "9 ses kaseti (730 dak. mono)"ne okunmuştur.

¹⁸⁴ Adalet Ağaoğlu'nun en bol ödüllü romanı olan *Bir Düşün Gecesi*, 1979 yılında 'Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü' ve Kadınların Sesi dergisinin '8 Mart Roman Ödülü'nü; 1980 yılında ise 'Orhan Kemal Roman Armağanı' ve 'Madaralı Roman Ödülü'nü kazanmıştır. (....., (1996): *Tömer Çeviri Dergisi*, 157.; Adalet Ağaoğlu, (1992): *Şiir ve Sinek*, Gendaş, İstanbul: 148) Roman, 1985 yılında Slovakça'ya (*Svadobná Hostina*, Çev. Xenia Celnarová, Smena, Bratislava 1985, 297 s.); 1989 yılında da Bulgarca'ya (*Svatbena Nošt*, Çev. Roziya Samuilova, Narodna Kultura, Sofiya 1989) çevrilerek yayımlanmıştır. Adalet Ağaoğlu'nun en çok itibar gören bu romanı, aynı zamanda çok şiddetli saldırıya da uğramıştır. Burhan Günel, "Bir Karşılaştırma (*Ses Sese Karşı-Bir Düşün Gecesi*)" adlı yazısıyla (*Yazko Edebiyat*, Sayı: 4, (Şubat): 95-115) romanın Aldoux Huxley'nin *Ses Sese Karşı* romanından intihâl olduğunu iddia etmiştir. Edebiyat dünyasını uzun süre meşgul eden bu iddiayı başta eserin mütercimi Mina Urgan olmak üzere Adalet Ağaoğlu, Füsün Akatlı, Atilla Özkırımlı, Fikret Otyam, Konur Ertop, Mustafa Şerif Onaran, Emre Kongar gibi yazar ve eleştirmeler yazıları ve soruşturmaya verdikleri cevapları ile çürütmeye çalışmışlardır. Tartışmaya katılanların kahir ekseriyeti, her iki eser arasında herhangi bir benzerliğin söz konusu olmadığını dile getirmişlerdir.

¹⁸⁵ *Üç Beş Kişi*, 1997 yılında (*Curfew*, Çev. John Goulden, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin, 1997, xiii+250 s.) İngilizce'ye çevrilerek ABD'de yayımlanmıştır.

Ruh Üşümesi, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, 1. Baskı, 158 s.; 2. Baskı 1991, 158 s.; 3. Baskı 1991, 158 s.; 4. Baskı 1991, 158 s.; 5. Baskı 1991, 158 s.; 6. Baskı 1994, 155 s.; Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1996, 7. Baskı, 137 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları.

Romantik Bir Viyana Yazı,¹⁸⁶ Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, 1. Baskı, 177 s.

4.3. Hikâyeleri

Yüksek Gerilim,¹⁸⁷ Remzi Kitabevi, İstanbul 1974, 1. Basım, 207 s.; 2. Basım 1976, 207 s.; 3. Basım 1980, 207 s.; 4. Basım 1984, 207 s.; Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, 5. Baskı, 191 s.

*Sessizliğin İlk Sesi*¹⁸⁸, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978, 1. Basım, 188 s.; 2. Basım 1981, 172 s.; İletişim Yayınları, İstanbul 1991, 3. Baskı, 204 s.; Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, 221 s.

Hadi Gidelim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, 1. Basım, 163 s.; 2. Basım 1983, 163 s.; Oğlak yayıncılık, İstanbul 1996, 3. Basım, 148 s.

Şiir ve Sinek,¹⁸⁹ Gendaş Yayınları, İstanbul 1992, 1. Basım, 148 s.

Hayatı Savunma Biçimleri, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1997, 121 s.; 2. Baskı 1998, 121 s.

Toplu Öyküler I, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2001, 1. Baskı, 315 s.

Toplu Öyküler II, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2001, 1. Baskı, 200 s.

4.4. Hatıra/Anı

Göç Temizliği,¹⁹⁰ Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, 254 s.; Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1995, 2. Basım, 332 s.; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, 1. Baskı, 245 s.;

¹⁸⁶ Adalet Ağaoğlu, bu romanıyla 1996 yılında Aydın Doğan Vakfı Aydın Doğan Roman Ödülü'ne layık görülür. Ödülü, 15 Mayıs 1997 yılında Hürriyet Medya Towers'da düzenlenen bir törenle Doğan Şirketler Grubu Yönetim Kurulu Başkanı Aydın Doğan'dan alır. (Nazan Mengü, (1997): "Geçen Aydan Bu Aya", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 197 (Mayıs), s.4.)

¹⁸⁷ Adalet Ağaoğlu bu hikâye kitabıyla 1975 yılında 'Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanmıştır. (Ağaoğlu, 1985: 221)

¹⁸⁸ Bu hikâye kitabında yer alan *Sen Ey Kutsal Işık* adlı hikâye Almancaya çevrilerek yayımlanmıştır: *Oh, du heiliges Licht*, Çev. Elmar Heimbach, Essen: Klartext-Verlag, 1983

¹⁸⁹ "Bu kitaptaki öyküler yazar tarafından *Yüksek Gerilim*, *Hadi Gidelim* ve *Sessizliğin İlk Sesi* adlı öykü kitaplarından bu dizi için seçilmiştir." (Adalet Ağaoğlu, (1992): *Şiir ve Sinek*, İstanbul: Gendaş, Birinci Basım)

Damla Damla Günler, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, 1. Baskı, 297 s

4.5. Denemeleri

Geçerken, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, 188 s.; Sonraki baskılar: Yapı Kredi Yayınları.

Karşılaşmalar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, 1. Baskı, 298 s.

Seçmeler, [Kendi Seçtikleri],¹⁹¹ Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, 1. Baskı, 342 s.

Başka Karşılaşmalar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, 1. Baskı, 209 s.

Öyle Kargaşada Böyle Karşılaşmalar, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2002, 1. Baskı, 191 s.

4.6. Rüya

Gece Hayatım, Simavi Yayınları, İstanbul 1992, 140 s.; 2 ve 3. Basım 1993, 141 s.; 4. Basım, 1994; Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1995, Genişletilmiş 5. Baskı, 218 s.; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, 1. Baskı, 199 s.

¹⁹⁰ *Göç Temizliği*'nin giriş kısmı –ki bu, daha önce *Türkiye Yazıları*'nda (Adalet Ağaoğlu, (1977): “Kendileri/Yaşam Öyküsü”, (Ağustos): 21-27) yayımlanan kısımdır- Almancaya çevrilerek yayımlanmıştır: *Meine Lebensgeschichte*, Çev. Barbara Flemming, *Akzente dergisi*, 1980, (Aralık): 503-515.

¹⁹¹ Deneme kitapları arasında gösterdiğimiz bu kitap, aslında bütünüyle denemelerden oluşan bir kitap değildir. Adından da anlaşılacağı gibi bu kitap, çeşitli yazılardan meydana gelen bir seçmeler kitabıdır. Muhteiyatında romanlar, hikâyeler, oyunlar, denemeler ve yayımlanmamış yazılardan alınmış parçalar yer almaktadır.

4.7. Çevirileri¹⁹²

Mezarsız Ölüler [oyun], Jean,Paul Sartre, Meydan Sahnesi Yayınları, İstanbul 1962, 82 s.; İzlem Yayınları, İstanbul 1964, 95 s

Kafkas Tebeşir Dairesi [oyun], Bertolt Brecht, Dost Yayınları, İstanbul 1963, 128 s.

Amerikano-manyaklar [roman], Serge Rezvani, Hür Yayınları, İstanbul 1973, 92 s.

4.8. Yayıma Hazırladığı Kitap

Toplu Eserleri I, Güner Sümer, Ada Yayınları, İstanbul 1983, 232 s.

Toplu Eserleri II, Güner Sümer, Ada Yayınları, İstanbul 1983, 299 s.

¹⁹² Adalet Ağaoğlu'nun deneme ve söyleşileri ile diğer bazı kaynaklarda onun bu çeviriler dışında da birkaç oyun çevirisi yaptığı bilgisiyle karşılaşıyoruz. Kitap olarak basılmamış bu çevirileri iki ayrı kategori içinde şöyle sıralayabiliriz.

Oyunlar: *Durand Bulvarı*, Armand Salacrou; *Büyük/Kocaman Kulak*, P. A. Bréal; *Jesabel*, Jean Anouilh; *Dolap*, Robert Thomas; *Evdeki Yabancı*, Claude Magnier; *İndekiler*, William Saroyan (Mahir Canova ile birlikte); *Tedirginler*, W. O. Somin; *İkili Sistem*, Georges Neveux; *Kel Şarkıcı*, Eugene Ionesco. Bu çevirilerin büyük bir bölümü muhtelif tiyatro toplulukları tarafından sahneye konmuştur: Durand Bulvarı ile Mezarsız Ölüler, Ankara Sanat Tiyatrosu; Büyük Kulak, Eskişehir Belediye Tiyatrosu; Jésabel, Ankara Tiyatrosu; Dolap, Evdeki Yabancı ve İndekiler de Meydan Sahnesi tarafından sahnelenmiştir.

Radyo Oyunları: *Kuyucunun Kızı*, Marcel Pongol; *Maddame Bovary*, Gustave Falubert; *Çay ve Sempati*, Therese Desqueyroux.

5. SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Cumhuriyet döneminde eser veren sanatçılar, eser vermenin yanında ayrıca sanatın kuramsal yönü üzerinde de durmuş, düşünmüş ve konu ile ilgili düşüncelerini yazı ve söyleşilerinde ortaya koymuşlardır. Halit Ziya Uşaklıgil, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli Kanık, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi çeşitli türlerde eser vermiş sanatçılar bu noktada akla gelen ilk şahsiyetlerdir. Hiç şüphe yok ki bu şahsiyetlerden biri de Adalet Ağaoğlu'dur. Cumhuriyet döneminin önemli şahsiyetlerinden biri olan Adalet Ağaoğlu sadece roman, hikâye, tiyatro gibi türlerde eser vermemiştir. Aynen öncekiler gibi o da sanatın kuramsal yönü üzerinde durmuş, düşünmüş ve düşüncelerini denemeleri ile söyleşilerinde açıkça dile getirmiştir. O, bu noktada özellikle 'sanatçı/yazar', 'roman', 'romanda bireycilik ve toplumsalcılık', 'Türk romanı ve romancısı', 'edebiyat okuru', 'sinema-edebiyat' gibi kavram ve konular üzerinde yoğunlaşmış ve bunları nasıl algıladığını ortaya koymuştur. Burada söz konusu noktalar etrafında onun düşüncelerini ele almak yerinde olacaktır.

5.1. Sanatçı/yazar:

İrk, milliyet, inanç gibi kavramlar, bilindiği gibi çoğu zaman bir yazarı nitelende/tanımlamada kullanılır. Edebiyat tarihimize bu açıdan bakacak olursak özellikle şu tarz nitelendirmelerin belli bir seviyede kullanıldığını görürüz: Türkçü yazar, milliyetçi yazar, sosyalist yazar, devrimci yazar, İslâmcı yazar ve benzeri... Bu tarz nitelendirmelere yabancı olmayan Türk okuyucusu özellikle yetmişli yıllarda cinsiyet merkezli yeni bir nitelendirmeye karşı karşıya gelir: 'Kadın yazar'-'erkek yazar'. Ana sorunu hayatı kavramak olan sanatçı, gerçekte bu tür kavramlarla nitelenebilir ve belli kısımlara ayrılabilir mi? Her şeyden önce böyle bir ayrıştırma doğru olur mu? 'Kadın'lık ve 'erkek'lik onun belirleyicisi olabilir mi? Adalet Ağaoğlu, bu sorulara denemelerinde cevap verir. Ona göre herhangi "bir yazar, toplum sınıflarından birinin yanında yer alabilir, herhangi bir ideolojiyi benimseyebilir de. Ama gerçekte yazarlığın ne bir sınıfı, ne de cinsi vardır. Cins ayırımı, milliyet, ırk, ideoloji vb. gibi [ayırıcı nitelendirmeler] bir yazarın belirleyicisi olamaz hiçbir zaman. Öyle olsaydı, G. Flaubert, Emma Bovary'yi, Tolstoy, Anna Karenin'i, Nataşa'yı, Helen'i, buna karşın Woolf da Peter'i, Septimus'u ve daha pek çok erkek roman kişisini, belleklerimizden silinmez biçimde, onların iç dünyalarının en gizli bölgelerine girmeyi başararak yazamazlardı, Ibsen bize Nora'yı Hedda Gabler'i tanıtamazlardı"¹⁹³

¹⁹³ Adalet Ağaoğlu, (1986): "Kadın Cinsi-Erkek Cinsi-Yazar Cinsi ve Türkiye'de Yazarın Durumu, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 68, (Temmuz): 6.

Adalet Ağaoğlu, gerek bu alıntıda ve gerekse bu alıntıyı takip eden satırlarda özellikle cinsiyet merkezli nitelemeler ve ayrıştırmalar üzerinde yoğunlaşır ve cinsiyet merkezli nitelemeleri yani ‘erkek yazar’-‘kadın yazar’ nitelemelerini şiddetle reddeder. Bu nitelemeleri reddeden Adalet Ağaoğlu, yazarı salt kimliği ile görmek ister ve onu ‘üçüncü bir cins’ yani ‘yazar cinsi’ olarak kabul eder. Ona göre yazar ya da sanatçı ayrı bir kimlik veya ‘üçüncü bir cins’dir. Onun herhangi bir şekilde bölünmesi doğru değildir. Çünkü “edebiyat tarihi, kadın cinsinden yazarların nice erkek kahramanları, erkek cinsinden yazarların da nice kadın kahramanlarıyla doludur. Bu bize şunu gösterir: Evet, bir kadın, bir de erkek cinsinin olması hayatın ve doğanın en büyük gerçeği. Ama bir yazar cinsinin bulunması da edebiyat doğasının büyük gerçeği.”¹⁹⁴

Bu düşüncelerin yer aldığı denemesinde Adalet Ağaoğlu, yazar cinsi kavramını aynı zamanda cins bir yazar anlamında kullandığını belirtir. Ona göre “cins bir yazar, ne denli erkeklik ya da kadınlık değerleriyle yüklü olursa olsun, eserlerinde her iki cinsi de birbirinin karşısında değil, birbirinin yanında, içinde görüp gösterebilen yazar demek[tir]. Tıpkı hayatın pek çok gerçeğini bütün boyutlarıyla irdeleyip, içine geçirerek yeni bir gerçek üretmesi gibi...”¹⁹⁵ O, bu noktadaki düşüncesini şöyle temellendiriyor:

“Salt kadın duyarlığımızla yazsaydık, romanlarımızda, hikâyelerimizde erkek eksik kalırdı. Çok ‘erkekçe’ yazsaydık, kadın silinmiş yokedilmiş, daha kötüsü çarpıtılmış olurdu. Hayat da eksik ve çarpık yansırı. Daha da kötüsü, insanı bir bütün olarak gören kendimizi unutmuş bulunurduk. İnsan yazarken kendini unutabilir mi hiç? Hem ben inanıyorum ki, roman yazarı, kendinde gerçekleştiremediklerini kitaplarında gerçekleştirmek, kendinde aşamadıklarını yarattığı kişilerle aşmak ister. İki cinsi aynı bedenden ve tek ruhtan tek bir beden ve ruh olarak doğuracak sanatçı, yazar da işte bu nedenle ortaya üçüncü bir cins olarak çıkmıyor mu? ‘Böl ve Yönet’ ilkesine karşı durabilmek de sanırım ancak bu üçüncü cinsin varlığına bağlı.”¹⁹⁶

Adalet Ağaoğlu, söz konusu denemelerinde yazarı kadın ve erkek diye ikiye ayıranlar üzerinde de durur. Ona göre bu kavramı iki kısma ayıranların başında erkekler gelir. Edebiyatı elinde bulunduran erkekler, başlangıçta yazarı kadın ve erkek diye ikiye ayırmışlardır. Ancak bu ayırma işlemine daha sonra bazı sebeplere bağlı olarak kadınlar da katılmışlardır. Adalet Ağaoğlu, bu katılmayı sebepleriyle birlikte şu şekilde ifade eder: “Daha sonra kadınlar, ya ona omuz vermek ya da onu ideolojileri doğrultusunda kullanmak amacıyla, son kerte tepkisel bir

¹⁹⁴ Ağaoğlu, (1986): 6.

¹⁹⁵ Ağaoğlu, (1986): 6.; Adalet Ağaoğlu, cinsiyet merkezli ayrıştırmalar üzerinde hassasiyetle duran bir yazardır. O, aynı sorunu başka bir denemesinde de aynı hassasiyetle ele alır. Bkz. Ağaoğlu, (1996a): 35-38.

¹⁹⁶ Ağaoğlu, (1986): 6-7.; Aynı konuda benzer düşünceler için bkz. Ağaoğlu, (1996a): 153

bölme işlemine giriştiler. Günümüzde değerleri olsun olmasın, feminist kitaplar çok satan kitaplardan başlıcaları. Öyle ki, bir feminist kitap ticaretinin başladığını da görmezden gelemeyiz.”¹⁹⁷

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere Adalet Ağaoğlu, yazar kavramını herhangi bir şekilde ayırma veya bölme taraftarı değildir. Daha önce de işaret edildiği gibi o, yazarı üçüncü bir cins -kendi deyimiyle yazar cinsi- olarak kabul eder. Ki ona göre gelecek zamanlara kalacak en büyük ve gerçek eserler bu üçüncü cinsin eserleri olacaktır.¹⁹⁸

Sanatla alâkalı düşüncelerini ifade ettiği denemelerinde Adalet Ağaoğlu, aynı zamanda kendi anlayışına uygun gerçek yazar tanımlamasını da verir. Bu tanımlamaya göre gerçek yazar “bütün sorunu, yarattığı yapıyla kendi arasında olan; ilk ve asal sorununun yazarlık sorunu olduğunu bilen; yazarlık sorunu gibi, yazar sorumluluğunu da aydın kimliğinin kopmaz, devredilmez, vazgeçilmez, ertelenemez bir parçası kılabilmiş bulunan”¹⁹⁹ kişidir. Bu hususiyeti haiz kişinin yani sanatçının tek bir gerçeği vardır: “Arayış. Galiba sanatçının tek gerçeği bu. Bir an için gördüğünü sandığı gerçek gerçeği dile getirebilmenin, anlatabilmenin arayışı, sancısı...”²⁰⁰ Kendini bu arayışa endeksleyen sanatçı, ne yazarken yayımlanmayı düşünür ne de yayımlanmak için yazar. “Kitabın nerede, nasıl basılacağı, kimler tarafından nasıl okunacağı üstüne” herhangi bir kaygısı yoktur; onun “ilk ve asıl kaygısı, yazdığı kitaptır.”²⁰¹ Adalet Ağaoğlu bu özelliklere sahip yazarın az da olsa bu ülkede mevcut olduğunu “bu yazar, sayısı günübürlük genel manzaralar çizmeye yetmese de, ülkemde vardır.” cümlesiyle ortaya koyar ve ardından da ekler: “Ve açık söyleyeyim, böyle bir yazarın da ülkesi, sınırları dağlar, dereler, denizlerle çekilmiş bir coğrafyası yoktur. Yazarlık sorunlarının sınırları olmadığı, yaratının sınırları olmadığı için...”²⁰²

¹⁹⁷ Ağaoğlu, (1993): 33

¹⁹⁸ Ağaoğlu, (1996a): 154.

¹⁹⁹ Ağaoğlu, (1996a): 122

²⁰⁰ Ağaoğlu, (1985): 45.; Bu tarz düşüncelere başka denemelerinde de rastlarız. Mesela Milliyet’te yazdığı Canetti’nin bir düşüncesine gönderme yapar: “Gerçekte bugün yazar olma hakkından ciddi olarak kuşku duymayan kimse, yazar sayılmaz.” Ardından da yukarıdaki ile hemen hemen aynı olan şu düşünceleri ekler: “Öyle ya, her şeyi sorgulayan yazar, kendini ve yazarlığını sorgulamaktan neden uzak duracakmış ki? Yazarın, sanatçının arayışı. Bence, bütün zamanların hayatını bütünleyerek yarına bağlayacak tek ‘büyülü’ ilmek bu. Dışa dönük bir hesaplaşma, ne yaparsam daha başarı kazanırım, ne yazarsam daha çok satarım, kaygıları değil...” (Ağaoğlu, (1988): “Yazının ve Hayatın Biçimlenmesi”, *Milliyet*, (23 Eylül): 176-177.)

²⁰¹ Ağaoğlu, (1996a): 124

²⁰² Ağaoğlu, (1996a): 122-123.

Son iki cümlede de görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu anlayışına uygun yazarı yerel bir coğrafya içine hapsedmiyor; tam aksine onu coğrafyasızlaştırıyor. Böylece de yazarı evrensel bir konuma taşıyor. Ona göre gerçek bir yazar, kendini bu konumda görebilen ve bu konumun gereklerine göre yazabilen kişidir. *Karşılaşmalar* adlı deneme kitabında yazar bu kategoriye şu ifade ile kendisini de dahil eder: “Türkiye’de doğmuş, orada yaşayan bir yazarım. Ama kendimi hep, bir dünya insanı olarak hissettim.”²⁰³

Bu özelliklere sahip bir yazar, toplumdan ne bekler? Onun toplumdan herhangi bir beklentisi olabilir mi? Adalet Ağaoğlu bu sorulara net bir cevap verir: “Henüz gazeteyle bile dostluk kuramamış bir toplumdan yazar ne bekleyebilir ki!” Bu ilginç cümlenin yer aldığı metnin devamında yazar bunun gerekçelerini ortaya koyar:

“Bizim toplum, yazı çağını yaşamadan görsel çağa atlamış bulunuyor. Bir şeyi kendinden önce algılayanı, bir çeşit Cassandra gibi, yarın için daha duyarlı ve kaygılı yaşamı benimsemiyor; kendisine de gerekli görmüyor. O, ancak, ‘şimdi’de yaşıyor. Kendisine gereksizliğimizi ise ilk defa bu kadar açık koyuyor ortaya. Sanatta, yaratıda yarın projeksiyonu vardır. Bu, yaygın bilinçle çelişir. Yeni bir şey değildir. Yöneticiler kadar, yaygın bilinç de Cassandra’lardan rahatsız olur. Bu durumda yazarın toplumdan beklentisi olmamalı, benim yok.”²⁰⁴

Alıntıda da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu söz konusu sebeplerden dolayı toplumdan hiçbir şey beklemez. Ona göre böyle bir beklenti, yazar kavramının tabiatına aykırıdır. Çünkü toplumla sanatçı arasında özde büyük bir çelişki vardır. Bunlardan birincisi ‘şimdi’yi yaşar ikincisi ‘yarın’ı. Oysa ‘şimdi’ ile ‘yarın’ arasında uzlaşma değil çatışma vardır. Bu itibarla böyle bir beklenti içine giren yazar tabii olarak ileriye değil geriye gider.

Toplumdan hiçbir şey beklemeyen Adalet Ağaoğlu aynı denemede devletten beklediklerine de değinir. Öncekinin aksine o, devletten çok şey bekler. O, öncelikle “devletin, insan için devlet olmasını”, “üstüne vazife olmayanlara karışmayı, üstüne vazife olanları yerine getirmesini” ister: “Kültür Bakanlığı, dört bir yanda yeni yeni kitaplıklar, kütüphaneler açsın, buralara her yayından üçer beşer adet alsın, diyorum. Okullarda çocuğa hayatla bağını koparmayan bir eğitim, onları onları çağdaş edebiyata, diri olana ısındıracak programlar uygulansın... Madem ki biz de çok pahalı bir ordu besliyoruz, bütün karargah kapılarına, garnizonların çay ocakları yanına birer de kitap satış yerleri kurulsun, ‘moral eğitim’ programlarındaki göbek havaları yanında erlere özgürce okuma olanakları sağlansın...”²⁰⁵

²⁰³ Ağaoğlu, (1993): 28.; Adalet Ağaoğlu, romanları üzerine söyleşirken buna benzer bir düşünceyi de şöyle ifade eder: “Kısacası ben, romanlarımın malzemesi açısından ve doğallıkla yerel hayatımızdan yararlanmış olabilirim ama, genelde takılı kaldığım söylenemez. Zaten Türk roman yazarının hayatı, hâlâ daha kendi sınırlarımız içinde, genellikle dar açıdan anlamlandırmaya çalışması da boğuyordu beni. Kimse, hiçbir ülke, kendi adasında yaşamıyor artık.” (Ağaoğlu, (1993): 244.)

²⁰⁴ Ağaoğlu, (1996): 186.

²⁰⁵ Ağaoğlu, (1996): 186

Bütün bu anlatımlardan sonra burada sonuç olarak şu temel noktaların altını çizebiliriz: Adalet Ağaoğlu, edebiyat hayatımızda var olan ayrıştırıcı yazar nitelendirmelerini tamamen reddeder. O, yazarı ne bir sınıfın, ne bir ideolojinin ne de bir cinsin insanı olarak görür. Ona göre yazar bu nitelendirmelerin dışında ayrı bir kimliktir. Bunun dışında Adalet Ağaoğlu yazılarında kendi anlayışına uygun gerçek yazar portresini de ortaya koyar. Bu portreye göre gerçek yazar, ana sorunu yazarlık olduğunu bilen kişidir. O, kalemını bu bilinç doğrultusunda oynatır. Bunun dışında herhangi bir şey onu sınırlayamaz.

Bununla birlikte o, toplum karşısında herhangi bir beklenti içerisine giremez. Çünkü yazarla toplum arasında temelde çelişki vardır. Bu çelişki onları yan yana değil, karşı karşıya getirir.

5.2. Roman

Uzun yazı hayatının büyük bir kısmını roman türüne tahsis eden ve bu türde sekiz roman kaleme alan Adalet Ağaoğlu, aynı zamanda romanın kuramsal yönü üzerinde de durmuş; düşünmüş ve türe dair düşüncelerini çeşitli denemelerinde ifade etmiştir. Bu denemelerdeki düşünceler esas olarak üç nokta üzerinde yoğunlaşır. Bu noktaları şöyle adlandırabiliriz: ‘Genel Anlamda Roman’, ‘Romanda Bireycilik ve Toplumculuk’, Türk Romanı ve Romancısı’.

5.2.1. Genel Anlamda Roman

Roman üzerine eğildiği yazılarında Adalet Ağaoğlu, romanı temelde diğer meslektaşlarından farklı bir şekilde algılamaz. Bu noktada o, diğer romancılarla aynı düşüncededir: “Roman, hiçbir edebiyat türünde olmadığı kadar hayata bağlıdır, onu anlatır.”²⁰⁶ Daha açık bir ifadeyle ‘roman, hayatı anlatır.’ Ona göre hayat, karmaşık ve anlaşılmazdır. Roman, bu karmaşık ve anlaşılmaz olan hayatı anlaşılır kılar. Bu tür, bütün imkânlarıyla bu esas nokta üzerinde yoğunlaşır ve ona ışık tutar. Bunu, tabii olarak sanatın gerekleri istikametinde yani karmaşık ve anlaşılmaz olanı, belli bir düzene koyarak yapar. Ayrı metinlerden aldığımız şu alıntılar, yazarın bu noktadaki düşüncelerini dikkate sunar: “Hayat da böyle. Karışık, anlaşılmaz. Roman, bu karmaşık ve anlaşılmaz olanı anlaşılır kılmak için var zaten.”²⁰⁷ “[Roman,] bu işle uğraşan herkesin kolayca formüle edebileceği, roman yazmayla uğraşmış

²⁰⁶ Ağaoğlu, (1988a): “‘Ayıplı’ Türk Romanı”, *Milliyet*, (5 Şubat): 8.; Başka bir metinde de benzer şu cümleye tesadüf ederiz: “Roman, çok hayata yakın bir şey anlatır.” (Kabacalı, (1994): 46.)

²⁰⁷ Ağaoğlu, (1993): 255.

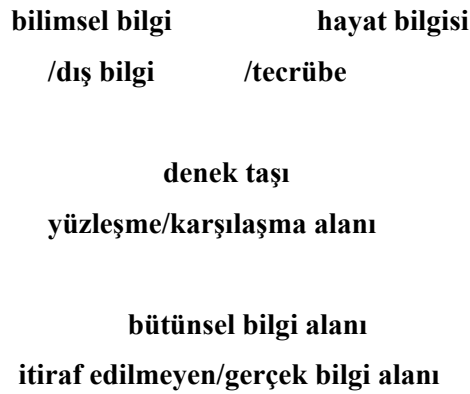
E.M. Forster'ın da Roman Sanatı kitabında değindiği gibi, “dağınık, karışık, anlaşılmaz hayatı bir düzene koyarak,” onu biçimleyip bir bütünlüğe ulaştırarak yapar.”²⁰⁸

Bütün bu ifadeler gösteriyor ki roman, hayatı anlatır; onu anlaşılır kılar. Onun varoluş sebebi budur. Ancak roman, nasıl/ne tür bir hayatı anlatır ya da anlaşılır kılar? Dış dünyada hepimizin gözü önünde cereyan eden bir hayatı mı yoksa bundan daha başka içte olan yani itiraf edilmeyen bir hayatı mı anlatır? Adalet Ağaoğlu'nun bu sorulara cevabı nettir. Ona göre roman bunlardan ikincisini yani içte olan, itiraf edilmeyen hayatı anlatır; onun izini sürer. Çünkü gerçek hayat dışta olan değil, içte olan gizli kalandır. Roman, bu içte olan hayatı anlaşılır kılar. Bu konuda yazar düşüncelerini şöyle ifade eder:

“İnsanın dıştan edindiği hiçbir bilgi, kendi denetimiyle edindiği bilgiden güçlü olmuyor. Ya da şöyle söyleyeyim: Bilimsel bilgilerimizle hayat bilgilerimizin yüzleştiği ve her seferinde değişerek ulaşılan nokta, bizim için yeni ve bütünsel bir bilgi alanı oluşturuyor. Öğretiler, bellenen, belletilen ilkeler, hayatın denek taşıma çarptığında, itiraf edilse de, edilmese de, çeşitli yönlerde değişimlere uğrayabiliyor.

Roman, kendi koşulları çerçevesinde, işte bu itiraf edilmeyenin, içte olan değişimin izini sürüyor, onu su yüzüne çıkarıyor.”²⁰⁹

Açıkça görüldüğü gibi bu anlatımlarda Adalet Ağaoğlu dört temel kavramın altını çiziyor ve bu kavramlarla romanın anlattığı hayatı ortaya koyuyor. Konuyu daha anlaşılır kılabilmek için burada yazarın az önceki düşüncelerini şu şekilde formüle edebiliriz:



Burada son kısımda yer alan ‘bütünsel bilgi alanı’ gerçek bilgi alanıdır; yani gerçek hayattır. Roman işte bu ‘bütünsel bilgi alanı’nın izini sürer; onu dikkate sunar. Onun yegâne amacı bu hayatı görünür ve anlaşılır kılmaktır. Ona göre “insanını, toplumunu kavramaya

²⁰⁸ Ağaoğlu, (1988a): 8.

²⁰⁹ Kabacalı, (1994): 45-46.

çalışmayan, ister yazınsal açıdan olsun, ister kuramsal ve içerik açısından, bilgileri, sezgileri yaşamdan geçirip orada denek taşına vurmayan romandan ne ot olur ne ocak.”²¹⁰

Romanın görünür kılacağı bu hayat, hiç şüphe yok ki artık eskisi gibi değildir; düzen ve sükunet içerisinde akmamaktadır; dağılmış, parçalanmış ve bütünlüğü ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla roman, böyle bir hayatı nasıl görünür kılacak ya da sahici bir şekilde ortaya koyacaktır? Günümüz romanının ya da romancısının önünde duran ciddi bir sorudur bu. Adalet Ağaoğlu bu ciddi soru üzerinde durur ve düşüncelerini ortaya koyar: Böyle bir hayat, artık eski roman usulleriyle anlatılamaz. Roman, her şeyden önce teknik bakımdan günümüz hayatına cevap verebilecek tarzda kendini yenilemelidir. O, hayatı ancak bu sayede daha sahici anlatabilir. Hayatın gelişmelerine paralel bir şekilde yürümesi gereken günümüz romanı bunların yanında özellikle başka bir şeyi daha çok önemsemelidir: Ayrıntı. Dağılmış ve parçalanmış bu hayatı daha sahici bir şekilde anlatabilmek için roman mutlak surette daha çok ‘ayrıntı’ya önem vermelidir. Adalet Ağaoğlu’na göre ayrıntı, romanı güçlü kılar ve bize “özlediğimiz, avuçlarımızdan kayıp gitmeyen sahici bir hayatı” sunar. Ayrıntı, “bir nakışın olmazsa olmaz iplikleri gibi”dir. Bunlar sayesinde “kalın, karışık hatta anlamsız” görünen hayat, daha sahici bir biçimde ele geçer.

Romanı daha güçlü, hayatı daha sahici kılan bu ayrıntı nasıl olmalıdır? Her ayrıntı, romanı güçlü, hayatı sahici kılabilir mi? Bu sorulara yazar net bir cevap verir: Ayrıntı, tabii olarak “süzülmüş, seçilmiş” olmalıdır; roman içinde mutlak surette bir işlev üstlenmelidir. Bu anlayışın dışındaki bir ayrıntı, yalnız romanı boğmaya, ağırlaştırmaya yarar ve hayatı sahici kılamaz. Ona göre “çok kalın romanların zamanı bol olan insanlar için karakterleri, coğrafyayı uzun uzun bütün ayrıntılarıyla “göstermeye” çalışması bugünün romanının ayrıntı anlayışı olmamalı”dır.²¹¹

Bütün bunların yanında Adalet Ağaoğlu denemelerinde romanın diğer disiplinler arasındaki yerini ve önemini de ortaya koyar. Onun gözüyle bu noktaları burada kısaca ele almak yararlı olacaktır.

Bilindiği gibi günümüzde bilimsel bilgiye ayrı bir önem verilir ve bu bilgi hemen her platformda yüceltilir. Buna karşı genelde edebiyat özelde de roman, hikâye, tiyatro gibi türler ise küçük görülür ve değersizleştirilir. Bu türlere ‘hayal’ denir ve bunlara bu sebeple pek itibar edilmez. Kısacası roman, hayatı ve toplumu kavratma noktasında diğer disiplinlerin yanında her zaman ikincil duruma düşürülür. Bu, doğru ve sağlıklı bir yaklaşım mıdır? Gerçekten de roman, hayatı ve toplumu kavramada bize hiç mi katkı sağlamaz? O, hep hayali şeyleri mi anlatır? Bu

²¹⁰ Kabacalı, (1994): 46.

²¹¹ Kabacalı, (1994): 46.; Adalet Ağaoğlu aynı yazıda bu hususu kendi romanından örnekler. Bir fikir vermesi bakımından bu örneği burada vermek yararlı olacaktır: “Örneğe, son romanımda, 17. yüzyılda çok sıcak bir günü, bir kontun şekerli suyla sertleştirilmiş perukasına konup kalkan sineklerle

noktada onun hiç mi faydalı tarafı yoktur? Adalet Ağaoğlu'nun bu noktaya bakışı son derece açıktır: Roman, bu tarz bir yaklaşımla ikincil duruma düşürülemez ve değersizleştirilemez. Çünkü “o hayali dediğimiz çalışmalardan, yaratılardan kopuk bir algılayış, [...] hiçbir toplumu ve o toplumun insanını doğru tanımamıza yetmez.” Bu itibarla bir toplumu ve o toplumun insanını iyi bir şekilde tanımak için mutlak surette romana bakmak gerekir. Ona göre romana bakılmadan bir toplumu ve hayatı tanımak ya da anlamak neredeyse imkansızdır. Onun bu noktadaki düşüncelerini şu alıntı açıkça ortaya koyar: “Bir ülkenin insanının en iyi tanımının yolunun romandan geçtiğine inanıyorum. Tarihleri ve toplumları anlayabilmek için romana bakmak iyi bir yol. Çünkü ne olsa birtakım siyasal güdümlenmelerle yazılmamış oluyor. Bilimsel incelemeler var tabii, ama onlar da insandan uzak. Onun için toplumbilimle, tarihsel bilgilerle yan yana mutlak bakılması gereken bir şey. Yalnız romana da değil şiire, öyküye bakılmalı.”²¹²

Bu ifadeler bize Adalet Ağaoğlu'nun hayatı anlama ve kavramada romanı ne derece önemseydiğini göstermektedir. Gerçekten de yazar bu noktada romanı son derece önemser; hatta bu önemseme bazen o raddeye varır ki onu son derece riskli düşüncelerin sahibi kılar. Mesela aynı denemede geçen şu ifadeler bize onun hayatı anlama noktasında romana ne kadar çok önem verdiğini gösterir: “Bilimsel bilgiyle dış gerçekler üstüne aydınlanabiliyoruz. Onları anlamlandırabiliyoruz. İç gerçekleri, insan dünyasını anlayıp anlamlandırabilmemiz için ise, bütünlüğünü ancak romanda bulabilen bir hayata bakmak zorundayız.”(s.46)

Romanla alâkalı bütün bu anlatımları hulasa edecek olursak şunları söyleyebiliriz: Bu tür, bütün imkânlarıyla hayatın peşindedir ve onu anlatır. Onun anlattığı hayat, dışta olan değil içte olan hayattır. O, bu hayatı mutlak surette zamana ayak uydurarak ve kendini yenileyerek sunmalıdır. Aksi takdirde hayatı sahici bir şekilde anlatamaz.

Hayatı anlatan bu tür, aynı zamanda bize hayatı daha iyi tanıma ve kavrama imkânı verir. Ona göre bizler, hayatı tanımaya ve kavramaya çalışırken başka disiplinlerin yanında mutlak surette bu türe de bakmalıyız. Çünkü bu tür, hayata diğer disiplinlerin bakamadığı açılardan bakar ve onu daha sahici bir şekilde takdim eder.

5.2.2. Romanda Bireycilik ve Toplumculuk

Edebiyat dünyasının en çok tartışılan sorunlarından biri, hiç şüphe yok ki ‘romanda bireycilik ve toplumculuk’ sorunudur. Bu sorun, bilindiği gibi öteden beri pek çok yazarı ve

anlatışım yanılmıyorsam bir buçuk satır tutuyor. Sanıyorum, bu bir buçuk satır hem kontun durumunu, konumunu, hem havayı, hem tozu toprağı vb. algılamamız için yeterli olabiliyor.” (Kabacalı, (1994): 46.)

²¹² Kabacalı, (1994): 46.; Adalet Ağaoğlu buna benzer bir düşüncüyü Hayati Özen’le yaptığı söyleşide de dile getirir: “Romandan da bakılmadan bir toplumun, o topluluk insanının tanınabileceğini sanmıyorum. Sayısal veriler iyi de, açılı salt bu olunca insanlar cansız birer su testisiymiş gibi üstlerine kolayca ateş açılabilir.” (Özen vd., (1996): 121.)

eleştirmeni meşgul etmiş ve çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Adalet Ağaoğlu, edebiyat dünyasında pek çok yazarı ve eleştirmeni meşgul eden bu sorunu yazılarında ele alır ve konu ile ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Bu kısımda onun bu noktadaki düşüncelerini kısaca vermek yerinde olacaktır.

Bu sorunu ele aldığı yazılarında Adalet Ağaoğlu, önce edebiyat dünyasında var olan mevcut algılamalara temas eder. Ona göre edebiyat dünyasında bir romanın bireyci ve toplumcu oluşunu ortaya koymanın “dıştan görünür birkaç ölçüsü” vardır. Bunlardan birincisi yazardan gelen ‘yaşam parçaları’dır. Eğer roman, kaleme alıcısının veya yaratıcısının hayatından belli başlı öğeler taşıyor ve bu öğeleri yakın çevre görüyorsa, bu noktada hemen hiçbir şeye -mesela bu parçalardan yazar romana özgü bir doku, bir dil oluşturmuş mu oluşturmamış mı?- bakılmaksızın romana bireyci damgası yapıştırılır: “Bu salt yakın bir tanışıklığın getirdiği, yeni aramalara bile gerek göstermeyen bir ‘bilginlik’in sonucu kanımca. Kuşkusuz romansal dile dönüştürmemiş, yazarın yaşamına ilişkin bu öğelerle sivil dolaşan ‘hayat romanları’ da andığım bilginlik’in içine rahatça yerleşilmesinin bir nedeni. Yoksa Gorki’nin *Ekmeğimi Kazanırken*, *Benim Üniversitelerim* gibi romanlarına bireyci demek kimin aklına gelir? Oysa bunların, yazarın dostdoğru yaşamından yola çıkmış romanlar olduğu apaçık.”²¹³

Edebiyat dünyasında bir romanın bireyci ve toplumcu oluşunu ortaya koymanın dıştan görünür ikinci kriteri de şudur Adalet Ağaoğlu’na göre: Sanatçının, hayatının içine düştüğü dönemin özelliği. Dönemin belirlediği şartlar ve eserde işlenen konu birlikteliği ya da örtüşmesi biçiminde de algılanabilecek bu kriteri yazar, Erdal Öz’ün romanıyla örnekler: “Örnekte Erdal Öz’ün yayımlandığı sıra belki de ‘en toplumcu’ romanlarımızdan biri olarak sunulan *Yaralısın*’ı. Baştan sona özyaşamsal öğelerle dokunmuş bu roman, bu öğeler 12 Mart döneminde ve tutukevlerinden derlendiği için olacak, yine aynı dönemde toplumculuk tacını giymeye hak kazanmıştı. En küçük bir kuşku duyulmaksızın. Oysa nice ‘sen’ dese de, ‘ben’e dönük bir roman kanımca.”²¹⁴

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere Adalet Ağaoğlu, romanda bireyciliği ve toplumculuğu belirleyen bu kriterleri doğru bulmaz ve bunları reddeder. Ona göre bunlar bir romanın bireyci ve toplumcu oluşunu ortaya koyamaz. Çünkü bunlar ancak bugünün şartlarında geçerli olan kriterlerdir ve bu kriterler tabii olarak bugünümüz yarın olduğunda geçerliliklerini yitireceklerdir. Çünkü yarına ulaşıldığında “yazarın zamanına yakın düşme, çevresini tanıma, oraya yakın bulunma, düşünsel etkinlik olarak onun yanında yer alma, almama, vb. gibi bir çeşit ‘kanbağı bilginliği’nin değeri tedavülden kalkmış”(s.50) olacaktır. Bu itibarla bunlar bir romanın bireyciliği ve toplumculuğunu ortaya koymada kıstas olamazlar. Ona göre romanda bireyciliği ve toplumculuğu belirlerken mutlak surette başka bir şeye yani eserin kendisine

²¹³ Kabacalı, (1994): 49.

²¹⁴ Kabacalı, (1994): 50.

yönelmeliyiz ve eserle toplum arasındaki münasebete ya da münasebetsizliğe bakmalıyız. Ancak bundan sonra sağlıklı bir belirlemeyi gerçekleştirebiliriz.

Bu düşüncelerle edebiyat dünyasında mevcut olan belirlemeleri kabul etmeyen Adalet Ağaoğlu, romanda bireyciliği ve toplumculuğu kendi anlayışına uygun bir şekilde izah eder. Bu izahta yazar, önce kavramları yerli yerine oturtur. Bireysel ile bireycilik arasına bir ayırım koyar. Bu iki kavramın birbirinden farklı olduğunu belirtir ve şöyle devam eder: “Birey olmak, bireyleşmek, sözlük anlamıyla yığınsallıktan ferde, teke geçmek. Ferdin toplumdaki kendisi için haklar istemesi. Ama kavramsal olarak bütün bağlamalarıyla ele aldığımızda –roman gibi her bütünsel gerçeklik arayışında- ferdin de çevreyle, toplumla etkileşimini görmezden gelemeyiz. Söylene söylene dillerde tüy bitti: Bireyi doğadan ve toplumdaki yalıtılamayız. Bir roman, toplumsal olanın içinde bireyi yoğuruyor diye –başka ne yapacak?-, roman bireyin iç dünyası, akıl dışılığı ile ilgileniyor diye, o romanı bireyci sayamayız ya, bu iç dünya, bireysel görünüm nedeniyle bizde bazen romanların bireyci diye yaftalandığı oluyor.”²¹⁵

Bu alıntıda da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, romanda bireyin iç dünyasının toplumdaki bağlantılı olarak iç içe ele alınabileceğini ve bu durumda romana asla bireyci denemeyeceğini söyler. Ona göre eğer bir “roman bireyin iç dünyasını yalnız toplumun değil, her şeyin merkezi yapıyor, her şeyi bu akıl dışı dünyada ve o dünya için olup bitiyorsa, ancak o zaman buna bireyci bir roman diyebiliriz. Burada artık birey için mutlak bir seçme vardır. Rol bütünüyle içsel, akıl dışı olandır. Böyle bir romanda birey-doğa-toplum karşılıklı bir etkileşim bütünlüğü içinde ele alınmaz. Dış dünya yadsınır. İç dünya, akıl dışılık, belki de üst-insanlık! bütün rolleri yüklenmiştir. Yazar burada salt kendinde başlayıp, kendinde biteni her şeyin merkezi yapmıştır. Değişme gibi, değiştirme de bu romanın ilgi alanı dışındadır. Bu romanda insan edilgendir. İzleyicisini de edilgenliğe, teslimkârlığa [davet eder. Ancak b]u durumu, içinde yaşadığı günün dışına fırlamış, tam karşıtı her şeyi bütünselliği ile kavrayabilmek için her şeye uzak açıdan bakabilen yazarın durumuyla da eş tutmamak gerekir.”²¹⁶

Bu anlatımlara göre bir roman ancak bu özelliklere sahip olursa ona bireyci roman diyebiliriz. Başka bir deyişle bireyci roman, bireyin iç dünyasını her şeyin merkezi yapar ve onu toplumdaki tamamen yalıtır. Bu tarz romanda artık dış dünya bütünüyle ortadan kalkmış ve akıl dışılık öne geçmiştir. Ancak toplumun bir parçası olan ve hayatını belli bir toplumda sürdüren herhangi bir yazar böyle bir şeyi ne derece gerçekleştirebilir? Toplumun içinde yaşayıp da toplumun dışında kalmak ne derece mümkündür? Adalet Ağaoğlu kendisinin de toplumsal bir varlık olduğunu bildiğimiz bir yazarın ne kadar öznelliğe ya da bireyselliğe yaslanırsa yaslanırsa kendisini ve dolayısıyla romanını tamamiyle toplumun aklı dışında tutamayacağını belirtir. Ona göre böyle bir şey hemen hemen imkânsız gibidir. Çünkü bir yazar,

²¹⁵ Kabacalı, (1994): 50.

kendisi ne kadar akıl dışılık alanında dursa da, toplumun akli onun da ‘ben’ine sızacak ve bu sızıntılar ister istemez romanına da yansiyacaktır.

Bütün bu anlatımlardan sonra burada kısaca şu noktaların altını çizebiliriz: Edebiyat dünyasında mevcut olan bireycilik ve toplumculuk kriterleri sağlıklı kriterler değildir; bunlar günübirliktir. Dolayısıyla bu kriterler bireyciliği ve toplumculuğu belirlemede kıstas olamazlar. Adalet Ağaoğlu, romanda bireyciliği ve toplumculuğu tartışırken mutlak suretle esere yüzümüzü çevirmemizi ve eserdeki öğelerle birtakım belirlemeleri yapmamızı önerir.

Bununla birlikte Adalet Ağaoğlu aynı zamanda bir romana hangi şartlarda bireyci ve toplumcu denebileceğini de ortaya koyar. Buna göre bireyi işleyen her romana bireyci roman diyemeyiz. Bu tarzda olan pek çok roman vardır ki, bunlar toplumcu romanlardır. Eğer roman, kendisini bütünüyle toplumdan tecrit eder; bireyi merkeze koyar ve bu bireyi toplumdan yalıtırsa, ancak o zaman bu tarz romana bireyci roman diyebiliriz. Ona göre bu tarzda bir roman da pek mümkün değildir. Çünkü sanatçı toplumsal bir varlıktır ve bu varlık, mutlak surette toplumdan parçaları eserine taşır.

5.2.3. Türk Romanı ve Romancısı

Adalet Ağaoğlu, Türk romanında önemli kırılmaların meydana geldiği yetmişli yıllarda roman yazmaya başlayan bir romancıdır. Onun ilk romanı, bu yılların başlarında yayımlanır. Son derece önemli bir dönemde roman yazmaya başlayan Adalet Ağaoğlu, hiç şüphe yok ki bir romancı olarak hem kendisinin de içinde bulunduğu bu yeni dönem sonrası hem de bundan önceki Türk romanı üzerinde durmuş ve düşünmüştür. O, bu yıllardaki düşüncelerini aynı zamanda denemelerinde açıkça ortaya koymuştur.

Adalet Ağaoğlu, Türk romanı ve romancısı üzerine eğildiği denemelerinde yetmiş öncesi Türk romancısının, büyük ölçüde tek çizgide ilerlediğini ve kendisiyle ‘hesaplaşma’ bilincinden yoksun olduğunu düşünür. Ona göre “Tanpınar’ı, bir oranda da Yakup Kadri’yi ve bir iki yazarımızı dışta tutarsak, bizim romanımızda 70’lerin başlarına kadar hemen hep dış dünyaya bakılmış, hep dışta bir suçlu aranmıştır.”²¹⁷ Bunun en somut göstergesi, romancıların kurdukları roman dünyasında karşımıza çıkar. Mesela bu romanlarda şahıs kadrosunda karşımıza çıkan kişilerde özellikle de aydınlarda hiçbir zaman içe dönük/içe yönelen bir hesaplaşma söz konusu değildir. Bunlar, yaratıcıları gibi sürekli olarak dış dünyaya yönelirler ve buralarda bir suçlu ararlar: “Roman kişilerinin kendilerine dönük, kendileriyle dış dünya arasında gidip gelen bir hesaplaşması yok gibidir. Kuşkusuz, insanı ‘o insan’ yapan bir sürü

²¹⁶ Kabacalı, (1994): 50.

²¹⁷ Adalet Çutsay, (1988): “Adalet Ağaoğlu İle Bir Konuşma”, *Edebiyat Dostları*, Sayı: 20, (Aralık): 8.

neden arasında dış koşullar, toplumsal etkenler başta gelir, onlara da mutlaka gözdikmek gerekir. Ama, aydınımız dahil, bizim insanımız genelde kendine dönüp bakmaz, kendisini pek sorgulamaz. Bu durum romanımıza da neredeyse olduğu gibi yansımıştır. Özellikle 60'lardan sonra, 70'lere doğru, Türk romanı sanki elbirliği etmiş, köy öğretmenleri, ırgatlar aracılığıyla durmadan hacıyı, hocayı, ağayı, muhtarı, müdür ve genel müdürleri sorgulamaktadır.”²¹⁸

Dışa yönelen bu sorgulama sürecinde Adalet Ağaoğlu romancının özellikle belli noktalar üzerinde durduğunu; kendisinin içinde yer aldığı aydın kimliğini bu romanlarda ciddi bir şekilde sorgulamadığını düşünür. Ona göre aydın, bu romanlarda adeta “din adamı gibi”(s.8) görülmüş ve sorgulanmamıştır. Bu husus, hemen bütün romanlarımızda “kent mekânlı, tarihi ve Doğu’yu-Batı’yı sorun edinen romanlarımızda”(s.8) söz konusudur. Adalet Ağaoğlu, Türk romanında gözlediği bu hususu, romancının mensup olduğu gelenekle ilişkilendirir: “Roman yazarımız bürokrat bir gelenekten geliyor, misyoner bir yapısı var.” (s.8) Ona göre romancımızın tavrını belirleyen ana unsurdur bu. Onun böyle bir gelenekten geliyor olması, ona hiçbir zaman okları kendi üzerine çevirme izni ve imkânı vermez. Kendisini eleştirmesine veya sorgulamasına asla müsaade etmez. Bu gelenek, anlaşılacağı gibi ancak kendi dışındakilere yönelmeye izin verir.”²¹⁹

Türk romanında gözlediği bu olumsuz özelliği şiddetle eleştiren Adalet Ağaoğlu, kendisinin bu hususa azami surette dikkat ettiğini ve romanlarını bu anlayış dışında yani bürokrat gelenekten gelen yazarın tavrından uzak durarak yazdığını söyler. Gerçekten de onun tüm romanları bu çizgi istikametinde yürür. Hangi romanına bakarsak bakalım, yazarın bu hususiyetini açık bir şekilde görürüz. Roman kişileri –ki bazılarını burada anmak gerekirse, mesela *Üç Beş Kişi*’de Kısmet’le kardeşi Murat; *Yazsonu*’nda Nevin, Hasan, Doğan, Fuat ve Meriç; *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda Tarih Öğretmeni Kâmil Kaya-, özellikle de aydınlar –ki bunlardan da bazılarını yine burada anmak gerekirse, mesela *Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi* ve *Hayır...*’daki Aysel, Ömer ve Tezel-, dışa değil hep içe yönelirler; kendi kendileriyle hesaplaşırlar. Bu da yazarın Türk romanında eleştirdiği noktaya düşmediğinin açık bir göstergesidir.

Bunun yanında Adalet Ağaoğlu gerek kendisinden önceki dönemde gerekse kendisinin yazmaya başladığı yıllarda Türk romanında özellikle resmi ideolojik bakışın egemen olduğunu ve hemen her şeyin bu bakıştan hareketle şekillendirildiğini düşünür. Ona göre Türk romanında ne “sorgulanırsa resmi ideolojinin kavramlarıyla, onun jargonuyla sorgulanıyordu. En başkaldırıcı ol[unduğu] anlarda bile, yine belli, verili kalıplar çerçevesinde, bu kalıplar içinde davranı[lıyor ve]

²¹⁸ Çutsay, (1988): 8.

²¹⁹ Bu geleneğin ne kadar etkili olduğunu yazar, kendi hayatından bir örnekle somutlaştırır: “Biliyor musunuz, TRT’deki görevimden ayrılmadan bu romanı [*Ölmeye Yatmak* romanını] yazamadım ben. Bürokrasinin içinde kalarak olmadı. Hesaplaşmanın mekânı da çok önemli bence, zamanı kadar.” (Çutsay, (1988): 9.)

konusu[luyordu]. Bu hep böyle olmuştu, yine böyle oluyordu.”²²⁰ Türk romanında bunu açıkça müşahade ettiğini ve kendisinin bu noktaya düşmemek için büyük bir çaba içine girdiğini söyleyen Adalet Ağaoğlu, bu noktada iki isme dikkati çeker. Bu iki ismi, büyük oranda bu anlayışın dışında tutar. Bunlardan birincisi Kemal Tahir, ikincisi de Oğuz Atay’dır: “Kemal Tahir’i, sorgulayıcı, arayışçı bir yazar olarak asla unutamam, unutmamalıyız. Belli ki, edebiyat anlayışımız çok farklı, ama benim önümde kimi tabulara, resmi ideolojinin tabularına karşı sorgulayıcı olabilen Kemal Tahir gibi bir yazar var. Daha sonra Oğuz Atay geldi sorgulayıcı bir yazar olarak, ama onunla benim yayımlanışımız hemen hemen aynı zamana rastlar.”²²¹

Görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu resmi anlayışın dışında kalabilen bu iki yazarı önemser. Ancak o, bu önemsemenin yanında bunlarla kendisi arasında bazı bakımlardan kesin ayrılıklar olduğuna da işaret eder. Ona göre Kemal Tahir, sorgulayıcı bir yazar olmasına sorgulayıcıdır; ama onun “sorgulayıcılığında aydınların salt bürokrat aydınlar olarak sorgulanışına tanık oluruz. Deyim yerindeyse, burada misyonerlerin misyonerlikleri sorgulanmaktadır; ama felsefi bağlamda, kişilerin iç dünyalarına o açıdan yönelik bir hesaplama vardır denemez.”²²² Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay’ın sorgulayıcılığında ise biraz daha farklı bir noktaya temas eder. Onunla kendisi arasındaki ayrımı yerlilik-yabancılik noktasında yapar. Ona göre Atay da Tahir gibi sorgulayıcı bir yazardır. Ancak o, sorgulamalarında sorularını dışarıdan, İngilizce olarak sorar. Buna karşı kendisi ise sorularını içeriden, bulunduğu yerli noktadan hareket ederek sorar. Bu noktalardan dolayı Atay’dan da ayrıldığını belirten Adalet Ağaoğlu bunu kendi cümleleriyle şöyle ortaya koyar: “Ben sorularımı ‘home made’ yoldan, kendi el yapım olarak soruyorsam, o, biraz dışarıdan, İngilizce olarak soruyor; yani yerli özü yasal yoldan edinebildiği Joyce kabına dolduruyor.”²²³

Bu ifadeler bize açıkça şunu gösterir: Adalet Ağaoğlu, kendisini önceki ve kendi dönemine mensup yazarlardan büyük oranda ayırır. Ancak diğerlerini dışlayan böyle bir ayırma, kabul etmek gerekir ki, şahsidir ve bu yüzden de her zaman tartışmaya açıktır. Bunun geçerliliğini ortaya koymak, hiç şüphe yok ki mukayeseli araştırmalarla mümkün olabilir. Ancak burada bu karşılaştırmanın ötesinde şu kadarını söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu, resmi anlayışın dışına çıkabilmiş nadir yazarlardan biridir. Bu hususun en somut göstergesi, hiç şüphe yok ki –diğer romanları da dahil- *Ölmeye Yatmak*’tır. Bu romanda yazar, yerinde bir tabirle Cumhuriyet ideolojisini teşrih masasına yatırır ve onu soğukkanlı bir tavırla sorgular.

²²⁰ Çutsay, (1988): 9.

²²¹ Ağaoğlu, (1993): 261.

²²² Ağaoğlu, (1993): 261.

²²³ Ağaoğlu, (1993): 261.

5.3. Edebiyat Okuru

Geçmişten günümüze doğru uzanan sürece kısaca göz gezdirdiğimizde kimi yazarın sırf okunmak için roman yazdığını ve bu uğurda okuyucunun ilgileri ve fantezilerine büyük önem verdiğini kısacası geniş bir kitleye ulaşmak için elinden gelen her tür popülist tavrı sergilediğini görürüz. Adalet Ağaoğlu, daha önce de vurgulandığı gibi edebiyat hayatı boyunca asla bu tür popülist bir tavır içine girmemiş; bir romancı olarak romanını kaleme alırken okuyucunun ilgi, beklenti ve fantezilerini dikkate almamıştır. Onun tüm romanları bu hususu açıkça teyit ederler. Bunların yanında *Nokta* dergisine verdiği bir söyleşide sarf ettiği şu cümle de onun bu noktadaki duruşunu açıkça gösterir: “Bir kitabı tasarlarken, kimin neyi okuyacağı, neyi okumayacağını düşünsem, pusulayı şaşırır, yazmak için makinenin başına bile geçmezdim.”²²⁴ ‘Sanatçı/yazar’ kavramı üzerindeki düşüncelerini verirken de belirttiğimiz gibi Adalet Ağaoğlu’na göre yazmak, yazanla yazılan arasındaki bir serüvendir. Bu serüvene, sacayağının üçüncüsü yani romancının hem ‘dostu’ hem de ‘hasmı’ olan okuyucu ancak serüven bittikten sonra dahil olabilir. Başka bir ifade ile okuyucu, eser yazılırken hiçbir surette romancının yanına yaklaşamaz; romancıyı etkisi altına alamaz ve yönlendiremez. O, bu sürecin tamamen dışında üçüncü bir varlıktır.

Yazma sürecine hiçbir surette bulaştırmadığı bu okuyucuyu Adalet Ağaoğlu, denemelerinde çeşitli yönleriyle ele alır ve onu değerlendirir. Bu değerlendirmelerde yazar, kategorize etmek gerekirse genel olarak iki tip okuyucu üzerinde yoğunlaşır. Bunlardan birincisi, tahmin edilebileceği gibi klasik roman okuyucusu yani edilgen/öğrenici konumundaki okuyucu tipidir. Bu okuyucu tipi, bilindiği gibi roman yazarının peşinden koşar ve onun sözünü sorgulamaksızın kabul eder. Kısacası o, rahata ve hazıra alışmış bir okuyucudur. Roman yazarı ona birtakım hususları tablet hâlinde sunar ve bunları olduğu gibi alır. Adalet Ağaoğlu’nun düşüncesine göre bu tarz bir okuyucu, artık geçmiş dönemlerde kalmıştır. Günümüz roman okuyucusu, artık bu yapıda yani yazarın sunduğu hazır reçetelere açık bir konumda olamaz. O, bundan daha ileri bir seviyede olmak zorundadır. Romanı anlama konusunda en az yazar kadar çaba sarf etmeli; romanda kendini etkin kılabilmesi ve hemen her şeyi sorgulayabilmelidir. O, asla pasif alıcı durumunda olmamalıdır. Adalet Ağaoğlu daha çok bu ikinci tip okuyucunun gerçek okuyucu olduğunu düşünür. Ona göre bu okuyucu tipi, yazarı geriye değil, sürekli bir şekilde ileriye doğru sürükler.

Adalet Ağaoğlu deneme ve söyleşilerinde kendisinin bu ikinci tip okuyucunun romancısı olduğunu söyler ve devamında ekler:

²²⁴ Berran Ersan, (1992): “Adalet Ağaoğlu ve ‘Gece Hayatım’/ Düş Mü Gerçek Gerçek Mi Düş”, *Nokta*, Sayı: 39, (20-28 Eylül): 84.; Adalet Ağaoğlu, diğer bir söyleşide de benzer düşünceleri ifade eder:

“[T]utucu, kendini geliştirmeyen, arayışları olmayan, veriliye koşullu, hazır lokma seven okurun yazarı değilim. Kendimi böyle bir okura ayak uydurmak zorunda da duymuyorum.”²²⁵ [...B]en okurun da yazar kadar emek vermesinden yanayım.”²²⁶ “[...E]tkiler altında oraya buraya yüzen değil, kendisinin bir seçimi bulunan, arayışçı, sorgulayıcı bir okurla barışık olduğumu hissediyorum. Ötekiler yazarına düşmandır. Yüz verdikçe tepenize çıkar, size eteğinizden, paçanızdan habire kendi yanlarına çekerler.”²²⁷

Bu satırlar, hiç şüphe yok ki bize “entelektüel romanın” başka bir deyişle modern romanın okuyucu profilini dikkate sunar. “Bugünün “entelektüel romanı” aydın okuyucuyu gerektirmektedir. Çağdaş romanı doğrudan doğruya “entelektüel roman” olarak adlandıran edebiyat bilimcileri az değildir. Belli bir bilgi ve zevk düzeyine ulaşmış, zeki ve düşünen okuyucu, işte yeni romanın hitap ettiği çevre bunlardan oluşuyor. Bir çeşit elit çevreyle sınırlanmak tehlikesi, bu gidişin kaçınılmaz sakıncasıdır. Modern yazar, okuyucusuna hoşça vakit geçirmek, onu oyalamak için yazmadığından belli bir zekâ jimnastiğine hazır, uyanık, düşünen okuyucu istemektedir. Edebiyatın tadına varmış okuyucunun beklenen niteliklere ulaşmak için çaba göstereceği ve istenen düzeye ulaşacağı umulmuştur.”²²⁸ Daha önce de işaret edildiği gibi Adalet Ağaoğlu bu tarz bir okuyucunun yazarıdır. O, okuyucuyu eğlendirmek ve oyalamak için yazmadığından okuyucunun uyanık ve aktif bir şekilde metne katılmasını ister.

Adalet Ağaoğlu, bu tarz niteliklere sahip bir okuyucu kitlesinin az da olsa ülkemizde mevcut olduğunu; kendi romanlarının bu okuyucu kitlesi tarafından takip edildiğini ve okunduğunu söyler. O, bu kanaate son derece zor olan romanlarının özellikle kısa sürede yaptıkları baskı sayılarından hareketle ulaşır:

“Benim kitaplarıma şimdi yazının içinden de bakan genç bir okur topluluğum var. Bu okur, *Ölmeye Yatmak*’a belki artık salt, bir doçent hanımın öğrencisiyle yatması olayı ya da I. Cumhuriyet’in ‘teşrihi’ açılarından bakmaz. O, bugün bu romanı döneminde klasik roman sınırlarını zorlamış, bütün anlatı türlerini özgürce kullanmış bir kitap diye de okuyabilir. *Hayır...* gibi, 1980’lerin sonunda yayınlanan ve kimi okura kurguda büsbütün kural tanımaz görünen bir roman yayınlanışından on beş gün sonra tüketildiğine, altı ayda yedinci basıma

“Yazarken okuru hiç hesaba katmam. (Bunun için çok da kınanırım) Ne zaman neyi yazarsam sevilirim, ne zaman ne yaparsam sevilmem gibi hesaplarım yok.” (Özen vd., (1996): 115.)

²²⁵ Ağaoğlu, (1996): 188.

²²⁶ Ağaoğlu, (1993): 229.

²²⁷ Ağaoğlu, (1996): 168.; Aynı kitabın başka bir sayfasında yazar, az önceki düşüncelerin bir benzerini tekrar eder: “Pasif okura ilgi duymuyorum. O da benim tarzımda yazan birini benimsememekte özgür. Buna karşı kendimi hiçbir zaman savunmadım, hatta ben insanları ille kitap okusunlar diye itip kakanları da pek anlamıyorum. [...]. Okur kendini gözden geçirmekten uzak tutarsa, edilgenliği seçmişse, onunla hiçbir yere gidemezsiniz. Bu tip okur, yazarının düşmanıdır.” (s.193)

ulaştığına göre, günübürlük tüketici okur karşısında böyle bir potansiyel de var, demektir. Gerçekten, benim açımdan *Hayır...*, 1980 sonrası için, çok açık, çok anlamlı bir gösterge. Bu romana hiçbir niyetle ‘ticari’ yakıştırması bile yapılamaz! Demek, tüketim ötesi bir birikim de söz konusu...”²²⁹

5.4. Sinema-Edebiyat

Meslekî anlamda sinema dalıyla direkt bir ilgisi bulunmayan Adalet Ağaoğlu, sinema edebiyat arasındaki münasebeti çeşitli denemeleri ve söyleşilerinde ele alır ve bu münasebet üzerine düşündüklerini net bir şekilde ortaya koyar.

Sinema ile alâkalı denemelerine baktığımızda yazarın özellikle şu sorular üzerinde yoğunlaştığını görürüz: Türk sineması, Türk edebiyatından ne derece yararlanmış? Edebî metinler, sinema diline aktarılırken hangi noktalar ihmâl edilmiştir? Bir sanat eserinin sinema diline aktarılmasının temel esprisi nedir? Gerçek sinema adamı kime denir?

Sinema-edebiyat arasındaki ilişkiyi bu sorulardan hareket ederek değerlendiren Adalet Ağaoğlu, Türk edebiyatına kıyasla uzun bir geçmişe sahip olmayan Türk sinemasının başlangıcından eriştiği noktaya kadarki gelişme sürecinde roman, hikâye ve tiyatro türlerinden alabildiğine yararlandığını belirtir. Ona göre uzun yıllar sırtını Türk edebiyatına dayayarak gelişimini sürdüren Türk sineması, edebiyat metinlerini pek sıkıntıya düşmeden sinemaya uyarlamıştır. Disiplinler arası ilişkiler açısından bakıldığında bu yararlanma son derece tabiidir. O, bunun olması gereken bir ilişki olduğunu düşünür. Ancak yazar Adalet Ağaoğlu, sinema-edebiyat arasında metin seviyesinde söz konusu olan bu ilişkinin sağlıklı bir zemin üzerinde başladığı ve diyalog ekseninde ilerlediği kanaatinde değildir. Çünkü ona göre sinema ya da sinema adamı/yönetmen başlangıcından bugüne kadar edebiyata/edebî metinlere belli bir perspektiften bakarak ondan sadece çıkar elde etmek/yararlanmak amacını gütmüştür. Bu amaç peşinde koşarken sinema/sinema adamı, hiçbir zaman kendi içinde belli bir mantığı ve yapısı olan metnin dünyasını kavrama hususunda herhangi bir çaba sarf etmemiştir. Başka bir deyişle sinema adamı tek yönlü, yalnız film üretme düşüncesinden hareketle edebî metinlere yaklaşmıştır. Bu yaklaşımın sonucunda ise sanatkâra ait metinle sinema adamının ürettiği film arasında derin ayrılıklar/kopukluklar belirlemiştir. Bu ayrılıklar, hiç şüphe yok ki sinema adamının yazar dünyasına karşı takındığı kayıtsız ve duyarsız tavrından ileri gelmektedir.

Adalet Ağaoğlu, sinema-edebiyat arasındaki ilişkiye temas ettiği deneme ve söyleşilerinde sinema adamının neden edebiyat metinlerine yöneldiği ya da ihtiyaç duyduğu

²²⁸ Gürsel Aytaç, (1981): “Türk Edebiyatında Bir Zaman Romanı: Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu*”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 9, (Temmuz): 88.

²²⁹ Ağaoğlu, (1996): 184.; Aynı yazıda yazar, benzer bir düşünceyi de şu şekilde dile getirmektedir: “Üstelik, bilirsiniz, ben okurumu her kitabımda bir zorla karşı karşıya bırakıyorum. Onu, alışkanlıkları

sorusuna cevap arar. Ona göre sinema adamı iki sebepten dolayı bir edebiyatçının metnine ilgi duyar. Buna göre sinema adamı herhangi bir edebiyatçının, ya ‘tutkunu’ olduğu için onun dünyasını görselleştirmek/anlatmak ister; ya da bir sinemacı olarak kendisi “bir fikir, bir fantezi üretmediği zaman üretilmiş dünyalara başvurur.” Bu düşüncelerle Adalet Ağaoğlu, aslında sanat eserine yönelen ve aralarında derin ayrılıklar bulunan iki ayrı sinema adamının tavrına işaret eder ve bunlardan sadece birincisinin gerçek bir sinema adamı tavrı olduğunu söyler. Ona göre gerçek bir sinema adamı, her bakımdan özdeşleştiği, bütünleştiği edebiyat adamının dünyasını görselleştirir. Bu şekilde de gerek sinema adamlığını, gerekse edebiyatçı kişiliğini ortaya koymuş olur.

Buna karşı ikincisinin yani “bir fikir, bir fantezi üretmediği zaman üretilmiş dünyalara” başvuran sinema adamının tavrı ise gerçek bir sinema adamının tavrı değildir. Bu tip sinema adamı, bu yolu seçmekle bir bakıma günü kurtarma endişesine düşmüştür. Bu itibarla o, gerçek bir sinema adamı değil, ancak bir “zanaatkâr”dır. O, sadece bir metnin “konu”sunu beğenir ve bu metinde “ticarî” anlamda gelecek görürse onu sinemaya adapte eder. Ticarî endişenin dışında ne metnin yapısını ne de dünyasını dikkate alır. Onun için önemli olan metindeki konunun kronolojik akışının verilmesi ve popüler yönlerin törpülenmeden sinema diline aktarılmasıdır. Ki bu husus piyasaya dönük bir eylemdir ve edebi metni tamamen yok eder.

Adalet Ağaoğlu, sanat eserine yönelen sinema adamının öncelikle düşünce planında yazarla belli bir birlikteliğe sahip olmasını ister. Ona göre sinema adamı, ancak bu birlikteliğe sahip olursa yazarın metinde kurduğu dünyayı sağlıklı bir şekilde kavrayabilir. Bununla birlikte sinema adamının sanat eserinin üreticisine son derece bağlı; onun bütün eserlerini gözden geçirerek özümsemiş; işin ticarî boyutundan kesinlikle uzaklaşmış olmasını ister. Hatta “yazarla kendini sıkı sıkıya kenetlenmiş bir dost olarak bulmalıdır. İlişki bu temele oturmazsa, yönetmen el attığı edebiyat eserini sadece kötüye kullanmış olur.” Adalet Ağaoğlu’na göre sinema adamı ancak bu özelliklere sahip olursa sanatçının eserine yönelmeli ve onu sinema diline aktarmalıdır. Aşağıdaki alıntı yazarın bu noktadaki düşüncelerini daha anlaşılır kılar:

“Gerçekten de, yetmiş beş seksen yıllık sinema tarihimizde yazarla yönetmen arasında bir duyarlık, bir dünya birlikteliği arandığına tanık olmuyoruz. Her yapımcı, ‘konu’ hoşuna giderse, bunda ‘ticarî’ gelecek görürse, her romanı, hikâyeyi çekmeye kalkışabiliyor. Her yönetmen, çok farklı dünyaların yazarlarının yönetmeni olabiliyor. Her manken her modelle, her modaevinin giysisiyle podyuma çıkamadığı hâlde, bir yönetmen hem Kerime Nadir’den, hem Yılmaz Güney’den hem de Attila İlhan romanlarından film yapabiliyor. Sinema

çinde rahat bırakmıyorum. Ayrıca, kitaplarımın okuruma ulaşması sık sık kesintiye uğramıştır, uğruyor. Böyleyken bile, hayli seçici türden bir okur sayısında artış gözlemleyebiliyorum.” (s.184)

ustalığı için, ‘konuyu tertemiz aktarabilmek’ yeterli mi? Herhalde yeterliymiş... Çünkü, yapımcı-yönetmen-yazar ilişkisinin sert bir duruma gelip mahkeme kapılarına dayandığı zamanlarda²³⁰ bile, tartışma konusu her iki ‘dil’de de bu sanatların anlamına, içeriğine, yaratıcının kendine özgü dünyasına ilişkin değil. Yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının pek akla gelmiyor. Bu anlamda sinemamız hep aynı yolu yürümüş.”²³¹

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi sinema adamı ancak pek çok noktada müştereklikleri bulunan bir yazarı sinema diline aktarabilir. Aksi takdirde yazarı, dolayısıyla sanat eserini tahrip eder; çarpıtır.

Sanat eseri üreten bir sanatçı olarak Adalet Ağaoğlu, yazılarında kendi yapısı içinde bir sistemi ve bütünlüğü olan edebi metnin bir sinema adamı/yönetmen tarafından nasıl tahrip edildiğini kendi tecrübelerine yani “*Fikrimin İnce Gülü*” romanının sinemaya aktarılma sürecine dayanarak anlatır.

1976 yılında yayımlanan “*Fikrimin İnce Gülü*”, bilindiği gibi 1986 yılında filme çekilmek üzere gerekli ön anlaşmalar yapıldıktan sonra epey gecikmeli bir şekilde yönetmen Tunç Okan tarafından 1993 senesinde “Sarı Mercedes” adıyla sinemaya uyarlanır.²³² Ne var ki bu uyarlama eserin yazarına göre son derece başarısız bir uyarlamadır. Bu yüzdendir ki o, bu uyarlamayı hemen her fırsatta sert bir şekilde eleştirir. Adalet Ağaoğlu, eleştirilerinde filmde gördüğü olumsuzlukları ve aksaklıkları şu şekilde sıralar: Tunç Okan, yukarıdaki tanımlamaya göre adeta ‘zanaatkâr’ gibi davranarak romanı bir bütün hâlinde kavrama zahmetine girmemiş; sadece ilgisini çeken noktalar üzerinde durmuştur. Bir kişi olarak yazarın romanda yapmak istediklerini, onun anti-militer tavrını görmezden gelmiştir. Romanın en önemli figürlerinden biri olan Bayram’ı Bayram yapan siyasal, kültürel, politik ve ekonomik arka planı tamamen ihmal etmiştir. Dolayısıyla romandan geriye ana fikirden uzak bir yapıda Almanya’dan Türkiye’ye dönmekte olan bir gurbetçinin, Türk işçisinin komik maceraları kalmıştır: “Adam hem romanı adım adım izliyor, hem de yazarın dünyaya bakışını siliyor, onun anti-militer tavrını yok ediyor. Bayram’ı Bayram yapan şeylerin en önemlileri yok edilince, ortada herkesi gıdıklayan bir ‘Almanya işçisi’ kalmış. Yönetmen, ayrıca ‘senaryoyu ben yazdım’ diyebilmek için de, senaryoya berbat diyaloglar yazmıştı.”²³³

Adalet Ağaoğlu’na göre yönetmen Tunç Okan bu yapımda “kendi görmek istediğini yazarın romanını kötüye kullanarak görmüş ve göstermiştir.”²³⁴

²³⁰ ‘Mahkeme kapılarına dayandığı zamanlarda bile’ ifadesiyle yazar, filmin çekim sürecinde yaşadığı bir gerçekliğe gönderme yapmaktadır. Bu konu hakkında çalışmamızın 181. dipnotuna bakılabilir:

²³¹ Ağaoğlu, (1996): 54.

²³² Andaç, (2000): 205-206.

²³³ Özen vd., (1996): 119.

²³⁴ Özen vd., (1996): 119.

1960-1970'Lİ YILLARDA TÜRK ROMANI

Adalet Ağaoğlu, ilk romanını 1973 yılında yayımlar. Onun ilk romanını yayımladığı bu yıllarda Türk romanı, şüphe yok ki belli bir anlayış istikametinde devam ediyor ve bu çerçevede pek çok şahsiyet eser veriyordu: Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Attila İlhan, Tarık Buğra, Talip Apaydın, Afet İlgaz, Cengiz Dağcı, Peride Celal, Emine Işınsu, Erdal Öz, Erhan Bener, Oğuz Atay, Sevgi Soysal... bu devirde eser veren şahsiyetlerden bazılarıdır. Devrin roman anlayışı içinde Adalet Ağaoğlu'nun nerede durduğunu daha iyi görebilmek için şüphe yok ki 1960-1980 yılları arasında eser veren şahsiyetlerin belli başlılarını eserleriyle birlikte ele almak ve işledikleri konuları ana hatlarıyla gözden geçirmek gerekir. Bu çerçevede burada devrin önde gelen romancılarından Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt ve Tarık Buğra merkeze alınacak ve romanlarında işledikleri konular ana hatlarıyla dikkate sunulacaktır.

Devrin önemli romancılarından biri olan Kemal Tahir, romanlarını ellili yılların sonları ile altmışlı ve yetmişli yıllarda yayımlamıştır. Onun bu zaman zarfında yayımladığı belli başlı romanları şunlardır: *Sağirdere*, *Esir Şehrin İnsanları*, *Körduman*, *Rahmet Yolları Kesti*, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Kelleci Memet*, *Yorgun Savaşçı*, *Yol Ayrımı*, *Büyük Mal*, *Bozkırdaki Çekirdek*, *Devlet Ana*, *Namusçular*... Bu romanlarda Kemal Tahir, genel olarak iki konu üzerinde yoğunlaşır. Bunlardan ilki köydür. O, köyü ve sorunlarını tarihi süreç içinde ele alarak işlemeyi ihmal etmez. Romanlarında dikkati çeken ikinci konu ise yakın ve uzak tarihtir.

Onun köyü ve sorunlarını işlediği ilk romanı *Sağirdere*'dir. *Sağirdere*, çalışmak üzere Ankara'ya giden roman kahramanı Mustafa'nın ve onun geldiği yerde tanıdığı diğer gurbetçilerin gurbet hayatlarını anlatır. Mustafa, taşçı ustası olarak Yamören'den Ankara'ya gelen bir gurbetçidir. Ankara'da gurbetçi işçilerin kaldıkları hanlardan birine yerleşir. Sabah birlikte işe giden bu insanlar kazandıklarını biriktirerek günlerini geçirirler. Burada bir araya gelen işçilerin ortak bir hayalleri vardır: Köye para ve güç elde etmiş olarak dönmek. Bu yüzden onlar, belli bir muhitin, yaşadıkları çevrenin dışına çıkmaz ve devamlı surette para biriktirmeye bakarlar.²³⁵ Bu romanın devamı olan *Körduman*'da ise yazar, *Sağirdere*'de gördüğümüz Mustafa'nın köye dönüşünü ve Yamören'deki hayatını daha genişlemesine anlatır. Ayrıca bu anlatımlarda köyün gündelik hayatını, çeşitli sorunlarını çok yönlü ve renkli bir biçimde verir. Din, töresel davranışlar, maddi ilgiler, cinsel yaşayış, bu ölçüde canlı ayrıntılarla benzeri başka hiçbir romanda görülmez. Bu iki roman, Tahir Alangu'ya göre Anadolu'yu anlatan romanlar içinde, şimdiye kadar yazılabilmiş en mükemmel eserlerdir.²³⁶

²³⁵ Alemdar Yalçın, (2003): *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*, Akçağ Yayınları, Ankara: 158.

²³⁶ Tahir Alangu, (1965): *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman/Öncüler, 1940-1950*, İstanbul Matbası, cilt: 3, İstanbul: 454.

Kemal Tahir'in dikkat çeken romanlarından biri de, şüphe yok ki eşkıyalık sorununa yeni bir bakış açısı getiren *Rahmet Yolları Kesti* adlı romanıdır. Bu romanda yazar, II. Abdülhamit devrinde de arkası kesilmeyen, savaşlar ve siyasi yıkıntılar sonunda yeniden geniş ölçüde canlanan, 1916-1922 yılları arasında canlanma havası bulan eşkıyalık töresinin, Cumhuriyetin ilânı sonrasında da, siyasi ve askerî çözümlerle birlikte tekrar alevlendiği bir devreyi ele almaktadır.²³⁷ Çorum dolaylarından Uzun İskender adlı acımasız bir eşkıyanın etrafında dönen roman, bir eşkıya hikâyesi olan Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanının karşısında, onun eleştirisi mahiyetindedir. Yaşar Kemal'in Anadolu'da hâlâ geçerli saydığı eşkıyalık töresini yücelten, eşkıyayı köylü toplumunun öncüsü durumuna bile getiren eserine karşılık; Kemal Tahir bu meseleye bir toplum hastalığı olarak yaklaşmaktadır. Ona göre devlet düzeninin sarsıldığı, ahlâkî çöküşün başladığı, soyguncularla başa çıkılamadığı devirlerde eşkıyaya karşı bir hayranlık uyanır. Eşkıyanın yüceltilmesi bu gibi ortamların ürünüdür. *Rahmet Yolları Kesti*, sağlam, adil, refah getiren, bunu toplum katlarına adaletle üleştiren bir devlet idaresinde eşkıyalığın tutunup gelişemeyeceğine işaret eder. Böyle bir idarenin gökten yağın "rahmet" gibi olacağını belirtir.²³⁸

Kemal Tahir'in köy sorunlarını işlediği romanlarından bir diğeri de *Yediçınar Yaylası*'dır. Ağalık kurumunun oluşumunu irdelediği bu romanda yazar, ta Tanzimat yıllarına kadar uzanır ve bu tarihten 1908 yıllarına kadarki süreci çeşitli açılardan ele alarak işler.²³⁹ Bu romanın devamı mahiyetinde olan ve 1900 yıllarında Çankırı köylerinden Narlıca'da geçen *Köyün Kamburu*'nda "kulluktan ağalığa" yükselişi verirken, Çankırı dolaylarında yaygın olan frenginin köy insanını kuşaklar boyunca nasıl kemirdiğini, kalıtım yoluyla babadan oğula geçişini, köy toplumu içinde böyle insanların nasıl karşılandığını verir. Romanda bu hastalık yüzünden sakat doğan bir çocuğun, Çalık Kerim'in büyüyüp çeşitli işler yaptıktan sonra köyüne dönüp eşkıyayı sindirişini, bir çerçi dükkânı açıp işlerini yoluna koyarak maddi durumunu gittikçe düzeltişini ve ağalığa doğru gidişini izleriz. Kemal Tahir'in *Büyük Mal* adını taşıyan romanı ise bu serinin son halkasını oluşturur. *Büyük Mal*'da Cumhuriyet ilan edilmiş ve 1937 yılına kadar gelinmiştir. Kendisinden çok şeyler beklenen genç Cumhuriyet'in, Çorum dolaylarındaki ağır hayat şartlarında köklü bir değişiklik yapamadığı anlatılır. Eserde, kasaba eşrafı ve köy ağalarının sömürülerini sürdürmeleri; cinayet, eşkıyalık ve kadını basamak yaparak yükselen çıkar çevreleri; dönemin iktidar partisine girip, milletvekilleri ile içli dışlı olarak toplumsal ve ekonomik düzenlerini sürdürenler yerilir. Bunlarla birlikte esrar, tütün,

²³⁷ Alangu, (1965): 456.

²³⁸, (Tarihsiz): "*Rahmet Yolları Kesti*" maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, Cilt: 7, İstanbul: .270.

²³⁹ Yalçın, (2003): 160-161.

silah kaçakçılığı, hırsızlık gibi yasa dışı işler yürütenler, bunların hangi şartlarda nasıl geliştikleri ve yıkılışlarını hazırlayan ortam değerlendirilir.²⁴⁰

Kemal Tahir'in köy konusu etrafında dönen kayda değer diğer bir romanı da *Bozkırdaki Çekirdek*'tir. Roman, 17 Nisan 1940 yılında çıkarılan bir yasa ile Çorum, Çankırı ve Kastamonu topraklarının kesiştiği yerde inşa edilmesi kararlaştırılan Dumanlıboğaz Köy Enstitüsü'nün kuruluşu ile bu süreçte ortaya çıkan çeşitli olayları anlatır.²⁴¹ Bu anlatma boyunca Kemal Tahir, Köy Enstitüleri ile ilgili görüş, düşünce ve eleştirilerini müfettiş Şefik Erdem aracılığıyla ortaya koyar. Buna göre enstitüler, CHP fikriyatının ve iktidarının rahatça sürdürülmesi için kurulmakta, rejimin köyden çıkıp köye yönelecek bekçileri yetiştirilmek istenmektedir. Köyün geleneksel yapısı içinde kalması, değişim ve gelişiminin kontrol altında tutulması gerekmektedir. Ancak geçmişinde alabildiğine hür bir düzen içinde yetişmiş Anadolu köylüsü yapısına yabancı bu uygulamalara karşı direnecektir. Bu direnişler, çağdaşlaşma hareketlerinin devlet tarafından yürütülmeye başlandığı tarihten itibaren içe dönük bir tavırla, kendi kabuğuna çekilme yoluyla gerçekleşmiştir. Bu sebeple Anadolu insanının cevheri sımsıkı saklanarak kiskanç bir biçimde korunmuştur. Tohumun toprağa düşüp yetişmesi, filiz vermesi mümkün olamaz. Aksi takdirde çıkan filizler budanacak çekirdek de çürüyüp gidecektir. Yazarın Anadolu insanı üzerine geliştirdiği bu düşüncelerinin yanında, roman, Köy Enstitülerine yöneltmiş tenkidî eserlerin başta gelenlerinden biri olarak değerlendirilebilir.²⁴²

Daha önce de belirttiğimiz gibi Kemal Tahir, köy konusu dışında uzak ve yakın tarih ile kent insanını konu edinen romanlar da yazmıştır. Konu itibarıyla bir seri mahiyetinde olan bu romanlardan ilki *Esir Şehrin İnsanları*dır. İşgal yılları İstanbul'unda başlayan roman, servetinin hesabını tam olarak bilemeyecek kadar zengin olan bir Abdülhamit devri paşasının oğlu Kâmil Bey'in bilinçsizce geçirdiği yılların ardından işgal yıllarında tanık olduğu gelişmeler sonucunda yavaş yavaş aslını bulmaya başlamasını, milli kurtuluş hareketine katılmasını ve Anadolu'ya bir plan göndermek işinden tevkif edilmesiyle birlikte başlayan hapis hane günlerini anlatır.²⁴³ Bu romanın devamı olan *Esir Şehrin Mahpusu*'nda Kâmil Bey'in yedi yıla hüküm giyip Bekirağa Bölüğü'nden Mehterhane'ye naklinden sonraki yaşantılarını takip ederiz. Kemal Tahir'in "Milli Kurtuluş" serisinden üçüncü romanı *Yorgun Savaşçı*, Mütareke ile Anadolu'daki teşkilatlı direnme hareketleri arasında kalan bulanık bir aralığı, İstanbul ve Batı Anadolu'daki ilk kıpırdanırları, "ateş ve ihanet"le karşılaşan, iç ve dış düşmanların köşeye kıştırdığı yorgun insanları ele alır. Onların bu alaca karanlıkta birbirlerini arayıp buluşlarını, direnmeye geçiş

²⁴⁰ Olcay Önertoy, (1984): *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara: 94.

²⁴¹ Yalçın, (2003): 178.

²⁴² (Tarihsiz): "Bozkırdaki Çekirdek" maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, cilt: 1, İstanbul: 461.

²⁴³ Fethi Naci, (1981): *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul: 144-150.; Alangu, (1965): 468.

çabalarını tasvir eder. Kemal Tahir, bu romanında, esirliğe koşulan bir devrenin namuslu insanı Kâmil Bey'in dışındaki başka insanları, İttihatçılarla birlikte bir çeşit "Milli Kurtuluş" hareketine geçmeye çabalayan kadro adamlarını, 1908 sonrası olayları ile gelişip yürüyen ihtilalci subayları anlatır. Bunların Mütareke yıllarında, bir yandan askerlikte, bir yandan da yeni bir politik düzen getirme sorumluluğu altında beliren davranışlarını tasvir eder. Bu serinin devamı olan *Kurt Kanunu*'nda ise *Yorgun Savaşçı*'da ve ondan önceki *Esir Şehrin İnsanları* ve *Esir Şehrin Mahpusu* romanlarında Milli Kurtuluş Hareketine yönelenlerin, 1930 yıllarından sonra, iç talana koşulma ortamındaki şaşkınlıklarını, Milli Kurtuluş Savaşı'na bir Osmanlı vatanseveri olarak girenlerin bir yerde tıkanıp kalışlarından sonra, bu hareketi sürekli hâle getirememekten gelen tükenişlerini, Mütareke yıllarında olduğu gibi Cumhuriyet yıllarında da "havada kalış"larını anlatır.²⁴⁴

Kemal Tahir'in romanları arasında en çok tartışılanı hiç şüphe yok ki *Devlet Ana*'dır.²⁴⁵ Osmanlı devletinin kuruluşunu konu edinen roman Kancık Vuruş, Uyandırılan Işık, Dost Çelmesi, Derin Geçit adlı dört bölümden oluşur. 1290-1299 yılları arasında Söğüt/Bursa çevresinde gelişen olayları kapsayan romanın adı Ertuğrul Gazi'nin Türkmen aşiretindeki "Rum bacılarının" başına geçen ve "Bacı Bey" adı ile anılan Devlet Hatun'dan gelir. Ertuğrul Gazi'nin seyislerinden Demircan'ın öldürülmesi, Osman Bey'in iktidar mücadelesi, Orhan Bey'in yetişmesi ve Yarhisar Tekfuru'nun kızı Lotüs (Nilüfer Hatun) ile evlenmesi, Demircan'ın kardeşi Kerim'in anası Bacıbey tarafından mollalıktan alınarak savaşçılığa sürüklenmesi, Moğol meselesi, Bacıbey'in Türkmen kadınları ile birleşerek mücadeleye girmesi... gibi belli başlı temalar etrafında gelişen bu romanda yazar, esasen altı yüz yıl sürecek olan Osmanlı hakimiyetinin Anadolu topraklarındaki temel felsefesini, devlet anlayışını ortaya koymak istemektedir. Kurucularının dünya görüşü ile insan anlayışı, çağına bulunduğu medeniyet ve kültür ortamına, yerleştiği topraklara ve bu topraklardaki insan unsurlarına neler getirebilmiştir? Batı ve Doğu dünyası arasında yepyeni bir devlet doğarken her iki dünya ile ne gibi münasebetleri, hangi şartlarda geliştirmiştir, hangi tekliflerle ortaya çıkmıştır? Eser, bütün bu sorulara cevaplar aramaktadır.²⁴⁶

Kemal Tahir gibi, özellikle altmışlı ve yetmişli yıllarda etkili olmuş başka bir romancı da Yaşar Kemal'dir. Köy ve köylü sorunlarını Çukurova coğrafyasını eksen alarak işlediği romanlarından ilk ikisini ellili yılların ortalarında yayımlayan Yaşar Kemal, altmışlı ve yetmişli yıllarda şu romanları yazmış ve yayımlamıştır: *Ortadirek*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Ölmez Otu*, *İnce Memed II*, *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Binboğalar Efsanesi*, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*,

²⁴⁴ Alangu, (1965): 471-485.

²⁴⁵ Berna Moran, (1994): *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul: 158.

²⁴⁶, (Tarihsiz): "Devlet Ana" maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, Cilt: 2, İstanbul: 277.

Çakırcalı Efe, Karılar Koğuşu, Yusufçuk Yusuf, Yılanı Öldürseler, Al Gözüm Seyreyle Salih, Deniz Küstü, Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca, Kuşlar da Gitti...

Dağın Öte Yüzü üçlüsünün de ilk kitabı olan Ortadirek'te Yaşar Kemal, Torosların arka yanındaki bir köyün insanlarının, pamuk tarlalarına ırgatlık yapmak için Çukurova'ya doğru yola koyuluşlarını, tabiatla dövüşe dövüşe Çukurova'ya varışlarını ve burada yaşadıklarını anlatır. Her yıl olduğu gibi Yayak Köyü, biraz gecikmeli de olsa Çukurova'ya doğru yola çıkar. Güç şartlar içinde geceli gündüzlü bir yolculuktan sonra ovaya varır. Ancak bu varış, onlara bol kazanç getirmeyecektir. Çünkü köyün muhtarı, verimsiz tarlaların sahipleriyle anlaşmış, ırgat bulmakta güçlük çeken bu tarla sahiplerinden rüşvet alarak köylüleri verimsiz, ağaçsız, susuz topraklara sokmuştur. Başka tarlalarda çalışanlar bir günde adam başına yüz kilo toplarlarken bunlar yirmi beş kiloyu zor tuttururlar. Hâl böyle olunca onların esnaf Adil Efendi'ye olan borçları bitmek tükenmek bilmez.

Muhtarın bu oyununu bilen Taşbaşoğlu, Ali, Öksüz Duran gibi kişiler durumu köylülere anlatırlar. Bunun üzerine köylüler muhtarın bulduğu tarlaya gitmemeye karar verirler ve bunu muhtara bildirirler. Arkasını Demokrat Parti'ye dayayan muhtar ise, çeşitli tehditlerle köylüleri korkutur. Köylüler, günlük çıkarlarıyla, açlık tokluk meseleleriyle bu kadar doğrudan ilgili bir durumda bile çıkarlarına uyan yolu tutamazlar ve muhtarın ardından gitmek zorunda kalırlar. Anlaşılacağı gibi bu romanda Yaşar Kemal, aşılmaz yolları aşan, yani tabiatı yenen Türk köylüsünün, insanoğlunun kurduğu düzen karşısında naçar kaldığını; kafasını bu düzene her çarpışta düşler, umutlar dünyasına sığındığını ve düzenin değiştirilebileceği konusunda da umudunun ve düşüncesinin olmadığını vurgular.²⁴⁷ Bu yapıdaki köylünün eli boş dönmesi kaçınılmazdır. Nitekim para kazanmak için Çukurova'ya inen köylü eli boş olarak köyüne döner. Köylünün köye döndükten sonraki yaşayışını Yaşar Kemal, Ortadirek'in ikinci halkası olan *Yer Demir Gök Bakır*'da ele alır. Bu romanda yazar, fakirlik, çaresizlik içinde kıvranan köylünün, derdine çare olarak mitleştirdiği, evliya kılığına soktuğu bir insanın peşinden sürüklenişi ve istemediği hâlde olayların kahramanı oluveren Taşbaş'ın çektikleri üzerinde durur.

Köye gelip ev ev dolaştığı sırada Vurgun Ahmet, köyün şimdiye kadar Taşbaşoğlu'nun yüzü suyu hürmetine ayakta kaldığını söyler. Zaten sıkıntı içinde olan ve tutunacak bir dal arayan köylü, bu sözler üzerine onu evliya gibi görmeye başlar. Bu, günden güne kuvvetlenir ve muhtarı tedirgin eder. Onu, kendisinin geleceğini tehlikeye sokan biri olarak görür ve bunun tedbirini almaya girişir. Ömer'le birlikte onu öldürmeye teşebbüs eder, ama evde olmadığı bir güne rastladığı için bunu gerçekleştiremez. Son olarak da Memidik, Taşbaşoğlu'nu evliya kılığında gördüğünü söyler. Artık bütün köylü, onun evliya olduğuna iyice inanmıştır. Bu arada

²⁴⁷ Naci, (1981): 289.

köylünün Adil Efendi'ye olan borçları muhtarın sayesinde ertelenmiştir. Muhtar bu haberi köye duyurur ve bir ziyafet verir. Fakat köylü borçlarının ertelenmesini de Taşbaş'tan bilir. Bunun üzerine muhtar, Adil Efendi'den alacaklarını derhal tahsil etmesini ve köylüye bir şey satmamasını söyler. Bunu öğrenen köylü ise muhtarın evine hücum eder. Muhtarın ihbarı üzerine Taşbaş yakalanarak götürülür. Ancak yolda Yüzbaşı Şükrü, Taşbaş'ın konuşmalarından hoşlanır ve bir daha önceki gibi davranmama sözü alarak onu serbest bırakır. Taşbaş ise bu sözünde durmaz. Bunun üzerine muhtar, tekrar jandarmaya giderek onu tutuklatır. Ancak yolda giderlerken Taşbaş bir şekilde kaçar ve kendisinden bir daha haber alınamaz.²⁴⁸

Ortadirek'le başlayan ve *Yer Demir Gök Bakır*'la devam eden *Dağın Öte Yüzü* serisinin son kitabı *Ölmez Otu*'dur. Bu romanda Yaşar Kemal, *Yer Demir Gök Bakır*'da güç şartlar içinde tutunacak bir dal arayan köylünün yarattığı miti, şartların değişmesine bağlı olarak tekrar nasıl yıktığını anlatır. *Ölmez Otu*'nda köylü artık önceki talihsizlikleri aşmış, bol ürün veren tarlalarda çalışmaya ve cebi para görmeye başlamış, borçlarını ödemiştir. Bu rahatlığa eren köylü, aynı zamanda kendi yarattığı miti yine kendi yıkmaya başlamıştır. Daha önce her şeyin ondan kaynaklandığını düşündüğü Taşbaşoğlu ile alay eder olmuştur. Muhtarın ifadesiyle "köylü insana böyle yapar? İşine gelince başına taç eder geçirir, ermiş yapar, peygamber yapar, işi bitince de vurur götüne tekmeyle işte böyle rezil rüsvay yapar."²⁴⁹

Dağın Öte Yüzü gibi uzun soluklu roman dizilerinden biri de *Akçasazın Ağaları*'dır. Dizinin ilk cildi, Demirciler Çarşısı Cinayeti adını taşır. Roman, iki aşiret beyi arasında yıllardır sürüp gelen kan davası etrafında döner.²⁵⁰ Bu kan davasının bir tarafında Akyollu Mustafa diğer tarafında ise Sarioğlu Derviş Bey yer alır. Akçasazın ağaları olan bu iki bey kinler, hırslar, öldürme saplantıları, işkence düşleri ve eylemleriyle beslenen; kendi yasalarını egemen kılmaya çalışan; evleri, barkları, çolukları çocukları, adamlarıyla birlikte yok olup gitmeyi göze alan ağalar düzeninin kokuşmuşluğunu, kısaca kötülöklere esir olmuş insanımızın dramını anlatır.²⁵¹ *Akçasazın Ağaları* dizisinin ikinci halkası olan Yusufçuk Yusuf'ta ise yazar, astığı astık, kestiği kestik derebeyi artığı ağa tipinin çöküşü ve yok oluşuyla birlikte ortaya çıkan bir gelişmeyi anlatır. Daha önce tarımdan para kazanan ağalar, artık siyasal iktidarın da kredi desteğiyle sanayi alanına yönelirler ve bu alanda yatırım yapmaya başlarlar. Bu değişme ister istemez ağaların aralarındaki ilişkileri de etkiler. Öyle ki, kan davası güden Akyollu Mustafa ile Derviş Bey'in çocukları aynı şirketin idare meclisinde bir araya gelir ve çıkar çerçevesinde iyi ilişkiler kurar; sarmaş dolaş olurlar. Bu, yazarın romanında gösterdiği en önemli toplumsal değişmedir.

²⁴⁸ Ramazan Kaplan, (1997): *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, 3. Baskı, Ankara: 277-280.

²⁴⁹ Kaplan: 289-290.

²⁵⁰ Ramazan Çiftlikçi, (1997): *Yaşar Kemal Yazar-Eser-Üslup*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, Ankara: 337.

²⁵¹ Adnan Binyazar, (1980): "Yaşar Kemal Gerçeği", *Milliyet Sanat*, Sayı:3, (Nisan): 48.

Ne var ki yazar, bu toplumsal değişimin üzerinde fazla durmaz, şöyle bir değinip geçer; asıl göstermek istediği, gelişme değil, bir düzenin çöküşü, yozlaşması, yok olmasıdır.²⁵²

Bu romanların dışında, Yaşar Kemal, konusunu halk hikâyelerinden aldığı romanlar da yazmıştır. Anadolu Efsaneleri adı altında toplanabilecek bu eserlerden ilki *Üç Anadolu Efsanesi*'dir. Adından da anlaşılacağı gibi *Üç Anadolu Efsanesi*'nde üç ayrı eser yer alır. Bunlar *Köroğlu*, *Alageyik* ve *Karacaoğlan*'dır. Bu üç eserde, halk hikâyelerinde gördüğümüz aşk, sevgi, kahramanlık gibi temalar ağır basar. Anadolu Efsaneleri grubuna giren ikinci eser, *Ağrı Dağı Efsanesi*'dir. *Ağrı Dağı Efsanesi*, yazarın 1952'de Ağrı'da yaptığı "Nuhun Gemisi Peşinde" başlıklı röportajından sonra yazmayı tasarlayıp 1970'te kaleme aldığı bir eserdir. Bu eserde yazar, Ahmet'le Gülbahar'ın aşkı, hak yadigarı atın geri verilip verilmemesi ekseninde halkın adaletsiz ve zalim bir yöneticiye baş kaldırmasını, araya giren din adamlarının ve diğer beylerin de yardımıyla olayların çözümlenmesini anlatmaktadır. *Binboğalar Efsanesi*'nde Karaçullu obasının göçebeliği bırakıp Çukurova'ya yerleşmesi etrafında meydana gelen olaylarla obanın yok oluşunu işler. Burada ayrıca çağın değişimini, yozlaşmayı, eşyanın göreceliğini gerçekçi bir açıdan yansıtır. Bu gruba giren romanların sonuncusu ise *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*'dır. *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*, çocuk edebiyatı kategorisine giren alegorik ve sembolik bir romandır. Öncelikle çocukların okuması için yazdığı bu romanda yazar, sömürülenlerle sömürenler arasındaki çelişkiyi ele alarak işler.²⁵³

Romanlarını bu dönemde yayımlayan başka bir romancı da Fakir Baykurt'tur. Köyde doğmuş, köy enstitüsünde öğrenim görmüş ve romanlarının neredeyse tamamında köyü ele almış olan Fakir Baykurt'un ellili yılların sonu ile altmışlı ve yetmişli yıllarda yazdığı ve yayımladığı romanlarını şöyle sıralayabiliriz: *Yılanların Öcü*, *Onuncu Köy*, *Irazca'nın Dirligi*, *Amerikan Sargısı*, *Kaplumbağalar*, *Tırpan*, *Köğöçüren*, *Kara Ahmet Destanı*, *Keklik*, *Yayla...*

Yılanların Öcü, Burdur'un Yeşilova ilçesine bağlı Karataş köyünde kendi hâlinde yaşayan Kara Bayram ailesi ile varlıklı kişilerden olan Muhtar Hüsni ve Haceli arasındaki mücadeleyi konu edinir. Bu mücadelenin temelinde yer alan şey, köy içinde Kara Bayram'ın evinin tam önünde bulunan arsanın Haceli'ye satılması ve onun bu arsa üzerine ev inşa etmeye girişmesidir.

Haceli, arsayı satın aldıktan kısa bir süre sonra hemen ev yapmaya girişerek evin temellerini kazdırır. Evin yapılmasına şiddetle karşı olan Irazca ise, köylünün toplantıda olduğu bir sırada gelini ve torunuyla birlikte temelleri doldurur. Ancak kazdığı temelin doldurulması Haceli'yi yolundan döndüremez. Yeniden temel açılır, kerpiç kestirilir. Irazca, Bayram ve karısı kerpiçleri de bir gecede yerle bir ederler. Bunun üzerine Haceli çok öfkelenir ve Bayram'ın

²⁵² Naci, (1981): 298-299.

²⁵³ Çiftlikçi, (1997): 266-317.

evine gider. Aralarında kavga olur. Ama dövülerek ayrılır. Ardından muhtarın öncülüğünde Kara Bayram'a bir tuzak kurulur. Kara Bayram dövülür. Bu kavgalar esnasında Kara Bayram'ın karısı Haçça, Haceli'den yediği taşla üç-dört aylık çocuğunu düşürür. Bunun başına dert açacağını bilen muhtar, sağlık memurunu getirerek kanamanın durmasını sağlar ve böylece olayı örtbas etmek ister. Çünkü dürüst bir idareci olan kaymakam köyü ziyarete gelecektir. Bu ziyaretin gerçekleştiği gün Irazca, kaymakamın önüne çıkar ve olanları anlatır. Kaymakam, Irazca'yı haklı bulur; ev yapımını önler ve ayrıca hakkını araması için mahkemeye gitmesini tavsiye eder. Bu yolun başına iş açacağını bilen muhtar, Haceli ile Kara Bayram'ın arasını bulmayı ve meseleyi anlaşma yoluyla çözmeyi ister. Kara Bayram bunu kabul eder gibi olur; ama Irazca buna bir türlü razı olmaz. O, işini resmi yollardan halletmeyi ister.²⁵⁴

Fakir Baykurt'un bir başka romanı *Irazca'nın Dirliği*'dir. *Yılanların Öcü* romanının ikinci halkası olan bu romanda konu yine Kara Bayram ailesi ile Haceli ve muhtar arasında sürüp giden mücadeledir. Amacına ulaşamayan ve bu yüzden içi kinle dolu olan Haceli, Kara Bayram ailesinden öç alma peşine düşer. Bu çerçevede sürekli olarak yakınlarına telkinlerde bulunur. Bu telkinler nihayet günün birinde karşılık bulur. Bayram'ın oğlu Ahmet, hayvanları otlatmaya giderken yolda Haceli'nin kardeşi Ömer ve muhtarın oğlu Cemal tarafından sıkıştırılır ve ırzına geçilmeye çalışılır. Ahmet bundan güçlükle kurtulur ve eve gelince annesine, o da Irazca'ya anlatır. Bu olay, bir süre Bayram'dan saklanır ancak Bayram bunu bir şekilde öğrenir. Kaymakama giderek durumu anlatır. Onun yol göstericiliğiyle savcılığa başvurur ve Cemal'le Ömer'i tutuklattırır. Ancak muhtarla Haceli, rüşvetle onbaşıyı yardımlarına koşturur ve tutukluları cezaevinden çıkartır. Serbest kalan gençler köye gelirler ve bu sefer Bayram'ı, çeşme başında sıkıştırırlar; onu iyice döverler. Bunun üzerine Bayram, önce karakola oradan da hastaneye götürülür. Saldıran gençler ise tutuklanır. Ancak muhtar, bu sefer de boş durmaz ve planlarını sürekli olarak engellediğini düşündüğü kaymakamı ilçeden sürmek için belediye başkanıyla işbirliği yapar. Sonuçta bunu başarır ve sürekli halkın dertleriyle ilgilenen kaymakamı Oğuzeli'ne tayin ettirir. Öte yanda ise hastaneden çıkan Bayram artık köyde kalamayacağını düşünür ve taşınmaya karar verir. Buna şiddetle karşı çıkan annesini köyde bırakarak şehre yerleşir ve hastanede çalışmaya başlar.²⁵⁵

Fakir Baykurt, birbirini takip eden bu romanlara 1975 yılında üçüncüsünü de ilave eder: *Kara Ahmet Destanı*. *Kara Ahmet Destanı*, Bayram oğlu Ahmet'in hayatı üzerine kurulmuştur. Ahmet'in bütün amacı okula gitmektir. Ancak babası, çevrenin de etkisiyle onun Kuran kursuna gidip hoca olmasını ister. Böylece Ahmet ilk olarak babasıyla mücadeleye girer ve sonunda annesinin de desteğiyle istediği okula kaydını yaptırır. Başarılı bir öğrenci olan Ahmet ortaokulu tamamladıktan sonra liseye devam eder. Burada duvar gazetesinde yayımlanan bir

²⁵⁴ Kaplan, (1997): 157-160.

²⁵⁵ Kaplan, (1997): 339-341.; Alemdar, (2003): 110-116.

şiiiri ve şiiiriyle ilgili olarak yapılan resimler yüzünden ilk soruşturmayı geçirir. Liseden sonra yine babasıyla tartışarak katıldığı üniversite sınavlarında Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni kazanır. Fakülteye başladıktan sonra devrimci öğrencilerin arasına katılır. Bundan sonra Ahmet'i artık sürekli olarak olayların içinde görürüz. Bu olayların birinde gecekondu yıkım ekibinin dozerini yuvarladığı gerekçesiyle güvenlik görevlileri tarafından tutuklanır ve cezaevine konur.²⁵⁶

Fakir Baykurt'un köy etrafında dönen başka bir romanı da *Onuncu Köy*'dür. *Onuncu Köy*, Köy Enstitüsü mezunu idealist bir öğretmenin çıkar çevreleri tarafından köyden köye sürülüşünü anlatır. Adı belirtilmeyen bu idealist öğretmen önce Burdur ilinin Yeşilova ilçesine bağlı Damalı Köyü'nde göreve başlar. Çocuklara ağaç budama, aşı yapma gibi işleri öğretir. Bunların yanında köylünün sulu tarıma geçmesi için girişimlerde bulunur. Bu ve benzeri çalışmalarla kısa zaman içinde bütün köylünün sevdiği ve saygı duyduğu biri hâline gelir. Ne var ki bu sevgi ve saygı onun haksız bir şekilde başka bir köye sürülmesine engel olamaz. Köye geldiği günlerde kızını okula göndermemesi yüzünden çatışmaya girdiği Duran Ağa, giderek çıkarlarını zedelediğini düşündüğü öğretmeni köyde huzursuzluğa sebep olduğu gerekçesiyle Demokrat Parti İlçe Başkanı aracılığıyla Irapça Bucağı'na bağlı Alibey Köyü'ne tayin ettirir. Bu haksız uygulamayı içine sindiremeyen öğretmen önce ilçe kaymakamı ile görüşür ve kararı geri çektirmeye uğraşır. Ancak onun da siyasal iktidarın istekleri doğrultusunda hareket ettiğini görünce bundan vazgeçer ve Yeşilova'da demircilik yapan Veli'nin yanında demircilik sanatını öğrenmeye başlar. Zaten Köy Enstitüsü'nden aşına olduğu bu mesleği kısa zamanda öğrenen Öğretmen, Ortaköy'de çalışmaya ve köylünün işlerini yapmaya koyulur. Daha önce olduğu gibi burada da kısa zaman içinde köylünün saygısını kazanır ve bu çerçevede yine onları örgütler. Ağaların haksızca ellerine geçirdiği boş arazileri ekmelerini ister. Köylü de bunu yerine getirir. Ancak ağalar durumu öğrenince öğretmeni bölge jandarma komutanlığına şikayet ederler. Komutanlık ise onun köylüleri kıskırttığı gerekçesiyle köyü terk etmesini ister. Köylüler, onu biriyle evlendirerek köyde tutmaya çalışırlar; ama bunu başaramazlar. Öğretmen yanına bir kadını da alarak köyden kaçır ve Yaşarköy'e gelir. Köye geldikten sonra da yine boş durmaz ve köydeki batıl inanışların, dinin nüfuzunu kırmaya çalışır.²⁵⁷

Fakir Baykurt'un diğer bir romanı da *Kaplumbağalar*dır. *Kaplumbağalar*, Türk köylüsünün yaratıcı gücüne inancın romanıdır; hiç sürülmemiş, üzerinde ot çöp kalmamış, pur taşlarıyla dolu topraklarda bağ yetiştirenlerin, “urya gibi, düş gibi bir bostan” yetiştirenlerin, bozkırın rengini değiştirenlerin romanıdır.²⁵⁸ Romandaki olaylar Ankara yakınlarında bulunan bir köyde Tozak'ta geçer. Altmış kadar balçık evden oluşan Tozak köyü, yoksul bir Alevî köyüdür. Suyu ve yeşilliği olamayan bu köy, güneşin altında kavrulmaktadır. “Tozak kırı denen

²⁵⁶ Öneroy, (1984): 128.

²⁵⁷ Yalçın, (2003): 117-121.

²⁵⁸ Naci, (1981): 304

yer”de, tozlu yollarda yürümeye çalışan kaplumbağalar da, insanlar gibi, biraz serinlik, biraz yeşillik özlemi çekmektedirler. Bu amaçla köylüler eğitimci Rıza'nın öncülüğünde Purluk denen yeri bele kadar kazarlar; kazdıkları alana asma çubukları dikerler. Altı yıl sonra da yeşil bağa kavuşurlar ve yetiştirdikleri üzümlerden şarap ve pekmez yaparlar. Ne var ki, iki yıl sonra, köye bir kadastro komisyonu gelir, bağları ölçer biçer; 120 dönümlük bu yerin “hazineye ait tapusuz olduğunu, imar ve ihya işinin de 10 yılı aşmadığını” belirleyerek durumu ilçe Mal Müdürlüğü'ne bildirir. Durumun kötüye gittiğini gören köylüler cumhurbaşkanına kadar başvururlarsa da, sonuç alamazlar. Mal Müdürlüğü, köylüden ev başına 650 lira kira ister. Köylü, bu parayı veremeyince, Mal Müdürlüğü bağları açık arttırmaya çıkarır. Dışardan herhangi bir istekli çıkmayınca, bağlara Hazine adına el konulup üzümlerin Ankara hâlinde sattırılmasına karar verilir.

Ancak buna razı olmayan köylüler üzümleri bir gecede toplarlar, bağlara altı yıl gönüllü bekçilik yapan ihtiyar köylü Kır Abbas, köyün sığırlarını bağlara sürer, bütün asmaları yedirir; Tozak köyü yine eskisi gibi çorak hâle gelir; bağların serin yeşilliği içinde üreyen kaplumbağalar da yine güneş altında yanıp kavrulan çorak bozkıra dağılır. Bu anlatımlardan da anlaşılacağı gibi tabiatla mücadeleyi kazanan köylü, toplum düzeni karşısında yenilgiye uğramıştır.²⁵⁹

Fakir Baykurt'un bu romanla aynı yılda yayımladığı ve köyün kalkındırılması konusunu işlediği başka bir romanı da Amerikan Sargısı'dır. Türk- Amerikan işbirliği çerçevesinde, bir Orta Anadolu köyündeki modernleştirme çabalarının ele alındığı bu romanda yazar, uygulamada görülen aksaklıklardan söz eder, bu çabaların başarısızlığa uğramasının sebepleri üzerinde durur.

Türk-Amerikan İşbirliği ve Marshall Plânı çerçevesinde Ankara'da bir toplantı yapılır. Bu toplantıda Çubuk'un Kızılöz köyü “pilot köy” seçilerek modernleştirilmesi kararlaştırılır. Bu çerçevede yetkili bir grup Kızılöz köyüne gider ve köylülere ihtiyaçlarını sorarlar. Köylüler, önce şaşırırlar. Bu şaşkınlık esnasında köyün gözü açık bekçisi Temeloş, Aktepe yüzünden Ankara'yı göremediklerini, mutlaka bir şey yapacaklarsa tepenin kaldırılmasını ister. Yetkililer, Temeloş'un bu isteğini biraz tuhaf karşılamakla birlikte kabul ederler ve harekete geçerler. Önce tepe kaldırılır. Tepenin kaldırılmasıyla elde edilen düzlüğe, Amerika'dan getirilen meyve fidanları dikilir. Kümes ve ahırlara, yine Amerika'dan getirilen tavuk ve sığırlar yetiştirilir. Köyün içinde de gazino ve mutfak yapılır. Ayrıca köyün adı Güzelöz olarak değiştirilir. Ancak köy için sarf edilen bütün bu emekler boşa gider. Çünkü sığırlar havaya uyum sağlayamaz ve ölür; tavuklar, içi boş yumurta yumurtlar; ağaçlar meyve vermez; buğdaylar olgunlaşmaz; kısaca bu faaliyet tam bir başarısızlıkla sonuçlanır. Bunun üzerine köylü harekete geçer.

²⁵⁹ Cevdet Kudret, (2004): *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Dünya Yayıncılık, cilt 3, I. Basım, İstanbul: 549.

Dostluk bahçesine girerek ne varsa yerle bir eder, daha önce yıktıkları tepeyi bu sefer toprak taşıyarak inşa etmeye girişirler.²⁶⁰

Altmışlı ve yetmişli yıllara damgasını vuran en önemli şahsiyetlerden biri de şüphe yok ki Tarık Buğra'dır. İlk romanını ellili yılların ortalarında yayımlayan Tarık Buğra'nın romanlarını şöyle sıralayabiliriz: *Siyah Kehribar*, *Dünyanın En Pis Sokağı*, *Küçük Ağa*, *İbiş'in Rüyası*, *Firavun İmanı*, *Gençliğim Eyvah*, *Dönemeçte*, *Osmancık*, *Yağmur Beklerken*.

Tarık Buğra'nın kitap hâlinde basılmış ilk romanı *Siyah Kehribar*'dır.²⁶¹ Bir çağın sanatçı ve aydınlarının çıkmazları, umutsuzlukları, hayatta bulamadıkları, yalnızlıkları, isyanları ve korkularının ele alındığı bu romanda olaylar, Roma'da geçer. Şahıs kadrosunda yer alan kişiler de aynı çevreye ait adları taşırlar. Ancak *Siyah Kehribar*, olayları Roma'da geçmesine rağmen, Roma atmosferini değil, İstanbul atmosferini yansıtan bir romandır. Aynı şekilde kişileri de İtalyan adlı olmakla birlikte bütün kişilikleri ve yaşantıları, düşünceleri ve düşleriyle ülkemizin insanlarıdır. Bu roman aslında, Türkiye'de olup biten işleri, aydınları ezen ve yalnızlığa iteleyen baskı havasını, Roma'da geçmiş gibi anlatan perdeli bir eserdir. Bundan dolayıdır ki eser, yayımlandığı sıralarda tam anlaşılammış ve gerekli etkiyi uyandıramamıştır.²⁶²

Tarık Buğra, bu romandan sekiz yıl sonra *Küçük Ağa*'yı yayımlar. *Küçük Ağa*, yakın tarihimizin en büyük hadiselerinden biri olan Milli Mücadele'yi ele alır. Bilindiği gibi Milli Mücadele, daha büyük zaferin hemen ardından Halide Edip'in Ateşten Gömlek adlı romanıyla ele alınmaya başlanır ve *Küçük Ağa*'ya gelinceye kadar da birçok romanda çeşitli yönleriyle işlenir. Ne var ki bu işleniş, genel olarak tek bir görüş istikametinde ilerler ve nihayette benzer bir tezi ileri sürer: Kurtuluş hareketi ve ardından gelen büyük zafer, bütünü ile Batı'ya yönelmiş üst aydın bir kadronun eseridir. Bunun içinde kesinlikle köylü, kasabalı, eşraf, din adamı kısaca bir bütün olarak Anadolu halkı yoktur. Hatta bazı romanlarda bu halk, düşmanla işbirliği hâlinde gösterilir ve vatan hainliği ile suçlanır. Gerçeği yansıtmaktan uzak bu ideolojik bakışı Tarık Buğra, *Küçük Ağa*'da bütünüyle reddeder ve bu mücadeleyi resmi görüşün dışında farklı bir açıdan yorumlar. Ona göre Milli Mücadele'nin başlarında bu mücadeleye muhalif olanları suçlamak yanlıştır; çünkü milletin büyük çoğunluğu için vatan sevgisi, devlet şuuru ve din iç içedir. Bu üç kutsallık tek bayrakta birleşir. Ve cihat gerektiğinde bu bayrağı ancak "halife-i rûy-i zemin ve şâh-ı cihan" açabilir. Şimdi bir başka bayrak açılmıştır ve kurtuluş ümidi, altı

²⁶⁰ Kaplan, (1997): 365-368.

²⁶¹ Tarık Buğra, bu romandan *Küçük Ağa*'ya kadar birkaç roman daha yazmış ve bu romanlar bazı gazetelerde tefrika edilmiştir. "Hüseyin Tuncer'in tespitlerine göre 1955 yılında Bursa Hakimiyet gazetesinde Abaza Paşa'nın Rüyası, 1956 yılında aynı gazetede Şehir Uyrken, 1957 yılında Yenigün'de Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası, ve 1958 yılında Yeni İstanbul'da Ölü Nokta adlı romanları tefrika edilmiştir." (Bkz. Beşir Ayvazoğlu, (1995): *Tarık Buğra/Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak*, Ötüken Neşriyat, İstanbul: 65-66.)

²⁶² Alangu, (1965): 808.

asırlık bir yaşama geleneğinin karşısındadır. Tarık Buğra, ‘Hiçbir milletin tarihi bu kadar trajik bir çelişme göstermemiştir’ der ve şöyle devam eder: ‘Bu çelişmede doğru yolu seçmek bir fazilet işi olmaktan çıkıyor, herkesten beklenmeyecek bir görüş üstünlüğü gerektiriyordu. Buna karşılık yanılanları suçlandıramazdınız; zira menekşe, rengi mor olduğu için ne kadar suçlu ise, bu insanlar da yanılmaları yüzünden o kadar suçlu idiler.’

Tarık Buğra *Küçük Ağa*’yı, işte bu yaman çelişme, bu trajik açmaz üzerine kurar ve bu açmazın merkezine de İstanbullu Hoca’yı oturtur.²⁶³ Onun İstanbullu Hocası, halkın itibarı ve sevgisini kazanmış bilgin din adamı, bir yandan kurtuluş umudu, bir yandan altı yüz yıllık Osmanlı töresinin gelenekleri arasında sıkışıp kalmıştır. Bu durum, Tarık Buğra’ya göre, yenilgi ve istilanın getireceği acılardan daha büyük trajedilere sebep olmuştur. Anadolu insanı bu çelişmeler ve çatışmalar yüzünden ıstırap çekmiştir. Tarık Buğra, *Küçük Ağa*’nın ve onun gibilerin hayatlarında işte bunu anlatmaya çalışmıştır. İstanbullu Hoca’nın yirmi bir yaşındayken gelip yerleştiği Akşehir’de cihat geleneğinden kopamayışı, Milli Mücadele’ye direneyim derken, olayların içinde sürüklenerek çetelere katılmasını, *Küçük Ağa* hâline gelişini anlatırken, “Kuva-yı Milliye” kuruluşunun en karanlık köşelerine ışık tutmaktadır. İstanbullu Hoca çizgisinde olanlar, halifenin karşısına çıkmadan önce, büyük buhranlar ve iç muhasebesinden geçtiler. Yeni bir harekete koşulurken büyük acılar çektiler. Cihat bayrağından başka olan bu yeni bayrak altında artık eski kişiliklerini bırakmak zorunda kaldıysa da, çetin namus ve doğruluk anlayışlarını da yeni yaşamalarına götürebildiler.²⁶⁴ Tarık Buğra *Küçük Ağa*’nın devamını *Küçük Ağa Ankara*’da (1966) adıyla kaleme almış ve kahramanın hikâyesini Çerkez Ethem’in yenilgisine kadar sürdürmüştür.²⁶⁵

Tarık Buğra’nın yakın tarih konusu etrafında dönen başka bir romanı da *Firavun İmanı*’dır. 1976 yılında yayımlanan bu romanda Tarık Buğra, Millî Mücadele’ye ve Millî Mücadele devri Ankara’sına, Birinci Meclis’in, Mehmet Akif, Hüseyin Avni Ulaş, Hasan Basri Çantay gibi ilk fırsatta tasfiye edilecek üyelerinin gözüyle bakarak, pertavsızını, yeni şartlara inanılmaz bir hızla uyum sağlayan çıkarıcılara, üçkâğıtçılara, vurgunculara tutar: ‘Vurguncular için iki büyük fırsat vardır: Bir, bir devlet batarken, bir de bir devlet kurulurken. Kurtuluş Savaşı, bir bakıma da, bu iki büyük fırsatın aynı döneme denk gelişidir: İstanbul batıyor, Ankara doğuyordu. Ama batış da, doğum gibi, daha kesin değildi. Bu yüzden vurguncuların da tereddütleri, çelişkiye düşüşleri vardı.’ Bu çelişkinin romanı olan *Firavun İmanı*, *Küçük Ağa* dizisinin üçüncü cildi olmakla beraber, bağımsız bir hüviyet de taşır. Bu roman, aynı zamanda, Tarık Buğra’nın Sovyet yardımını ve Milli Mücadele sırasında hızlanan komünist faaliyetleri

²⁶³ Beşir Ayvazoğlu, (1995): *Tarık Buğra/Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak*, Ötüken Neşriyat, İstanbul: 77-78.

²⁶⁴ Alangu, (1965): 808-809.

²⁶⁵ Mustafa Kutlu, (Tarihsiz): “*Küçük Ağa*” maddesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt: 6, İstanbul: 29.

teşrih masasına yatırdığı roman olduğu için antikomünizme kurban edildiği iddiasıyla eleştirilmiştir.²⁶⁶ Tarık Buğra bu romanlarda ele alarak işlediği yakın tarih konusunu seksenli yıllarda yayımladığı romanlarda da sürdürür. O, *Dönemeçte* romanında, 1946 seçimleri öncesi çok partili demokratik düzene geçiş süreci içinde, partilerin Akşehir ve çevresinde örgütlenme çalışmaları sırasında ortaya çıkan olayları anlatır. Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşu çalışmaları sırasında Akşehir'de ortaya çıkan gelişmeleri ise *Yağmur Beklerken* adlı romanında sunar.²⁶⁷

Tarık Buğra, tarih konusu dışında da romanlar yazmıştır. O, bu romanlardan ikisini yetmişli yıllarda yayımlamıştır. Bunlardan ilki *İbiş'in Rüyası*'dır. *İbiş'in Rüyası*, bir sahne sanatkarı olan Nahit'in hikâyesini anlatır. 12 yaşındayken babasıyla tiyatroya giden ve o günden sonra da sanatçı olma arzusuna kapılan Nahit, bu uğurda 19 yaşında evini terk eder ve Darülbeyazıt'ta figüran olarak işe başlar; ancak buradan kısa zaman sonra ayrılmak zorunda kalır. Bunun üzerine Şehzadebaşı'ndaki tuluat tiyatrolarından birine girer. Arka arkaya farklı rollerde sahne alır ve kısa zaman sonra kendini kabul ettirir. Fakat Nahit, bu rollerden zamanla haz almamaya başlar ve yerli bir halk komedyeni tipi yaratma peşine düşer. Sonuçta bir İbiş şahsiyeti yaratır. Ardından da Nuran Tiyatrosu'nu kurar. Tiyatro, İstanbul'da ün yapar. İbiş, halkın sevgilisi olur. Bu arada karısı ile araları iyice açılır ve ondan ayrılmak zorunda kalır. O, artık yalnız ve üzüntüleriyle baş başa kalmıştır. Ancak, yine de tiyatro çalışmalarını sürdürür. Bu çalışmalar sırasında tiyatroya Hatice adlı bir kız gelir. Nahit, onu işe alır ve sahneye hazırlar. Bu süreçte aralarında bir aşk gelişir ve birlikte olmaya başlarlar. Ancak bu birliktelik de uzun sürmeyecektir. Çünkü Hatice yalancı ve kaptıslı bir kadındır. Bu yüzden çok geçmeden kıskançlıklar ve kavgalar başlar. Nihayet bir gün kıskançlık yüzünden bir kavga daha ederler ve ayrılırlar. Hatice buna dayanamaz ve kendini vurur. Nahit de tiyatroyu kapatır.²⁶⁸

İbiş'in Rüyası, Tarık Buğra'nın beğenilen ve hakkında en çok olumlu yazı yazılan bir romanıdır. Ancak bu olumlu tepkilere rağmen Buğra, romanın “şifre”sinin anlaşılmadığı kanaatindedir ve bu yüzden yanlış anlaşılmayı bile göze alarak, Hisar'a *İbiş'in Rüyası* hakkında bir tahlil yazısı gönderir: Bir Rüya Tabiri. Bu yazıda Tarık Buğra, romanın şifresini izah eder. Ona göre şifre, Hatice'dedir; “Hatice, kadını, kadınlığın normal tutumlarına, davranışlarına ve kadın hayatının törelerine bağlayan en önemli şeyden, çocuk yapma yeteneğinden yoksundur. Normal kadın, çocuktan, analıktan ayrı düşünülemez. [...]. Hatice de –fizik ve entelektüel üstünlüklerine rağmen- kocasından ayrılmak zorunda kalmış veya bırakılmıştır. Hatice'nin büyük yarası ve doldurulmaz ruh boşluğu budur. Onun müziğe sarılışı, oyuna düşkünlüğü, tiyatroyu benimseyiverişi ve –kendisine göre ahlâksızlık olmayan- yalanları, bir büyük boşluğa

²⁶⁶ Ayvazoğlu, (1995): 78-79.

²⁶⁷ Yalçın, (2003): 406-414.

²⁶⁸ Bilge Ercilasun, (1997): *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yayınları, 1. Basım, Ankara: 669-677.

boşu boşuna teselli arayışlarıdır; kadınlığını, çocuğa bel bağlamadan kabul ettirmek –ve asıl dramatiği- kabul etmek çabalarını ‘bir kız çocuğu sorumsuzluğu ve saflığı ile’ atlayıp geçer, bir yandan da gelecek zamanlardan korkar: Ana olmayan kadın için ihtiyarlık çetindir, hatta –alttan alta- çirkinleşmektir; seks de bitince her şeyin bitişidir.” Hatice’nin –güzelliğine, paraya, üne kavuşmuş ve aradığı aşkı bulmuş olmasına rağmen, -isyani ve dramatik sonu, analık olmayınca her şeyin hiçleşeceğini sezmesindedir. “Romani geliştiren ve gelişmeye destek olan, son’u önlenemez yapan budur. Hatice’nin ana olamayacağıdır.”²⁶⁹

Tarık Buğra’nın yetmişli yıllarda yayımladığı diğer bir romanı da *Gençliğim Eyvah*’tır. *Siyah Kehribar*’dan sonra en çok eleştiriye uğrayan bu roman, önce -1977 yılında- Tercüman gazetesinde tefrika edilir; daha sonra da -1979 yılında- kitap hâlinde basılır. “Buğra, bir nesli mahveden ve Türkiye’yi 12 Eylül darbesine götüren hadiselerle çok farklı bir açıdan yaklaştığı bu romanıyla, beğenilmediği ölçüde övündüğünü, hatta en önemli romanının *Gençliğim Eyvah* olduğunu söyler: ‘*Gençliğim Eyvah*, Türkiye’nin romanıdır. Politikaya bulaştığımız ölçülerle hepimiz varız onda. Aynaya niçin kızıyorlar?’”²⁷⁰

Tarık Buğra bu romanda özellikle üniversite gençliğinin başına getirilen aldatmaca ve entrikaların, menfaat sağlayarak cinayete sevk etme, fakir gençleri avlama, aldatma, terör, anarşi, yuvalar, örgütler gibi, yarım asır boyu, milleti ve devleti, zarardan iflasa, yıkımdan felâkete sürükleyen kötülüklerin bin bir çeşidini, sayısız eylem ve usûllerini, sebep ve kaynaklarını açığa vuran birçok gözlem, söylenti ve delilleri önümüze serer.²⁷¹ Roman, esas olarak üç kişi etrafında döner: İhtiyar, Delikanlı ve Güliz. Her biri belli bir durumu temsil eder. Anarşinin, çürümenin, çirkinleşmenin, yozlaşmanın, yabancılaşmanın, kısacası, insanı tek ve çırılçıplak... tıpkı mağara devrindeki gibi bırakma sapıklığının, milyarlarca kırıntısına sembol olan bu İhtiyar, Sadık Kemal Tural’ın ifadesiyle seks manyaklığı alınmış büyücü Rasputin; dünyadan kopukluğu giderilmiş bir Donkişot; neyi, niçin ve nasıl isteyeceğini öğrenmiş bir Efruz Bey’dir. Ona göre Tarık Buğra, bu İhtiyar ile Yakup Kadri’nin “Panoroması”nda buzlu camdan gösterdiği “içimizdeki şeytani” aynanın önüne getirmiştir. Şahıs kadrosunda yer alan ikinci önemli kişi Delikanlı veya gerçek adıyla Raşit’tir. Raşit, Anadolu’dan gelen ve İhtiyar’ın kötü emellerine alet olan bir gençtir. Bu genç, toplum içinde yer ve yar edinme savaşı verir; çaresizlik, imkânsızlık, onu kötü olmaya götürebileceği gibi, ulvi şeyler peşinde koşmaya da götürebilir. Bundandır ki, genç, yolunu yalnız seçemez, birileri her iki yönü de anlatır; Delikanlı’ya “başka yol” anlatan yoktur.²⁷² Üçüncü kişi ise Güliz’dir. O da kenar mahalleden alınarak yetiştirilen ve Delikanlı’nın önüne bir yem olarak atılan genç bir kızdır. Fakat

²⁶⁹ Ayvazoğlu, (1995): 89-90.

²⁷⁰ Ayvazoğlu, (1995): 98.

²⁷¹ Ahmet Kabaklı, (1994): *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, cilt: 5, İstanbul: 492.

²⁷² Sadık Tural Tural, (1991): *Zamanın Elinden Tutmak*, Ecdad Yayınları, 2. Baskı, Ankara: 243-258.

İhtiyar'ın onu yem olarak kullanma hesapları tutmamıştır. Çünkü Delikanlı ile Güliz, birbirlerine her fedakârlığı yapacak biçimde aşık olmuşlardır. Böylece oyun bozulur ve İhtiyar'ın da sonu gelir.²⁷³

Belli başlı romancıları ve romanlarını merkeze alarak yaptığımız bütün bu anlatımlar bize bu yıllarda yazılmış romanlarda yapısal bakımdan köklü değişikliklerin olmadığını açıkça gösteriyor. Bunlar, hakim Türk roman geleneği çizgisi içinde yer alan ve bu çizgiyi büyük ölçüde devam ettiren romanlardır. Bu romanlar, genel olarak belli bir olay üzerine kurulurlar. Ana omurga mahiyetinde olan bu olay, akış hâlinde olan zamanın belli bir noktasında başlar; tematik güçle karşı gücün kuvvetli çatışmalarıyla aşama aşama gelişme gösterir ve nihayet zirve noktasına ulaştıktan sonra çözüme ulaşır. Şüphe yok ki bu süreci ilk andan son ana kadar idare eden kişi romancıdır. Romancı, metin içinde büyük ölçüde özgürdür ve bunu görüşlerini ifade etmek için kullanır. İhtiyaç duyduğu anda devreye girer ve düşüncelerini açıkça ya da dolaylı bir şekilde ifade eder. Bununla birlikte bu romancılar, bakış açısı ve anlatıcı konusunda da büyük ölçüde geleneğe bağlıdırlar. Şahıs kadrosu, zaman, mekân gibi temel unsurların takdiminde süregelen klasik anlatım tarzlarının pek dışına çıkmazlar. Bunlar, daha çok tek sesliliği tercih ederler. Farklı anlatıcıların yanında iç monolog, bilinç akışı, diyalog, mektup gibi anlatım tekniklerini bir arada kullanmazlar. Bir genelleme ile söylemek gerekirse, bu romanlarda böyle bir çoğulluk büyük ölçüde yoktur.

İşte Adalet Ağaoğlu, romanlarını böyle bir anlayışının egemen olduğu edebi bir ortamda yazmaya başlar. Ancak o, romanlarını incelemeye başladığımızda daha açık görüleceği gibi bu ortamı belirleyen hakim anlayışın dışında kalır ve bütünüyle farklı bir çizgide ilerler. Bu çizgi, ilk belirtileri Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan gibi romancılarla görülmeye başlayan ama özellikle yetmişli yılların başlarında Oğuz Atay'la birlikte kendini tam manasıyla gösteren modernist ve postmodernist çizgidir. Romanların kurgusu, olay yapıları, konuları işleyiş, zamanı ve mekânı algılayış ve özellikle anlatımdaki çoğulcu stratejisiyle Adalet Ağaoğlu, hiç şüphe yok ki öncekilerin çizgisinden ziyade bu çizgiye dahil olan bir romancıdır. Söz konusu noktalarda o, ne Yaşar Kemal'e, ne Fakir Baykurt'a, ne de Tarık Buğra'ya benzer. Onu, bunların veya temsil ettikleri geleneğin dışında tutmak gerekir. Bundan sonraki bölümlerde bu hususları daha açık şekilde göreceğiz.

²⁷³ Kabaklı, (1994): 492.

1. ROMANLARIN YAPI UNSURLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Anlatma esasına bağlı türlerden hikâye ve roman kurgu, zaman, mekân gibi belli başlı yapı unsurları etrafında vücut bulur. Bunlar, söz konusu türlerin temel unsurlarıdır. Bu türler üzerinde çalışan her yazar, şüphe yok ki bu yapı unsurlarını dış dünyayı algılama tarzı çerçevesinde ele alarak yoğurur ve kendi anlayışına uygun bir sistemi/bütünlüğü ortaya koyar. Bu durum, diğerlerinde olduğu gibi Adalet Ağaoğlu'nda da aynıdır. O da söz konusu yapı unsurlarını dış dünyayı algılama tarzı çerçevesinde ele alarak yoğurmuş ve kendine özgü bir sistemi/bütünlüğü ortaya koymuştur. Bu sistemin daha iyi görülebilmesi için bu bölümde romanlar, kronolojik olarak yapı unsurları bakımından ele alınarak incelenecektir.

1.1. Ölmeye Yatmak

Kurgu

Edebiyat dünyasına girdikten sonra uzun süre tiyatro türünde eser veren Adalet Ağaoğlu, yetmişli yılların başlarında roman türüne yönelir ve yaklaşık üç yıllık bir çabanın sonunda ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ı yayımlar. Kimi eleştirmenin başarılı kimi eleştirmenin de başarısız bulduğu²⁷⁴ bu ilk denemede Adalet Ağaoğlu, bir süreci –1930 ila 1968 yılları arasını-²⁷⁵ merkeze alır ve özellikle “Batıcı Cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideoloji ile getirilmek istenen dönüşümler karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam üsluplarını değiştirmemekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın”²⁷⁶ romanını verir.

Bir kuşağın romanını veren *Ölmeye Yatmak*, Adalet Ağaoğlu'nun en hacimli –üç yüz on altı sayfa- romanıdır. Roman, roman rakamıyla işaretli on üç ana bölümle bu bölümlere yerleştirilmiş başlıklı yirmi üç ara bölümden meydana gelir. Bunlardan ilki hâlihazır/şimdiki zaman; ikincisi ise art zaman/geçmiş zaman üzerine kurulmuşlardır. Bu husus, söz konusu

²⁷⁴ Bu ilk romana yönelen eleştirilerin başını, Fethi Naci'nin incelemesi çeker. İncelemeden aldığımız şu cümle, Naci'nin romana ilişkin görüşünü özetler: “Adalet Ağaoğlu, çok ilginç olabilecek bir romanı, “bir tanıklığı yarına belgeleme tutkusu” uğruna, başarısız bir roman hâline getirmiş”tir. (Fethi Naci, (1973): “*Ölmeye Yatmak*”, *Yeni Dergi*, Sayı: 107, (Ağustos): 30.) Cemil Meriç de hemen hemen Naci ile aynı görüştedir. O, görüşünü *Bir Düğün Gecesi* üzerine yazdığı yazının girişinde ifade eder: “Çağdaş bir Türk yazarını yakından tanımak için okuduğum “Ölüme Yatmak”, ağızda olgunlaşmamış bir meyvenin buruk tadını bırakıyor.” (Cemil Meriç, (1979): “Yeni Bir Satyricon”, *Hisar*, Sayı: 261, (Temmuz): 8.) Burada bu tarz yazıları daha da artırmak mümkündür.

²⁷⁵ Siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alandaki gelişmeleri kapsayan bu uzun süreci dikkate alan Gülperi Sert, romanı “bir çağ romanı” olarak niteler. (Bkz: Gülperi Sert, (1992): “Adalet Ağaoğlu'nun “*Ölmeye Yatmak*” Romanında Aysel”, *Gündoğan Edebiyat*, (Bahar 2): 15.)

²⁷⁶ Hilmi Yavuz, (1975): “*Ölmeye Yatmak*” ve Kadının Özgürlüğü”, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, Çağdaş Yayıncılık, İstanbul, (Eylül) : 163.

bölümlerde açık bir biçimde görülür. Romen rakamıyla işaretli ana bölümlerde okuyucu, romanın baş kahramanı ve sosyoloji doçenti Aysel Dereli'nin bir otel odasına gelerek ölmeye yatmasıyla birlikte başlayan hesaplaşma sürecini izler. Bu hesaplaşma sürecini burada başlangıcı ile sonunu dikkate alarak şu şekilde ifade edebiliriz: Bir üniversitede öğretim üyesi olan Aysel, özgürleşme adına birkaç ay önce öğrencisi Engin'le yasak bir ilişkiye girer. Aysel, özgür bir kadın olduğunu ispat etmek için böyle bir ilişkiye girer girmesine ama bu ilişki, onu aynı zamanda içinden çıkılmaz birtakım çatışmaların da içine sürükler. Zamanla daha da yoğunluk kazanan bu çatışmalar, onu kaçınılmaz sona götürür ve 1968 Nisan'ında sabah erken saatlerde karışık bir zihinle evden çıkarak bir otele gelir. Bir oda kiralar ve bu odada çıplak soyunarak ölmeye yatar. Bu yatışla birlikte Aysel, kendi kimliğini bütünleyen tüm tarihiyle amansız bir mücadeleye girerek hesaplaşmaya başlar. Bir saat yirmi yedi dakika süren bu hesaplaşma sonunda ise, özgür birey/kendi olma bilinci ve kararlılığıyla ölmeye yattığı yataktan kalkar; yıkanır; giyinir ve tekrar dış dünyaya döner.

Bu anlatımlar gösteriyor ki, romanın yaklaşık dörtte birlik kısmını oluşturan bu bölümlerde klasik metinlerde görülen tarzda izlenebilir veya hareket üzerine kurulu belli bir olay yoktur. Bunun aksine burada aydın bir kadının, Aysel'in hesaplaşmaları söz konusudur. Okuyucu, ilk andan son âna kadar bu hesaplaşmalar ve ara ara dikkate yansıyan birkaç ay öncesine ait yaşantıları okur. Bu okumalarda bir öge, kendini iyiden iyiye hissettirir: Merak. Bu, daha ilk sayfalarda beliren bir ögedir: "Köşedeki yatağı açtım. Çıplak içine girdim; ölmeye yattım. [...]. *Ölüm bazan o denli çabuk gelmiyor. Ölümle savaşmak gerekiyor.*"²⁷⁷ (s.5) Ölüm veya intiharla birlikte kendini hissettiren bu öge, ilerleyen sayfalarda aynı çerçevede giderek daha güçlü hâle geliyor: "Ölmüş olduğum kimsenin aklına gelmez. Sekreter belki eve telefon eder. sonra, daha sonraki günler ne olur? Hiç öğrenemeyeceğim nasıl olsa? Burada yatıyorum işte. Ölümün tamamlanmasını bekliyorum."(s.21) Ana bölümlere egemen olan bu öge, hâliyle okuyucuyu peşine takar: Gerçekten de Aysel, söylediği gibi kendini öldürecek veya intihar edecek mi? O, bunu ancak romanın son sayfasına geldiğinde öğrenebilir. Bu, şüphe yok ki okuyucunun ilgisini artıran bir ögedir ve onu ilk andan son âna kadar metne ram eder.

Merak ögesinin egemen olduğu bölümleri takip eden başlıklı yirmi üç ara bölümde ise romanın ana gövdesi yer alır. Art zaman üzerine kurulu bu ana gövde, esas olarak iki çizgide gelişen olaylarla/durumlarla vücut bulur. Bunların ilkinde okuyucu, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlardaki gelişmeleri ve çarpıklıklarını izler. Milli Şef'le Menderes dönemlerini içine alan bu çizgide kısaca şu olaylar/durumlar yer alır: İnönü'nün iktidarda olduğu yıllarda dış dünyada II. Dünya Savaşı bütün şiddetiyle

²⁷⁷ Adalet Ağaoğlu, (1994): *Dar Zamanlar –I Ölmeye Yatmak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İkinci Baskı: 5.; Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntılarının sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

sürmektedir. Türkiye, savaşa hiçbir surette katılmak istememektedir. Tarafsızlık ilkesiyle kendi geleceğini tayin etmeye çalışmaktadır. Ancak sürmekte olan savaş, ülkeyi ekonomik bakımdan ciddi bir biçimde etkilemektedir. Bu savaşın yansımaları ile ülke yöneticilerinin uygulamaları aynı zamanda halkı perişan hâle sürüklemektedir. Ülkede ekmek, un, şeker, gaz gibi temel ihtiyaçlar bulunamamaktadır. Halk, karneye bağlanmış olan bu ihtiyaçları güç bela elde edebilmektedir. Bu manzaraya karşın küçük bir kesim son derece rahat bir biçimde yaşamaktadır. Temel ihtiyaçların sağlanmadığı bu sıralarda ayrıcalıklı kesim, yurt dışından gelen kumaşlarla elbiseler diktirebilmekte; her tür temel gıda ihtiyacını karşılayabilmekte; lüks mekânlarda eğlenebilmektedir. Bunlarla birlikte savaş şartlarından yararlanmaya kalkan kişiler ceplerini doldurmaktadırlar. Bazı kötü niyetli yetkililerle temasa geçen bu kişiler, temel ihtiyaçları tek elde toplamakta; karaborsa yoluyla büyük vurgunlar yapmaktadırlar. Çok etkili olmasa da hükümet, bunlarla mücadele etmektedir. Hem bu köşe dönücülere, hem de varlık vergisi ödemeyen mükelleflere bazı cezalar uygulamaktadır. Bunları, Aşkale'ye sürgüne göndermektedir.

Milli Şef Dönemini takip eden Demokrat Parti yılları ile 27 Mayıs süreci ise, bu çizgide son derece kısa bir biçimde verilir. “Demokrat Parti'nin iktidar yılları, 27 Mayıs ihtilali, Adalet Partisi'nin kuruluşu ve seçimi kazanması, C.H.P.'nin yönetimini anlatan bölümler kadar”²⁷⁸ ayrıntılı değildir.

Bu ilk çizgi, açıkça görüldüğü gibi panoramiktir. Bu çizgide yazar, bir sürecin panoramasını eleştirel bir dille dikkate sunar. Ana gövdede yer alan ikinci çizgide ise, esas olan noktalara yani bu süreçten geçen eski ve yeni kuşaklara yönelir. Böylece bir tarafta eski kuşağın yeni rejim karşısındaki bocalamaları ve çelişkilerini öte tarafta ise Cumhuriyetin ilk yıllarında dünyaya gelen yeni kuşağın aile, çevre ve özellikle eğitim sürecinde yaşadıklarını sunar. Eski kuşağın dramının da izlendiği bu çizgide yazar, hiç şüphe yok ki tüm dikkatini yeni kuşağın inşa sürecine çevirir ve Cumhuriyet ideolojisinin kendi kuşağını nasıl yarattığını sunar. Bu sunumu farklı kültür tabakalarına mensup çocukları, ilk öğrenimlerinden yüksek öğrenimlerine kadarki süreci aşama aşama takip ederek yapar: Köye ve kente mensup zengin-fakir aile çocuklarından Aysel, Ali, Aydın, Sevil, Ertürk, Namık, Hasip... Ankara'ya yakın bir ilçede öğrenim hayatlarına başlarlar. Öğrenim hayatlarının ilk basamağında bu çocuklar yeni rejimin gerekleri doğrultusunda idealistçe yetiştirilmeye çalışılırlar. Bir müddet sonra da bu okuldan mezun olurlar ve çeşitli okullara dağılırlar. Bunlardan bir üst okula gitmek, öğrenimini sürdürmek isteyen Aysel, öğrenim hayatının hemen her aşamasında ailesi tarafından engellenir. Ancak o, önüne çıkarılan her engeli çeşitli şekillerde aşarak orta okulu, liseyi ve üniversiteyi tamamlar. Bu süreçte bir ara eğitim amacıyla Paris'e de giden Aysel, sonunda Cumhuriyet

²⁷⁸ Selim İleri, (1973): “Adalet Ağaoğlu'nun Romanı”, *Yeni Dergi*, Sayı: 110, (Kasım): 37.

ideolojisinin istediği gibi aydın bir Türk kadını olarak bir üniversitede öğretim üyesi olarak göreve başlar. Ancak o, daha önce de işaret edildiği gibi iç dünyasında birtakım çelişkileri derinden yaşamaya başlar. Bunun üzerine kendi tarihiyle hesaplaşmak üzere bir otelde ölmeye yatar. Maddi imkânsızlıklar içerisinde ilkokulu tamamlayan köylü çocuğu Ali, ilk okuldan sonra bir süre bir üst okula gidemez. Bu durumu tesadüf eseri öğrenen Dünder Öğretmen, onun köyde harcanmasına gönlü razı olmaz. Onu bir üst okula göndermenin yollarını arar. Sonuçta ona bir iş bulur. Ali, bir otelde hem çalışır, hem de Sanat Okulu'na devam eder. Okulu bitirdikten sonra Ankara Rodyosu'nda işe girer. Sanat Okulu'nda okurken zihni dönüşüm içerisine giren ve zamanla komünist olan Ali, çalıştığı kurumda rahat yüzü göremez. Bu yüzden Radyoevi'ndeki işinden ayrılır. Kendine bir çanta edinir ve evden eve tamir işlerine gider. Hayatını bu şekilde kazanır. İlçe kaymakamının oğlu olan Aydın, ilkokuldan sonra Galatasaray'a girer. Orta kısmı pekiyi ile bitirir. Daha sonra Ankara'ya dönerek Gazi Lisesi'ne devam eder. Buradan mezun olduktan sonra üniversite öğrenimini de tamamlayan Aydın, dışişlerinde görev alır. 27 Mayıs İhtilali'nden sonra "Peşte'deki kâtipliğinden geri"(s.309) çekilerek Ankara'da beklemeye alınır. Bunun üzerine görevinden istifa eder ve "İstanbul'da tümen tümen sol yayınlar basan bir yayınevi"(s.228) kurar. Ertürk, Bursa Askeri Lisesi'ni tamamlayarak rütbeli bir asker olur; Kore'ye gider savaşır ve ülkeye bir gazi olarak döner. Döndükten sonra da aldığı eğitim doğrultusunda çalışmalarını sürdürür. Farklı düşünceli kişilere göz açtırmaz. İlçe ilkokulunda tanıdığımız diğer çocuklardan Hasip, "mikrofonlu hoca" olur; "*Vatan Cephesi*'ne bol üye" (s.308) bulur. Sanatla içli dışlı büyüyen savcı kızı Sevil, "sanat çevrelerinde adı"(s.308) geçen biri konumuna yükselir. Namık ise, "önemli bir bankanın önemli bir koltuğuna"(s.308) oturur. "Tarım kredisi alıp işhanı yaptırımlarla Gar Gazinosu'nda yemek"(308) yiyerek eğlenmesine bakar.

Görüldüğü üzere bu ikinci çizgide klasik anlamda tek bir kişi etrafında gelişen ve çatışmalar üzerine kurulu büyük bir olay yoktur. Aksine bu çizgide çatışmalardan uzak küçük olay parçaları söz konusudur. Anlatımını yaptığımız parçalarda bunu açıkça görmek mümkündür. Dikkat edilirse burada şahıs kadrosunda yer alan kişiler sadece ilk aşamalarda yani ilköğrenimleri esnasında karşı karşıya gelirler. Bunun dışında kalan noktalarda ise neredeyse bir arada bulunmazlar. Her birinin hayatı ayrı mekânlarda cereyan eder. Dolayısıyla bu da az önce işaret ettiğimiz hususun ortaya çıkmasına imkân vermez.

Şu ana kadar ana ve başlıklı ara bölümleri merkeze alarak romanın nasıl kurulduğunu göstermeye çalıştık. Bu noktada işaret ettiğimiz kısımları bir bütün olarak ele aldığımızda kısaca şunları söyleyebiliriz: Bu roman esas olarak iki ayrı düzlem üzerine kurulmuştur. Bunların ilkinde yoğun olarak bir sürecin görüntüsü ile bu süreç içerisindeki bireylerin ve de özellikle yetişmekte/yetiştirilmekte olan bireylerin aile çevre ve okul üçgenindeki yaşantıları sergilenmiştir ki, burada bir süreç bütün yönleriyle izlenir. Bu özellikten hareketle burada şunu

söylemek mümkündür: Bu düzlem bir sonraki düzlemi açıklamakla ya da daha anlaşılır kılmakla yükümlüdür. Nitekim okuyucu bu düzlemde anlatılanları okumadan Aysel'in hangi sebeplerden dolayı ölmeye yattığını gerçek manada kavrayamaz. Çünkü Aysel'i bütünleyen tarih bu düzlemde ifadesini bulur. Buna karşılık ikinci düzlemde ise bu süreçten geçerek yetişen aydın bir Türk kadınının içine düştüğü çıkmazlar ve bunlardan kurtulma çabaları sunulmuştur.

Bunlarla birlikte bu romanda klasik anlamda dört başı mamur bir olayla karşılaşmıyoruz. Söz konusu düzlemlerin anlatımında da vurgulandığı gibi yazar burada sürükleyici büyük olaylardan ziyade küçük olay parçalarına daha doğru bir ifade ile durumlara/kesitlere yer verir.

Zaman

Kurgu ile ilgili anlatımlarda da görüldüğü gibi bu romanda esas olarak iki ayrı zaman söz konusudur: Hâlihazır/şimdiki zaman ve art zaman/geçmiş. Bunlardan birincisi/hâlihazır, ana bölümlerde sosyoloji doçenti olarak karşımıza çıkan Aysel Dereli'nin bir otele gelerek ölmeye yatması ile son noktada ölmekten vazgeçerek otelden ayrılması arasında geçen/akan süreyi işaret eder. Bu süre, son derece kısadır: Bir saat yirmi yedi dakika. Bu kısa sürenin saat cinsinden başlangıç noktası, yedi yirmi ikidir. Birinci bölümünün sağ üst köşesinde yer alan şu ibare/ya da saat bunu açıkça gösterir: "Saat 07.22"(s.5). Birinci bölümün sağ üst köşesinde gördüğümüz bu ibare, her bölüm başında akış hâlindeki zamanı verecek şekilde değişir. Örnekleme gerekirse, bu ibare, ikinci bölümde yedi yirmi sekiz; üçüncü bölümde yedi otuz altı; dördüncü bölümde yedi kırk iki; beşinci bölümde yedi elli beş olur. Bu durum, son bölüme kadar değişerek devam eder. On üçüncü bölümde ise sürenin son noktasını görürüz: "Saat 08. 49"(s.311). İşte ilkiyle birlikte bu son işaret, bize otel odasında geçen bir saat yirmi yedi dakikalık süreyi gösterir.

Bu süre aslında Aysel'in iç konuşmalarında da yaklaşık olarak dışa yansır. Bu yansımanın ilk parçasını romanın başında görüyoruz: "Bakmadım ama, saat yedi buçuk falandır. Aşağıda otele kaydımı yapan delikanlıdan duydum sanıyorum."(s.5) Aysel bunu "Saat 07.22" ibaresinin yer aldığı sayfada söyler. Bunu başka bir yerde şu cümle ile destekler: "Zaten sabah saat sekize doğru ölmeye yatacağımı da bilmiyordum."(s.40) Sabah sekizden önce otele gelerek ölmeye yatan Aysel, "Saat 08.31" ibaresinin yer aldığı dokuzuncu bölümde artık zamanı merak eder ve çantasının içindeki saate bakar: "Sekizi on geçiyor. Sabah mı, akşam mı? Durmuş mu yoksa? Kulağımı dayıyorum. Saatin yüreğini dinliyorum. Durmuş. Evet."(s.227) Romanın son kısmında ise Aysel, başta ifade ettiğimiz süreyi yine yaklaşık olarak duyurur. Ama bu duyuruyu bu sefer telefonda görüştüğü arkadaşından öğrenerek yapar: "Matbaadan çıkıp, bir sabahı yürüyüp bu odaya girili sadece iki saat kadar olmuş. Zamanı, Aydın'dan öğrendim."(s.312) Bu iki saatlik süreye Aysel, dikkat edilirse otel dışındaki yürümeyi de katar. Bu fazlalığı hesaba katmazsak sürenin, bölümlerin sağ üst köşesinde ifade edilen toplam süre ile aynı olduğunu görürüz.

Bu kısa sürede Aysel, bize büyük oranda hâl içindeki durumunu/psikolojisini aktarır. Ancak o, bunun yanında zaman zaman hatırlamalar ve çağrışımlar yoluyla da geriye döner. Böylece romanın dokusuna ikinci bir zaman düzlemi/art zaman katılmış olur. Biraz sonra üzerinde duracağımız asıl art zamandan farklı olan bu zaman düzlemi hâlden yaklaşık olarak üç ay öncesine kadar uzanır. Okuyucu bu düzlemde yine ölmeye yatan Aysel'in son üç ay zarfında yaşadıklarını okur.

Hâlde akan bu kısa süre ile bu süre içine yerleşen üç aylık art zaman düzleminin hangi tarih içine düştüğünü romanda açıkça görürüz. Aysel, bunu otel odasında sabaha doğru yolda gördüklerini anlatırken ifade eder: “Bitirilmiş mezar taşlarından birinin üstünü okudum: Celal oğlu Timur Yurdaer-1943-1968. Küçük bir mezar taşıydı zaten. Yirmi dört yaşında ölenin başına dikilecek. Celal Bey bugün gelip alır onu.”(s.40) İşaret ettiğimiz gibi Aysel henüz dikilmemiş bu mezar taşını otele gelirken yolda görür. Bu da bize içinde bulunulan tarihin 1968 yılı olduğunu gösterir. Bu tarih, muhtelif sayfalarda sosyal zamana yapılan atıflarla da uyumluluk içindedir. Mesela altmış sekiz kuşağı ile ilgili göndermeler /işaretler bunu teyit eder.

Romanın ilk zaman düzlemiyle ilgili bu anlatımları toparlayacak olursak kısaca şunları söyleyebiliriz: Aysel, 1968 yılının “puslu Nisan sabahı”nın(s.317) yedi yirmi ikisinde otele gelir ve burada bir saat yirmi yedi dakika kaldıktan sonra sekiz kırk dokuzda otelden çıkar. Bu süre zarfında bize yoğun olarak kendi iç dünyasını sunar. Bunun yanında zaman zaman geriye döner ve geçmişte yaşadığı bazı hadiseleri aktarır.

Zaman meselesini ele almaya başlarken işaret ettiğimiz ikinci düzleme/geçmiş zamana gelince: Başlıklı ara bölümlerdeki olayları/durumları bünyesinde taşıyan bu zaman düzlemi son derece uzundur. Bunun başlangıç noktası 1938 yılıdır. Dündar Öğretmen'in yıl sonu mezuniyet törenindeki konuşması bunu açıkça gösterir:

“Okulumuz, büyüklerimizin izinde aylardır bu büyük, bu manalı güne hazırlandı. İlk mezunlarımızı verdiğimiz şu günlerde, üçüncü ve dördüncü sınıftaki arkadaşlarının da katılımıyla, irfan ordumuzda yerlerini almış bulunan öğrencilerimizle sizlere bu müsamereyi hazırladık. Biz, bu müsamereyi Cumhuriyetimizin 13. ve 14. yıldönülerinde de yapmayı çok istemiştik. Geçirdiğimiz 23 Nisan ve 19 Mayıs Bayramlarımızda yapalım dedik. Kısmet bugüneymiş.”(s.14)

Bu alıntı, bize başlıklı ara bölümlerdeki/ana gövdedeki olayların/durumların asıl başlangıç noktasının 1938 yılı olduğunu gösterir.²⁷⁹ Atatürk'ün ölüm yılını işaretleyen bu

²⁷⁹ Bu esas nokta bir yerde Salim Efendi'ye ait üç günlük hatıranın özetlenerek de olsa yazar anlatıcı tarafından takdim edilmesiyle birlikte daha da geçmişe kayıyor. İstisna kabilinden olan bu durumu şu alıntıda açıkça görüyoruz: “Cumhuriyet'in 10. yılında karısını Ankara'ya, törene götürmüştü. Olup biten her şeye şaşkın bakakaldılar. Olup biten her şeyi ikisi de pek sevdiler, beğendiler. Ama bir yandan da Başkent'teki o üç gün Salim Efendi'yi küçültmüş [...] unufak edivermişti.”(s.44).

başlangıcın sonu ise “60 Devrimi”nin(s.309) kısa bir süre sonrasıdır: “Devrim sabahı Aysel, Atatürk Bulvarı’na fırlayıp subaylara gülücükler ve üç kilo pasta dağıttı.”(s.309) Bu cümle, ana gövdeyi meydana getiren kısmın son sayfasında yer alır. Buna göre bu noktada şunu söyleyebiliriz: Ana gövdedeki zamanın uzunluğu, yaklaşık olarak yirmi iki yıldır. Kurgu meselesini ele alırken işaret ettiğimiz yaşantıları üzerinde taşıyan bu yirmi iki yılı, romanda adım adım izleriz. Anlatılanların hangi yılda, ayda ve günde yaşandığını yazar, ya direkt olarak ya sosyal zamana göndermeler yaparak ya da başka yollara başvurarak duyurur. Mesela ayrı yerlerden cümle seviyesinde yaptığımız şu alıntılar, bize hangi tarihten/veya tarihlerden geçmekte olduğumuzu açıkça gösterirler:

“Hatay *hür* olmuştur. Hatay Millet Meclisi ertesi gün toplanacaktır.”(s.24) “Ne zamandan beri harp olacakmış diyorlardı. Neyse, olmayacaktı. Bugün tarih hocamız söyledi.”(s.34) “Hem Ulu Önder’imizin ölümüne, hem kendi kaderime. Orada, okulda olsaydım, ben de herkesle birlikte ağlardım.”(s.50) “Gerçi patlayan bu harp büyüklerimizin sayesinde, bize hiç ulaşamazmış.”(s.63) “Hem Ulu Önder’imizin ölümünün birinci senesi.”(s.70) “İkinci Amerikan atom bombası 250 bin nüfuslu Japon hava üssü Nagasaki’de patlatılmıştır. Yirmi dört saate varmadan da Japonlar teslim olmuşlardır. Dünya savaşı son bulmuştur.”(s.266) “8 Ocakta DP’nin ilk büyük kongresi açıldı.”(s.288) “Çok geçmedi. DP *kahir ekseriyetle* iktidarı aldı.”(s.308)

‘Hatay’ın hür olması’, ‘Atatürk’ün ölmesi’, ‘İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi’, ‘Ulu Önder’in ölümünün birinci senesini doldurması’, ‘atom bombasının ardından savaşın sona ermesi’ ve ‘ilk büyük kongresinden sonra DP’nin seçimleri kazanarak iktidarı alması’... Örnek olması bakımından aldığımız bu alıntılarda/cümlelerde karşımıza çıkan göndermeler, hiç şüphe yok ki bize geçilmekte olan yılları açıkça duyururlar. Bunun yanında romanda yer alan başka işaretler ise hem söz konusu kişiler etrafında gelişen olayların/durumların hangi günlerde ve aylarda yaşandığını hem de bu olaylar arasında zaman bakımından ne kadarlık boşlukların/atlamaların olduğunu da gösterirler. Romanda muhtelif sayfalarda karşımıza çıkan bu ve benzeri işaretler, bize söz konusu hususu açıkça gösterirler: ‘okuldan çıkınca’, ‘ertesi sabah’, ‘iki gün sonra’, ‘dün’, ‘Ocak ayının bir Pazar günü’, ‘geçen yıldan bu yana’, ‘yazın son günleri’, ‘yeni yılın ilk günü’, ‘hava karardıktan epey sonra’, ‘öğleden sonra’, ‘bugün’, ‘üç gün sonra’, ‘ertesi gün öğle tatilinde’ ve benzeri.

Çeşitli yönleriyle üzerinde durduğumuz bu zaman düzlemi, görüldüğü gibi 1938 yılından hareket ediyor; adım adım belli tarihlerden geçiyor ve 27 Mayıs’ın biraz sonrasında kesintiye uğruyor. Kesintiye uğrayan bu tarihe kadar okuyucu hem devrin siyasal, toplumsal ve ekonomik gelişmelerini hem de eski ve yeni kuşağın rejim karşısındaki durumunu izliyor.

Bununla birlikte burada ilk ve ikinci zaman düzlemleri ile olarak şu noktayı da eklemek gerekiyor: Art zaman düzlemi, her ne kadar 1938 yılından hareket ediyor ve 27 Mayıs’ın kısa

bir süre sonrasında kesintiye uğruyor ise de bu zaman düzlemi, sonuç olarak ana bölümlerde karşımıza çıkan zamana/hâle bağlıdır. Bu itibarla burada romanın 1938 yılından 1968 yılına kadar olan zamanı bünyesinde taşıdığını söyleyebiliriz. Ancak bunu söylerken şu noktayı da gözden ırak etmiyoruz: İlk zaman düzleminin kesintiye uğradığı nokta ile ikinci zaman düzleminin başladığı nokta arasında yaklaşık olarak sekiz yıllık bir boşluk doğuyor. Araya giren bu zamanı yazar, romanda hiçbir surette anlatmıyor. Zamanın kesintiye uğradığı noktadan direkt olarak başka noktaya atlıyor.

Mekân

Bu iki zaman düzlemi, esas olarak romanın mekân unsurunu da belirler. Bu itibarla romanın mekân unsurunu söz konusu zaman düzlemleri ekseninde ele almak yerinde olacaktır.

Ölmeye Yatmak romanının ilk zaman düzleminde okuyucu, ilk andan son ana kadar dar/kapalı bir mekânla karşı karşıya gelir. Bu mekân, adı belirtilmeyen bir otelin on altıncı katında yer alan bir otel odasıdır. Romanı okumaya başladığımız ilk satırlarda bunu açıkça görürüz: “Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı, içeri girdik.”(s. 5) İşte Aysel’in iç konuşmalarından tanımaya başladığımız bu oda, dar zaman düzleminin kapalı mekânıdır. Bu mekân, Aysel’in ölmeye yatmasıyla kalkması arasındaki sürede esastır; değişmez.

Aysel’in ölmeye yattığı bu otel odasını romanda bütün ayrıntılarıyla göremeyiz. Bu oda ancak ana hatlarıyla karşımıza çıkar; o kadar. Bunu, romanın muhtelif sayfalarında açıkça görürüz. Mesela romanın ilk sayfalarında yer alan şu cümleler odaya ilişkin ilk görüntüleri sunarlar: “Perdeler sıkı sıkıya kapalı. [...]. Bütün ışıkları söndürdüm.”(s.5) Bu iki cümle bize odanın perdelerle sıkı sıkıya kapalı ve karanlık olduğunu gösterir. İlerleyen sayfalarda ise bu odayı biraz daha yakından tanır gibiyiz; ancak bu tanıma yine genel esasa bağlıdır: “[K]oyu yeşil perdeli, alçak yuvarlak masalı, kareleri renk renk bir battaniyenin üstünde karman çorman durduğu bir yatağı olan, yatağın baş ucunda da bir telefonuyla tahta oturaklı bir gece lambası bulunan yarı aydınlık bir oda”(s.271) İşte romanın kapalı mekânını dikkate sunan cümleler bunlardan ibarettir. Bunların dışında fazla bir şeye tesadüf etmeyiz.

Hususiyetlerini çok az tanıdığımız bu oda ya da geniş anlamıyla bu otel nerededir? Hangi kentin hangi ilçesindedir? Romanda bu otelin Ankara’da olduğunu öğreniriz. Bunu, Aysel açıkça ortaya koyar: “Şimdi kalksam, koyu yeşil perdeleri ardına dek sıyırsam, çıplak gövdemin önüne serilmiş Başkent’i göreceğim.”(s.97) Bu cümle otelin Ankara’da olduğunu gösterir; ancak muhitini ve adını vermez. Bu belirsizlik, Aysel’in şu konuşmasında daha açık bir şekilde görülür: “Nereye bakıyor bu Brezilyalı pencere? Kaleye mi? Gençlik Parkı’na mı? Bir uçtan epoletli Çankaya’ya, öte uçtan eski, soylu ve ucuz Etlik’e mi? Cebeci Mezarlığı’na mı yoksa? Yoksa, Nil Bar’a mı? Belki de Roma Hamamı’na. Hangi otel bu?”

Anlatımlardan da anlaşılacağı gibi bu zaman düzleminde mekân çok önemli yer işgal etmez. Buna karşı romanın ikinci zaman düzleminde ise bu yapının büyük oranda değiştiğini görürüz. Her şeyden önce bu düzlemde mekân öncekinin aksine sabit olma hususiyetini kaybeder. Buna bağlı olarak da kapalı ve açık mekânlarda sayı bakımından ciddi bir artış meydana gelir. Az önceki ayırımdan yola çıkarak bunların dökümünü şu şekilde verebiliriz. Kapalı mekânlar: “[E]ski Ermeni evinden bozma bir okul”(s.6), İstanbul Galatasaray Lisesi(s.31), “Etnoğrafya Müzesi”(s.52), “Kutlu Lokantası”(s.52), “Ankara Palas ile Kapriç Şehir Lokantası”(s.53), Hergele Meydanı’ndaki “eski ahşap otel”(s.80), “Erkek Sanat Okulu”(s.80), “Büyükkada’daki Tilla Pastanesi”(s.99), “Bursa Askeri Lisesi”(s.112), “Gazi Lisesi”(s.171), Aysel’in öğrencisi “Engin’in odası”(s.196), “Bursa Hüsnügüzel Kaplıcaları”(s.267) ve benzeri. Bir kısmının adlarını verdiğimiz bu mekânların birkaçı –mesela çocukların ilk öğrenimlerine başladıkları okul, Ali’nin kaldığı otel ve özellikle Engin’in odası- hariç romanda neredeyse sadece ismen geçerler. Bunların uzun boylu tasvirleri ile insanla münasebetleri hemen hemen yok gibidir. Bu husus, *Ölmeye Yatmak*’ı takip eden diğer romanlarda da büyük oranda değişmez.

Kapalı mekânlarda ismen müşahede ettiğimiz bu yoğunluğu, benzer şekilde açık mekânlarda da gözlemleriz. Bu mekânlar, öncekinde olduğu gibi sadece olaylara sahne olma işleviyle karşımıza çıkarlar. Bunlarda da tasvir ve benzeri hususlar, söz konusu değildir. İleride görüleceği gibi yazar açık mekânları sadece ismen anar. Bu anısta özellikle Ankara’yı semtleri, mahalleleri, meydanları, sokakları, caddeleri ile baştan sona dolaşır; hemen her noktaya girer ve çıkarız. Bu nokta, son derece dikkat çekicidir. Romanın muhtelif sayfalarından yaptığımız bu seçme, işaret ettiğimiz noktayı açıkça teyit eder: “Cebeci’de, Tıp Fakültesi Hastanesi’ne çıkan yokuşun üstü”(s.39), “Sıhhiye’de, tren üstgeçidinin altı”(s.40), “Gazi Çiftliği”(s.44), “Mezar taşçılarının orada”(s.59), “Ulus Meydanı”(s.60), “Işıklar Caddesi”, İsmetpaşa Mahallesi”(s.62), “Hergele Meydanı”(s.80), “Posta Caddesi”(s.119), İsmat İnönü Caddesi üstü”(s.135), “Yenişehir Pazarı”(s.167), Atatürk Caddesi(s.204), “Gençlik Parkı”(s.225), “Dil Tarih’in arkası”(s.236), “Hacettepe Parkı”(s.259) ve benzeri. Bu örneklemeleri burada daha da arttırmak mümkündür. Ancak örnekleri arttırmak işaret ettiğimiz gerçeği değiştirmez; aksine onu daha da güçlendirir.

Çeşitli yönleriyle üzerinde durduğumuz açık ve kapalı mekânların geniş anlamdaki coğrafyasını ise şu şekilde sıralayabiliriz: Ankara, İstanbul, Bursa, Paris, Adapazarı. Daha önceki anlatımlardan da anlaşılacağı gibi bunlardan Ankara, esas olan mekândır. Romandaki yaşantıların büyük kısmı bu ilde cereyan eder.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Anlatma esasına dayalı türlerden romanın en temel unsurlarından biri, hiç şüphe yok ki anlatıcı ve anlatım tekniğidir. *Ölmeye Yatmak*, anlatıcı ve anlatım tekniği bakımından son

derece zengin bir romandır. Anlatıcı ve anlatım tekniğine ilişkin şu sıralama söz konusu hususu açıkça gösterir: Yazar anlatıcı, iç konuşma, bilinç akışı, hatıra/anı, mektup ve montaj tekniği. Baştan beri üzerinde durduğumuz tüm unsurlarının okuyucuya ulaşmasını sağlayan bu vasıtalar, romanda belli seviyelerde görev üstlenirler. Bu noktadan sonra bunları önem sırasına göre ele alabilir ve metin içindeki fonksiyonlarını anlamaya başlayabiliriz.

Anlatım noktasında ilk sırayı yazar anlatıcı işgal eder. Yazar anlatıcı, romanda başlıklı ara bölümlerde karşımıza çıkar ve romanın yaklaşık beşte birlik kısmını takdim eder. Bu takdimde onda genel olarak şu özellikler belirir: Görev üstlendiği kısımlarda zaman zaman geriye döner ve geçmişte yaşanan durumları aktarır. Bu noktada o, büyük oranda klasik anlatıcı figürü gibidir. İsteddiği an geriye döner ve gerekli olan bilgileri romanın dokusuna katar. Öğrencilerin müsamerelerinin anlatıldığı ilk kısımlardan yaptığımız şu alıntı bunu örnekler:

“Aysel’e yakası kürklü bir manto bulunamamıştı. Bulunan, Ertürk’ün ninesi Zişan Hanım’ın gelinliğinden kalma, parlak siyah kadife bir mantoydu. Ama Zişan Hanım o sıralar bir yetmiş boyunda, doksan iki kilo ağırlığındaymış. İşte bu pürtüklü kadife manto, Aysel’in üstünde bütün hoşgörülere karşı direndiği için, yeniden bohçalanıp Zişan Hanım’ın sandığına kalktı.”(s.18)

İşaret ettiğimiz durumu örnekler mahiyette olan bu parçada da görüldüğü gibi anlatıcı, akış hâlindeki zamandan geriye dönmüş ve müsamere oyunu öncesinde kıyafet problemi etrafında cereyan eden hadiseyi aktarmıştır. Bu ve benzeri aktarmalar romanda sık sık karşımıza çıkar. Ancak burada bunların uzun soluklu değil, kısa soluklu aktarmalar olduğunu belirtelim.

Geçmişe dönerek gerekli aktarmalarda bulunan yazar anlatıcı, aynı zamanda akış hâlindeki zamana yoğun bir biçimde odaklanır ve bu düzlemde cereyan eden tüm olayları/durumları aktarır. Bu aktarmada okuyucu görmeye, işitmeye ve koklamaya ilişkin durumları ayrıntılı bir şekilde izler. Ayrı sayfalardan aldığımız şu iki parça, işaret ettiğimiz durumu örnekler:

“Perdenin gerisinde çocuklar itişip kakışıyorlardı. Toz, yağ, sirke, sidik ve bitotu karışımı bir koku. Okulun her günü alışılmış kokusunun az daha yoğunu.” [...]

“Derken, bordo keten perdenin ardında bir kıpırdanma. Sonra bir sessizlik. Bir ara Öğretmen Dünder’in maşalanmış saçları perdenin aralığından püskürdü. Bir kolu, birini itti. Öteki kolu, aralık perdeyi birleştirdi. Yeni bir sessizlik. Perdenin alt ucu da kısa kalmıştı. Bu yüzden Öğretmen Dünder’in ordan oraya koşan kahverengi-beyaz papuçları izlenebiliyordu. Çocukların, sarı, siyah, lastik, kösele, potin, kundura; eski-yeni; birbirini tutmaz papuçları da...”(s.6-11)

İşaret ettiğimiz durumu örnekleyen bu parçada da görüldüğü gibi yazar anlatıcı salonu sadece görme, işitme ve koklama duyularıyla müşahade etmiş ve bunları direkt olarak yansıtmıştır. Bu yansıtmada o, kendi duygu ve düşüncelerine yer vermemiş; yorumlara

girmemiştir. Sadece olayları/durumları yalın bir biçimde aks ettirmiştir. Alıntıda gördüğümüz bu özelliği/tavır yazar anlatıcı aynı zamanda romanın bütününde de büyük oranda muhafaza eder. Geneli dikkate aldığımızda o, gerçekten de çok az yerde duygu ve düşüncelerine yer verir; aktardığı olayları/durumları yorumlar. Bu, onun en belirgin özelliğidir.

Bu özelliklerin yanında yazar anlatıcı ayrıca hâl ve hareketlerini adım adım izlediği kahramanların iç dünyalarına girer ve bunların dünyalarında geçenleri takdim eder. Bunları genellikle ‘içinden düşündü’, ‘aklından geçirdi’, ‘diyecek oldu’, ‘dedi içinden’ gibi ibarelerle yapar. Mesela şu kısa alıntı bu duruma iyi bir örnektir: “Hem de, dedi içinden, Salim Efendi’yle bu sefer de Şakir’in uğraştığını, hesaplarını kontrol etsinler diye el altından hükümet adamlarına haberler saldığını, istidalar yolladığını da söyleyeceğim İlhan abiye.”(s. 123-124)

Anlatıcı ile ilgili bütün bu anlatımları kısaca toplamak gerekirse şunları söyleyebiliriz: Yazar anlatıcı romanın yaklaşık beşte birlik kısmını takdim eder. Bu takdimde zaman zaman geriye döner ve geçmişte yaşanan olayları/durumları sunar. Bunun yanında özellikle akış hâlindeki zaman üzerinde yoğunlaşır ve bu düzlemde yaşanan hadiseleri verir. O, bütün bunları verirken çok az yerde akışı keserek araya girer ve yorumlarda bulunur.

Bu romanda yazar anlatıcının yanında gördüğümüz ikinci bir vasıta iç konuşma yöntemidir. Romanda bu yöntem şu bölümlerde uygulanır: Numaralı ana bölümler ve başlıklı ara bölümler. Bu bölümleri ayrı ayrı ele alarak uygulamaları kısaca gözden geçirmek gerekirse, numaralı ana bölümlerde ilk andan son ana kadar iç konuşmalarıyla²⁸⁰ merkezde olan kişi romanın baş kahramanı Aysel’dir. Bu bölümlerde Aysel, normal iç konuşmalarda olduğu gibi bilincini/zihnini okuyucuya açar ve konuşma diline yakın bir üslupla hem hâl içindeki psikolojisini/durumunu hem de bu psikolojinin anlaşılmasına katkı sağlayan yakın geçmiş yaşantılarını sunar. Bu sunumda onun son derece yoğun bir zihni faaliyet içerisinde olduğunu; sürekli olarak kendi kendisiyle hesaplaştığını ve peşi sıra sorular sorduğunu görürüz. Numaralı bölümlerden aldığımız şu alıntı, işaret ettiğimiz kimi özellikleri örnekler mahiyettedir:

“Sanırım biraz uyudum. Titremem geçmiş. Tabanlarım yanıyor. Ne kadar uyudum acaba? Yoksa hiç uyumadım mı? Saate bakmamakta direniyorum. [...]. Peki ama, ne oldu? Öğrencim gitti. Bütün gece çalıştım. Bütün gece çalıştıktan sonra evden çıktım. Neden çıktım? Yolunda giden bir evlilik. Yıllar sonra yatakta birbirine hâlâ istekle sarılan iki kafa dengi. Evliliğin bir tanımı varsa, en yalını bu olmalı. İki kişiyle bütün bir dünya kurulamayacağını da bilen üstelik. Neden

²⁸⁰ Bu bölümlerde baştan sona iç konuşmaların hakim olduğunu biliyoruz. Ancak bu hakimiyet bazı bölümlerde az da olsa montaj ve bilinç akışı tekniği ile belirgin bir şekilde kırılmaya uğrar ve buna bağlı olarak da buralarda iç konuşma genel hususiyetini kaybeder. Bunun en somut örneklerini “IV.” (s.58) ve “X.” (s.246-247) bölümlerde görüyoruz. Ayrıca bu bölümlerin ilkinde montaj tekniğinin en yetkin örneğiyle karşı karşıya geldiğimizi belirtmeliyiz.

çıkıttım evden? Matbaada işçilik eden bir öğrencimle yattım. Ama çok önceydi bu.” (s.91)

Görüldüğü gibi bu alıntıda Aysel, kafasının içini okuyucuya açmış ve hâl içindeki durumu ile yakın geçmişte yaşadıklarını aktarmıştır. Dikkat edilirse bu aktarmada Aysel, kendisine sürekli olarak sorular sorar ve bu yolla geçmişte yaşadıklarını anlamaya çalışır. Alıntıda müşahede ettiğimiz bu ve benzeri hususlar, söz konusu bölümlerde sık sık karşımıza çıkarlar.

Numaralı ana bölümlerde gördüğümüz bu uygulama başlıklı ara bölümlerde bazı bakımlardan değişikliğe uğrar. Mesela numaralı ana bölümlerde karşımıza çıkan tek kişi egemenliği başlıklı ara bölümlerde tamamen ortadan kalkar. Daha açık bir ifadeyle bu bölümlerde romanın önde gelen birkaç karakteri belli aralıklarla öne geçer ve yazar anlatıcı eşliğinde iç konuşmaları gerçekleştirir. Konuşmaları gerçekleştirenlerin başında Aysel ve Ali gelir. Hiç şüphe yok ki, burada bunlara başka bazı karakterler –mesela Dünder Öğretmen ve benzeri- de eklenebilir. Ancak bunlar işaret ettiğimiz gibi hiçbir zaman Aysel ve Ali kadar önemli yer işgal etmezler. Diğer kişilere göre daha etkili olan Aysel’le Ali, bu bölümlerde yaklaşık yirmi sayfalık kısmı iç konuşmaları ile dikkate sunarlar. Burada altını çizmeye gerek yok: Aysel’le Ali’nin iç konuşmaları anlaşılacağı gibi ancak diğer kişilerin iç konuşmalarına göre önemli bir orandır. Yoksa başlıklı ara bölümlerin bütününe göre bu oran son derece düşüktür. Çünkü başlıklı ara bölümlerin tamamı iki yüz elli sayfadır ve işaret ettiğimiz gibi söz konusu kişiler bu bütünün ancak yirmi sayfasında etkili olabilirler.

İç konuşmayı izleyen önemli bir anlatım tekniği de hatıradır. *Ölmeye Yatmak*’ta kırk bir sayfa tutarında üç ayrı hatıra defteri karşımıza çıkar. Bu defterlerin üçü de bir kaymakamın oğlu olan Aydın Alpdemir adlı bir öğrenciye aittir. Bu öğrencinin defterleri romanda beş ayrı bölüm içine yerleştirilmiştir. İkinci bölüm içinde yer alan hatıra defterinin ilki şu başlıkla karşımıza çıkar: *“İstikbalin Dikenli Yollarında İlerlerken”*. Bu başlık altında Aydın hayatının önemli safhalarını artık hatıra biçiminde yazacağını bize resmen duyurur: “İlkokulu birincilikle bitirdiğim için bana halamın armağan ettiği bu deftere hayatımı yazmaya karar verdim.” Bu cümlelerin yer aldığı sayfanın hemen altında bizi “25 Eylül” ibaresi karşılar. Bu karşılama zaman bildiren diğer ibarelerle beş sayfa devam ederek “19 Birinciteşrin”e kadar uzanarak sona erer. Buna ek görünümünde olan ikinci hatıra defteri, dördüncü bölümün ortalarında devreye girer. *“Vous Permettez?.. Avec Plaisir...”* başlığı altında “12 İlkteşrin” ibaresini koyan Aydın, defterin başında “Geçen sene defterime yazdıklarımı çok çocukça ve komik buldum. Bu seneki hatıra defterime daha oturaklı his ve duygularımı yazmaya karar verdim.”(s.66) der ve devamında “12 İlkteşrin”den “2 İkincikânun”a kadar olan hatıralarını yedi sayfada kaleme alır. Bunların yanında üçüncü hatıra defteri ise altıncı bölümün başlarında karşımıza çıkar. Defterin başında “Hatıralarımı ve Hislerimi Yazdığım Defterdir” başlığı bulunur. Aydın defterin başına

“Başlangıç” ibaresiyle bir giriş yapar. Bu girişte önceki defterlere ve elindekine dâir şu bilgiyi kaydeder: “Bundan önceki hatıra defterlerimden birini kaybettim. Birinin eline geçmesin de ziyanı yok. Kimbilir o zamanlar ne çocukça şeyler yazmışımdır. Bu defterim yeni çıkan, kapağı anahtarla kilitli defterlerden. Artık bu deftere çekinmeden hatıra ve hislerimi yazabilirim.”(s135) Bu cümlelerin sona erdiği noktada Aydın, zaman bildiren ilk ibareyi koyar: “1 Sonkânun”. Bunu, zaman bildiren diğer ibareler takip eder. On sekiz sayfanın sonunda ise son ibare karşımıza çıkar: “23 Haziran”. Bununla birlikte bölümdeki hatıralar sona erer. “23 Haziran” ibaresiyle sona eren bu hatıraların devamını ise sekizinci ve dokuzuncu bölümlerde okuruz. İlkinde okuduğumuz hatıraların başlangıcı “11 Nisan”, sonu ise “29 Nisan”dır. Bu tarihler arasındaki yaşantıları Aydın, yedi sayfada anlatır. Dokuzuncu bölümde ise bu sefer hatıralarını kaydetmeye yaklaşık üç aylık aradan sonra yani “8 Temmuz”dan itibaren başlar ve bunu bir hafta sürdürdükten sonra “15 Temmuz”da son noktayı koyar. Bir haftalık süreyi ise beş sayfada verir.

Dış yapısı üzerinde durduğumuz bu üç hatıra defterinde esas olarak Aydın’ın bireysel hayatı, ülkedeki siyasal ve politik gelişmeler ve dış dünyadaki savaşın yankılarını okuruz. Birinci çizgide annesini, babasını, kardeşini, içinde yaşadığı çevreyi, öğrenim gördüğü okulları, okullardaki arkadaşlarını, arkadaşları ile ilişkilerini yoğun bir biçimde dikkate sunan Aydın, ikinci ve üçüncü çizgide de radyodan, gazeteden, öğretmenlerinden ve üst düzey yakın-uzak tanıdıklarından öğrendiklerini/duyduklarını/okuduklarını takdim eder. Bu takdimde son derece samimi ve yaşına uygun bir dil kullanır; duygu ve düşüncelerine yer verir; sık sık yorumlarda ve değerlendirmelerde bulunur. Bu bağlamda özellikle ailesi, çevresi, okuldaki öğretmenleri ve arkadaşları ile ilgili yorum ve değerlendirmeleri son derece dikkat çekicidir.

Hatıra defterlerinin yanında bu romanda karşımıza çıkan başka bir anlatım tekniği de montajdır. Başkalarına ait hazır bir metni veya herhangi bir parçayı roman dokusuna kalıp hâlinde katmak şeklinde tanımlanan bu teknik, Türk ve dünya romanlarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*’ta “roman kahramanı Doçent Aysel’in çocukluk ve gençlik yıllarını Cumhuriyetin ilk kuşağının çocukluk ve gençlik yılları olarak işlerken o dönemi canlandırmak için montaj tekniğinden ustaca yararlanır.”²⁸¹ Roman kahramanlarının geçtikleri süreci tarihsel boyutlarıyla inandırıcı bir biçimde vermek amacıyla olan yazar, yoğun olarak Ulus gazetesine dayanır ve bu gazeteden direkt veya dolaylı alıntılar yapar. Romanın yaklaşık otuz sayfalık kısmını oluşturan bu alıntılarının ilki, işaret edildiği gibi direkttir. Haber, ilan, reklam ve benzeri metin parçası herhangi bir müdahaleye uğramadan olduğu gibi montajlanır. Mesela Kızılay Cemiyeti’nin şu ilanı, işaret ettiğimiz hususu örnekler mahiyettedir: “Cemiyetimiz tarafından harp, kıtlık, muhaceret ve emsali ahvalde zuhuru

²⁸¹ Gürsel Aytaç, (1999): *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, İkinci Baskı, (Şubat): 50.

muhtemel olan hastalıklarla yapılacak mücadelelerde ve bilhassa seferberlik esnasında hastanelerde Kızılay hemşirelerine yardımcı sıfatıyla çalıştırılmak üzere Ankara Numune Hastanesi'nde kurs açılacaktır.”(s.73)

Bu durumun değiştiği ikinci uygulama biçiminde ise gazetede ki metin parçaları müdahaleye uğrar. Bu noktada artık direkt alıntı yerine kısmen yeniden üretilmiş, yeni bir kalıba dökülmüş metin parçaları karşımıza çıkar. Bu metin parçalarını yazar, hiç şüphe yok ki yine gazeteye dayanarak oluşturur; gazete, bu uygulama tarzında da yine birinci derecede kaynaktır. Şu kısa alıntı işaret ettiğimiz duruma iyi bir örnektir: “İşgal altındaki Fransa’da tarihin bugün ulusal direnme olarak nitelendirdiği hareketi o günkü basınıımız *kargaşalık* diye nitelendirmektedir. Alman Kumandanlığı, Fransa’da yeniden yüz on altı kişiyi kurşuna dizdirmiştir. Kurşuna dizilenlerin suçları *anarşi ve suikasttir*”(s.101)

Ölmeye Yatmak'ta yazar aynı zamanda montaj tekniğinin bir dalı olan edebi alıntidan/zitationdan da yoğun bir biçimde yararlanır. Edebi alıntı bilindiği gibi Batı edebiyatlarında “İncil’den sözler, Avrupa klasik kültür hazinesi sayılan Antik edebiyatlardan özdeyişler, dizeler, klasik edebiyatlardan yazarı ya da şairi kolayca teşhis edilebilen sözlerin kalıp olarak alınıp roman dokusunda değerlendirilmesiyle uygulanmaktadır.”²⁸² Bu teknik bugünkü Türk romanında da oldukça rağbet görmektedir. “Dualar, sureler, şarkı, türkü dizeleri, şiirler, roman dokusuna katılarak figürleri karakterize etmede, ilişkileri, atmosferi belirlemede”²⁸³ değerlendirilmektedir. Bu romanda ise yazar, söz konusu amacı gerçekleştirmek için şu tür metinlere başvurur: Marşlar, şiirler, şarkı sözleri, veciz ifadeler ve hitabe tarzındaki metinler. Bunun ilk örneğini romanın başlarında görürüz. Öğrenim gören çocukların ne tür bir eğitim sürecinden geçmekte olduğunu duyurmak amacıyla yazar, burada Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi’nin ilk cümlesini dizeler hâlinde üç kısma böler ve bunları belli aralıklarla sunar:

“Ey Türk Gençliği
Birinci vazifen
Türk istiklâlini
Türk Cumhuriyetini...”(s.12)

Araya giren birkaç cümleden sonra kesintiye uğrayan hitabe aynı sayfada alt alta iki dize biçiminde devam eder: “İlelebet muhafaza /ve müdafaa etmektir!..” Bu iki dizeden sonra yine araya birkaç cümle daha girer. Devamında ise az önceki cümleler daha vurgulu bir şekilde tekrarlanır: “İlelebet muhafaza /Ve müdafaa etmektiiiiir!..”

Bu alıntılarla birlikte şairi belli olan/veya olmayan şiirlerden de bazı dizeler karşımıza çıkar. Romanda muhtelif sayfalarda karşımıza çıkan şu dizeler, bu tarz alıntıları örnekler mahiyettedir: “Yaslı gittim şen geldim/Aç koynunu ben geldim”(s.215) “Küçüktüm

²⁸² Aytaç, (1999): 51.

²⁸³ Aytaç, (1999): 51.

ufacıktım/Top oynadım acıktım”(s.307) “Yollar geçilmez kardan/Haber gelmiyor yardan!..”(s.303) Bu ve benzeri örnekleri burada daha da arttırmak mümkündür.

Ölmeye Yatmak'ta ayrıca mektup tekniğinin de önemli bir yere sahip olduğunu görüyoruz. Bunun kanıtı numaralı ana bölümler içindeki başlıklı ara bölümlere yerleştirilen – III/bir adet, IV/iki adet, VI/bir adet, VIII/bir adet, IX/altı adet, XI/bir adet- mektuplardır. Bu bölümlerde sırasıyla Semiha, Aysel, Behire, Ertürk, Emin Efendi, Namık ve Aydın tarafından kaleme alınmış/veya aldırılmış on iki mektupla karşılaşırız. Bunlardan on tanesi arkadaşlık; iki tanesi ise iş ilişkileri ekseninde yazılmıştır. Arkadaşlık ilişkileri ekseninde yazılmış olanlar, bir zamanlar aynı okulda öğrenim görmüş, birbirleriyle belli seviyelerde münasebetleri olmuş öğrencilerden Semiha, Aysel, Behire, Ertürk, Namık ve Aydın'a; iş ilişkileri ekseninde yazılmış olanlar ise aynı zamanda hemşehri olan Emin Efendi ile Salim Efendi'ye aittirler. Söz konusu kişilere ait olan bu mektuplar romanda yirmi iki sayfalık bir alanı kaplarlar ki, bu da yukarıda belirttiğimiz hususu teyit eder.

Gerek sayı gerekse işgal ettiği alan itibariyle önemli bir yere sahip olan bu mektuplarda hiç şüphe yok ki, bireylerin özel/mahrem dünyalarına girer; sırlarına ortak oluruz. Birbirleri ve başkaları hakkında besledikleri duygu ve düşünceleri, sevgileri, öfkeleri, nefretleri ve bunlara eklenebilecek benzer şahsi durumları... bu mektuplarda yoğun bir biçimde görürüz. Bunlara ilave olarak bu mektuplarda ayrıca geleneksel ve resmi ideolojilerin hüküm sürdüğü bir süreci ve özellikle bu sürecin bireylere yansımalarını da izleriz. Özellikle öğrencilere ait mektupların satır araları bu bakımdan son derece dikkat çekicidir. Burada onların nasıl bir aile, çevre ve okul sürecinden geçtiklerini; bu süreçte nelerle karşılaştıklarını görürüz.

Bütün bu anlatımlarda da görüldüğü gibi bu romanda yazar geleneksel metinlerde karşımıza çıkan yazar anlatıcının yanında çok çeşitli anlatım tekniklerine de başvurmuş ve bunlardan belirli ölçülerde yararlanmış. Bunda ana gaye hiç şüphe yok ki bireyi ve onun merkezde olduğu bir süreci en inandırıcı biçimi ile dikkatlere sunabilmektir. Bunu gerçekleştirmek arzusunda olan yazar, romanda bilinçli olarak hem yazar anlatıcıya hem de diğer anlatım tekniklerine başvurur ve böylece bir süreci farklı merceklerden aks ettirir.

1. 2. “Fikrimin İnce Gülü”

Kurgu

Ölmeye Yatmak romanından üç yıl sonra yayımlanan “*Fikrimin İnce Gülü*”; “Giriş”, “I Numaralı Devlet Yolu”, “Yalova Vapuru”, “40 Numaralı Yol’dan Öteye”, “Daha Öteye” ve “Kavşak” olmak üzere altı bölümden meydana gelir. Kapıkule Ballıhisar güzergâhını tayin eden bu adlandırmalar, “*Fikrimin İnce Gülü*”nün daha ilk bakışta bir yol romanı olduğunu ortaya koyar. Baş kahramanın Kapıkule Sınır Kapısı’ndan içeri girmesi, sabah erken saatlerden akşam karanlığına kadar biraz önce işaret edilen güzergâhtan geçmesi ve son noktada geri dönmesi, söz konusu tanımlamayı mümkün kılar. Romanın anlatı zamanı, baştan sona bu çizgide geçer.

“*Fikrimin İnce Gülü*”, “tek boyutlu” ve “tek kahramanlı”²⁸⁴ bir romandır.²⁸⁵ Romanın şahıs kadrosunda küçük bir köyde dünyaya gelen ve araba edinme yolunda zamanla tüm insanî değerlere sırtını dönen Bayram Ünal adlı bir kişi yer alır. Bayram, romanın en önemli karakteridir. Dolaylı bir şekilde şahıs kadrosunda yer alan diğer –Kezban, Remzi Abi, Raşit Amca, Veli, İbrahim, Rifat Usta... gibi- kişiler, arka plan dekorunda kalan ve söz konusu karakterin, değişik açılardan yansımaya katkıda bulunan kişilerdir. Bunların şahıs kadrosunda yer alması, tamamen işaret ettiğimiz hususa dönüktür. Böylesine tek bir kişi üzerine kurgulanan ve basit bir hikâye etrafında dönen romanın ana sorunu ise, para/araba ile itibar edinme veya sosyal statü değiştirme peşinde olan bir bireyin *yabancılaşması*dır. Adalet Ağaoğlu, siyasal ve toplumsal değişmelere bağlı olarak işlediği yabancılaşmanın merkezine alt kültür tabakasına mensup Bayram’ı yerleştirir. Ana kahramanın, romancı tarafından böyle bir yapıdan seçilmiş olması, ele alınan sorunun yoğun bir şekilde yansıtılabilmesine dönük olduğu söylenebilir.

Para/arabayla itibar edinme veya sosyal statü değiştirme peşinde olan Bayram’ın hikâyesinde iki çizgi belirgindir. Bu çizgilerden hareketle onun hikâyesini kabaca *arabayı satın almadan önce ve arabayı satın aldıktan sonra* diye ikiye ayırmak mümkündür. İlk çizgide Bayram’ın yetiştiği çevre (aile durumu, köy kahvesinin önünde ilk kez bir arabayı görmesi ve bu görmenin sevdaya dönüşmesi, köyde algılanma biçimi) ve araba edinme sürecinde geçtiği aşamalar (köyü terk etmesi, çeşitli illerde çalışması, Almanya’ya gitmesi ve üç sene söz konusu yerde çalışması) dikkatlere sunulur. *Arabayı satın aldıktan sonraki* çizgide ise, Bayram’ın

²⁸⁴ İlgin Sönmez, (2002): “Yazarlığının 55. Yılında Adalet Ağaoğlu”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 523, (Ekim): 103.

²⁸⁵ Adalet Ağaoğlu’nun hemen her romanı, çok boyutlu ve çok kahramanlıdır. Olay veya durumlar tek bir kişi etrafında dönmez. Şahıs kadrosu bakımından zengin olan romanlar, söz konusu kişileri farklı açılardan yansıtırlar. Böyle bir açı, beraberinde farklı sorun ve temaları romana taşır. Gerek tek boyutlu ve tek kahramanlı oluşu, gerekse takdim edilen hikâyenin olaya dönük ve anlatımın kaba eleştiriye dayalı oluşu itibarıyla “*Fikrimin İnce Gülü*”, Adalet Ağaoğlu’nun kısaca özelliklerini verdiğimiz romanları arasında ayrı bir yer işgal eder. Yazar, bir söyleşisinde romanla ilgili şunları söyler: “...humor ile ironi birbirine karıştırılmamalı. Mesela “*Fikrimin İnce Gülü*”nde humor var diyebiliriz. Daha kabadır, daha kalındır.” [...]. “Tek boyutlu yazdığım için en sevmediğim romanım “*Fikrimin İnce Gülü*”dür.” (Bkz. Sönmez, (2002): 103.)

amaçladığı saygınlığı gerçekleştirmek üzere Kapıkule Sınır Kapısı'ndan içeri girmesi, ufak tefek kazalarla belli güzergâhtan geçerek (Edirne, İstanbul, Yalova, Bursa, Eskişehir...) Ballıhisar'a gelmesi ve karşılaştığı acı gerçekler üzerine geri dönmesi dikkatlere sunulur.

Buna göre romanın baş kahramanı Bayram, küçük yaşta anne ve babasını yitirmiş ve akrabaları tarafından büyütülmüştür. Henüz beş altı yaşlarında iken köyde ilk kez bir otomobile tanık olmuş ve bu otomobil karşısında adeta çarpılmışa dönmüştür. Romanın en önemli noktalarından birini oluşturan bu ânı, uzun süre zihninde taşıyacak olan Bayram, bir müddet sonra hayatını sürdürdüğü çevreye kendisinin de bir otomobil satın alacağını belirtir. Ancak, dönemin güç şartları karşısında hayli lüks sayılabilecek bu düşü, köylüler ciddiye almazlar ve ayrıca böyle bir düşe girmiş olmasından dolayı da onu hafife alırlar. Hatta bundan dolayı ona “deloğlan Bayram”, “incegül Bayram...” gibi lâkaplar takarlar ve onunla eğlenirler. Zaten anne-babasız büyümekte olan Bayram, bu alaylar karşısında fikrine taktığı ince gülü²⁸⁶ gerçekleştirmek için daha çok güdülenir. Çeşitli lakaplarla dışlandığı çevreye kendisini kabul ettirebilmek, onun için artık kaçınılmaz bir şeydir. Kendisini, düşünüy kurduğu araba sayesinde köye kabul ettirebileceğini tasarlayan Bayram, on üç yaşına geldiğinde amcası Raşit'i, ağabey dediği amca oğlu Remzi'yi, alâka duyduğu Kezban'ı..., kısacası yaşadığı çevreyi terk eder ve bir araba edinmek amacıyla geceli gündüzlü büyük bir hırsla uzun süre çalışır²⁸⁷. Bu hırs ve azim sonunda birkaç kez amacına ulaşır gibi olur, ama her seferinde bu şansı belli sebeplerden dolayı kaçıır. Neden sonra Bayram umulmadık bir anda önüne çıkan fırsatı bütün insanî değerleri göz ardı ederek değerlendirir. Almanya'ya gitmek için hemen hemen bütün hazırlığını yapmış olan köylüsü İbrahim'in sağlık raporunu, laboranta rüşvet vermek suretiyle çürük çıkarttırır ve onun sırasını kaparak soluğu Almanya'da alır. Burada Bayram, geceli gündüzlü üç yıl çalıştıktan sonra dönüşe üç ay kala uzun süre düşünüy kurduğu arabayı satın alır ve memleketi Ballıhisar'a gitmek üzere Mercedes'yle yola çıkar.

²⁸⁶ Burada üzerinde durduğumuz romanın adının nereden kaynaklandığına dâir kısa bir değerlendirme yapmak yerinde olur.

Bayram'ın çocukluğunun anlatıldığı kısımlarda okuyucuyu, önemli bir sahne karşılar. Bu, Bayram'ın köy kahvesinin önünde ilk kez Ford marka bir otomobile karşı karşıya gelmesi sahnesidir. Önemli noktaları ihtiva eden bu sahnede Bayram arabayı, arabanın sahibini ve köylüleri müşahede eder. İşte bu sahnede bunlara eklenmesi gereken diğer bir ayrıntı daha vardır: Arabanın teybinden yüksekçe bir sesle etrafa dağılan şarkı. Vedia Rıza Hanım tarafından icra edilen şarkının sözleri şöyle: “*Fikrimin İnce Gülü/ Kalbimin şen bülbülü/ Fikrimin İnce Gülü/ Kalbimin şen bülbülü/ O gün ki gördüm seni/ Yaktın ah yaktın beni...*” Bu sözleri Bayram, ilk kez söz konusu kahvenin önünde duyar ve arabayla birlikte fikrinin ince gülü yapar. İşte zihninin en önemli köşesini işgal eden bu şarkının sözleri, aynı zamanda romanın adına kaynaklık eder.

²⁸⁷ Araba edinmek amacıyla köyünü terk eden ve muhtelif yerlerde çalışmaya başlayan Bayram'ın tutkusu ile çalıştığı iş kolları arasındaki münasebet dikkat çekici. Adalet Ağaoğlu, söz konusu figürü öylesine tek bir alanda yoğunlaştırır ki, onu bir ân bile arabalı yerlerden uzak tutmaz. Başka deyişle Bayram, çalışma hayatı boyunca tamamen araba ile alâkalı iş kollarında çalışır: Benzin istasyonunu kira ile işletmesi, Rifat Usta'nın araba tamirhanesinde çalışması, daha fazla kazanmak için gece dolmuşçuluk yapması, Almanya'ya gittikten sonra araba fabrikasında çalışması gibi... Bu ve benzeri noktalar, söz konusu durumu açıkça teyit eder.

Mercedes'i satın almakla sosyal statü elde ettiğini düşünen Bayram, hem geçeceği güzergâhtakilere hem de kendisini dışlayan çevreye asıl gösterisini yapmak üzere yola çıkar. Ancak düşlenenle gerçekler hiçbir zaman aynı değildir. Kapıkule'den Ballıhisar'a kadar hep saygınca karşılanma düşü içerisinde olan Bayram, ne Kapıkule Sınır Kapısı'nda ne yoluna devam ederken mola verdiği mekânlarda ne de kendisini kabul ettirmeyi düşündüğü köyde umduğunu bulabilir. Atlattığı küçüklü büyüklü kazalarla Ballıhisar'a gelen Bayram, köye üç yüz metre kala bir çobandan Almanya'ya giderken çevirdiği dolapların köyde anlaşıldığını; sevgilisi Kezban'ın başka bir erkeğe vardığını; amcası Raşit'in kısa bir süre önce öldüğünü; daha da önemlisi asıl gösteriyi yapmayı düşündüğü köyün kazı çalışmalarından dolayı boşaldığını öğrenir. Bu gerçekler karşısında köye giremeyen Bayram, geri döner. Köyün çıkışındaki dört yol ağzında nereye gideceğini bilemeyecek bir hâlde şaşkınca orada kalabilir.

Zaman

Olay örgüsünü verdiğimiz "*Fikrimin İnce Gülü*", yukarıdaki anlatımlarda da görüldüğü gibi iki ayrı zaman düzleminde vücut bulur: *Hâlihazır* ve *geçmiş*. Anlatı zamanını işaret eden hâlihazır, Bayram'ın Kapıkule Sınır Kapısı'ndan ülkeye girmesi ve belli güzergâhtan geçerek Ballıhisar'a gelmesi esnasında gelişen olayları kapsar. İlk noktadan son noktaya kadar geçen süre, yaklaşık olarak on üç saattir. "E 5 Yolu'nun I Numaralı Devlet Yolu'yla kaynaşmaya hazırlandığı noktada"²⁸⁸ arabanın saatine bakan Bayram, okuyucuya saatin yedi otuz olduğunu duyurur. Bu duyurma, anlatı zamanının saat cinsinden başlangıç noktasını verir. Romanda akıp giden süre, belli aralıklarla hatırlatılır. "Arabanın saati [...] sekiz kırk gösteriyor"(s.44), "Arabanın saati dokuz kırk gösteriyor" (s.64) "Onbire beş var"(s.95) gibi... ifadelerle açıkça belirtilen saat, sona doğru günün bölümleriyle ifade edilir. "Batan günden artakalan son kıvılcıklar söndü. Köyün üstüne külünü serpti akşam."(s.266) cümleleri, anlatı zamanının son noktasını gösterir. Buna göre anlatı zamanında cereyan eden olaylar akşam karanlığında sona erer.

"*Fikrimin İnce Gülü*"nde, yaklaşık olarak on üç saatten ibaret olduğunu ifade ettiğimiz anlatı zamanının hangi ayda yaşandığına dair işaretlere de rastlanır. Daha romanın ilk sayfalarında yeni başlayan günü tasvir eden yazar anlatıcının "Yolun iki yanında birkaç akasya ile zeytin ağacının yaprakları, üstlerinden sabahın serinliğini hemen atmış, şimdiden neredeyse iyice ısınmıştı. Haziran sonunun sabah güneşi, bunaltıcı bir günü haber veriyor."(s.12) ifadeleri, söz konusu zamanın hangi ayda işlediğini gösteriyor. Buna göre anlatı zamanının olayları, haziran ayının son günlerinden birinde geçiyor. Bu noktada geriye anlatı zamanının hangi tarihe konumlandığı sorusu kalıyor. "*Fikrimin İnce Gülü*"nde bu tarih, açıkça ifade edilmiyor.

²⁸⁸ Adalet Ağaoglu, (1996): "*Fikrimin İnce Gülü*", İstanbul: Oğlak Yayınları, Sekizinci Baskı: 16. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntıların sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

Açıkça ifade edilmemekle birlikte, bazı işaretler bu tarih hakkında bize birtakım kestirmelerde bulunmaya imkân sağlıyor. Bu noktada en önemli veri, memleketine gitmekte olan Bayram'ın yol boyu gördüğü resimlerden hareketle siyasal konulara dair yaptığı yorumlarında belirir. Aynı zamanda romanın sosyal zamanını veren bu yorumlar, dönemin parti liderleri ve icraatlarında yoğunlaşır. Bu yoğunlaşmada Bayram, kendisinin hangi siyasal partiye mütemayil olduğunu ifade ettikten sonra arkadaşlarının tutumlarına değinir. Bu noktada şu cümleleri sarf eder Bayram: “Ne diyorum sana Bülent? Bu bizim millet çok nankör valla. Hem çok. Geçen yıl, sen affı çıkarttırınca hani,”(s.98) Yetmiş dört affına göndermede bulunan son ifade, “geçen yıl” ibaresiyle birlikte düşündüğümüzde, üzerinde durduğumuz sorunu aydınlatmış oluruz. Buna göre roman, 1975 yılına konumlanmaktadır.²⁸⁹

Anlatı zamanından geriye dönüş tekniği sayesinde romanın dokusuna katılan geçmiş zaman yaşantıları ise, *yakın* ve *uzak geçmiş* olmak üzere iki çizgide gruplamak mümkündür. Araba alma aşamasında arkadaşlarına danışması, çeşitli galerileri dolaşarak araba fiyatlarını sorması ve arabayı satın aldıktan sonra memlekete hareket etme esnasında yakınlarını atlatarak arabaya hiç kimseyi ve eşyayı almadan ayrılması... hadiseleri *yakın geçmişte* yaşanır ki bunlar, yaklaşık olarak anlatı zamanından üç ay öncesine düşer. *Uzak geçmiş* yaşantılarının uç noktası ise, Bayram'ın çocukluğuna dönülmesi/dönmesiyle 1950'li yıllara dek uzanır. Bu tarih, Bayram'ın köy meydanında arabayı gördükten bir müddet sonra köyü terk etmesi ve çalışmaya başlaması, askere gitmesi, tekrar kısa bir süre oto tamirhanesinde çalışması ve Almanya'ya giderek üç yıl çalışmasıyla günümüze doğru uzar. Söz konusu *uzak geçmiş* yaklaşık olarak yirmi beş yılı kapsar. Bu süreçte arabayı görme, çeşitli iş kollarında çalışma ve askerlik yılları, ağırlıklı noktalardır. Gerek yazar anlatıcı gerekse iç konuşmalarıyla Bayram, özellikle bu noktalarda yoğunlaşırlar.

Yakın ve uzak geçmiş yaşantılarına uzanmayı sağlayan geriye dönüş tekniğinin kullanımında, çağrışım unsurunun önemli işlev üstlendiğini belirtmek gerekir. Anlatı zamanında söz konusu olan bir olay, durum ya da kavram, geçmişteki benzerlerini çağrıştırır ki, bu da geçmişte yaşanan benzer olay veya durumlara dönmeyi zaruri kılar. Çağrışım yoluyla meydana gelen geriye dönüşleri somutlaştırabilmek amacıyla burada bir örnek üzerinde duralım:

Bayram, sabah erken saatlerde ülkeye girmiş ve I Numaralı Devlet Yolu'na girdikten sonra menzile doğru yol almaktadır. Bu esnada “Devlet yollarını belirten, mavi üstüne beyaz yazılı levhalardan biri ise Havsa'ya altı kilometre yakında bulunduğunu bildiriyor ona.”(s.68) Bu levhanın fark edilmesiyle birlikte, “Ben aslen Havsalıyım,” demişti yedek subay.”(s.68)

²⁸⁹ Romanda geçen diğer birtakım ifadeler de aynı tarihi vermektedir. Mesela arabasıyla ilgili bilgi soran kişiye Bayram'ın vermiş olduğu cevapta da aynı tarihi elde ederiz: “Son model mi bu?” [...] “Bir önceki.” (s.158) Bu veriyi, “Bayram'ın M HU 617 plakalı Mercedes 230'u...” (s.9); “Hardal rengi, 74 bir Mercedes...” (s.19) bilgileriyle değerlendirmeye tâbi tutarsak, yine 1975 yılını elde ederiz.

ifadeleriyle bir anda sahne değişiyor ve zaman geçmişe kayarak Bayram'ın askerlik günlerine dönülüyor. Böylece onun askerde yaşadığı hadiseler devreye giriyor. Burada geriye dönüşü sağlayan unsur görüldüğü üzere, anahtar kelimelerdir. Romandaki geriye dönüşlerin büyük oranda bu tür unsurlara dayanılarak yapıldığı söylenbilir.

Mekân

“*Fikrimin İnce Gl*”nde zaman kavramına bağlı olarak değişkenlik gösteren diğer bir unsur ise mekândır. Anlatı zamanında yaşanan olaylar, yukarıda işaret ettiğimiz güzergâh boyunca meydana gelir. Hareket hâlindeki arabanın yol alışına bağlı olarak değişen mekân, Bayram'ın Edirne'de mola vermesi, ardından Yalova Vapuru'nda birkaç saat gemide kalması, köye birkaç yüz metre kala eşme başında durması... gibi duraklarla sabitlenir. Ancak bunlar, unutulmamalıdır ki, geçici olarak karşımıza çıkan mekânlardır. Bu mekânlar, seyir hâlinde olan Bayram ve yazar anlatıcının anlatımları ile sunulur. Burada dikkat çeken nokta, geçilmekte olan yerlerin ya da etrafın geniş bir Şekilde romana taşınmasıdır. Bayram ve özellikle yazar anlatıcı durdukları ve geçtikleri hemen her yeri algıladıkları veya gördükleri nispette tasvir ederler. Ancak bu tasvir, bazen had safhaya ulaşır. Buna en güzel rnek, Edirne girişinde görmekteyiz. Burada yazar anlatıcı, Şehri adeta yaşayan ve görünen bütün yönleriyle vermek ister gibidir. Cadde, sokak adları, kavşaklar, levhalar, dkknlar, etrafta görülen tarihi eserler ve insanlar... Bütün bunlar üzerinde uzun uzadıya durur:

“Edirne girişi, ağır-hafif araçlarla traktörler, motosikletler, oto tamir garajlarından yükselen tartarlanmalarıyla Selimiye'nin dengeli, dingin görünümünü örtüyor. *Tourist Information*'ın önünde yetiştirilmiş yıldış çiçekleri, ortancalar, kokulu karanfiller, küpeler, glfatmalar, hatta iki kök zakkum bile, bunca maden ve madensel sesin sağ böğründe kargaşaya geliyor. [...] Selimiye Şimdi tam yakınında. zentili yükseltilmiş birkaç beton yapı karşısında, ilk bakıştaki güngörmüş, Edirne'ye kanat germiş görünümünden epey eksiltilmiştir. Şimdi Edirne, kervansaraylarını rten *Hotel*'leriyle *Suppen Hous*'ları, *Fresh Beer* ya da *Braenhaus*'ları, *Gift Shop*'larıyla boğucu sıcağa kafa tutmaya, bu sıcağı daha da boğucu kılan yabancı araç ve insan bolluğunu hoşnut etmeye çabalıyor.”(s.54-55)

“Hemen karşısında *atı Restaurant*. [...]. Bayram, kebab kokularının yayıldığı sokağa doğru yürüyor. Ama bir sokak değil bu. Neredeyse bir cadde. Yunanistan'a açılan kapı, adimbaşı, vitrinleri salt kol saatiyle dolu saatiler, boş kaset dolu plakılar, helvacılar, dondurmacılar, katı deriden, yine de altı yüksek olan ayakkabı dkknları, gelinliki,  dkknda bir eczane,  dkknda bir banka dizisiyle; karşı yanda kimi İskender, kimi Uludağ, kimi İnegöl, kimi de Tekirdağ ya da Silivri olan kebabılar, kfteciler arasından geçiyor. Geceleri, herhangi bir liman kentinin denizcilere kucak açan nl eğlence sokakları gibi,

Edirne'nin Saraçlar Caddesi de, bir kente karadan indirme yapan işçilerin çabuk, bekleyemez gereksinmelerini çabucak karşılamaya hazır tutuyor kendini.”(s.58-59)

Kentin özellikle değişen tarafını da vurgulayan bu tasvirler, Edirne'den sonra gelen diğer mekânlarda da söz konusudur. Kimi zaman bir yer kimi zaman da açık alan veya tabiat üzerinde yoğunlaşan bu tasvirler, belirtmek gerekir ki, son derece yoğundur. O kadar ki bu yoğunluk, bazen okuyucunun sabrını zorlamakta ve onu yormaktadır.

Bunun yanında yakın ve uzak geçmiş yaşantılara sahne olan mekân ise, öncekine göre biraz farklıdır. Burada yine geniş mekânlarla karşı karşıya geliriz. Ancak bu mekânlar, öncekinde olduğu gibi çok yoğun tasvirlerle sunulmaz. İstisnaları bir tarafa bırakırsak mekân çoğu zaman yalın bir hâlde karşımıza çıkar. Bayram'ın çocukluğunun anlatıldığı kısımlarda geniş mekân olarak Ballıhisar köyünü görürüz. Bu mekân, Bayram'ın on üç yaşında köyünü terk etmesi ile birlikte farklı yerlere mesela Sivrihisar, Almanya... gibi yerlere kayar. Askerliğinin anlatıldığı kısımlarda ise, Diyarbakır, Van, Siirt gibi iller karşımıza çıkar. Ancak belirttiğimiz gibi bu yerler büyük ölçüde yaşantılara sahne olma işleviyle vardır.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Kurgu, zaman ve mekân unsurları üzerinde durduğumuz “*Fikrimin İnce Gülü*”nde olaylar, esas olarak iki açıdan yansıdığı söylenebilir. Bu yansımada ana işlev üstlenen ilk figür yazar anlatıcı, ikinci figür ise –iç konuşmalarıyla- kahramanların kendileridir. Bunlar metin içinde iç içe geçmiş durumda bulunurlar. Bu durumu biraz daha somut hâle getireceğini düşündüğümüz şu alıntıya dikkat edelim: “Az önce, düşünmediği bir parayı kürdanların arasına bırakırken, nedense içinde bir rahatlama duymuştu. Bir borcu ödemenin, bir yük altından kurtulmanın rahatlığı: Helal olsun be! Tıpkı İbrahim. Hınk demiş burnundan düşmüş. Bana teşekkür etti. Eh, edecek tabii. Garsonda büyük bir canlanma olmasa da, usulca kıyıya çekilmişti.” (s.199)

Açıkça görüldüğü gibi, buradaki ilk iki cümle yazar anlatıcıya aittir. Hemen devamında ise, Bayram'ın iç konuşmalarını veren cümleler devreye girmektedir. Onun iç konuşmalarının tamamlandığı noktada ise tekrar yazar anlatıcı, anlatma işlevini üstlenmektedir. Zaman zaman devreye giren sesli konuşmalar –ki bunlar az bir yekûn tutar- bir tarafa bırakılacak olursa romanda, baştan sona bu tarz bir anlatım düzeninin hâkim olduğu söylenebilir.

Bu tarz anlatmada yazar anlatıcı, daha çok gözlemci pozisyonundadır. Gerçi o, yazarın diğer romanlarına nazaran burada zaman zaman yorumlarda bulunur. Hâl ve geriye dönüşlerde etrafta ve Bayram'da gözlemledikleri hakkında kanaatlerini ortaya koyar. Bu yönüyle o, bize daha çok *Ölmeye Yatmak* ve dolayısıyla klasik romanlardaki anlatıcı tipini hatırlatır. Ancak bu hatırlatma tamamen özdeşleşme olarak anlaşılmalıdır:

“Gerçekten de, ancak hafif bir tozun cilalı bir yüzeyde dalgalanması izlenimi dışında, hiçbir ezik, hiçbir çizik seçilemiyor. Hafif tozlu bir yüzeye hafif bir el değmesi. Ya da ancak böyle anlaşılabilir belirsiz bir göçme, Bayram’ı umutsuzluktan umutsuzluğa fırlatıyor.”(s.41) “İşte o küçümsemenin bu acımayla geldiğini bilmiyor Bayram. Bunları ayrı ayrı, bunları karşıt şeyler sanıyor. Az önce paftanın başındayken hem Kezban’ın yanına bir ân önce gitmek isteği vardı, hem bu isteği geri atmak, susturmak çabası. Tepelemeyi, altetmeyi başaramadığı o istekle mengene kolunu çeviriyor.”(s.135)

Bu alıntı, yazar anlatıcının biraz önce değindiğimiz yönünü açıkça gösteriyor. Ancak bütün bunların yanında burada onun daha çok gözlemci pozisyonunda olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu tarz bir anlatımda özellikle gözlemci pozisyonunda karşımıza çıkan yazar anlatıcı, ‘yolculuk boyunca geçilen yolları, yolda yaşananları, reklam panolarını, restoranları, araçları, bu araçların sürücülerini ve özellikle Bayram’ın tepkilerini, ayrıntılı bir biçimde ve bütün canlılığıyla sergiler.’²⁹⁰ Bu sergilemede tasvir, ön planda ve yoğunudur. Romandaki olayın özellikle belli bir güzergâhta geçiyor olması bize göre bu yoğunluğun ana sebeplerinden biridir.

Daha çok gözlemci pozisyonunda olduğunu belirttiğimiz anlatıcı figürünün bu romanda dikkati çeken diğer bir yönü ise, onun romancı tarafından belirgin hâle dönüştürülmüş olmasıdır. Romancı, söz konusu figürü çeşitli benzetmelerle okurun karşısına çıkarır. Mesela daha ilk sayfalarda anlatıcıya dâir parantez içinde şu bilgilere rastlarız: “(Başını çevirdi; dikiz aynasının üst ucuna, epeydir ortalıkta dönüp duran tuhaf bir böcek tünedi.)”(s.11) Dikiz aynasına tünediği söylenen böcek, anlaşılacağı gibi söz konusu figürden başkası değildir. Bunu, ilerleyen sayfalarda daha açık bir şekilde müşahede ederiz. Biraz yol alındıktan sonra yine parantez içinde devreye giren şu satırlar bunun göstergesidir: “(Kapıkule’den beri dikiz aynası ucuna tünemiş bir yazar böceği, göz merceğiyle bütün bunları kaydederken Bayram da oralarda öyle yutkunup dolanıyor.)” (s.59) Bu ifadelerde dikkati çeken şey onun bir “yazar böceği” olduğu ve gelişen bütün olayları “göz merceğiyle” kaydettiğidir. Bundan sonra yedi yerde daha karşımıza çıkan parantez içi cümlelerde onun “meraklı”, “hazır ve nâzır” bir “böcek” olduğunu okuruz. Aynı zamanda mütemadiyen “gözler ilerde antenler arabanın sürücüsüne dönük” beklemekte, Bayram’ın “cıp cıp eden ayağını dinlemekte” ve “duyargalarını büsbütün o yüreğe çevirmiş” bulunmaktadır. Romanın son sayfalarındaki hâl ve hareketi ise en az öncekiler kadar ilginç ve dikkat çekicidir. Artık kendisine iş kalmadığını sezen “Meraklı böcek, gözünü, sözünü, pılısını pırtısını toplayıp yurt değiştirmeye hazırlanıyor.” (s.268)

²⁹⁰ Atilla Özkırımlı, (1976): “‘*Fikrimin İnce Gülü*’”, *Cumhuriyet*, (1 Mayıs): 5.

Başta da vurguladığımız gibi romandaki olaylar esas olarak yazar anlatıcı ve iç konuşmalar yoluyla dışa yansır. Bunların yanında bazı yerlerde montaj tekniğine de rastlanır. Ancak bu teknik romanda çok önemli bir yer işgal etmez.

2.3. Bir Düğün Gecesi

Kurgu

Bir Düğün Gecesi, *Ölmeye Yatmak* romanıyla başlayan Dar Zamanlar Üçlemesi'nin ikinci halkasıdır. Adalet Ağaoğlu hatırlanacağı üzere, üçlemenin ilk halkasında/*Ölmeye Yatmak*'ta 1938 ila 1968 yıllarını ele almış ve bu süreçte yaşananları birey merkezli bir biçimde işlemiştir. İşte bu süreci takip eden 12 Mart dönemini yazar, üçlemenin ikinci halkasında yani *Bir Düğün Gecesi*'nde ele alarak işler. Ona göre bu roman, “12 Mart'ın *Bir Düğün Gecesinde*, Ankara'nın Anadolu Kulübü'nde, Türk toplumunda İttihad [ve] Terakki'den bu yana, para iktidarıyla asker-sivil bürokratin el ele, sevgisiz, coşkuz bir koalisyon hâlinde, ama koalisyon hâlinde yürüdüğünü öne sürüyor, bu türden bir birlikteliğin bireylere yansımasını, farklı bir seçenek düşünülmeden, o karanlık yaşamların, o dumanlı gecelerin, o parçalanıp parçalanıp zamkla tutturulmuş kimliklerin, o silah seslerinin son bulamayacağını söylemeyi amaçlıyor.”²⁹¹

Ölmeye Yatmak gibi hacimli romanlardan biri olan -iki yüz doksan dokuz sayfa- *Bir Düğün Gecesi*, “numaralanmış on iki ana bölümle, içeriğini özetleyen başlıklar taşıyan on iki ara bölümden”²⁹² oluşur. Ana ve ara olmak üzere ikiye ayırdığımız bu bölümlerde birbirinden farklı olaylarla/durumlarla karşı karşıya geliriz. Bu ayırma göre anlatı zamanının esas olduğu bölümlerin ilkinde/numaralı ana bölümlerde, Anadolu Kulübü'nde saat 19:00'da başlayan ve gece yarısına kadar devam eden düğünde yaşanan hadiseleri okuruz: Konukların salona girmeye başlamaları ve karşılanmaları; garsonların içki ve benzeri şeyleri dağıtmaları; nikâh töreninin yapılması; dansa kalkılması, düğün pastasının kesilmesi; hora tepilmesi ve benzeri. Ana bölümleri takip eden başlıklı ara bölümlerde ise akış hâlindeki bu düğün gecesi kesintiye uğrar. Bu bölümlerde artık düğün gecesinden uzaklaşır ve öne geçen farklı kişilerin ya geçmiş yaşantılarını ya da o andaki hâleti ruhiyelerini okumaya başlarız. Bu bölümlerde karşımıza çıkan kişileri şu şekilde sıralayabiliriz: Tezel, Gönül Hanım, İlhan, Fitnat Hanım, Tuncer, Nuriye Hanım, Emekli Albay Ertürk Bey ve Ayşen. Bu kısa bilgilerden de anlaşılacağı üzere *Bir Düğün Gecesi*, ana bölümlerdeki genel çerçeve/düğün gecesi ile bu çerçeve içine yerleşen ara bölümlerden/kişilerin geçmiş yaşantıları ile hâl içindeki iç durumlarından meydana gelir.

Bu anlatımlar, bize açıkça şunu göstermektedir: Roman, iki ayrı çizgi üzerine inşa edilmiştir. Bu itibarla burada *Bir Düğün Gecesi*'nin örgüsünü, söz konusu çizgileri dikkate alarak sunacağız. Başka bir ifadeyle önce düğünün izlendiği ana bölümlere ardından da ara bölümlere değineceğiz. Buna göre düğünün cereyan ettiği ana bölümlerde şu durumlar izlenir:

²⁹¹ Ağaoğlu, (1985): 207

²⁹² Nilüfer Kuruyazıcı, (1981): “Anlatı Tekniği Açısından *Bir Düğün Gecesi*”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 3, (Ocak): 94.

Tezel, içmekte olduğu içkiyi tüketmiş yenisini aramaktadır. Bunu fark eden Ömer, baldızı Tezel'in arzusunu gerçekleştirmek üzere garsonların peşine düşer. Kalabalık arasındaki garsonlardan birini yakalar ve iki kadeh içkiyi alarak Tezel'in yanına döner. (I:5-19) Kısa bir süre sonra Tezel, Ömer'in yanından uzaklaşır ve giriş kapısında durmakta olan biriyle konuşmaya başlar.(II:33-34) Bu konuşmalar sırasında Ömer, Tezel'in içkisinin bittiğini fark eder ve ona içki temin etmek için tekrar harekete geçer.(III:57-58) İçkiyi temin eden Ömer, Tezel'in yanına döner. Ömer'le Tezel'in yanlarına Tarım Bakanlığında çalışan bir bay gelir. Kendisiyle “yakından tanışmak”²⁹³ istediğini belirterek elini uzatır. Tezel, sıkıcı olacağını düşündüğü sohbet katılmamak için bir adım arkaya kayar ve oradan uzaklaşır. Ömer ise, onunla konuşmaya başlar. Ne var ki kısa bir süre sonra sıkılır ve bir an önce adamdan kurtulmak ister. Bu yüzden Tezel'e bakınır. Ancak Tezel, Ömer'i kurtaracak pozisyonda değildir. Çünkü o, biraz ilerde Tufan Reklam Ajansı sahibi olduğunu belirttiği İnci Hanım ve onun genç sevgilisi Semih'le konuşmaya başlamıştır. Sıkıntılı durumdan kurtulmak istediği bir sırada ise adam, Ömer'den izin ister ve yanından ayrılır. Daha sonra Tezel'in yanına gider. Burada kısa bir süre durduktan sonra kendini “bir duvar dibine atar”(s.106) ve buradan düğünü seyretmeye koyulur.(IV:81-107) Burada önce Gönül Hanım'ın, kocası Ertürk'e “dizginlenmemiş bir sesle” bağırdığını duyar. Daha sonra “kendine güvenen bir adamın dolgun kahkahası”nı(s.113) işitir. Gelin Ayşen'in babası İlhan Dereli'nin ağzından boşalan bu kahkaha tüm salonda yankılanır. Kısa bir süre sonra İlhan, ikinci kahkahayı patlatır.(V:113-115) Bu kahkahalar, İlhan'ın annesi Fitnat Hanım'ı sevindirir; başını sağa sola doğru çevirir ve sevincini paylaşabileceği birini arar. Bu esnada Gönül Hanım, Fitnat Hanım'ın yanında beliriverir. Fitnat Hanım, onu görünce sevinir.(VI:119-120) Ancak bu sevinç uzun sürmez; çünkü kızı, Gönül Hanım'ı eteğinden çeke çeke oradan alarak başka bir yere götürür. Bu durumu gören Ömer, kayınvalidesini yalnız bırakmamak düşüncesiyle yanına gider. Kayınvalidesi onu görünce tekrar sevinir ve birlikte konuşmaya başlarlar ki, bu esnada yanlarına Yıldız gelir. Milletvekili Remzi Tarakçı'nın kızı ve Ömer'in eski öğrencisi Tuncer'in karısı olan Yıldız, kendisini Ömer'e tanıtır. Onu üniversiteden tanıdığını söyler. Kısa bir süre sonra da Tuncer, yanlarında belirir. Geçmişte Ömer'i kürsüden indiren Tuncer, hocasını burada görünce şaşırır. Onu, düğünde görebileceğini ummadığını söyler. Ardından da geçmişe dâir konuşma isteğini ifade eder.(VII:131-138) Ömer, bunu kabul etmez ve oradan ayrılmak için hazırlanır. Bu esnada asansörün önü birden hareketlenir. Sıranın orta yerindeki Tümgeneral Hayrettin Özkan başta olmak üzere herkes derlenip toparlanır. “Sanki bir makam arabası, önünde öncüsü, ardında artçılarıyla gümbürdeyerek [...] geliyor. Omuzları çok kalabalık, göğsü çok kalabalık bir

²⁹³ Adalet Ağaoğlu, (1996): *Dar Zamanlar Üçlemesi-II, Bir Düğün Gecesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı: 95. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntıların sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

korgeneral, bir yanında emir subayı, bir yanında pırıltılı şalını koluna asmış karısı ve manken kızıyla çıkıyorlar asansörden. [...B]jiri yanındaki birine: “Damadın nikâh tanığı, Korgeneral Rıfat Paşa” diyor.” Ertürk, hemen asker selamına geçer. Paşa girer. Ardından karısı, kızı, emir subayı, Tümgeneral Hayrettin Özkan, İlhan ve dakikalardır bu ânı bekleyen bütün oğlan ve kız yanı girer. İçeriye doğru adeta bir “tabur” oluşur. Gelinle damat, bu taburun en gerisinde yürürler. İlk alkış, Korgeneralle yanındakiler, ikinci alkış gelinle damat salonda görününce kopar. Ertürk, parke pisti ve nikâh masasının çevresini boşaltır. Herkesi, yemek için önden kendilerine ayrılmış masalarına ya da ayakta uygun görülmüş yerlerine sevk eder. İlhan, “piste ve nikâh masasına daha da yakın özel, çiçekli bir masaya Korgeneralle yakınlarını” ve dünürlerini buyur eder. “En son annesini de kaldırıp bu masaya buyur ederken, onu Korgeneral ve Korgeneral’in karısı, kızıyla tanıştırtırken Ertürk de, [...] damatla gelini nikâh masasına doğru” götürür.(s.171) Daha sonra alt kata iner ve nikâh memurunu getirir. Korgeneral ile Namık Bey de masalarından kalkarlar; patlayan flaşlar arasında nikâh masasında yerlerini alırlar. (VIII:165-180). Nikâh memuru gelinle damada mutat soruları sorar; imzalar atılır ve tekrar flaşlar patlamaya başlar.(IX:185-192) Artık gelinle damat ilk danslarını yapacaklardır. Ercan, Ayşen’in elini tutar. Sonra kolunu koluna geçirir. Piste doğru yürürler ve alkış tufanı arasında dansı açarlar.(X:203-210) Dans devam ederken İlhan, bir garsonu Tezel’le Ömer’in yanlarına yollar; onları masalarına çağırır. Düğün atmosferinden iyice bunalan Ömer, lavaboya kadar gideceğini belirterek Tezel’i salık verir ve kendisi lavaboya gider. Lavaboda yüzüne ılık sular serper.(XI:221-225) Daha sonra merdiven başına çıkar; karısı Aysel’e telefon eder. Onunla ileri geri konuşur. Bunun üzerine Aysel, telefonu yüzüne kapatır. Dönüşte Polis Ahmet’le karşılaşır. Onunla konuşurlarken İlhan görünür. İlhan, Polis Ahmet’in vaziyetini beğenmez ve onu azarlar. Daha sonra Ömer’e döner ve içeri gelmesini ister. İlhan’ın kolunda içeri girer; yemek masasına oturur ve salonu seyretmeye koyulur. Salonda şarkılar söylenmekte, danslar yapılmakta, kahkahalar atılmakta, dokuz katlı düğün pastası kesilmekte ve dağıtılmaktadır. Bu ağır atmosfer içinde iyice bunalan Ömer, kısa bir süre sonra oturmakta olduğu yemek masasından kalkar; çıkış kapısına doğru yönelir ve merdivenleri inmeye başlar. Merdivenlerde Tuncer’e rastlar. Tuncer, ona gidip gitmediğini sorar. Gitmekte olduğunu öğrenen Tuncer, konuşma isteğini yineler. Ancak Ömer, ‘yarın konuşuruz’ diyerek bu isteği geri çevirir ve basamakları bir bir geride bırakır. Giriş kapısının önüne gelir. Bu arada Tezel, “paçaları tutuşmuş”(s.292) bir vaziyette yanına gelmiştir. Her ikisi alelacele dışarı çıkar. Tezel, heyecan içerisinde Aysel’in tutuklandığını ve karakola götürüldüğünü söyler. Bu haber üzerine Tezel’le Ömer, Anadolu Kulübü’nden uzaklaşmaya başlarlar. Epey uzaklaştıktan sonra bir el silah sesi duyarlar. Ömer, “Önce Aysel’i bulalım”(s.298) der; ardından da bir taksiye binerler ve oradan hızla uzaklaşırlar.

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere bu bölümlerde Anadolu Kulübü'nde sürmekte olan düğünü izliyor ve gece boyu yaşananları idrak ediyoruz. Başta da vurguladığımız gibi bu bölümlerin arasına giren başlıklı ara bölümlerde ise durum değişiyor. Başlıklı ara bölümlerde artık sürmekte olan düğünden uzaklaşıyor ve belli başlı kişilerin ya geçmiş zamanda ya da hâlihazırda yaşadıkları olayları/durumları/psikolojik halleri okuyoruz. Şimdi işaret ettiğimiz başlıklı ara bölümlere geçebilir ve bunları ele alabiliriz.

Başlıklı ara bölümleri öncelikle hususiyetlerini dikkate alarak üç kısımda toplayabiliriz. Böyle bir toplama hiç şüphe yok ki, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Birinci kısım: I., II., III., VII. X. ve XI. bölümlerdeki ara bölümler. İkinci kısım: IV., V., VI. ve VIII. bölümlerdeki ara bölümler. Üçüncü kısım: IX. bölümdeki ara bölüm.

Birinci kısımdaki ara bölümlerde 12 Mart sürecinden geçen üç ayrı kişinin hikâyesi yer alır. Bu üç hikâye, romanın esas gövdesini meydana getirir ve hepsi işaret ettiğimiz 12 Mart sürecinde yaşanır. Bu hikâyelerden ilki düğün salonunda sürekli içmekte olduğunu gördüğümüz Tezel'e aittir. Tezel'in hikâyesi I., II. ve III. ana bölüm içine yerleştirilmiş üç ara bölümde dikkate sunulur. Hikâyesinin anlatıldığı başlıklı bu ara bölümleri şu şekilde sıralayabiliriz: *Tezel'in Gece Yolculuğu*(I:20-31); *Tezel'in Uzun Konuşması*(II:35-55); *Hep O Yolculuk*(III:59-79). Bu üç ara bölümde dikkate sunulan hikâye, bir otobüs yolculuğu üzerine kurulmuştur. Düğünden bir gün önce İstanbul'dan Ankara'ya doğru yola çıkan Tezel, bu yolculuk esnasında iç konuşmalarıyla geçmişten son ana kadar yaşadıklarını dikkate sunar: Baba evinde abisi İlhan'la yaşadığı şiddet dolu yılları, evlenmesi ve boşanması, akademiye girmesi, bu girişle birlikte yetmişli yıllarda akademide ve akademi dışında devrimcilerle birlikte samimiyetle eylemlere katılması, devrimciler arasında sürekli hayal kırıklıklarına uğraması ve en sonunda bu kırıklıklara bağlı olarak tümüyle inancını yitirerek kendini boşluğa bırakması... Bu hikâye metin içinde şu soruyu izah eder: Tezel düğün gecesinde neden her şeye boş vermiş ve teselliye içkide aramaktadır? Okuyucu, bu ara bölümleri okuduktan sonra Tezel'in salondaki durumunu anlamlandırır.

Birinci kısımdaki ara bölümlerde yer alan ikinci önemli kişi Ayşen'dir. Ayşen'in hikâyesi, X. ve XI. bölümlere yerleştirilmiş üç ara bölümde dikkate sunulur. Hikâyesinin anlatıldığı başlıklı bu ara bölümleri şu şekilde sıralayabiliriz: *Ayşen Dans Pistinde*(X:203-210); *Müjgân'ın Anlamadığı Ayşen'in Anlattığı*(XI:226-228); *Ayşen'in Anlatamadığı, Ömer'in Anlayabildiği*(XI:229-261). Bu ara bölümlerde Ayşen, hâl düzleminden geçmişe uzanır ve üniversiteye başladıktan son ana kadarki yaşantılarını aktarır: Yetmişli yıllarda üniversiteye başladıktan sonra ailesinin hayat anlayışından uzaklaşarak sol düşünceyi benimsemesi, devrimci arkadaşları arasında yer almak istemesi, ancak burjuva bir aileye mensup olmasından dolayı dışlanması, buna geçici çarelerle direnmeye çalışması, bu arada göz altına alınması ve Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın tavassutuyla serbest bırakılması, bu hadiseden sonra da

dışlandığı gruptan tümüyle yalnızlığa itilmesi ve en sonunda tüm bunlara dayanamayarak Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğluya evlenmeyi kabul etmesi... Tezel'de olduğu gibi bu hikâye de metin içinde şu soruyu izah eder: Kendi düğünü olduğu hâlde Ayşen, neden son derece mutsuz ve umutsuzdur? Okuyucu, düğün salonundaki Ayşen'in mutsuzluğunu, ona tahsis edilmiş bu bölümleri okuduktan sonra kavrar.

Birinci kısımdaki ara bölümlerde yer alan üçüncü kişi Tuncer'dir. Tuncer'in hikâyesi, VII. ana bölüme yerleştirilmiş tek ara bölümde dikkate sunulur. Hikâyesinin anlatıldığı bu ara bölüm şu başlığı taşır: *Tuncer: Sizinle Konuşmak İsterdim Hocam*(VII:139-164). Bu ara bölümde Tuncer, tıpkı Ayşen'in yaptığı gibi hâl düzleminden geçmişe uzanır ve iç konuşmalarıyla üniversite yıllarından son ana kadarki yaşantılarını aktarır: Fakir bir ailenin çocuğu olarak yetmişli yıllarda üniversiteye başlaması, bu yıllarda üniversitedeki solcu öğrencilerin liderliğini yapması, hocası Ömer başta olmak üzere bütün ılımlı solculara karşı kıyıcı bir biçimde davranması, bu sıralarda burjuva Remzi Tarakçı'nın kızı Yıldız'dan bir aşk mektubu alması, bu mektupla birlikte ikilemlere düşmesi ve 12 Mart ertesinde Yıldız'la birlikte evlenerek kapağı Lozan'a atması... Tezel ve Ayşen'de olduğu gibi bu hikâye de metin içinde şu soruları izah eder: Yıldız'la evlenen ve Lozan'da doktora yapan Tuncer, özellikle Hocası Ömer karşısında neden boynu büküktür? Neden onunla konuşma arzusu içindedir? Okuyucu, Ömer'in peşinden koşan Tuncer'in iç huzursuzluğunu da ona ayrılmış bu bölümde öğrenir.

İkinci kısım içine aldığımız IV., V., VI. ve VIII. bölümlerde başlıklı dört ara bölüm yer alır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: *Gönül'ün Dertli Başı*(IV:108-111); *İlhan'ın Donan Gülüşü*(V:116-118); *Fitnat Hanım Merhum Kocasına Yine Sormakta*(VI:131-138); *Nuriş Hanımefendi Düğünün İlk Fotoğrafında*(VIII:181-184) Sayfa sayılarına dikkat edersek bu ara bölümlerin çok kısa tutulduğunu görürüz. Bize göre bu kısa ara bölümler, esas olarak şu amacı gerçekleştirmek için yerleştirilmişlerdir: Büyük bir keyif ve şamata ile devam eden düğün gecesinin görünmeyen yüzüne/arka yüzüne ışık tutmak. Bu bölümlerde okuyucu bir tarafta kişilerin bocalamalarını, mutsuzluklarını, huzursuzluklarını ve sıkıntılarını öte tarafta da düğünün aslında zoraki ve bazı hesaplar üzerine kurulduğunu öğrenir.

Üçüncü kısım içine aldığımız IX. bölümde ise tek ara bölüm yer alır: *Birleşmiş Milletler İrtibat Subayı Ertürk'ün Hatıra Defterinden Notlar*(X:193-201). Bu ara bölümde düğünün hâlihazır zaman çizgisinde organizatör rolüyle karşımıza çıkan Ertürk'ün Kore'de görevli bir subayken yaşadıkları dikkate sunulur: Papa Sen eteklerinde görevdeyken yaralanması, düşman tarafından esir alınması, esir kampında pek çok sıkıntıyı yaşaması, daha sonra Birleşmiş Milletler tarafından kurtarılması, izinli olarak Tokyo'ya gönderilmesi ve burada Sumida adlı bir Japon kızıyla tanışarak ona aşık olması... Önceki bölümlerdeki hikâyelerle direkt bir bağı olmayan ve daha çok epizot görünümünde olan bu hikâyenin temel işlevi

Ertürk'ün yapısını bütün yönleriyle vermektir. Gerçekten de okuyucu bu ara bölümde düğün salonunda koşuşturan Ertürk'ün yapısını daha iyi bir şekilde kavrar.

Bu ara bölümleri kısaca ifade etmek gerekirse, Adalet Ağaoğlu, birinci kısım içine aldığımız ara bölümlerde üç ayrı kişinin hikâyesine yer verir. Bu hikâyelerin ortak paydası, her üçünün de 12 Mart sürecinde yaşanması ve merkezde yer alan kişilerin söz konusu süreçte yenilgiye uğramalarıdır. İkinci kısım içine aldığımız ara bölümlerde yazar, bizi öncekilerin aksi bir durumla karşı karşıya getirir. Bu ara bölümlerde özellikle görünen düğünün görünmeyen yüzüne/arka kısımlarına, kişilerin bocalamalarına ışık tutar. Son kısım içindeki tek ara bölümde ise yazar, bir epizoda yer vererek Ertürk'ü daha iyi tanımamızı sağlar.

Zaman

Kurgu ile ilgili anlatımlardan da anlaşılacağı üzere *Bir Düğün Gecesi*, iki ayrı zaman düzleminde vücut bulur: *Hâlihazır* ve *geçmiş*. Anlatı zamanını işaret eden hâlihazır, yukarıdaki anlatımlardan da anlaşılacağı üzere Anadolu Kulübü'ndeki düğünün başlangıcı ile sona erişti arasında gelişen olayları/durumları kapsar. Düğünde yaşanan olayları kapsayan bu süre son derece kısadır: Yaklaşık olarak dört beş saat. Bu kısa sürenin başlangıç noktası saat on dokuzdur: “[...S]aat 19:00’da [...] törenin başlamış olacağı bildiriliyordu.”(s.6) “Törenin bildirilen başlangıç saati üstünden daha otuz dakika bile geçmedi.”(s.6) Bu iki cümle törenin başlangıç noktasını açıkça göstermektedir. Bunun yanında romanda akıp gitmekte olan zaman bazı ibarelerle hatırlatılır. Mesela “bir saatin içinde”(s.165) ve “bir buçuk saate yakın bir süre”(s.170) ibareleri bunlardan birkaçıdır. Ancak çok az yerde geçen bu ibareler, zamanın ya da düğünün hangi noktada sona erdiğini açık bir şekilde göstermez. Sonu belli olmayan bu kısa sürenin ya da düğün gecesinin hangi ayda ve yılda yaşandığı ise romanda açıkça belirtilir: “1972 yılının 26 Kasım’ı”(s.6).

Bu kısa zaman içine yerleşen geçmiş zamanı ise, iki grupta toplayabiliriz: *yakın* ve *uzak geçmiş*. Ömer'in karısı Aysel'le tartışması ve kapıyı çarparak evden çıkması ile Tezel'in düğüne gelmek üzere İstanbul'dan hareket etmesi... *yakın geçmişte* yaşanır ki, bu hadiseler düğünden en çok bir gün öncesinde cereyan ederler. Yakın geçmişe göre çok daha eskilere uzanan *uzak geçmiş* yaşantıların uç noktası ise, 1950'li yıllardır. Bunu, Ertürk'ün hatıra defteri açıkça dikkate sunar: 5 Şubat 1952. İlk hatırasını yazdıktan sonra bu kaydı düşen Ertürk, bir sonraki sayfada da şu cümleye yer verir: “Neredeyse bir yıldır Birleşmiş Milletler kuvvetlerinin subayı olarak çalıştığım için İngilizce’ mi hayli ilerletebilmişim.”(s.195) Buna göre bu uç nokta, yaklaşık olarak 1951 yılının başlarına kadar uzamaktadır. Uç noktanın ikinci durağı ise, 1960'lı yıllardır. Bunu Tezel'in iç konuşmalarından anlıyoruz: “Derken efendim, pırıl pırıl bir Anayasa’ya da kavuşmuşuz.”(s.25) “On sekiz yaşında, Yirmi Yedi Mayısı yapıp gelmiş sümüklü bir kızcağız.”(s.77) Bunlar bize romanın uç noktalarını verir. Ancak hiç şüphe yok ki, romanda asıl yoğunlaşılan tarih altmışlı yılların sonu ile yetmişli yıllardır. *Bir Düğün Gecesi*,

büyük oranda bu tarihlerde yaşananlardan meydana gelir. Tezel, Ayşen ve Tuncer'in iç konuşmaları bunu açıkça gösterir. Otobüs yolculuğunda Tezel şöyle der: "Ah, üç yıl önce şurama yediğim tokat"(s.65). "Geçen yıl, daha da önce bacağı kırdık."(s.23) "Sekiz ay önce ve üç gün için."(s.62) Tuncer de düğün gecesinden geriye dönerek şöyle der: "O yıllar, üç yıl önce yani."(157) Bu örnekleri diğer karakterlerin konuşmalarından alacağımız parçalarla daha da arttırmak mümkündür. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi bunlar bize romanda asıl yoğunlaşılacak tarihlerin altmışlı yılların sonu ile yetmiş, yetmiş bir ve yetmiş iki olduğunu gösterir.

Mekân

Bir Düğün Gecesi'ndeki olaylar/durumlar çok farklı mekânlarda cereyan eder. Bu mekânları, biraz önce üzerinde durduğumuz zaman kavramını esas alarak inceleyebiliriz. Buna göre romanın anlatı zamanındaki olaylar, yukarıdaki anlatımlardan da anlaşılacağı üzere kapalı bir mekânda cereyan ederler. Bu mekân, Anadolu Kulübü'dür. Anadolu Kulübü, Ankara sınırları içerisinde yer alan bir mekândır. Üst sınıfların uğrak yeri olan bu mekândan Ömer, son derece ironik bir üslupla şöyle bahseder:

"Birinci katta tanışılır. İkişer üçer oturulur. Baş başa kahve, çay içilir. Sağdakini gözünün ucuyla tartarsın. Solundakinin ağzını kurcalarsın. Gününe göre, içlerinden biriyle kolkola çıkarsın. Bir başka gün ikisiyle, üçüyle kolkola çıkarsın. Yeniden buluşmak için sözleşirsin. Gününe göre, ya buluşursun, ya buluşmazsın. İkinci katta ellişer-yüzer toplanılır. Söze dökülmemiş elele-kolkola vermeler kutlanır. En çok burada göz kırpılır. En çok burda eller omuzlara sıkı sıkı bastırılır: Haydi yukarı çıkalım. Üçüncü katta cinfiz içilip kumar oynanır. Fiyatlar tartışılır. Komisyonlar, yüzdeler... Dördüncü katta öğle yemeği, akşam yemeği: Bay bakanı tanıyor musunuz? Tahsis Kurulu Başkanı da gelecek mi? Ne içersiniz, yemekten önce bir şey için. Bir martini?.. İlhan, söyle senin o banka müdürüne, aylık etmesin ulan... Bilmez miyim, senin sözünden çımaz o. Çok ötme. Bakan geldi, yer aç. [...]. Dördüncü kat uzun sürer. Beşinci katta... Az sonra nikah kıyılacak. [...]. Konuklar beşinci kata asansörle çıkıyorlar. Birden burda oluveriyorlar."(s.8)

Anlatı zamanında karşımıza çıkan bu kapalı ve sabit mekân art zaman düzleminde değişir. Bu düzlemde açık ve kapalı olmak üzere çok değişik mekânları müşahade ederiz: Park Otel'in Barı(s.20), Taksim Galerisi(s.34), Kızılay(s.46), Londra(s.62), üniversite kantini(s.142), Esat(s.150), Ali Usta'nın Dükkânı(s.151), Sugar Cone Tepesi(s.193), esir kampı(s.194), Polatlı(s.205), Çankaya(s.239), Gazi Mustafa Kemal Bulvarı(s.252) ve benzeri. Bütün bu mekânların içine düştüğü coğrafyayı ise şöyle sıralayabiliriz: Ankara, İstanbul, İngiltere, Kore ve Japonya. Bunlardan özellikle Ankara ve İstanbul esas mekânlardır. Romanın ana gövdesini oluşturan hikâyeler bu mekânlarda cereyan eder.

Her iki zaman düzleminde karşımıza çıkan mekânlar tasvirden büyük ölçüde uzak bir şekilde dışa yansır. Denilebilir ki bunlar, olaylara sahne olmak ötesinde herhangi bir işlev üstlenmezler.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Bir Düşün Gecesi, hiç şüphe yok ki en çok anlatım tekniği bakımından dikkati çeker. Bu romanda Adalet Ağaoğlu, daha önce denemediği ve hatta daha sonra da denemeyeceği bir şeyi dener ve romanı baştan sona iç konuşmalarla örer. Bu uygulama, kabul etmek gerekir ki, normal uygulamalardan farklıdır. Bu farklılığı dikkate alan Berna Moran, bunu “bağımsız iç konuşma yöntemi” diye adlandırır. Ayrıca bu yöntemi Türk romanında ilk kez ve özgün bir biçimde deneyen yazarın da Adalet Ağaoğlu olduğunu belirtir. Ona göre Adalet Ağaoğlu’ndan önce bu yöntemi deneyen başka bir yazar yoktur.²⁹⁴

Baştan sona iç konuşmaların egemen olduğu bu romanda bir değil, birden çok kişinin iç konuşması yer alır. Bu konuşmalar, daha önce işaret ettiğimiz ana ve ara bölümlere dağılmış durumdadırlar. Düşün gecesinin izlendiği ana bölümlerde Ömer, başlıklı ara bölümlerde ise diğer kişiler konuşurlar. Bunlar, romanda şu sırayı takip ederler: Ömer-Tezel; Ömer-Tezel; Ömer-Tezel; Ömer-Gönül; Ömer-İlhan; Ömer-Fitnat; Ömer-Tuncer; Ömer-Nuriye; Ömer-Ertürk; Ömer-Ayşen; Ömer-Ayşen; Ömer-Ayşen; Ömer. Bu konuşma düzeninde en önemli işlev, hiç şüphe yok ki Ömer’in üzerindedir. *Bir Düşün Gecesi*’nde Ömer, hem düşün gecesi ile kendi geçmiş yaşantısını sunarak bunları muhakeme eder; hem başlıklı ara bölümlerde yer alan kişilerin iç konuşmalarına zemin hazırlar; hem de bir başkası adına hikâyeler uydurur. Bu ve benzeri hususlar, elbette önemlidir ve ilerde bunlar üzerinde ayrı ayrı duracağız; ama burada önce Ömer’in roman içindeki konumunu gözden geçirelim ve bunları hangi sıfatla gerçekleştirdiğini kavrayalım.

Bir Düşün Gecesi’nde Ömer, yukarıda kısaca işaret ettiğimiz hususları şu sıfatla gerçekleştirir: Romancı. Gerçekten de Ömer, bu romanda yazar tarafından silinmek istenen yazar anlatıcının yerine geçer. Onun yokluğundan doğan boşluğu doldurur. Ömer, *Bir Düşün Gecesi*’nde kendisine biçilen bu kimliği muhtelif sayfalarda yer alan konuşmalarında açıkça ifade eder. Mesela şu cümleler, bize Ömer’in romanda hangi sıfatla yer aldığını gösterir:

“Sanki [...] yepyeni bir kimliğe bürünmüşüm. [...]. Hoş. Çok hoş. Yepyeni duygularla bezeli yepyeni bir kimlik bu. Görüyor musun Ömer, bir romancı olmanın eşliğinde duruyorsun. Az önce Tezel’i düşünürken, Ayşen’i ya da Engin’i düşünürken, Aysel ikide bir zihnimi dolaşıp giderken, dahası burada gördüğüm her yüz bir söz, her söz bir anlam, her anlam uzak-yakın bir geçmiş, şu an’a da

²⁹⁴ Berna Moran, (1994): *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul: 37.

yine uzak-yakın bir anlam yakıştırırken bunun bilincinde değildim. Şimdi, sırtımı dayadığım bu duvar dibinde, ansızın bilincindeyim bunun.” (s.106)

Bir romancı olmanın eşiğinde duran Ömer, başka bir yerde ise romandaki konumunu daha açık bir şekilde ortaya koyar. Bunu, baldızı Tezel’le sesli konuşurken²⁹⁵ şöyle ifade eder:

“Tezel bir şey söyledi. Ama ne söylediğini ayırtedemedim. O da sormak zorunda kaldı:

“Böyle bir temel atma töreninde, böyle derin derin ne düşünüyorsun kuzum?”

“Kötü bir roman yazıyorum,” deyiverdim ben de.” [...].

“İyi. Yaz bakalım profesör, yaz...” diyor. “Ama içine beni de koy haa!”

“Koydum bile,” diyorum.” (s.185)

Bu alıntılardan da anlaşılacağı gibi Ömer, *Bir Düşün Gecesi*’nde hem bir roman kahramanı hem de romancılığa soyunmuş bir kişidir. İlerde değineceğimiz noktaları da dikkate aldığımızda diyebiliriz ki Adalet Ağaoğlu, Ömer’i bu romanda silmek istediği yazar anlatıcının yerine geçirmiş ve ona bu görevle hareket etme imkânı vermiştir. Bu hususu ilerde daha açık bir şekilde müşahade edeceğiz. Şimdi ana konu etrafında ilerleyelim ve romancı konumundaki Ömer’in romanda hangi işlevleri yerine getirdiğini tek tek gözden geçirelim.

İç konuşmalarını sürdürdüğü ana bölümlerde Ömer, düşün salonunu izlerken öncelikle sık sık geçmişe döner ve geçmişte yaşadıklarını anlatır. Bu anlatımlarda Ömer, yakın ve uzak çevrede gördüklerini, duyduklarını, yaşadıklarını kısacası kendi bilgisi dahilinde olanları sunar. Bu sunumları yaparken Ömer, aynı zamanda kendisiyle sürekli olarak hesaplaşır. Zaaflarını ve çıkmazlarını anlamaya ve aşmaya çalışır. Ana bölümlerde gördüğümüz bu hususu şu kısa alıntı örnekler: “Çarkına okunmuş bir profesörüm demek? Aysel söyleyince kızmıştım. Demek bu başarılı mı? “En sonunda Generalin oğluna ‘peki’ diyen Ayşen gibisin Ömer, başka ne?” Ama Ayşen çocuk daha... Ayrıca, başka türlü olması da pek beklenemezdi...” (s.8)

Ömer, bu geriye dönüşlerin yanında ayrıca düşün gecesini izler ve bize düşünde yaşamakta olan durumları anbean takdim eder. Bu takdimde Ömer, ancak “algı alanı”²⁹⁶ içine giren kişileri ve durumları aktarır. Başka bir ifadeyle Ömer, gören gözün uzanabildiği noktalarda bulunan kişileri ve cereyan eden durumları betimler. Mesela ayrı yerlerden aldığımız şu alıntılar gören gözün uzanabildiği durumları ve kişileri aktarmaya iyi bir örnektir: “Müjgân, asansörden inip önlerinde kuyruğa dizilenlerden bir bayın –vişne çürüğü kadife bir ceket giymiş, kötü dikilmiş- elini öpmesine izin verirken bir yandan da bana bakıyor”(s.12) “Kapının önünde bir sepet devrildi. Müjgân irkildi.”(s.81) Bu alıntılarda da görüldüğü gibi Ömer, burada görüş alanı içine giren durumları görmüş ve bunları aktarmıştır. Ömer, romanda buna benzer durumları sık sık aktarır ve böylece okuyucuya düşünde yaşananları gösterir. Ömer’in yaptığı

²⁹⁵ Bu romanda sesli konuşmalar neredeyse yok denecek kadar azdır. Son derece hacimli olan romanın bütünü içinde toplansa bunlar, ancak birkaç sayfayı bulabilir.

²⁹⁶ Kuruyazıcı, (1981): 94.

bu sunumla ilgili olarak burada işaret edilmesi gereken başka bir nokta daha var ki, o da şu: Ömer, okuyucuya düğünde yaşananları yansıtabilme için düğün salonunda sürekli olarak görüş alanı iyi olan noktaları seçer; özellikle bu noktalarda durmaya özen gösterir.

Bununla birlikte Ömer, özellikle düğün gecesinde ortalıkta dolanan kişilerin zihinlerinden geçen duygu ve düşünceleri okur. Bunları bize aktarır. Ömer, bu aktarmaları iki şekilde yapar. Kafasını bize açacağı kişiye önce bakışlarını yöneltir. Söz konusu kişinin odaklandığını gösteren bu bakışların ardından o kişi hakkında konuşmaya başlar. Bu konuşma bir süre devam eder. Konuşmanın sona erdiği noktada ise araya iki nokta üst üste işareti (:) girer²⁹⁷; Ömer aradan çıkar ve söz sırası başka kişiye geçer.²⁹⁸ Adalet Ağaoğlu romanları okuyucusu, aslında bu uygulamaya yabancı değildir. Çünkü işaret ettiğimiz bu uygulamayı, onun diğer romanlarında da yoğun bir şekilde görürüz. Ancak burada diğer romanlardan farklı olarak başka bir durumla karşı karşıyayız. Şöyle ki: Bu uygulama diğer romanlarda yazar anlatıcı tarafından gerçekleştirilir. Bu romanda ise yazar anlatıcının yerine geçen ya da romancı kimliğine bürünen Ömer tarafından gerçekleştirilir. Bu uygulamaya şu kısa alıntı iyi bir örnektir: “Ayşen’in kupkuru kesilen gözlerinden ateşler fışkırıyor. Düşmanlık dolu: Batsın bu düğün marşı! Düğün de, Ercan da batsın! Benim için bu gecenin çok güzel olabilecek bu tek dakikası da böylece son bulmuş oluyor.”(s.208)

İlkinden büyük farklılıklar göstermeyen ikinci uygulama şeklinde ise yine devrede olan kişi Ömer’dir. Ömer, öncekinde olduğu gibi bakışlarını yine birine odaklar ve bu sefer noktalama işaretine ihtiyaç duymadan söz konusu kişinin kafasını bize açar. Şu alıntı buna iyi bir örnektir:

“Kayınvalidemin başı. [...]. Bu baş, orkestradan ortalığa dökülen, pistekilerin sert adım vuruşlarıyla iyice canlandırdıkları ‘er meydanındaan’larla hiç uyumu olmayan bir biçimde titriyor. Bitti. [...]. Meğer bu Ömer, o kibar görünüşü altında

²⁹⁷ Adalet Ağaoğlu romanlarında sıkça uyguladığı bu yöntemi şöyle anlatır: “Değişik zaman ve uzamlarda geçmiş/geçebilecek durumları, olguları, konuşmaları, yapıp etmeleri kişilerin dıştan görünmeyen tarihselliklerini verebilmek, çok boyutlu bir devingenliği belirleyebilmek için, değişik hurufatla dizgi yöntemi her zaman yeterli ve geçerli olmayabiliyordu. Tire, tırnak, ayraç vb. de çok değişken, fazla içiçe durumları iletmeye yetmiyordu. Hele konuşmalarda. Üstelik, bir kişinin içinden de, dışından da kaç sesli konuşabildiği düşünülürse... Ayrıca ben, dizgisi süslü metinlerin, okurun gözünü yorduğu oranda, kafasını da karıştıracığını düşünüyorum artık. Bütün yoğun, karmaşık durumları yazıya geçirirken, elden geldiğince az şingirdaklı yollar bulmalıyız, diyorum. Bir şeyi açıklamadan önce kullanımı dışında da çok kullanışlı olabilen iki nokta üstüste’lerin değerini böyle keşfettim desem, yeri. Böylece, benim için yepyeni bir bağlamda, ilkin *Bir Düğün Gecesi*’nde, ama biraz çekinik, sonra *Yazsonu*’nda daha yürekli seçkinleştirerek, daha bilinçle ve öpe koklaya kullandım iki nokta üstüste’leri... Okurun, bu pek değerli hazineye karşı uyanık ve çok duyarlı olmasını ne kadar isterdim: Muthiş kullanışlı, pırlıl pırlıl, elmas gibi iki nokta üstüste...” (Daha fazla bilgi için bkz. Adalet Ağaoğlu, (1983): “İki Nokta Üstüste”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 28, (Mart): 38-40)

²⁹⁸ Ancak bu noktada şu hususu ilave etmek gerekir. Bu konuşmalar, gerçekten de Ömer’e mi yoksa onun bakışlarını yönelterek odaklandığı kişilere mi aittir? Açıkçası bu noktada okuyucu zaman zaman tereddüde düşmüyor değil. Ancak bununla beraber konuşmaların yapısı biraz daha yakından incelendiğinde bunların Ömer’e değil, onun bakışlarını yönelterek odaklandığı kişilere ait iç konuşmalar olduğu anlaşılır.

ne kaba, ne ezici bir adammış. Paşanın öfkesine kurban olayım. O bir şey mi? Kim bilir kızım bu saygısızdan neler çekti. Hiç bilemedik. Tevekkeli kaç yıldır hepimize küs, hepimizden uzak. Sebebi buymuş demek? Demek abisinin dediği gibi komünist falan olmalarından değilmiş! Bir mors alfabeti söker gibi, titreyen o başın içinden bunları sökü� çıkarıyorum.”(s.279)

Görüldüğü gibi bu alıntıda da Ömer, önce gürültü içindeki başı seçmiş; ardından o başın içini açmış ve zihinden geçen düşünceleri okutmuştur. İşaret ettiğimiz her iki şekli Ömer, bu romanda karşımıza çıkan diğer kişilere de uygular ve onların zihinlerinden geçenleri sunar. Bu uygulamalar, hiç şüphe yok ki onun yukarıda işaret ettiğimiz romancı kimliğini bir kez daha teyit eder. Ömer’in bu kimliğini teyit eden başka bir hususiyeti de iç konuşmalarını sürdürdüğü ana bölümlerin sonlarında takındığı tavırda müşahede ederiz. Başlıklı ara bölümlere geçileceği yani sahnenin değişeceği vakit Ömer, “her konuşmasının sonunda düğündekilerden birini odaklar ve o kişi sanki sahnede spot ışığı ona çevrilmiş gibi konuşmasına başlar. Örneğin I. bölümde Ömer’in konuşması şu cümlelerle bitiyor:”²⁹⁹ “Şimdiyse Tezel’e bakıyorum. “Bana bakıp durma!” demesi ona bakıp durmam için bir çağrıymış gibi. Onunsa içkisiz kalmamaktan öte beklediği hiçbir şey yok. Öyle görünüyor. Aysel’in uzak sesini ânında unutmuş bir Tezel bu. Değilse de alkol unutturur.”(s.19)

Bu alıntı, numaralı ilk ana bölümün sonudur. Bu bölümün sona erdiği noktada başlıklı ilk ara bölüm devreye girer ve bu bölümde yukarıdaki alıntıda odaklanan kişi/Tezel konuşmaya başlar. Burada artık Ömer aradan çekilmiş; Tezel konuşmaya başlamıştır. Ömer, kendisinin yer aldığı her ana bölümün sonunda bu hususu uygular ve böylece kendisinden sonra konuşacak olan kişilere zemin hazırlar. Bu hazırlama ile birlikte de diğer karakterler devreye girerler ve bize doğrudan doğruya iç dünyalarını açarlar.

Berna Moran, Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düğün Gecesi*’nde uyguladığı bağımsız iç konuşma yönteminin birçok bakımdan kısıtlayıcı ve başarıyla uygulanması güç bir yöntem olduğunu belirtir. Ona göre Adalet Ağaoğlu bu yöntemin cenderesinden kurtulmak ve rahatlamak için birtakım çözümler aramıştır. “Bunlardan biri iç konuşmanın bir başkasıyla konuşuyormuş gibi yapılması. Örneğin Fitnat Hanım “Neden ayrı ayrıyız? Hep ayrı yerlerdeyiz? Ah Salim Bey, Salim Bey, erkenden göçüp gittin” diye başlayan iç konuşmasında ölmüş alan kocasına dert yanıyor. Gönül Hanım ise içinden söylediklerini sanki bir komşusuna söylüyor. “Ne yaptım komşum, Ömer Bey’e karşı ayıp mı ettim acaba?” diye başlayarak kocasının akrabalarını çekiştiriyor, içini döküyor görülmeyen komşusuna. Tuncer sanki karşısında Ömer varmış gibi konuşuyor, davranışlarını ona açıklamaya çalışıyor. Ayşen uzun iç konuşmalarının bir kısmını Gül’e hitaben yapıyor, bir kısmını Ömer’e. Böylece insanın kendi

²⁹⁹ Moran, (1994): 38

kendine içinden konuşurken söyleyemeyeceği şeyleri, yazar, diyalog biçimine dönüştürerek söyletiyor kişilere. Adalet Ağaoğlu'nun bir başka çözümü de şu: Ömer IX. bölümün sonunda iç konuşmasını “Kore’den dönüşleri çiçeklerle ve marşlarla karşılanan bu albay mı?” sözleriyle bitirirken spot ışığını Kore savaşında çarpışmış olan Ertürk’e çevirmiş olur. Romanın kurgusuna göre bu odaklamayı Ertürk’ün iç konuşmasının izlemesi gerek, ama Ertürk’e ayrılan alt bölüm “Birleşmiş Milletler İrtibat Subayı Ertürk’ün Hatıra Defterinden Notlar” başlığını taşıyor. Bu durumda Adalet Ağaoğlu'nun iç konuşma yönteminden vazgeçtiği ve anı defteri yöntemine geçtiği kanısına varabiliriz. Ancak anı defterinden on sayfa okunduktan sonra X. bölüme gelince anlıyoruz ki bunlar gerçekten Ertürk’ün yazdığı anılar değil, Ömer’in ona yakıştırdığı ve uydurduğu anılardır, yani Ömer’in anı defterine dönüştürülmüş bir iç konuşmasıdır.”³⁰⁰ Bunu, Ömer’in iç konuşmasından açıkça anlıyoruz: “Düğün Marşı yanlış bir zamanda patlak vermeden önce, İlhan’la emekli albay arasındaki konuşmayı ister istemez işitmiş buldum. Böylece, Ertürk’ün anılarını yazdığını sandığım bir defterin sayfalarını çok gerilerden başlatmak, işin içine bir de Sumida katmak zorunda kaldım. Bu konuşma düş gücümü iyice harekete geçirmiş olsa gerek.”(s.203-204)

Berna Moran’a göre “iktisat profesörü Ömer’in bir Ertürk karakteri yaratmasına şaşmamak lazım çünkü düğün halkını seyrederken romancılığa soyunduğunu daha önceden bildirmişti. Ama öyle de olsa bir adamın on sayfa tutan bir anı defterini kafasında bir iç konuşma şeklinde yazmış olması inandırıcı olur mu? Bu örnekler gösteriyor ki yazar kısıtlayıcı yöntemi biraz serbest ve gevşek kullanmayı yeğlemiştir.”³⁰¹

Bir Düğün Gecesi’nde uygulanan bağımsız iç konuşma yöntemini kısmen serbest ve gevşek bulan Berna Moran, iç konuşma tekniğini romanda işlenen “iletişimsizlik” ile “görünüş ve gerçeklik arasındaki karşıtlık” temaları bakımından yerinde bulur. Ona göre bu teknik, karakterler arasında söz konusu olan büyük iletişimsizlik sorunu ile düğündeki görünüş ve gerçeklik arasındaki karşıtlığı başarıyla dikkate sunar.³⁰²

Anlatım tekniği ile alâkalı bu anlatımlardan sonra burada kısaca şunları ifade edebiliriz: Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*’ni baştan sona iç konuşmalarla örmüş ve kişilerin hikâyelerini kendi ağızlarından takdim etmelerine imkân vermiştir. Bağımsız iç konuşma yöntemi adı verilebilecek bu yöntemi o, ilk kez bu romanında denemiştir. Bu yöntemle aynı zamanda yazar anlatıcıyı tamamen ortadan kaldıran Adalet Ağaoğlu, bu romanda yazar anlatıcı yerine roman kahramanlarından birini öne geçirmiş ve onu romancı/yazar anlatıcı kimliği ile donatmıştır. Bu kimlikle donatılan Ömer, *Bir Düğün Gecesi*’nde yazar anlatıcının yapması gereken işlevleri, kendisi yerine getirmiştir. *Bir Düğün Gecesi* özellikle bu bakımdan da son derece dikkat çekicidir.

³⁰⁰ Moran, (1994): 39-40.

³⁰¹ Moran, (1994): 40.

³⁰² Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bakınız. Moran, (1994):.45-46.

1.4. Yazsonu

Kurgu

Ölmeye Yatmak, “*Fikrimin İnce Gülü*”, *Bir Düğün Gecesi...* Kurgunun ön planda ve kusursuz olduğu, olayın neredeyse yok denecek kadar aza indirildiği, klasik gerçekçi roman estetiğinin kırıldığı ve anlam üretmede okuyucunun etkin kılındığı bu romanlarda Adalet Ağaoğlu, hiç şüphe yok ki yöneldiği yeni vadide modernist roman estetiğine bağlı bir yazar olarak ortaya çıktığını ve bu çizgide ilerlediğini gösterir. İlk romanı *Ölmeye Yatmak*’la beliren ve peşi sıra gelen romanlarla giderek güçlenen bu çizgiyi Adalet Ağaoğlu, 1980 yılına yani *Yazsonu* romanını yayımladığı tarihe kadar sürdürür. Adalet Ağaoğlu bu çizgiyi ilk defa, biçim bakımından son derece ilginç bir deneme olan *Yazsonu* romanıyla kırmaya başlar. Bu romanla birlikte Adalet Ağaoğlu, artık daha önce bağlı olduğu roman estetiğinden bir adım daha öteye geçer ve yeni biçim arayışlarına yönelir. Süregelen modernist çizginin kısmen de olsa kırıldığını gösteren bu deneme, onun post-modern alana yöneldiğinin işaretini verir. Daha ilk bakışta deneysel biçim arayışlarının ürünü olduğu dikkati çeken bu romanda Adalet Ağaoğlu, tıpkı post-modern romanlarda olduğu gibi aynı anda birbirleriyle ilintili iki ayrı hikâyeye yer verir: Bir yanda Akdeniz’de bir araya gelmiş altı insanın deniz kenarında bir hafta on gün süreyle yaşadığı yaz sonu tatilini; öte yanda ise söz konusu altı insanın hikâyesinin yazar tarafından gün gün nasıl kurgulandığını veya yaratıldığını dikkate sunar. Başka bir ifade ile *Yazsonu*, okuyucuya hem bir roman sunar, hem de sunduğu romanın arka planına/oluşum sürecine veya yaratıcısına ışık düşürür. *Yazsonu*’nda tanık olduğumuz bu ilginç denemeyi bir söyleşide Adalet Ağaoğlu “...romanın da bir serüveni var, o da romanda yer almalı, görüşü”³⁰³nden hareketle yaptığını belirtir ve denemenin tamamen kendi roman arayışının bir sonucu olduğunu “...şimdi böyle çalışmalara, ‘post-modern’ diyorlar, ama benimkisi bütünüyle kendi roman sorgulayışımın, kendi roman serüvenimin içinden çıktı.”³⁰⁴ sözleriyle vurgular.³⁰⁵

³⁰³ Özen vd., (1996): 129.

³⁰⁴ Özen vd., (1996): 129.

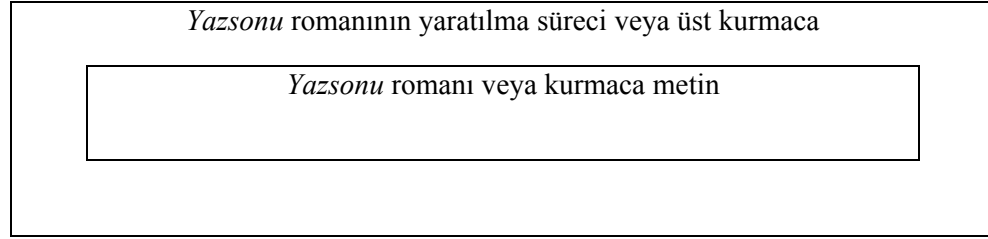
³⁰⁵ Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu* romanı yukarıda da değindiğimiz gibi, önceki modernist çizgiden sapma gösteren bir roman. Onun romanlarını bir bütün olarak kavradığımızda bu sapmayı açıkça müşahede ederiz. Ancak buna rağmen bu roman gerçek anlamda bir post-modern roman mıdır? Onu bütünüyle bu çizgide algılayabilir miyiz? Bize göre roman, öncekilerden farklı özelliklere sahip. Ancak bu farklılık onun gerçek anlamda post-modern bir roman olduğu sonucuna götürmez. Şüphesiz *Yazsonu*, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi kendisine ve yaratıcısına ışık düşüren bir roman; ama bunun yanında post-modern romanların genel özelliklerini bütünüyle bünyesinde barındırmayan bir roman. Post-modern romanların genel karakteristiğine bakınca bunu daha net bir biçimde müşahede etmek mümkün. Bilindiği gibi post-modern romanlar, bu felsefenin ana düşünce eksenini taşıyan çoğulculuk esasına dayanırlar. Post-modern roman, pek çok farklı unsuru aynı zamanda kendi bünyesinde toplar ve bu çoğulculuktan yeni bir ahenge/uyuma ulaşır veya ulaşmaz. Bu konu hakkında şu kaynaklara bakılabilir: Dilek Doltaş, (1999): *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul; Yıldız Ecevit, (2002): *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yazsonu, her biri romen rakamı ile işaretli dört bölümden meydana gelir. Başında, işlenen konuya uygun birkaç dizelik şiir parçalarının/epigrafın bulunduğu bu bölümlerde, esasen birbirleriyle ilintili iki hikâye yer alır. İlk hikâye, romanın I. bölümünde başlar ve aynı bölümün sonunda kesintiye uğrar (5-36). İlk bölüm sonunda kesintiye uğrayan bu hikâye, IV. bölümde tekrar devreye girer ve böylece hikâye tamamlanmış olur(240-270). Odakta yazarın yer aldığı bu bölümlerde, daha sonra –arada- okunacak olan kurmaca metnin hangi zaman parçasında ve neye rağmen ortaya çıktığı; bunun yazar tarafından ne kadar zamanda ve nasıl kurgulandığı... gibi konular işlenir. II. ve III. bölümlerde ise, (37-109/110-253) daha ilk bölümden yazarın kurgusu olduğu öğrenilen metinle/*Yazsonu* romanıyla karşı karşıya gelinir. *Yazsonu* romanının okunduğu bu bölümlerde kurgu, çerçeve anlatıya göre farklı ve bir o kadar da dikkat çekicidir. I. bölümde okuyucuyu karşılayan yazarla özdeş birinci teklik şahıs anlatıcı, bu bölümde (II) yazar anlatıcıya döner ve bu anlatıcı daha sonra adının Nevin olduğunu öğreneceği kadını otobüsten indirdikten sonra onu bir gözlemci edasıyla gideceği yere, küçük eve kadar izler veya ona adeta refakat eder. Bu refakat boyunca okuyucu, onun dinlenmek amacıyla deniz kenarına geldiğini öğrenir. Yalnız bu dinlenme tek başına değil davet ettiği beş arkadaşı ile birlikte olacaktır. Bu amaçla kadın, küçük eve geldikten sonra onları karşılamak üzere ev içi hazırlıklarına girişir ve bu hazırlıkları ilerleyen saatlerde hemen hemen tamamlar. Böylece Nevin arkadaşlarını karşılamaya hazırdır. Karşılamaya hazır oluşla birlikte bölüm sona erer. Yalnız bu sona eriş, III. bölümün açılışıyla birlikte bir şaşırtmayı da beraberinde getirecektir. Çünkü önceki bölümün sonunda okuyucunun, arkadaşlarını bekler hâlde bıraktığı Nevin ve kaldığı yerden devam etmesini beklediği hikâye, III. bölümde bir anda değişime uğrar. Bu değişmeyi, bölümün ilk bir iki cümlesini alıntılıyarak görelim: “Hepsi gitti. Evi bana bıraktılar. Ben kaldım; yaz bitti. Kumsalda ayak izleri. Çizdiğimiz çizgiler, yazdığımız yazılar, adlar...”³⁰⁶ Bu ifadeler, önceki bölümde geleceği öğrenilen kişilerin söz konusu yere gelip gittiklerini ve ardından Nevin’in anlatıcı konumuna geçerek yaşananları anlatmaya başladığını gösterir. Yani burada önceki bölümde yazar anlatıcının anlatımıyla başlayan hikâye, kaldığı yerden değil; aksine sonrakinin bittiği yerden üstelik Nevin’in yaşananları kaydetme, yok olmama arzusundan kaynaklı olarak başlar.³⁰⁷ Burada artık arkadaşlarını uğurlayan Nevin, uğurlamayı takip eden günlerde kısa bir müddet önce arkadaşlarıyla birlikte yaşadıklarını ayrıntılı bir biçimde anlatmaya/kaleme almaya başlamış ve bu anlatmayı yaklaşık üç dört gün sürdürdükten sonra hikâyeyi tamamlamıştır.

³⁰⁶ Adalet Ağaoğlu, (1985): *Yazsonu*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım: 110. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntıların sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

³⁰⁷ Anlatımda dikkati çeken çocukluk/çökseslilik –yazar, yazar anlatıcı, kahraman anlatıcı, iç konuşma, montaj, diyalog vb.- ile anlatı düzleminde tanık olduğumuz bu şaşırtmalar, girişte işaret ettiğimiz post-modern unsurlara örnek teşkil ederler.

Kurguya dair bu genel bilgi bize *Yazsonu* romanının “...iki ayrı öykü/iki ayrı anlatı düzlemi...”³⁰⁸ etrafında vücut bulduğunu gösterir. Bu iki ayrı anlatı düzlemini bir şema üzerinde şu şekilde göstermek mümkün:³⁰⁹



Şemadaki ‘*Yazsonu* romanının yaratılma süreci veya üst kurmaca’ biçimindeki ifade I. ve IV. bölümleri, ‘*Yazsonu* romanı veya kurmaca metin’ şeklindeki ifade ise II. ve III. bölümleri işaret eder. Dikkat edilirse bu düzenleniş biçimiyle I. ve IV. bölümler adeta bir kitabın ilk ve son kapağı; başka bir ifade ile II. ve III. bölümleri/kurmaca metni içine alan bir çerçeve gibidir. Burada bu ayırımı dayanarak önce çerçeve anlatıdaki ‘*Yazsonu* romanının yaratılma süreci veya üst kurmaca’yı; ardından da “*Yazsonu* romanı veya kurmaca metin”i ele alacak ve bunların kurgusunu ortaya koymaya çalışacağız.

Üst Kurmaca

Üst kurmacada okuyucu, “yazarın kendisiyle özdeş bir birinci şahıs anlatı”³¹⁰cı ile karşı karşıya gelir. Yazar şeklinde nitelenebilecek bu anlatıcıdan, kendisinin yazın sona ereceği bir vakitte Alanya’daki boş bir motele geldiğini ve kısa bir müddet için buraya yerleştiğini öğreniriz. Amacı ise, “iyice gelişmiş bir roman taslağına dek, bütün tasarılar[n]ı geride bırak”mak, “sessiz bir deniz kıyısında, katıksız bir dinlence” yapmak, adeta bir “yaprak, bir dalga, bir solucan gibi doğanın herhangi bir parçası olmak”tır.(s.5-6) Bu düşüncelerle deniz kenarına gelerek motele yerleşen yazar, ilk anda motelin hemen yanı başında duran terk edilmiş küçük evi fark eder. Bir müddet sonra da çevredeki insanlardan daha önce küçük evle ilişkisi bulunmuş kişilere dâir “kırık-dökük birkaç tümce”(s.23) duyar. Ancak o, ilk aşamada bunlara pek alâka göstermeyerek amaç istikametinde denizin, kumsalın, güneşin ve doğanın tadını çıkarmaya çalışır. Kır gezilerine çıkar, denize girer, kumsalda güneşlenir vesaire... Ancak tatili her ne kadar planladığı şekilde geçirmeye gayret gösterir ise de, bu esnada onun iç dünya bakımından pek de rahat olmadığını görürüz. Sebebi ise, düşünmek dahi istemediği önceki roman tasarısının sürekli olarak zihnini meşgul etmesidir. Gerçekten de yazar, ilk bir iki günü

³⁰⁸ Ahmet Oktay, (1981): “Anlatmak: Yaşam Üzerine Uydurmanın Yolları”, Yazko Edebiyat, Sayı: 6, (Nisan): 74.

³⁰⁹ Bu şema Berna Moran’ın, Oğuz Atay’ın “Tutunamayanlar” romanı üzerine yaptığı incelemesinden alınmıştır. (Moran, (1994): 201.)

³¹⁰ Gürsel Aytaç, (1981): “Çağdaş Türk Edebiyatında Bir “zaman Romanı”: Adalet Ağaoğlu’nun “*Yazsonu*”, Yazko Edebiyat, Sayı: 9, (Temmuz): 90.

hep önceki roman tasarısının baskısı altında geçirir. Zihnen rahat bir tatil geçirmek amacıyla olan yazar, onu bilincin derinliklerine gömmek için adeta savaşır; onu bazen geri iter gibi olur; ama bir müddet sonra tasarımın “yeniden, burgacın tam merkezine düşmüş iri bir çınar yaprağı olarak üste çıktı”ğını(s.11) hisseder.

Kısa bir süreliğine gerileyen sonra da “iri bir çınar yaprağı olarak” bilince yükselen ve zihnini meşgul eden bu tasarıdan yazarın ilk defa bir gezinti dönüşünde otele geldiğinde kurtulduğunu görürüz. Yalnız son derece ilginç bir kurtuluştur bu. Öğle üzeri motele dönen yazar, ılık bir duş aldıktan sonra doğru lokantaya iner ve “yandaki evle evin altındaki küçük koyu kuşbakışı gören pencere önüne otur”ur.(s.21) “En iyisinden serin, beyaz bir şişe şarap açtır”an ve “ısmarladığı balığın kızarmasını beklerken şarabı”nı(s.21) yudumlayan yazar, bu esnada ilk geldiği zaman gördüğü ve onunla ilişkisi bulunmuş kişilere dair “birkaç kırık-dökük tümce” duyduğu yandaki terk edilmiş küçük eve “çok kısa bir ân. Bir göz kırpımlık zaman içinde, bakış açısı”nın “kavradığı yere” “biraz solgun, yeşilimtrak-gri-mavi” bir ışık düştüğünü görür. İşte “o ân, o ilk ışık çakımında, motelin yanındaki evde, varla yok arası bir zaman parçası içinde bazı kimseler gördüğü [...], sesler, hatta bir hıçkırık sesi bile işittiği ân, eski tasarı[sı] bütünüyle gerile”r. Ancak tamamen irade dışı ve bir ânda meydana gelen bu gerileme, dinlenmek amacıyla olan yazarın zihnini rahata kavuşturmaya yetecek mi? Bu soruya yazar, “işte tam karşıtı: Bu kez de alışılmamış yüzler, sesler, alışılmamış çalınlar ve savaşım yollarıyla daha da yakıcı bir saldırıma içinde kaldım.”(s.11-12) şeklinde karşılık verir. Bir ışık çakımında evin taraçasında beliren bu imge, öncekinde olduğu gibi gerçekten de yazarın peşini bırakmaz. Bu ândan itibaren hemen her gün onun hayal aleminde gelişimini sürdürür. O kadar ki bu imge, tatil beldesini terk ettikten sonraki zaman diliminde de yeni ilavelerle zenginleşerek devam eder ve ancak birkaç ay sonra kendini bütünlüğe kavuşturur.

Beklenmedik bir ânda terk edilmiş evin taraçasına düşen bu ışık ve beraberinde görülen insanlar, şüphesiz yazar için bir aydınlanma, kavrama ânıdır. Başka bir ifade ile önceki tasarıyla bütünüyle “geriletin” ya da “püskürten” ama bunun yanında yeni bir roman tasarısına kapı aralayan bir dönüşme veya yaratma ânı. Artık bu ândan itibaren yazar için önceki defter bütünüyle kapanmış, yerine yeni bir romanın ilk sayfaları açılmıştır. Hiç şüphe yok ki, açılan bu yeni sayfa ilerde okunacak olan metinden başkası değildir. Önceki roman tasarısını unutmak ve katıksız bir tatil yapmak niyetinde olan yazar, geldiği gün gördüğü yandaki ev ve ona dair işittiği birkaç cümlenin tesirinde kalarak bir ışık çakımında yeni bir romanın ilk nüveleriyle karşı karşıya gelmiş; bu andan sonra yaşadıklarını tasarı biçiminde defterine kaydetmeye başlamış ve ilerleyen aylarda bunu *Yazsonu* olarak tamamlamıştır.³¹¹

³¹¹ Şüphesiz bu bir yaratmanın hikâyesidir ve bu hikâye Adalet Ağaoğlu’nun yaratma ile alâkali düşüncelerini dikkate sunar. Bu noktada bu hikâyeyi yorumlamak, bizi faydalı sonuçlara götürebilir.

Buna göre üst kurmaca veya çerçeve anlatıda ilk işaretlenmesi gereken nokta, bir romanı neredeyse bitirmek üzere olan yazarın dinlenmek amacıyla gelmiş olmasına rağmen önce bu tasarımın

Kurmaca

Daha önce vurgulandığı gibi kurmaca metin, II. bölümde başlar ve III. bölümde sona erer. Bu bölümlere yayılan ikinci hikâyenin şahıs kadrosunda hayatlarının en can sıkıcı bir döneminde tatile çıkan altı insan yer alır. Bunlar Nevin, Hasan, Fuat, Memet, Doğan ve Meriç'tir. Ayrıca bu kadroya inşaat bekçisi Kadir, karısı Hatice ve oğulları Yusuf... gibi kişileri de ilave etmek gerekir.³¹² Bunlar, altı insanın tatil yapmak amacıyla geldiği çevrede yaşayan kişilerdir ve hikâyeye dolaylı bir şekilde dahil olurlar. Bu bölümlerde şahıs kadrosunu teşkil eden altı insanın -ve onların çevresindeki kişilerin- bireysel ve toplumsal düzlemde yaşadığı temel sorun ve bu sorunun kaynaklanma noktaları dikkate sunulur.

İkinci hikâyeyi meydana getiren olaylar/durumlar II ve III. bölümlere yayılır. Bu bölümlere yayılan olaylar, son derece karmaşıktır ve kronolojik anlatımdan uzaktır. Bu karmaşıklığın önüne geçebilmek ve olayları daha anlaşılır kılabilmek için, burada üç ayrı zaman düzlemine dayanmak gerekir. İşaret ettiğimiz üç ayrı zaman düzlemini, şahıs kadrosunu meydana getiren kişilerin yaz tatili amacı ekseninde şu şekilde ifade etmek mümkündür: *tatile çıkılmadan önce; tatile çıkıldıktan sonra ve tatil sona erdikten sonra.*

Tatile çıkılmadan önceki yaşantılara göz attığımızda altı insanın mutsuzluk ve bunalmışlık ekseninde kesiştiklerini müşahede ederiz. Nevin, Hasan, Doğan ve diğerleri tatile çıkılmadan önceki dönemde bireysel ve toplumsal sebeplerden dolayı hayatı çekemez hâle gelmişlerdir. Birbirleriyle akrabalık ve arkadaşlık bağlarıyla bağlı olan bu insanlar ne kendi kendilerine ne kendi aralarında ne de süregiden toplum hayatıyla sağlıklı bir iletişim içine

baskısından kendisini kurtaramamış olmasıdır. İkinci nokta ise, geldiği anda görmesine ve hakkında birkaç cümle duymasına karşın pek alâka göstermediği küçük ev ve bu evle ilişkisi olmuş kişileri umulmadık bir anda bir ışık çakımında evin taraçasında –tabii ki yazarın yaratımı olan imgesel kişileri-görmesidir. Burada şu yorumu yapmak mümkün gibi görünüyor: Kağıda çıkarılmamış bir tasarı, ne kadar gelişmiş olsa bile umulmadık bir anda gerileyebilir veya tamamen farklı yeni bir romana dönüşebilir. Bu dönüşmede, ilk kez görüldüğü esnada ne kadar dikkati çekmemiş olsa bile dış dünyada görülen veya yazarda olduğu gibi istenmeden duyulan gerçeklikler önce bilincin derinliklerine gömülür ve daha sonra umulmadık bir anda kendini çarpıtarak tekrar bilince çıkabilir. Adalet Ağaoğlu bunda zamanın en küçük parçası olan ânın en önemli etken olduğunu düşünür: “Bir ân. Hep o ölçüye, ölçüğe sığmaz küçük ân'lar... O ân'lar içinde ansızın bir ışık çakar. Işığın düştüğü yer, nesne, zaman; bu ışık çakımına dek önceden bildiğimiz, algılayıp duyumsadığımız ne varsa hepsi, rengini, biçimini, derinliğini çarpıtır. Dönüştürüp değiştirir. Nerdeyse elle tutulur ölçüde belirgin tasarılarınızı da geriletir, örter, siler. Ân, kendi ışığıyla düştüğü yerde, tam kendisi olarak gerçekleşir. Büyük bir dalganın, kumsalda her şeyin üstünü örtüp geri çekilmesi gibi, geride yepyeni, öncekine hiç benzemeyen, el değmemiş bir yüzey bırakarak çekilip gider. O yeni, henüz hiçbir el ve ayağın değmediği kumsalın yüzeyi, başka bir dalgaya – bir ân'lık başka bir ışık çakımına- dek öylece, gözünü dünyaya ilk açmış bir çocuk bakışı denli saf, lekesiz kalır. Bir ân. Artık çok şey görmüş, çok şey görmüş olduğu için de, o sonsuz saflığı algılama yeteneğinden yoksun bulunan gözleriniz, en kısa süreli çakışların gerçekler içindeki en yalın gerçeğini bir yanılsama olarak değerlendirir.”(s.7-8) Bu değerlendirmeyi başka şekilde ifade etmek gerekirse aslında “her şey kendi doğrusunu bulur.”(s.5)

³¹² Bunlardan Nevin, yazarın motele geldikten sonra küçük ev ve bu evdeki kadınla ilişkili olarak duyduğu söylentilerin ardından söz konusu evin taraçasında imge hâlinde beliren kadının; Doğan, aynı yerde dinlenirken tanıdığı sarışın gencin; Yusuf, motelin çevresinde tanıdığı çocuğun; Hatice ise motelde tanıdığı temizlikçi kadının birer yansımalarıdır. Üst kurmacadaki yazar, etrafında tanıdığı veya hakkında bilgi edindiği kişileri bu şekilde dönüştürerek romanına yerleştirir.

girebilirler. Hemen hepsi, adeta kendi kabuğuna çekilmiş; kimse kimseyi görmek, konuşmak dahi istememektedir. Onların içine sürüklendikleri hâli anlatıcı konumundaki Nevin, şu şekilde takdim eder: “Mektup satırlarında, telefonlardaki seslerde, denetime uğratılmış sözlerde her şey gizli kalıyor. Üstüne kilit atılmış tarihsel belgelere, Dışişleri, İçişleri Bakanlıklarının arşiv dolaplarına benziyorduk.” (s.163)

Bu alıntı bize geçmişte yaşananların genel çerçevesini çizer. Onlar uzun müddet bu şekilde hayatlarını sürdürürler. İlerleyen zamanla birlikte bu altı insan öyle bir raddeye sürüklenir ki, artık bu noktada hemen hepsi tükenmiş, hayatın dışına düşmüştür. İşte tam bu noktada neredeyse yok olacakları esnada ise bu kişilere Nevin, bir anlık “içgüdü” saikiyle tatile çıkma teklifinde bulunur. Bu teklif, yok olmak üzere olan kişilerce olumlu karşılanır ve hepsi yazın sona ereceği bir vakitte Akdeniz’de buluşmak üzere buldukları noktalardan hareket eder. Kısaca üzerinde durduğumuz bu ilk düzlem –*tatile çıkılmadan önce*- daha çok altı insanın geçmişte yaşamak zorunda kaldığı mutsuz hayatı göstermekle yükümlü gibidir. Burada, altı insanın geçmişte ne tür olaylarla karşı karşıya bulduklarını okuruz.

Tatile çıkıldıktan sonraki yaşantıları okumaya II. bölümde başlarız. Yazar anlatıcının anlatımlarıyla açılan ve devam eden bu bölümde Nevin adlı kadını tanırız. Sabah erken saatlerde bir rampada otobüsten inen Nevin, son derece sakin bir ortamda epey yol aldıktan sonra arkadaşlarıyla bir araya gelecekleri küçük eve yönelir. Otobüsten indikten eve gelinceye kadarki sürede onun zihninden söz konusu yere niçin geldiği, arkadaşları ve kendisinin geçmişte neler yaşadığı... gibi hususları öğreniriz. İç konuşmalarla süren yürümesi sonunda eve gelen Nevin, yaklaşık üç yıl uğramadığı evi açar ve gelecek olan arkadaşları için evi hazır hâle getirmeye çalışır. Ev içi hazırlığı neredeyse gece yarısına kadar devam eder. Ardından belli zaman aralıklarıyla arkadaşları bir bir gelmeye başlar. Gelmeleri tamamlandıktan sonra hepsi daha önceki hayatın aksine sıcak bir *Yazsonu* tatili geçirmeye koyulur. İlk günden son güne kadar bu altı insan hep beraber denizin, kumsalın, güneşin ve tabiatın tadını çıkarmaya çalışır. Tatil süresince onlar, bir yanda geçmiş dönemde yaşadıkları çekilmez hayatın nedenlerini kavrama imkânı bulurlar diğer yanda ise bu kavrama ile birlikte tam bir arınma hâli yaşarlar. On- on iki gün sonra ise Nevin’in dışındakiler yeni bir enerji ve umutla daha önce kaçmak istedikleri hayata tekrar karışmak üzere geldikleri yerden ayrılırlar. Üzerinde durduğumuz bu ikinci düzlem –*tatile çıkıldıktan sonra*- ise, geçmişte yaşanan mutsuz hayatın nereden kaynaklandığını ve onların bundan ne şekilde kurtulduklarını dikkate sunar.

Üçüncü sırada ifade ettiğimiz *tatil sona erdikten sonraki* düzlem ise aslında, yukarıda anlattığımız hikâyeyi taşıyan anlatı zamanıdır. Nevin, uzak ve yakın geçmiş düzleminde yer alan olayları/durumları arkadaşlarını uğurladıktan sonra anlatmaya veya kaleme almaya başlar. Bu anlatma, sınırlı ve belli bir olay çerçevesinde gerçekleşir. Mesela Nevin’in, arkadaşlarını gönderdikten sonra belli aralıklarla yaşadıklarını kaydederken evine kapı komşusu Hatice Hanım’ın

gelmesi, onun oğlu Yusuf'un ve kestiremediği kişi veya kişilerin geceleri kendisini gözetlediğini sanması gibi küçük küçük olaylar/durumlar bu anlatma veya kaydetme esnasında cereyan eder.

Üst kurmaca ve kurmacaya ilişkin burada sonuç olarak kısaca şunları söylemek mümkündür: Üst kurmacada okuyucu, bir romanın neye rağmen ve hangi şartlar dahilinde ortaya çıktığını görür. Kurmaca metinde ise, üst kurmacada oluşma şartlarını öğrendiği romanın kendisini okur.

Üst Kurmaca ve Kurmacada Zaman

Zaman kavramını önceki ayırımı dikkate alarak iki ayrı kısımda ele almak ve incelemek yerinde olacaktır. Bu çerçevede önce üst kurmacadaki hikâyenin zamanını tespit etmeye çalışalım.

Adalet Ağaoğlu, kurguyu anlatırken de görüldüğü gibi üst kurmacada bir romanın ilk nüvesinin neye rağmen ve nasıl ortaya çıkmaya başladığını ve bunun ilerleyen zamanlarda ne şekilde tamamlandığını anlatıyor. O hâlde burada konu bağlamında öncelikle şu temel soruları sormamız gerekiyor: Üst kurmacada ilk nüve hangi tarihte beliriyor? Bu belirmeden sonra yazar, bunu nerede ve ne kadar zamanda tamamlıyor?

Bu sorulardan ilki bize aynı zamanda yazarın motele geliş tarihini de veren bir sorudur. Ancak bu soru, üst kurmaca diye nitelediğimiz çerçeve anlatıda veya romanın genelinde net bir karşılık bulur mu? Buna verilecek cevap son derece açıktır: İlk soruya çerçeve anlatıda veya romanın genelinde net bir karşılık yoktur.³¹³ Bu itibarla söz konusu tarihe, ancak sosyal zamana yapılan birtakım göndermelerden yola çıkılarak yaklaşılabilir veya bu tarih kestirilebilir. Bu noktada hem çerçeve anlatıda hem de Nevin'in anlattığı hikâyede birtakım ip uçlarıyla karşı karşıya geliriz. Her iki düzlemde karşımıza çıkan bu verileri dikkate aldığımızda açıkça 12 Mart döneminin belirlediğini görürüz. Bu dönem, bizi tahmini sonuca götürecek bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Bu noktadan hareket ederek yazarın deniz kenarına geliş ve bu gelişle birlikte ortaya çıkan hikâyenin belirme tarihini kestirebiliriz.

Ancak bunu kestirmeye başlarken önce yukarıdaki dönemin hemen sonrasında Nevin'in kocasıyla birlikte söz konusu küçük eve dinlenmek amacıyla ilk kez gelmiş olduğunu belirtelim. Hatta Nevin, karmaşık bir döneme tesadüf eden bu geliş esnasında oğlu Güney'i kör bir kurşuna kurban vermiş ve dinlencesinin daha ilk gününde apar topar İstanbul'a geri dönmek zorunda kalmıştır. Bu geliş ve ardından söz konusu olan mecburî dönüş, yukarıda da işaret edildiği gibi, hemen 12 Mart dönemi karmaşasına veya kısa bir müddet sonrasında tesadüf eder. II. bölümde ise Nevin'i ilk gelişinden yıllar sonra geldiği yerde Hatice adlı bir kadınla

³¹³ *Yazsonu* romanında zaman kavramı son derece muğlaktır. Romanda tanık olduğumuz bu muğlaklığın sebebini Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği* adlı eserinde şu şekilde ifade eder: "Balzac'ın bir kitabında geçen şu sözü gibi: "...Felemenk tablolarında, büyük ressamların çizdikleri yüzlerin canlı görünmesi için, o tabloların alacakaranlığı bir zorunluluktur." "*Yazsonu*"nda, puslu, bilinmez bir zamanı seçişim de herhâlde bundan." (s.35) Yazarın ifade ettiği bu pusluluk veya bilinmezlik sadece çerçeve anlatıda değil, aynı şekilde ileride karşımıza çıkacak olan hikâyede de söz konusudur.

konuşurken görürüz. Bu konuşmada küçük evle alâkalı olarak şu ifadeye tanık oluruz: Ev neredeyse üç yıl kapalı”(s.68). Neredeyse üç yıl kapalı şeklindeki bu ifade bize, Nevin ve Hasan’ın daha önceki gelişlerinden -oğul Güney’in yitirilmesinden- sonra geçen süreyi gösterir. Başka bir ifadeyle bu cümle bize ilk gelişle son geliş arasında geçen süreyi gösterir. Bu süreyi şimdilik bir tarafta bırakalım ve I. bölümde karşımıza çıkan yazarın konu ile ilgili ilavelerine değinelim. Yazar, geldiği yerde küçük evle ilişkisi bulunmuş kişilere ve bu kişilerin kaldıkları esnada başlayan motel inşasına dâir duyduklarını şu şekilde belirtir: “Motel açılalı bir yıl bile olmamış. [...]. O zamanlar yapımlara yeni başlanmıştı. Yapımları dört yılda tamamlanmış olsa, en çok beş yıl öncesydi demek?”(s.23) Bu ilk cümle, şüphe yok ki yazarın içinde bulunduğu zamanı işaret eder. Yani söz konusu kişilerin geldiği esnada başlamış olan motel inşaatının yazarın geldiği tarihten bir yıl öncesinde tamamlanmış olduğuna. O hâlde alıntıda ifadelere Nevin ve arkadaşlarının, yazarın geliş tarihinden yaklaşık beş yıl kadar önce buraya gelmiş oldukları sonucuna ulaşırız. Bu da demektir ki Nevin’in ilk gelişinden sonra üç yıl, son gelişinden sonra ise beş yıl geçmiştir. Buna göre arada toplam sekiz yıllık bir süre söz konusudur. Bu sekiz yıllık sürenin başlangıç noktasını dikkate aldığımızda, yani bu süreyi söz konusu döneme ilave ettiğimizde karşımıza 1979 tarihi çıkar. Bu da çerçeve anlatıda karşımıza çıkan yazarın söz konusu motele hangi tarihte geldiğini gösterir. Öyleyse yazar dinlenmek amacıyla söz konusu motele 1979 yılında gelmiş ve bu tarihte Nevin’in hikâyesini kurgulamaya başlamıştır. Hatta romanın *Yazsonu* adını veya tatile çıkılma zamanı olan yaz sonunu dikkate aldığımızda yazarın, Eylül veya Ekim 1979 tarihinde motele geldiğini ve bu tarihte romanın ilk nüvesiyle karşı karşıya geldiğini söyleyebiliriz.

İlk nüvesinin tahmini olarak hangi tarihte belirlediğini tespit ettikten sonra şimdi ikinci soruya, -yazarın hikâyeyi ne kadar zamanda, nasıl ve nerede tamamladığına- cevap arayabiliriz.

Buna göre burada yazarın Nevin ve arkadaşlarının hikâyesini daha motele geldikten birkaç gün sonra kurgulamaya başladığını söyleyebiliriz Mesela onun şu ifadesi bu noktayı biraz daha netleştirir: “Bırakılmış küçük, eski evi bir-iki gündür kimbilir kaç kez görmüştüm, ama ancak o zaman, hiç kimsesiz bu evin taraçasında insanlar dolaşmaya başladı.”(s.8) Alıntıda işaret ettiğimizde yazarın, Nevin’in hikâyesini kurgulamaya “motele gelişinin ikinci ya da üçüncü günü başlıyor. Bu kurgunun, [...], gün gün *not* alınarak geliştirildiğini çeşitli vesilelerle söylüyor bize yazar, ama yine de onun motelde kaç gün kaldığını kesinlikle bilemiyoruz. Bilebildiğimiz şu: Yazar Alanya yöresindeki o motelde tuttuğu ve eski roman tasarısının ‘bütünüyle gerilemesine’, ‘püskürtülmesine’ yol açan notlarını kesinleşmiş bir anlatıya dönüştürmeye ‘soğuk bir odada’ ve ‘dışarıda lapa lapa kar’(s.105) yağarken başlıyor. Yani dinlencesinden aşağı yukarı üç dört ay sonra, 1980’in Şubat’ında. Nevin’in öyküsünün büyük bir bölümünü dinlencesi sırasında kurmuş, defterine not etmiştir yazar, çeşitli ayrıntılarına da inerek: ‘O başlar, artık saç yerine dillerinden ağular akan engerek yılanlarıyla donatılmıştır. (Uyuyakaldığım yerden kalkıp, defterime böyle ilgisiz bir söz de not

etmiştim nedense.)’ (s.31), ‘Hepsini bir kez, hep birlikte, dinlencem sırasında, ben görmüştüm.’(s.254) Ama notların düzenlenmesi, anlatının bitirilmesi, kentte ve kış aylarında olmuştur: ‘Her şeyi hepsini, hepsini, sürekli güz yağmurlarını –ve bir not defteri, o defterdeki notlar da önüme serilmiş- unutmaksızın, olması gerekeni bulmaya çalışıyorum. Soğuk, isli, karmaşık kent günlerinde, önüme bir sinema perdesi kuruyorum. [...]. Bir rampanın başında, bir yolcu otobüsü duruyor. İçinden bir kadın iniyor. Elinde yazı makinesi, sırtında çanta.’(s257-8) Bu verileri göz önünde bulundurarak şunu söylemek olası öyleyse: Yazar’ın kurguladığı öyküyü yazması beş ya da altı aylık bir dönemi kaplamaktadır.”³¹⁴

Üst kurmaca ile ilgili problemleri veren bu anlatımlardan sonra ikinci noktaya yani kurmaca metne yönelebilir ve burada karşımıza çıkan anlatının zamanını tespit etmeye başlayabiliriz. Ancak buna başlarken burada yine çerçeve anlatıda gördüğümüz karmaşıklığın bir benzeriyle karşı karşıya geliyoruz. Mesela Nevin ve arkadaşları söz konusu tatil beldesine hangi tarihte gelmişlerdir? Tahkiye edilen olaylar hangi tarihte başlar ve ne kadarlık bir zamana yayılır? Bunların yanında III. bölümde Nevin, anlatısını ne kadarlık bir sürede tamamlar? Bütün bu sorulara romanda net ve kesin bir karşılık bulmak mümkün müdür? Burada bu sorulara cevap arayacağız; ancak bunlara cevap ararken önce uzak geçmiş; ardından altı insanın yaşantılarının konumlandığı tarih/vaka zamanı ve nihayet bunları anlatan veya kaleme alan Nevin’in anlatma süresi üzerinde duracağız.

Nevin, III. bölümde arkadaşlarıyla yaşadığı yakın geçmiş yaşantıları dikkate sunarken zaman zaman uzak geçmiş yaşantılarına da atıflarda bulunur. Mesela “Bizim, sekiz on yıl önceleri ilk kez bu kıyılarda özgürlüklere koşuşumuz”(s.?) diye başlayan ve o zamanki yaşantıları dikkate sunan ifadeler bunlardan biridir. Romanda takip edilebilen en uzak geçmiş işaret eden bu ifadeler, vaka zamanından “sekiz on yıl önce”sine uzanır ki, bunlar romanda geniş bir yer tutmaz. Uzak geçmiş noktasında asıl yoğunlaşma, 12 Mart dönemi sonrasına tesadüf eder. Gerçi bu dönem romanda açıkça ifade edilmemektedir. Ama bunun 12 Mart sonrası olduğunu, daha önce de ifade edildiği gibi sosyal zamana yapılan birtakım atıflardan çıkarabiliyoruz. Mesela Nevin, oğlu Güney’in üniversite öğrenimi sırasında öldürülmesi ile ilgili olarak şöyle diyor: “...kim onu, yüreğinde bir delikle, bir sokak köşesinde...”(s.157) Aynı durumla ilgili olarak babası Hasan ise şu cümleleri kullanıyor: “Topluma güzel bir insan vermek istiyoruz, toplumsa örseliyor, vuruyor, öldürüyor ve biz oğullarımızı, kızlarımızı nerde, niçin yitireceğimizi bile bilemiyoruz.”(s.154) Metinde geçen bu ve buna benzer atıflar, çerçeve anlatıda geçen “...karanlık bir dönemin sonuydu. Ardından daha karanlık bir dönemin geleceğini hiçbirimiz bilmiyorduk. Birtakım umutlar besleniyordu. Kısımlar duracaktı.”(s.24) gibi ifadelerle birlikte düşünüldüğünde söz konusu dönemin 12 Mart olduğu söylenebilir. Buna göre *Yazsonu* romanında karşımıza çıkan uzak geçmiş yaşantılarının esas başlangıç noktasının

³¹⁴ Oktay, (1981): 75.

1970 veya 1971 yılı olduğu söylenebilir. Şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerin benzer sıkıntıları daha çok bu dönem ve sonrasında ortaya çıkar. İlerleyen zamanla birlikte bu sıkıntılar, onları çekilmez bir noktaya sürükler ve sonunda tatile çıkarlar.

Bu dönemin ağırlığından dolayı hayatı çekemez hâle gelen altı insanın tatile çıkma tarihi ise bu dönemden yaklaşık üç yıl kadar sonradır. Yani 1974 yılı. Vaka zamanını veren bu tarihe, daha önce üst kurmacanın zamanını tespit etmek için yaptığımız hesaplamalar sonucunda ulaştığımızı belirtelim. Orada, Nevin'in söz konusu küçük eve tahminen ilk kez 1971 yılında geldiğini ve bu geliş esnada oğlunun öldürülme haberiyle apar topar İstanbul'a dönmek zorunda kaldığını belirtmiş ve aynı zamanda buna, ilk gelişle son geliş arasında yaklaşık üç yıl kadar bir sürenin geçtiğini ilave etmiştik. İşte yukarıda vaka zamanı olarak ileriye sürdüğümüz 1974 yılı bu hesaplamalar sonucunda ortaya çıkar. Burada bu tarihe, aslında metinde geçen bazı işaretlerden hareketle ayı da tahminî olarak ilave etmek mümkündür. Romanın adının *Yazsonu* olmasına veya altı insanın tatile çıkma vaktine dikkat edersek bunu açıkça görürüz: Yazın sona ereceği vakit. Bu, 1974 yılına konumlanan vakanın aynı zamanda Ağustos sonu veya Eylül başlarında yaşandığını ima eder.

1974 yılı Ağustos sonu veya Eylül başına konumlanan hikâyedeki olayların toplam süresinin bir hafta on gün kadar olduğu söylenebilir. Bununla Nevin ve arkadaşlarının tatile başlama ve söz konusu yerden ayrılmaları arasında geçen süreyi kastediyoruz. Gerçi bu süre, diğerlerinde olduğu gibi kesinlik taşımaktan uzaktık. Bu süreyi ancak konukların küçük eve ne kadar bir süre için geldikleri ve kaldıkları ile alakalı ifadelerden kestirmek mümkün olabilmektedir. Mesela Nevin, Doğan'la Meriç'in söz konusu yerde ne kadar zaman kalabileceklerine dâir şöyle demektedir: “Doğan'la Meriç'in burada ancak bir hafta kalabilecek olmaları üzücü.”(s.91) Fuat ise ablası Nevin'e kalma ile ilgili olarak mektubunda şöyle der: “Gelirim. Gelmem gerek. İşi bir hafta, on gün için ortağıma bırakırım.”(s.92) Bu ifadeler, yukarıda öne sürdüğümüz süreyi destekler mahiyettedir. Bunların dışında bir de II. bölümde yazar anlatıcının takdimiyle Hatice ile Nevin arasında geçen şu ifadeye tesadüf ederiz ki, bu da bir hafta on günlük süreyi doğrulamaktadır: “Geleceklere iyice sessiz, bütünüyle biz bize olacağımız bir tatil sözverdim” dedi, işitilir işitilmez bir sesle. “Biraz kalır mısınız?” “On gün... Belki...”(s.69)

Vaka zamanının hangi tarihe konumlandığı, uç noktasının nereye kadar uzandığı ve asıl yoğunlaşmanın hangi noktada olduğu gibi meseleleri tespit ettikten sonra geriye şu soru kalmaktadır: Vaka, hangi tarihte ve ne kadar bir sürede anlatılıyor? Daha açık bir ifadeyle anlatıcılık rolünü üstlenen Nevin, III. bölümdeki yüz kırk üç sayfalık metni anlatmaya veya kaleme almaya ne zaman başlıyor ve bu işi, ne kadar zamanda tamamlıyor?

Nevin, olayları yakın ve uzak geçmişi ihtiva edecek şekilde anlatmaya veya kaleme almaya, konuklarını uğurladıktan yani tatil sona erdikten hemen sonra, 1974 yılında başlar.

Bunu, hikâyeyi anlatmaya başladığı anda kullandığı şu sözlerden kestirmek mümkün: “Doğan’la Meriç, dün sabah döndüler. Fuat, dün öğlen döndü. Hasan, dün gece.” (s.112) “Bu sabah en sona kalanı, Memet’i yolcu ettim.”(s.110) Buna göre Nevin, yaşananları anlatmaya en sona kalan Memet’i gönderdikten sonra başlar. Yüz onuncu sayfada Nevin, onu uğurladıktan sonra günlerini geçirdikleri evin taraçasına oturup uzun süre önündeki koya, denizin kayalardan çekilişine baktığını ve bu esnada bir anda yaşananları yazarak somutlaştırma adına güçlü bir istek duyduğunu belirtir. Devamındaki sayfada ise bu istek üzerine aynı gün ‘öğlesonunda’ yazı masasının başına geçerek bunları anlatmaya/yazmaya koyulduğunu ifade eder. Ancak bu isteğin ilk oturuştan kısa bir müddet sonra kesintiye uğradığını öğreniriz. Bu kesintinin ardından Nevin, aynı gün tekrar yazı masasının başına oturur ve gece geç vakte kadar yazma işlemini sürdürür. Memet’i uğurladıktan hemen sonra giriştiği bu işe Nevin, ikinci ve üçüncü günde de devam eder ve anlatma/yazmaya ancak üçüncü günün gecesinde son noktayı koyar.

III. bölümdeki yüz kırk üç sayfalık metnin “üç gün üç gece”de(s.34) tamamlandığını, çerçeve anlatıdaki yazarın ve Nevin’in yazma sürecinde verdiği bilgilerden öğreniriz. Metinde buna dâir yeteri derecede işaret mevcuttur. Mesela bunlardan birine, ilgili bölümün son kısımlarında tesadüf ederiz. Burada Nevin “Bizler de öyle; kendi mağaralarımıza çekilmeden önce, aynı ışın sellerinde yıkanmıştık. Çok değil, belki *yüz yirmi saat* önceydi. Dolunaydı. Hep birlikte geçirdiğimiz o son gecenin şöleni.” (s.247) der. Nevin’in son günde yazdığı bu ifadeyi, yukarıda arkadaşlarını uğurladığı günleri dikkate alarak değerlendirdiğimizde karşımıza yine üç gün üç gecelik bir zaman zarfı çıkar. Roman üzerinde bir inceleme yayımlayan Ahmet Oktay da aynı süreyi teyit eder. Bu incelemede Oktay, yüz kırk üç sayfalık metnin üç gün üç gecede tamamlandığını ifade ettikten sonra, Nevin’in 110 ila 183’üncü sayfaları kaplayan parçayı konuklarını uğurladığı *ilk* günde; 184 ila 238’inci sayfaları kaplayan parçayı *ikinci* günde; 239 ila 253’üncü sayfaları kaplayan parçayı ise *üçüncü* günde yazdığını belirtir.³¹⁵

Üst Kurmaca ve Kurmacada Mekân

Üst kurmaca ve kurmacada anlatılan olayların önemli bir bölümü aynı muhitte, Alanya’ya bağlı küçük bir tatil beldesinde cereyan eder. Ancak bu aynı muhit ya da tatil beldesi, zaman ve anlatıcı unsurlarından ileri gelen bazı sebeplerden dolayı farklı şekillerde dışa yansır. Bu yansımaları daha açık izleyebilmek amacıyla burada mekân unsurunu yine üst kurmaca ve kurmaca ayırımını dikkate alarak incelemek yerinde olur. Buna göre önce üst kurmacaya göz gezdirelim.

Üst kurmacanın okunduğu I. bölümde okuyucu daha ilk sayfalarda adı belirtilmeyen bir motelle karşı karşıya gelir. Bu motel, anlatma görevini üstlenen birinci teklik şahıs anlatıcının veya yazarın tatil beldesine geldiğinde yerleştiği ve gidinceye kadar da kaldığı bir mekândır. Bu mekân, üst kurmacada en önemli hatta merkez konumunda olan bir mekândır. Anlatıcı, bu

³¹⁵ Oktay, (1981): 78-79.

mekânı muhtelif sayfalarda çeşitli yönleriyle dikkatlere sunar. Bu sunumların ilki romanın ilk sayfalarında yer alır. Burada motelin konumu ile dıştan görünümünü görüyoruz:

“İndiğim dinlence yeri, işletmeye o yaz başı açılmış bir motel. Küçük, derli toplu sekiz-on yapıdan oluşuyor. Bu yapılar, beyaz duvarları, kırmızı tuğlalı ve sardunyalı balkonlarıyla bir yamacın üstünde başlıyor, çimlenip çiçeklendirilmiş setleri ine ine geniş bir kumsala varıyor. Yapılardan en yukarıdakinde bir oda tutmuştum. Görünüm, buradan büyük bir değişkenlikte. Gözümün seçtiği, salt dümdüz, engin bir su ve onu çevreleyen, olgun başak renkli kumsal değil. Benim tuttuğum odadan kayalıkları, buğulu bir çam ormanını, uzak tepeleri, göğün içinde erimiş sıradağları, gerideki köyün minaresini ve muz bahçelerini de görebiliyorsunuz. O eski, bırakılmış küçük ev ise, bir aile albümünün alttan ilk sayfasına yapıştırılmış en silik fotoğraf benzeri, çok yakınımdaydı.”(s.12)

Motele ilişkin bu anlatımlar ilerleyen satırlarda da devam eder. Bu satırlarda anlatıcı motelin odaları, barı, balkonu, lokantası gibi kısımlarını ortaya koyar. Ancak bu kısımlar üzerinde uzun uzadıya durmaz. Sadece kendisinin kaldığı odayı diğerlerine göre biraz daha genişçe anlatır.

Üst kurmacada muhtelif yönleriyle gördüğümüz bu mekân, anlatıcının gezip dolaşmaya başlamasıyla birlikte dışa açılır. Bu açılmayla birlikte ‘motelin çevresi’, anlatıcının dolaştığı ‘ormanlık bölge’, ‘kumsal’, ‘anayol’, ‘çeşme yanı’, ‘Palmiyeli yol’ gibi kısımlar dışa yansır. Bu yansıma son derece yoğun ve ayrıntılıdır. Burada anlatıcı, bütün dikkatini neredeyse söz konusu kısımlara veya genel bir ifade ile çevreye ve tabiata yöneltmiş durumdadır. Görme, işitme, koklama ve duyma duyularıyla algıladıklarını okuyucuya gösterir. *I.* bölümünde dikkati çeken bu yoğun gösterme, üst kurmacanın son bölümünde büyük ölçüde ortadan kalkar. Bu bölümde ayrıca mekân unsurunda da bir değişime meydana gelir. İlk bölümdeki küçük tatil beldesi ve motel yerini adı belirtilmeyen bir kente ve bu kentin bir evine bırakır: “Soğuk, isli, karmaşık kent günlerinde, önüme bir sinema perdesi kuruyorum.”(s.269) Romanı yazma sürecinde anlatıcının kullandığı bu cümle, mekândaki değişmeyi gösterir.

Bu anlatımlar bize üst kurmacadaki olayların mekânının küçük bir tatil beldesi olduğunu gösteriyor. Başta da vurgulandığı gibi bu mekân, aslında kurmaca metinde de değişmiyor. Başka bir ifade ile arkadaşlarıyla Nevin, tıpkı anlatıcı gibi aynı yere geliyor ve günlerini burada geçiriyor. Şu farkla ki onlar, söz konusu yere anlatıcıdan yaklaşık beş yıl kadar önce geliyorlar. İşte araya giren bu zaman farkı, mekânda birtakım farklılıkları beraberinde getiriyor. Mesela üst kurmacada önemli bir yere sahip olduğunu söylediğimiz motel, kurmaca metinde henüz inşaat hâlinde olduğu için bütünüyle devreden çıkıyor. Ancak burada ona karşılık gelen başka bir mekân karşımıza çıkıyor. Bu, Nevin ve arkadaşlarının yaklaşık bir hafta on gün kadar içinde barındıkları küçük bir evdir. Bu evi, özellikle yazar anlatıcı ayrıntılı bir şekilde dikkate sunar. Bu sunumların önemli bir bölümü evin konumu ve dıştan görünümü ile ilgilidir. Belli bir fikir vermesi için bunların bir kısmını aşağıya alıyoruz:

“Ev, işte o çamlar, yaban çilekleri, harnuplar, defnelerle gölgelenmiş bayırın tam üstündeydi. [...]. Beyaz duvarları üstünde koyu kahverengine boyalı kepenklerini örtmüş, çevresini otlar sarmış, zakkumları azmış, koyurenk tahta korkuluklu taraçasına yaşlı sardunyaların uzandığı bir ev. [...]. Sonradan sütbeyaza boyanmış evin badanası sararmış... Tarla yoluna bakan giriş kapısının üstünü Rodos çiçeği sarmıştı. [...]. Taraçaya başlangıçta özenilmiş. Kalın tahta korkuluklar ceviz rengine boyanmış, ama yağmur ve güneş o boyaları çoktan soldurmuş. Tahtalar kavlamış. [...]. Taraça, tabanını kaplayan betonuyla kalakalmış. Yer yer çatlamış bu beton düzlük, mutfak penceresinin önüne dek uzanıyor, pencerenin açıldığı yanı tahtadan bir saçak örtüyor. [...]. Yatak odasının koya, çam ormanlarına bakan bu penceresinin kepenk demiri kırılmış, rezeler yerlerinden sallanıyordu. [...]. Duvarın dibindeki beton yolluk, koskoca dallarını her yana uzatmış bir kauçuk ağacının diri yapraklarından geçilmez olmuştu. Yolluğu katırtırnaklarıyla yozlaşmış ıtrlar sarmış.(s.46-47-51-52-53)

İlerleyen satırlarda yazar anlatıcı, ayrıca evin iç tarafına yönelir ve onun muhtelif kısımlarını takdim eder. Buna göre önce “dar, kısa bir koridor” geçilir. “Sağındaki dört taş basamağı da inince, oturma odasında” olunur. “Yatak odası dışındaki bu tek ve geniş oda, dört basamağın hemen ucundan yine oldukça geniş bir mutfağa” açılır. “Mutfakla oturma odası arasında kapı yoktu.”(s.55) “Koridorun tam karşısı yatak odasıydı. Kapısı kapalıydı. Bitişindeki banyonun kapısı da kapalıydı. Dışa açılanları saymazsak, içerde bir yeri ötekenden ayıran kapılar salt bu ikisiydi.”(s.56)

Bu anlatımlar gösteriyor ki kurmaca metinde okuyucu, bu küçük evi hem iç hem de dış yönleri ile ayrıntılı bir şekilde görmektedir. Burada aynı zamanda üst kurmacada gördüğü çeşme, koy, kumsal, deniz kısacası evin çevresi ile Nevin’in arkadaşlarını uğurladıktan sonra ihtiyaçlarını görmek için arada bir gidip dolaştığı Alanya ve Side’nin muhtelif köşelerini de görmektedir. Bu görüşlerde özellikle iki nokta dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi, üst kurmacada olduğu gibi burada da tabiatın yoğun bir şekilde tasvir edilmiş olmasıdır. Burada Nevin’le yazar anlatıcı, dikkatlerini büyük ölçüde dışa çevirmiş durumdadırlar ve algı alanlarına giren çevreyi yoğun şekilde verirler. İkincisi ise, tam tükenme veya yok olma noktasında olan altı insanın yeniden kendilerini bulmaları veya dirilmelerine imkân sağlayan bu büyümlü coğrafyanın yer yer tarihi dokusu içerisinde verilmiş olmasıdır.

Kurmaca metinde yer yer geriye dönüşlerin meydana geldiğini ve bu çerçevede özellikle Nevin, Hasan, Fuat, Memet gibi kişilerin farklı zamanlarda yaşadıkları geçmiş yaşantılarının anlatıldığını biliyoruz. Bu anlatımlarda şüphe yok ki birtakım mekânlar devreye girer. Ancak bunlar hangi ülkede, şehirde ve kasabadadır? Bunların tamamını tespit etmek mümkün müdür? Bu soruya ‘evet’ cevabını veremiyoruz. Çünkü burada yalnız birkaç tanesinin

hangi ülkede veya şehirde olduğunu net bir şekilde görebiliyoruz. Mesela Doğan, sıkıntı dolu geçmiş günlerini İstanbul'da yaşamıştır. Bunu bir yerde belli bir işaret yardımıyla başka bir yerde de Nevin'in Meriç'le ilgili konuşmasında açıkça görüyoruz: "İşte Doğan. Bozgun Bizans'ından yazardı."(s.95) "Gerçekte onu, İstanbul'da, Doğan'ın o bozgun Bizans'ında bir kez görmüştüm."(s.151) Bu son cümleye ve diğer bazı işaretlere bakılırsa Nevin ve Hasan'ın geçmiş yaşantılarının önemli bir bölümü de muhtemelen İstanbul'da cereyan eder. Memet'in geçmiş yaşantılarının en az bir bölümü ise yurt dışında cereyan eder: "Memet taa Stockholm'den gelecek. Orada sanat sosyolojisi okuyor."(s.98) Bu ve benzeri işaretleri dikkate aldığımızda burada şu genellemeyi ileri sürebiliriz: Art zaman yaşantılarının önemli bir bölümü İstanbul'da, az bir kısmı da yurt dışında cereyan etmiştir.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Adalet Ağaoğlu, romanlarında anlatıcı olarak genellikle tek bir anlatıcıya/yazar anlatıcıya yer verir ve bu anlatıcı ile romanın önemli bir bölümünü dikkate sunar. Bununla birlikte aynı anda diğer anlatım tekniklerini –mesela iç konuşma, bilinç akışı, mektup, diyalog gibi anlatım tekniklerini- de yoğun bir şekilde kullanır. Bunlardan özellikle iç konuşma yöntemini en az yazar anlatıcı kadar etkili ve yoğun bir şekilde kullanır. Olayları sunarken genellikle bu yolu izleyen Adalet Ağaoğlu, *Yazsonu* romanında ise daha farklı bir strateji ile karşımıza çıkar. Bu romanda yazar, öncelikle diğer romanlarında yoğun bir şekilde kullandığı iç konuşma yöntemini büyük ölçüde asgari seviyeye çeker. Ancak bunu asgari seviyeye çeken yazar, öte yanda özellikle anlatıcı sayısında ciddi bir artışa gider ve üç farklı anlatıcıya yer verir. Ayrıca diyalog, alıntı ve benzeri anlatım tekniklerini de üst seviyelerde kullanır. Bunları burada ayrı ayrı ele almak ve incelemek yerinde olacaktır.

Bu anlatıcılardan ilkinin üst kurmaca diye nitelediğimiz I. ve IV. bölümlerde görüyoruz. Daha doğru bir ifade ile bu bölümler, neredeyse söz konusu anlatıcı kanalıyla dışa yansır. Bu bölümlerde okuyucu, başta da vurgulandığı gibi yazarla özdeşleşen veya yazarın sesine çok yakın olan bir anlatıcı ile karşı karşıya gelir.³¹⁶ Ancak bu anlatıcı, ne diğer bölümlerde karşılaşılan yazar anlatıcıya ne de kahraman anlatıcıya benzer. O, söz konusu bölümlerde hem yazar anlatıcıdan hem de kahraman anlatıcıdan büyük ölçüde farklı kendine özgü bir dil

³¹⁶ Oya Batum Mentese, *Yazsonu* üzerine yazdığı incelemesinde I. ve IV. bölümlerde karşımıza çıkan bu anlatıcı ile ilgili olarak şu yorumu yapar: "Roman, yazarın kendi iç monologu ile açılıyor. Bu kişi yazarın kendisi mi, yoksa başka bir kişi mi hiç önemli değil, ipuçları bize bu kişiyi yazarın kendisi olarak kabul ettiriyor." (Oya Batum Mentese, (1996): "*Yazsonu*'nun Düşündürdükleri", *Bir Düşün Yolculuğu*, Bilkamat Yayınları, I. Basım, Ankara: 105.) Mentese, bu ' kabul'e şüphe yok ki metindeki anlatıcının kimliğinden yani yazar oluşundan hareketle ulaşıyor. Çünkü bu kimlik, dış dünyaya ait bir varlık olan Adalet Ağaoğlu'nun kimliği ile örtüşüyor. Ancak, sırf bu örtüşmeden yola çıkarak bu iki varlığı aynı saymak, bize çok doğru ve yerinde gibi gelmiyor. Çünkü bunların ilki, bir edebiyat metnine, diğeri ise dış dünyaya ait bir varlıktır. Aralarında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da vardır. Şerif Aktaş, bu noktadaki farklılığı roman üzerine yaptığı çalışmasında açıkça ortaya koyar. Bkz. Şerif Aktaş, (1991): *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara: 84-85.)

kullanır. Bu itibarla onu, burada yazarla yazarın sözünü emanet ettiği yazar anlatıcı arasında duran bir figür ya da anlatıcı diye nitelemek yerinde olacaktır.

Bu anlatıcının söz konusu bölümlerde tatil beldesine geldikten sonra yeni bir romanın neye rağmen ve nasıl ortaya çıktığını anlattığını biliyoruz. Bu anlatımlarda onun bakış açısı sınırlıdır. Bize büyük ölçüde tatil beldesine geldikten sonra bu çevrede yaşadıkları ve gördüklerini anlatır. Bunlara arada bir aynı çevrede –mesela motelin yanı başındaki küçük ev ve bu evde yaşamış olanlara ilişkin- kulağına çalınanları da ilave eder. O, bunların dışında ne sık sık geriye döner ne de etrafında gelişen küçük olayların çok çok dışına çıkar. Onu burada asıl ilgilendiren şey yaşadıkları, gördükleri ve arada bir kulağına çalınanlardır. O, tüm bunları son derece öznel bir üslupla aktarır. Duygu, düşünce ve görüşlerini açıkça belirtir; yorumlamada bulunur. Kısacası onun tavrında deneme havası ve rahatlığı hakimdir. Aşağıda farklı sayfalardan aldığımız birkaç cümle yer almaktadır. Bu cümleler, söz konusu noktalar hakkında belli bir fikir verecek mahiyettedir: “Bana gelince, ben, değil balıksız bir göle olta sarkıtmak, o göl kıyılarında dolaşmaya bile istekli değildim.”(s.5) “İşte böyle; yanımda Çehov, elimde *Üç Kızkardeş*’in can çekişen güvercin nabızlı bilekleri, insan, diyordum, yaşadığı yerlerin yok olmasını istemiyor.”(s.6) “Yukarıda biraz değindiğimi sanıyorum”(s.9) “Pekâlâ, pek güzel; özetlemem gerekiyorsa, ne sorularımı ve kaygılarımı çeşmebaşında silkinip atabilmişim [...], ne de önceden iyice tasarılanmış bir romanımın yükünü ardıma bırakabilmişim.”(s.10-11) “Biliyorum, bir gün bu, yakınmaları da bol neslimiz tükenecek.”(s.16) “Özetle, her şey kıvamındadır.”(s.17) “İşte yine soruyorum: Bir kimse neden oltasını, içinde tek balık bulunmayan bir göle sarkıtır?”(s.20)

Bu tarz bir edayla anlatımlarını sürdüren anlatıcı, bazı sayfalarda kipler üzerinde oynamalar yapar. Mesela geniş ve şimdiki zaman kipiyle bitirdiği bir cümleyi geçmiş veya anlatılan geçmiş zamanla; geçmiş ve anlatılan geçmiş zaman kipiyle bitirdiği bir cümleyi de geniş veya şimdiki zamanla tadil eder. Ardı sıra gerçekleşen bu tadilleri ya parantez ya da tırnak içinde verir. Bunu biraz daha somut hâle getirebilmek maksadıyla aşağıda birkaç örnek sunuyoruz:

“O eski, bırakılmış ev ise, [...], çok yakınımıdaydı. (Ya da yakınımda.) Büyük ve küçük, iki koya da egemen bir balkonum vardı. (Ya da var.)”(s.12) “Motelin özel bölümlerinden birinde kalıyordum. “Kalıyorum”, da denilebilir. Zaten öyle demiştim.(s.13) “Güveler kumaşı, pas demiri, kurtlar elmayı, geçmiş ve şimdi de insanı kemirir(miş).(s.31)

Ardı ardına gelen bu ve benzeri cümlelerde dikkati çeken bu değişimler, şüphe yok ki zaman ibresinin “bir nabzın, bir yüreğin atışlarını ölçen araç ibresinin ileri geri oynaması, bir sismograf göstergesinin inip çıkması gibi” işlemeden ileri geliyor. Çünkü anlatıcıya göre zaman dediğimiz şey, canlı bir şeydir. “Onu, katı bir cisim örneği dondurmak, ibresini tek kipe indirgemek, düşü de, gerçeği de, geçmişi de, geleceği de birbirinden yalıtılmak olur. Özellikle

şimdi, müziğin alttan alta duyulduğu, notaların neredeyse ayırtedilebileceği bir ân'da, bu ân'ın zaman ibresini tek kipte tutmak olanaksız. Anlatmaksa bizden bunu istiyor, bizi çifte bir yapaylığa itiyor. Bizse hep, çok kipli bir zamanı yaşıyoruz.”(s.13)

Bu anlatıcının yanında karşımıza çıkan diğer bir anlatıcı ise yazar anlatıcıdır. Onu sadece *II.* bölümde (37-109) görüyoruz. Bu bölümde yazar anlatıcı, ilk satırdan son satıra kadar adeta elinde bir kamera varmış gibi “hayrat çeşmesinin önünde duran”(s.39) otobüsten inen Nevin'i küçük eve gidene kadar adım adım izler. Bu süreçte algı alanına girenleri ayrıntılı şekilde aktarır. Onun buradaki pozisyonu tıpkı *Üç Beş Kişi*'de gördüğümüz yazar anlatıcı figürü gibidir. Bu sebeple burada onun üzerinde ayrıca durmak gereksizdir. Burada asıl üzerinde durulması gereken figür, şüphe yok ki kahraman anlatıcıdır. Bu tip bir anlatıcıyı, şimdiye kadar incelediğimiz romanlar arasında ilk kez bu romanda görüyoruz. Romanın *III.* bölümünde (110-253) karşımıza çıkan bu anlatıcı ya da romandaki adıyla Nevin, bölümü ilk andan son ana kadar dikkate sunar. Böylece okuyucu, hem bu sunumları yapan Nevin'in hem de onun arkadaşlarının mazi ve hâl içindeki yaşantılarını öğrenir. Bu öğrenme sürecinde okuyucu, aslında çok daha mühim başka bir noktayı da görür. Bu nokta Nevin'in, anlatma görevinin ötesine geçerek yazma görevini de üstüne almasıdır. Başka bir ifade ile Nevin, burada hem yaşantıları anlatandır hem de zaman bahsinde gördüğümüz gibi bunları belli aralıklarla kaleme alandır. Nevin, bir hafta on günlük yaşantıları hangi ruh hâli içinde ve niçin yazdığını veya anlattığını, bundan neyi amaçladığını muhtelif sayfalarda ortaya koyar. Bunlardan ilkinin daha ilk sayfalarda görürüz:

“Bu sabah en son kalanı, Memet'i yolcu ettim. Ardından taraçaya oturup uzun süre, önümüzdeki koya, denizin kayalardan çekilişine baktım. O zaman içimde yepyeni ve çok güçlü bir özlem duydum: Korlar küllenmeden, sıcaklıklar soğumadan, zaman beni kandırmadan, aklım egemenliğini ilan etmeden, büyülmüş bir *Yazsonunun* günleri, saatleri, ânları denize, dalgalara karışıp gitmeden, dinmez kalın yağmurlar perdesi her şeyin üstünü örtmeden, heryan çamura ve çürük yaprak kokusuna bulanmadan bizi anlatmak istedim. [...] Anlatmalıyım. Geride küçük bir iz bırakmalıyım.”(s.110)

Anlaşıyor ki Nevin, burada zaman karşısında tamamen yok olmak istemiyor; zamanın eziciliği ve yok ediciliğini bildiği için ona karşı direnmek istiyor. Bunu da görüldüğü gibi yazarak veya anlatarak yapmak istiyor. Bu yüzdendir ki o, arkadaşlarını uğurlar uğurlamaz derhal yazıya sarılıyor ve bununla ‘büyülmüş bir *Yazsonunun* günleri, saatleri ve ânlarını’ dondurmaya çalışıyor. Kendi ifadesiyle “Nicedir ortadan kalkmış saflığı, yalın birliklikleri, Yirminci Yüzyıl sonunun en şaşırtıcı kanıtı olarak –bir tansık- Akdeniz'in alnına çakmaya hevesleniyor.”(s.196)

Bu anlatımlar bize Adalet Ağaoğlu'nun olayları takdim ederken üç ayrı anlatıcıya başvurduğunu gösteriyor. Bu anlatıcılarla ilgili olarak burada önemli gördüğümüz şu ortak ayrıntıyı da eklememiz gerekiyor: Gerek *I.* ve *IV.* bölümlerde yazarla özdeşleşen anlatıcı, gerek *II.* bölümdeki yazar anlatıcı ve gerekse *III.* bölümdeki kahraman anlatıcı, anlatımlarını sürdürdükleri bölümlerde parantez açarak veya cümlelerin başı ve sonuna iki çizgi koyarak sık sık araya girer ve böylece akışı keserler. Akışın kesildiği bu noktalarda söz konusu anlatıcılar, konu bağlamında izah edici veya tamamlayıcı çeşitli bilgiler sunarlar. Bu durum, hemen her bölümde söz konusudur ve son derece de yoğundur. Araya girişlerle başlayan bu cümleler kimi yerde bir cümle iken kimi yerde de cümle seviyesini aşar ve bir, iki hatta üç sayfaya kadar çıkar.³¹⁷ Kabul etmek gerekir ki bunlar okumayı güçleştiren müdahalelerdir. Okuyucunun bu müdahalelerden sıkılmadığını veya bunalmadığını söylemek imkânsıdır.

Bu anlatıcıların yanında Adalet Ağaoğlu diyalog, montaj gibi çeşitli anlatım tekniklerini de üst seviyelerde kullanıyor. Bölüm başları ve muhtelif kısımlardaki şiir alıntıları ile *II.* ve *III.* bölümlerin muhtelif sayfalarında karşımıza çıkan diyaloglar, bu kullanımları örnekliyor. Burada özellikle diyalogların önemli bir yer tuttuğunu söylememiz gerekiyor. Bunlar, büyük ölçüde Nevin'in, geldiği yerde tanıdığı Yusuf ve annesi Hatice Hanım'la olan konuşmalarından oluşuyor.

Bütün bu anlatımlardan sonra geneli dikkate alarak sonuç mahiyetinde kısaca şunları söyleyebiliriz: *Yazsonu* romanına kadar belli bir anlayışa bağlı kalan Adalet Ağaoğlu bu anlayışı, ilk kez bu romanda değiştirmiş ve böylece yeni bir yola girmiştir. O, burada bir tarafta bir romanın oluşma sürecini, öte tarafta da bu süreçte ortaya çıkan romanı anlatmıştır. Bu durum, şüphe yok ki onun önceki çizgisinden uzaklaştığını hatta postmodern noktaya doğru adımını attığını gösterir. Bu adımda yazar, ayrıca zaman, mekân ve anlatıcı noktasında da bazı yeniliklere gitmiştir. Ancak bunların ilk ikisi çok köklü yenilikler değildir. Anlatımlarda da görüldüğü gibi bunlar büyük ölçüde öncelilere bağlıdır. Buna karşılık sonuncusu ise öncelilerden tamamen ayrılır. Adalet Ağaoğlu, önceki romanlarında anlatımı genellikle yazar anlatıcı ve iç konuşma yöntemi ile gerçekleştirirken *Yazsonu*'nda bu anlayışını kökten değiştirir ve neredeyse her bir bölüme farklı bir anlatıcı yerleştirir. Ayrıca o çok başvurduğu iç konuşma yöntemini de burada en asgari seviyeye çekmiştir.

³¹⁷ Romanın hemen her sayfasında karşımıza çıkan bu durumun en aşırı örneğini 107, 108 ve 109. sayfalarda görüyoruz.

1.5. Üç Beş Kişi

Kurgu

Üç Beş Kişi, rakamlarla işaretli yedi bölümden meydana gelir ve her bir bölümü adeta uzun hikâye görüntüsü arz eder. Uzun hikâye görünümündeki bu bölümlerin her birinde ağırlıklı olarak odakta bir karakter yer alır ve bu karakter özellikle iç konuşmalarla kendi hikâyesini dikkatlere sunar. Murat, Kardelen, Kısmet, Neval Hanım, Ferit Sakarya, Selmin ve Türkân Hanım söz konusu bölümlerde odakta olan karakterlerdir. Bunlar ilgili bölümlerde eşzamanlı olarak hikâyelerini geniş bir biçimde yansıtırlar.

Bu hikâyelerin anlatıldığı bölümlerde “önce sık sık vurgulanan sokağa çıkma yasağının başlama saatinin anımsattığı *gerçek*, sonra da sıkıyönetimin kaldırılmasına ilişkin *örtük* beklentiyi göz önünde bulundurduğumuzda”, yedi bölümlük *Üç Beş Kişi* romanının “*bekleyiş*” üzerine kurgulandığını söyleyebiliriz. Romanın şahıs kadrosunu teşkil eden karakterlerden “Murat ablasının geleceği sabahı, Kardelen kardeşi Özgür’ü, Türkân Hanım hasta babasını, Neval Hanım kızı Belgin’i, Selmin düştüğü sokak çukurunda kalkmasına yardım etmesi için Halit’i ve nihayet, Kısmet” Eskişehir garında treni beklemektedir. *Üç Beş Kişi*’nin beklemeyen tek karakteri işadamı Ferit Sakarya’dır. Bu yönüyle o, “*beklenmektedir*”.³¹⁸ Bu ön belirlemeyi yaptıktan sonra bekleyiş üzerine kurgulandığını söylediğimiz romanın bölümlerine geçecek ve örgüyü ortaya koymaya başlayacağız. Ancak bunları ortaya koymaya başlarken anlaşılmayı kolaylaştırmak adına bölümleri -veya bölümlerdeki hikâyeleri- tematik özelliklerden hareketle üç grup içinde toplayacak ve anlatımlarımızı bu çerçevede sürdüreceğiz. Buna göre Murat’la Kısmet’in anlatıldığı 1., 3. ve 7. bölümleri ilk grupta; Kardelen’le işadamı Ferit Sakarya’nın anlatıldığı 2. ve 5. bölümleri ikinci grupta; Türkân ve Neval Hanım’la Selmin’in anlatıldığı 3. 4. ve 6. bölümleri ise son grupta toplayabiliriz. Bu gruptaki hikâyeler, ilerde de görüleceği gibi üç ayrı nokta ya da payda etrafında kesişirler. İlk gruptan başlayarak söylemek gerekirse bunlar, ‘yeni bir yarın kurma çabası ya da arayışı’, ‘belli değerler arasında sıkışma’ ve ‘hayat karşısında kararlı durabilme ve mücadele edebilme’dir.

Buna göre ilk grupta aynı eksen üzerine kurulu iki ayrı hikâye yer alır. Bunlardan ilki Murat’a aittir. Onun hikâyesi 1. bölümde karşımıza çıkar. Bu bölümde Murat, Eskişehir’den ayrılmaya karar vermiş olan ablası Kısmet’ten bir telgraf almış ve bunun üzerine eski arkadaşlarından Ufuk’u aramaya koyulmuştur. Murat’ın Ufuk’u aramaya başlaması ve bulabilme umuduyla onun evine kadar gitmesi, birkaç saatlik anlatı zamanının küçük olayıdır. Onun asıl hikâyesi, geriye dönüşlerle bu arama olayı esnasında okuyucuya yansır. Buna göre Murat, Eskişehir’de zengin bir ailenin çatısı altında dünyaya gelir. Ailenin tek erkek çocuğu

³¹⁸ Ahmet Oktay, (1984): “‘*Üç Beş Kişi*’de Sorunlar ve Sorular”, *Çağdaş Eleştiri*, (Mayıs): 4.

olan Murat, anne-babasının ve ablası Kısmet'in gözdesi olarak yetişir. Yetişme esnasında özellikle aile üyelerinin ona karşı aşırı derecede hassas davrandığı; bütün isteklerini yerine getirdiği dikkatlerden kaçmaz. Aile üyelerinin ifadesi ile o, ailenin “prensidir”. Bu yetişme tarzı, gerçekte onun daha sonra ne tür bir yapıya bürüneceğini işaret eder. Nitekim Murat, bir müddet sonra gerçek dünyanın dışında yaşayan narin bir kişilik oluverir.

Ailenin prensi olarak yetişen Murat'ın en büyük hayali ve uğraşı, bir besteci olarak kabul edilmesi ve bestelerinin seyirci önünde seslendirilmesidir. Bu noktada kendini kabul ettirebilmek için sürekli olarak çalışır. On dokuz yaşına geldiğinde çevresinde az çok tanınan Selmin adlı genç bir sanatçı onun besteleriyle ilgilenir. Bu ilgi, bestesini sahneye taşır. Bestenin sahneye taşınması ve burada Selmin'in Murat'a ilgi göstermesi aynı zamanda aralarında duygusal bir ilişkinin başlamasına zemin hazırlar. Bu ilişki zamanla ilerler ve Murat için adeta bir tutku olur. Artık Selmin, Murat için hayatın, var olmanın anlamıdır. Bu uğurda, uzun yıllar dışına çıkamadığı Eskişehir'i ve annesini birtakım yalanlarla geride bırakarak Selmin'in yaşadığı kente, İstanbul'a gelir ve Selmin'le birlikte yaşamaya başlar. Ne var ki Selmin, Murat'ın taşıdığı özellikleri taşımayan, hayata daha farklı pencereden bakan bir insandır. Bu yapı, Murat'ı zamanla dışlar. Ancak Murat, dışlandıkça Selmin'e daha büyük bir tutkuyla bağlanır. Uzun süre devam eden bu durum, sonunda narin ve içe dönük kişiliğe sahip olan Murat'ı bunaltır ve ondan kopmasına yol açar. Anlatı zamanında Selmin'i sekiz aydır görmediğini belirten Murat, Kısmet'ten gelen telgrafla adeta yeni bir hayatın başlangıcına, daha önce hiç yapamadığı bir şeyi, yarını kendi elleriyle programlamaya kalkışmış gibidir. Selmin'den kopmaya karar vermesi; dayısı Ferit Sakarya'nın dairesinden çıkarak yeni bir yere taşınması; ablası Kısmet'i sevdiğini bildiği ve uzun yıllar hazmedemediği Ufuk'u aramaya koyulması gibi hususlar, işaret ettiğimiz noktanın göstergeleri gibidir. Ancak Murat, bu göstergeleri daha öte bir noktaya taşıma imkânı veya fırsatı bulamaz. Çünkü o, Ufuk'u arama esnasında bir çetenin saldırısına uğrar ve “tam kıyı taşlarına tutunurken ölür.”³¹⁹

Bu grup içine yerleştirdiğimiz diğer hikâye ise Kısmet'e aittir. Onun hikâyesi 3. ve 7. bölümlerde karşımıza çıkar. Bu bölümlerde çocukluğundan içinde bulunduğu son ana kadar yaşadığı son derece içe dönük ve buruk yaşantısını okuruz. Ancak bu okuma, yine Murat'ta olduğu gibi üç saatlik dar bir zaman üzerine kurulmuş küçük bir olay/durum etrafında geriye dönüşler yoluyla gerçekleşir. Bu itibarla burada önce bu küçük olaya göz gezdirmek yerinde olur: Kısmet, ölüm döşeğindeki babasına hizmet etmekte olan annesi Türkân Hanım'a yardım etmektedir. Saat yirmi üç sularında başlayan bu yardım, yaklaşık yirmi üç kırka kadar devam eder. Bu noktada Türkân Hanım, kızının yorulduğunu düşünür ve artık yatması için onu alt

³¹⁹ Erol Köroğlu, (2003): “Sahici Bir Başlangıçla Bitmek: Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi*'sinde Kimlikler Arası Kalmışlık”, *Hayata Bakan Edebiyat/Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Eleştirel Bir Bakış*, Haz. Nüket Esen-Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 84.

kattaki dairesine yollar. Bunun üzerine dairesine iner; ancak onun yatmaya niyeti yoktur. Onun niyeti, uzun süre içinde yaşadığı şehri, evi ve ailesini terk etmek ve yeni bir hayata başlamaktır. Bu çerçevede evde son hazırlığını yapar ve gecenin bir vaktinde evden çıkar. Endişe ve korku içerisinde tren istasyonuna yönelir; bir süre sonra da istasyona gelir ve trenin hareket etme saatini beklemeğe koyulur. Neden sonra tren gelir ve İstanbul'a kardeşi Murat'a gitmek üzere trene biner.

İşte bu küçük olay esnasında okuyucu, Kısmet'in tüm geçmiş yaşantısını öğrenir: Murat'ın ablası Kısmet, Kaymazlı ailesinin bir üyesi olarak dünyaya gelir. Ancak bu ailede o, cinsiyetinden ötürü Murat kadar şanslı değildir. Aile içinde daima ikinci sırada yer alır ve anne baba tarafından sürekli olarak ihmal edilir. Bir köşeye çekilmesine ve yalnızlaşmasına sebep olan bu yapı karşısında Kısmet, bu dönemde özellikle kardeşi Murat'a yönelir. Bu yönelme zamanla aşka benzer bir tutkuya dönüşür. Artık Kısmet için Murat kardeşten öte, sığınılacak bir liman, bir sevgilidir. Son derece içe dönük, kendi öz benliğinin gereklerini yerine getiremeyen ve daima suçluluk duygusu içinde bocalayan Kısmet, gençlik çağına eriştiğinde ilk kez kısmen de olsa taşıdığı yapının dışına çıkar gibi olur. Bu yıllarda Ufuk'u tanıyan Kısmet, ona içten içe aşk duyar ve sonunda onunla birlikte olur. Bu birliktelik zamanla çevreye yayılır. Söylentilere sebep olur. Gerek bu söylentiler, gerekse gündeme gelen çeşitli baskılar onu intihara sürükler. Ancak Kısmet, bu girişiminde başarılı olamaz. Bu noktada aile, daha kötü sonuçların ortaya çıkmaması için onu evlendirmek ister. Her durumda olduğu gibi Kısmet, istemediği hâlde bu evliliğe de karşı çıkamaz ve Orhan'la evlenir. Onunla birlikte yaşamaya başlar. Ama bu yaşantı, tahmin edileceği gibi mutsuz bir yaşantıdır. Bu mutsuz yaşantı içerisinde bocalayan ve hayatında hemen hiçbir şeyi kendi iradesi doğrultusunda gerçekleştiremeyen Kısmet, son noktada varolan yapıyı kırmaya, kendi gerçek kimliğini bulmaya girişir. Bu çerçevede hiç kimseye sormadan bir avukata gider; boşanmak istediğini belirtir ve yetkiyi verir. Ardından da yukarıda söylediğimiz gibi gece yarısı kimseye haber vermeden evi terk eder ve İstanbul'a doğru yol alır. Böylece Kısmet, kardeşi Murat'tan daha kuvvetli bir istekle boğucu bir geçmişti bütünüyle geride bırakır ve yeni bir başlangıç için ilk adımını atar. Otuz yıllık hayatı boyunca kendi kimliği ve öz benliğinin gereklerini yerine getiremeyen Kısmet -ve kısmen de olsa Murat'ın son ânda harekete geçerek yeni bir hayatın peşine düşmesi, şüphe yok ki önemli bir noktadır. Bize göre *Üç Beş Kişi*'nin önerdiği şey ya da mesaj bu noktada gizlidir.³²⁰

³²⁰ Adalet Ağaoğlu bu nokta ile ilgili olarak şunları söyler: "İnsan yaşamlarının başkalarının programlanmasında doğan sonuç, her adım başı: üç yaralı-beş ölü... Beş yaralı-üç ölü... Yani kimlikler doğmadan eriyip gidiyor. Hep düşük. Böyle bir ortamın üretkenliği ne olabilirdi? Üstteki yerleşmiş güçlerde programlanmayı reddetmek olabilirdi. Bu, Kısmet'le gerçekleşiyor. Küçük, ama somut bir çekirdek. [...] Apaçık ki, bu hayatlar hayat değil. Bize başka bir hayat gerekli. Bu 'başka'yı da kendi hakkımızda kendimiz karar sahibi olduğumuz bir durumda ancak tartışabilir, sonra da belki yeşertebiliriz. Bunun için değişebilme yeteneğimizi ne olursa olsun kullanmalıyız. (Kısmet, bir oranda da Murat) İşte benim *Üç Beş Kişi* ardında yatan önerim, özlemim." Bkz. Selim İleri, (1984): "Selim İleri Sordu Adalet Ağaoğlu Yanıtladı", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 41, (Nisan): 14.

İkinci grup içine yerleştirdiğimiz hikâyeler, 3. 5. ve 6. bölümlerde karşımıza çıkar. Bölümlerin ilkinde Kısmet'in annesi Türkân Hanımı'nın hikâyesini okuruz: Türkân Hanım taşra kültürünün teneffüs edildiği orta hâlli bir ailede dünyaya gelir. Ancak geçen zaman ve talih onu, ekonomik bakımdan bir üst sınıfa taşır ve sayılı insanlarından biri yapar. Ne var ki ekonomik alanda görülen bu sınıf değişikliği, kültürel açıdan Türkân Hanım'ın ait olduğu taşra kimliğinden kopmasına ya da sıyrılmasına yetmez. Bu kültürel yapı, onu daima takip eder; peşini bırakmaz. Zenginliğin sağladığı konumda o, taşralılık-şehirlilik arasına sıkışır ve roman boyunca da bu sıkışıklıktan kurtulamaz. Üç saatlik anlatı zamanında Türkân Hanım, özellikle bu noktada yaşadığı kültürel sıkışmayı dikkatlere sunar. Benzer bir sorunu yaşayan Neval Hanım'ın hikâyesini ise 5. bölümde okuruz: "Osmanlı artığı" zengin ve kültürlü bir aileye mensup olan Neval Hanım, bu aile çatısı altında belli bir zamana kadar bolluğu, eğlenceyi ve heyecan verici kaçamak aşkları yaşar. Ancak bu hayat tarzı uzun sürmez. Kocasının ölümünden sonra aynı renkli ve eğlenceli hayatı yaşamayı sürdüren Neval Hanım, bu uğurda eşinden kalan tüm maddi varlığını yitirir. Ekonomik noktadaki bu tükeniş onu, daha önce yaşadığı hayatın uzağına düşürür. Anlatı zamanında onu, bir apartmanın zemin katında daha önceki hayatının tamamen aksi istikametindeki bir hayatı yaşar hâlde görürüz. Tıpkı Türkân Hanım gibi o da alışkanlıkları ile değişen, yozlaşan İstanbul kültürü arasında sıkışıp kalmıştır. Bu grubun son hikâyesini ise 6. bölümde okuruz. Bu hikâye, Neval Hanım'ın kızı ve aynı zamanda Murat'ın eski sevgilisi Selmin'e aittir. Zengin bir ailede doğan ve bu ailenin hayat anlayışına göre şekillenen Selmin, tıpkı annesi gibi benzer sıkışıklığı yaşayan bir kadındır. O da annesi gibi yetiştiği hayatta edindiği alışkanlıkları sürdürme adına üst sınıfla içine yuvarlandığı bataklık arasında sıkışıp kalmıştır.

Üçüncü grup içine yerleştirdiğimiz hikâyeler ise 2. ve 5. bölümlerde karşımıza çıkar. Bölümlerin ilkinde genç bir kız olan Kardelen'in hikâyesini okuruz. Buna göre Kardelen, fakir bir aile çatısı altında doğar. Çocukluğu türlü sıkıntılar içerisinde geçer. Belli bir yaşa geldiğinde önce annesini daha sonra da babasını kaybeder. Bu kayıplardan sonra küçük kardeşi ile birlikte yapayalnız kalır ve hayatı göğüslemeye başlar. Karşılaştığı tüm güçlüklerle direnerek hayatını tek başına temin etmeye çalışır. Sıkıntı dolu hayat yolunda o, son derece acı olaylarla karşı karşıya gelir. Ancak bütün bu acı olaylar onu, hiçbir surette güçlüklerle karşı direnme fikrinden caydıramaz. Her olumsuz gelişmenin üstüne yürüyerek geleceğini kurmaya çalışır. Bu çerçevede diploma sahibi olur; bir işe yerleşir ve son noktada evlilik hazırlıkları içerisine girer. Ana hatlarıyla vermeye çalıştığımız bu hikâyede kendine güvenme ile güçlük ve bu güçlüklerle direnme fikri en belirgin özelliğidir. Bu özelliği 5. bölümdeki Ferit Sakarya'nın hikâyesinde de görüyoruz. Türkân Hanım'ın kardeşi olan Ferit Sakarya ilk, orta ve yüksek öğrenimini ülkede yaptıktan sonra yurt dışına gider ve burada doktorasını tamamlar. Daha sonra yurda döner. Kendisini, mesleki ve kültürel bakımdan son derece iyi yetiştirmiş bir kişi olan Ferit Sakarya,

ülkeye döndükten sonra babasının tarımla ilgilenme önerilerine karşı çıkararak kendi düşüncelerini hayata geçirir. Ülke kalkınmasının, ulusal sanayinin kurulmasından geçtiğini düşünen Ferit Sakarya, bu uğurda temel sanayi ürünleri üreten fabrikaları inşa etmeye girişir. Kısa süre sonra bu noktada büyük başarılar elde eder. Etrafındaki kişilerin ilgi odağı ve ilginç düşüncelerin sahibi olan bu insan, romanda tıpkı Kardelen gibi kararlılığı ve hayata bağlılığı ile dikkati çeker.

Zaman

Üç Beş Kişi romanı, birbiriyle iç içe geçmiş üç ayrı zaman çizgisinde vücut bulur. Bu üç ayrı zaman geçmiş, hâlihazır ve gelecek biçiminde ifade edilebilir. Okuyucuya en yakın olan hâlihazır zaman çizgisi, aynı zamanda anlatı zamanını işaretler. *Üç Beş Kişi* romanı bu zaman çizgisinden geriye dönüş tekniğiyle geçmiş ve bilinçaltı düzeyinde gerçekleşen ileriye atlamalar yoluyla gelecek zamana açılır. Burada bunları ayrı ayrı ele almak yerinde olacaktır.

Geçmiş ve gelecek zamanın üzerine oturduğu hâlihazır zaman unsuru, sıkıyönetimin yaşandığı ağır ve sıkıntılı 1980 yılıdır. Anlatı zamanının yılını veren bu tarih, romanın ana karakteri Kısmet'e ayrılmış bölümde açıkça ifade edilir. Kısmet söz konusu bölümde "Otuz üç yaşındayım. Doğum bin dokuz yüz kırk yedi" ifadelerine yer verir ki, bu ifadeler romandaki olayların hangi tarihte yaşandığını açıkça gösterir.³²¹ Şüphe yok ki bu tarihin bir de ayı ve günü vardır. *Üç Beş Kişi*'de bunlardan ilkinin açık bir şekilde görmekteyiz: Haziran ayı. Bölüm başlarında veya ortalarında tekrarlanan şu kalıp ifade bunu açıkça gösterir: "Gece. Haziran. Ama günlerin en uzunuyla gecelerin en kisasına zaman var daha."³²² Bu verilere göre burada şunu söylemek mümkündür: Anlatı düzlemindeki olaylar, 1980 yılının Haziran ayında hatta bu ayın bir gecesinde yaşanır.

Ancak bu gece ya da gün ayın hangi noktasında yer alır? Bunu öncekiler gibi kolayca ve net bir şekilde ifade etmek mümkün müdür? Burada bunlara "evet" cevabını vermek güçtür. Çünkü romanda bu günü veren açık ve kesin bir ifade yoktur. Ancak böyle olmakla beraber romanda bazı işaretler de vardır ki, bu noktada bize tahmini bir şeyler söyleme imkânı verir. Bunun için burada önce şu cümleyi hatırlatmak gerekir: "Ama günlerin en uzunuyla gecelerin en kisasına zaman var daha." Bu cümle coğrafi bilgiler ışığında bize şu kesin bilgiyi sunar: Aramakta olduğumuz gün, yılın en uzun gündüzü ile en kısa gecesinin yaşandığı 21 Haziran

³²¹ Füsun Akatlı *Milliyet Sanat* dergisinde (Sayı: 93, Nisan 1984, s.45 – yayımlanan "Kesintisiz Karanlıktaki Diretken Işıklı Benek" başlıklı yazısında romanın 1978 yılı Haziranında geçtiğini belirtmektedir. Ancak Kısmet'in az önceki ifadeleri, Akatlı'nın tespit etmiş olduğu tarihin yanlış olduğunu göstermektedir. Bu maddi hataya, *Üç Beş Kişi* romanı üzerine birer inceleme yazısı yazan Fethi Naci ve Ahmet Oktay da işaret etmektedir. Bkz. Oktay, (1984): 7.; Fethi Naci, (1984): "Eleştiri Günlüğü", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 44, (Temmuz): 12.

³²² Adalet Ağaoğlu, (1995): *Üç Beş Kişi*, İstanbul: Oğlak Yayınları, Dördüncü Baskı: 10. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntılarının sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

öncesindedir. Buna göre söz konusu gece veya gün 1 ila 21 Haziran günleri arasındadır. Fakat ramakta olduğumuz gün bunlardan hangisidir? Az önceki cümle sanki bu günü ihsas ettirir gibidir. Dikkat edilirse bu cümlede yazar anlatıcı, ‘günlerin en uzunuyla gecelerin en kisasına daha *zamanın* var’ olduğunu söyler; yani *günlerin* değil aslında az *zamanın* var olduğunu söyler. Bize göre bu ifade tesadüfi değildir. Eğer yazar anlatıcı yılın en uzun gündüzü ile en kısa gecesinin yaşandığı 21 Haziran’a günlerle uzak olmuş olsaydı burada ‘zaman var daha’ yerine ‘günler var daha’ ifadesini kullanırdı. Çünkü uygun ve yerinde olan bu ifadedir. Oysa o, tüm bölümlerde söz konusu ifadeyi kullanıyor. Bu ifade, hiçbir yerde başka bir şekle dönüşmüyor. Bize göre bunun sebebi 21 Haziran’ın idrak edilmesine günlerin değil sayılı dakikaların veya bir saat gibi kısa bir zamanın kalmış olmasıdır. Anlatı zamanının süresini belirlerken de görüleceği gibi yazar anlatıcı ‘zaman var daha’ derken aslında gecenin bitmesine çok az bir zamanın kaldığını; yarım veya bir saat sonra başka bir güne yılın en uzun gündüzü ile en kısa gecesinin yaşandığı 21 Haziran gününe gireceğini biliyor ve bu bilinçle bu ifadeyi kullanıyor. Bu düşüncemizi kuvvetlendiren başka bir işarete de şu cümlelerde rastlarız: “Aylardan Haziran. Günlerin en uzunuyla gecelerin en kisasına ise zaman var daha. Daha güneşin Hüseyingazi üstünden ‘pöh’ deyip çıkiverişi çok erken değil. Gecenin yasak saati ile gündeğümü arasındaki en karanlık zaman parçası”(s.265)

Ardı sıra gelen bu cümlelerin ilkinde 21 Haziran öncesinde olduğumuzu açıkça anlıyor; devamında gelen cümlelerde ise sanki söz konusu günün güneşin doğuşu ile birlikte sona ereceği düşüncesine kapılıyoruz. Bunun yanında Murat’ın söz konusu olduğu bölümde ise bu durumu biraz daha kuvvetle hissediyoruz: “Bu gece, şu saat uzun sürmedi. Çarçabuk sabah oldu. Günün ilk ışıkları, silik bir beyazlıkla küçük, kirli camdan süzülüp Murat’ın gözlerine değdi. O da hemen fırladı. Günlerin en uzununu, gecelerin en kisasına ne kadar yakın artık. İşte, gece henüz bitmeden, bu silik aydınlık...”(s.23)

Bu “silik aydınlık” ya da yeni gün şüphe yok ki gerçekte yaşanmış ya da güneşin doğuşu ile meydana gelmiş bir aydınlık veya gün değildir. Burada yazar anlatıcı saat, 23 sularında Ufuk’u aramakta veya sabah erken saatlerde ablasını karşılamayı planlamakta olan Murat’ın içinde bulunduğu endişe ve psikolojisine dayanarak zamanda ileriye atlamış ve sanki ertesi gün olmuş gibi anlatımlarda bulunmuştur. Oysa biz burada biliriz ki daha gün doğmamış ve Murat hâlen Ufuk’u aramaya devam etmektedir. İlerde değineceğimiz için bunları şimdilik bir tarafta bırakalım ve konu bağlamında dikkati çeken noktaya temas edelim: Zaman konusunda en çok tekrar eden cümleyi yukarıda sunmuş ve bu cümlede özellikle “zaman var daha” ibaresinin sık sık vurgulandığını söylemiştik. Bu son alıntıda da aynı cümle yine karşımıza çıkar. Ancak bu sefer biraz değişime uğramış bir şekilde. Dikkat edilirse burada anlatıcı artık “zaman var daha” demiyor bunun yerine “ne kadar yakın artık” diyor. Çünkü tasarı da olsa gün dönmüş; neredeyse sabah olmuş ve söz konusu gün idrak edilmiştir. O hâlde

bu noktada -ihtiyat payını da göz önünde bulundurmak kaydıyla- şunu ileri sürmek mümkün gibi görünür: Anlatı zamanındaki olayların yaşanmaya başladığı gün 20 Haziran'dır.

20 Haziran 1980 gecesine konumlanan romanın kapsadığı toplam süre, yaklaşık olarak üç saattir. Anlatı zamanının olayları, bu süre zarfında, başka bir ifadeyle saat 23:00'dan gece sokağa çıkma yasağının başladığı 02:00'a kadarki zaman diliminde geçer. Yedi bölümden oluşan *Üç Beş Kişi* romanının her bir bölümü, bu dar zaman üzerine kurulmuştur. Bu dar zamanı her bölümde büyük ölçüde görme ve izleme imkânına sahibiz. Bunu Kısmet'in söz konusu olduğu bölümleri merkeze alarak kısaca somutlaştırmak mümkündür. Üçüncü bölümde annesi Türkân Hanım'a yardım etmekte olan Kısmet bir ara "Saatine bakıyor: Yirmi üç on."(s.127) Bu, bölüm açıldıktan on sayfa sonra duyurulan ilk zaman ibaresidir.³²³ Bu ibare ilerleyen sayfalarda başka şekillerde duyurulur: "Son on dakikadır.(s.138) Bu son on dakika ibaresi ile saatin yirmi üç yirmi olduğunu öğreniriz. Bir süre sonra tekrar bir ibare daha karşımıza çıkar: "Saat on ikiye yirmi beş var."(s.140) Kısmet bunu annesinin evinde ifade ettikten bir süre sonra evden çıkar ve tren istasyonuna gelir: "Ama geldim. Buradayım. Treni kaçırmadım. Anadolu Ekspresi Eskişehir'den geceyarısından sonra, saat bir onbeşlerde kalkar. Vaktinde gelirse... [...] Daha yarım saat var. Yarım saat çok uzun."(s.289)

Bu alıntıda işaretler, bize saatin yirmi üç kırk beş civarı olduğunu gösterir. Bu noktadan sonra Kısmet, beklemeyi sürdürür. Neden sonra birinin saati sorması üzerine tekrar saatine bakar. Saat: "Biri on iki geçiyor."(s.329) Bundan kısa bir süre sonra ise istasyonda bir anons duyulur: "Sayın yolcular, saat bir on beşte Eskişehir Garı'nda olması gereken Anadolu Ekspresi on dakika gecikecektir."(s.335) Bu anonsun ardından tren gelir ve yolcular biner. Artık romanın sona ermekte olduğu bu noktada ise yazar anlatıcı zamanı son kez yaklaşık olarak duyurur: "Yasak saatin başlamasına çok az zaman var."(s.338) Bu yasak zamanın başlangıç noktası ise gece saat ikidir. Bunu romanın muhtelif kısımlarında görüyoruz.

Üç saati kapsayan bu dar zaman, belirttiğimiz gibi geçmişe ve geleceğe açılan bir kapı işlevindedir. Her bölümde odakta olan karakter, geriye dönüş tekniği ile bu dar zamandan geriye döner³²⁴ ve geçmişte yaşadığı olayları iç konuşmalarıyla dikkatlere sunar. Bu sayede

³²³ Bu ibareyi, söz konusu sayfalarda akan zamanı da hesaba kattığımızda aslında daha geriye mesela yirmi üçe çekebiliriz. Nitekim bu ibareyi Murat'ın anlatıldığı bölümün daha ilk sayfalarında açık bir şekilde görüyoruz: "Eskişehir'den aynı gün, saat on üç kırk beşte çekilmiş bir telgraf. Yıldırım. Murat'ın eline ise bir yarım saat önce geçmişti. [...]. Murat, kapıyı postacının hoşnutsuz yüzüne kapatır kapatmaz saatine bakmıştı. Yirmi üçe geliyordu." (s. 11)

³²⁴ Adalet Ağaoğlu bu dönüşleri umumiyetle olaylar ve nesnelere arasındaki benzerlik ilişkisini kullanarak yapar. Ablasından aldığı telgraf üzerine gece geç vakitlerde eski arkadaşlarından Ufuk'u aramaya çıkan Murat'ın yol boyu yürürken içinden geçirdiği geçmiş yaşantıların anlatımında bu husus açıkça görülmektedir. Mesela sokağa çıkma yasağının başlamasına kısa bir müddet kala Ufuk'u bulma düşüncesinde olan Murat'ın, bu düşüncenin telkiniyle hızlı hızlı koşarken benzer şekilde geçmiş bir olayı anımsaması ve anlatması (hâlihazırda telaşla Ufuk'u arama-geçmişte aynı telaşla Ufuk'u arama); Ufuk'u sormak için geldiği yerde ise birinin "Burada sekiz aydır biz oturuyoruz. Ufuk, diye birini bilmiyoruz." (s.61) demesi ve özellikle ilk cümledeki "sekiz aydır" ibaresinin sekiz aydır görüşmediği eski sevgilisi

romanın dokusuna katılan olayları, burada iki kavram içinde kümelemek mümkündür: Yakın ve uzak geçmiş. Bölümlerdeki kişilerin yaş durumlarına bağlı olarak romana giren bu olaylardan en uzak sayılabilecekleri, Neval ve Türkân Hanımlarla işadami Ferit Sakarya'nın geriye dönüşleriyle ortaya çıkar. Dördüncü bölümde Neval Hanım'ın, evlilik yıllarındaki heyecanlı hayatını, aile içi ilişkilerini anlatması söz konusu zamanı ellili yıllara kadar çeker. Bu uzak geçmiş kategorisine Türkân Hanımla Ferit Sakarya'nın aile içi ilişkilerine ve Kısmet'le Murat'ın babalarının ölümleriyle yetişme çağlarında aralarında söz konusu olan sıcak ilişkilerine dâir anlatımlarını da eklemek gerekir ki, bu anlatımlar da hemen hemen aynı tarihleri veya biraz daha sonrasına düşen altmışları kapsar. Bunun dışında altmışların ortalarından yetmişlerin sonlarına kadarki sürede yaşanan olaylar öncekilere göre daha geniş ve yoğundur. *Üç Beş Kişi* romanı özellikle bu zaman zarfında yaşanan olaylarla örülmektedir. Yakın geçmiş ise, bunların dışında kalan, başka bir ifadeyle anlatı zamanından birkaç gün veya birkaç ay öncesine düşen olayları ihtiva eder. İstanbul'da hayatını sürdüren Murat'ın daha önce kaldığı evden taşınması, Kısmet'in eşinden ayrılmak üzere gizliden avukatına vekâlet vermesi ve benzeri gibi bir veya birkaç gün öncesine ait olayların anlatılması bu gruba girer.

Geçmiş yaşantılar, daha önce işaret ettiğimiz gibi geriye dönüş tekniği sayesinde romanın dokusuna katılırlar ki, bu dönüşte dar zaman veya anlatı zamanı, dönüşü sağlayan unsurlarla hareket noktası teşkil eder. Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında bu yapı hiçbir surette değişmez; ilk romanından son romanına kadar bu kurgu düzeni belirgindir. Kendine özgü bu zaman kullanımına Adalet Ağaoğlu, ilk kez *Üç Beş Kişi* adlı romanında yeni bir boyut ekler. Bu, romanına soktuğu gelecek zaman boyutudur. Gelecek zaman boyutunu romanına sokması ile süregelen anlayışını farklı bir noktaya taşımış olur. Bu ilginç deneme, onun romancılığında ilktir ve daha sonraki romanlarında başarılı bir biçimde kullanılmaya devam edilecektir.³²⁵

Üç Beş Kişi'de Adalet Ağaoğlu, bu ilk denemesini yine dar (anlatı zamanı) zamandan hareket ederek gerçekleştirir. Tıpkı geriye dönüş tekniğinde olduğu gibi yine aynı noktadan ama bu sefer zamanda geriye değil de ileriye doğru atlanarak gelecek zaman elde edilir ve bu sayede romanın dokusuna gelecek zaman olayları katılmış olur. Şüphesiz bunlar henüz yaşanmamış tasavvurlardan ibarettir. Romanın hemen her bölümünde okuyucuyu karşılayan bu tür tasavvurlara Murat'la Kısmet'in anlatıldığı bölümlerde sıklıkla rastlanmaktadır. Bu tür atlamaların özellikle bu kişilerin anlatıldığı bölümlerde yoğunlaşması sebepsiz değildir.

Selmin'i hatırlatması ve ona dâir geçmiş yaşantıları anlatması... gibi geriye dönüşler işaret ettiğimiz noktayı örneklemektedir. Bu örneklere gerek Murat'ın gerekse diğer figürlerin anlatıldığı bölümlerde sıklıkla rastlanır. Yani sıra geriye dönüş tekniğinde gördüğümüz bu ayrıntı, aksi istikametteki ileriye atlamalarda da söz konusudur. Romancı, benzer unsurları bu sefer zamanda ileriye atlamalar için kullanır.

³²⁵ *Üç Beş Kişi*'den sonra yayınlanan *Hayır...* romanı buna iyi bir örnektir. Bu romanda sınırların daha da zorlandığı ve yetkin bir noktaya ulaşıldığı açıkça görülmektedir. Romanın ana karakteri Aysel ve onun çok sevdiği dostu Yazar'ın etrafında vücut bulan ileriye atlamalar, son derece başarılı ve bir o kadar da keyif vericidir.

Murat'la Kısmet son derece tedirgin ve geleceğe dair birtakım düşünceleri olan kişilerdir. İçinde buldukları bu yapı, söz konusu tasavvurların meydana gelmesine müsait bir zemindir. Murat'la Kısmet'in içinde buldukları yapı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ileriye atlamalar aslında bize şu gerçeği de vermektedir: Zamanda meydana gelen bu tür atlamalar, temelde ya bulunulan kötü bir durumun iyi bir karşılığının arzu edilmesine veya iyi bir durumun kötü bir sonla bitebileceği korkusuna bağlı olarak ortaya çıkmaktadırlar. Başka bir ifadeyle arzu edilen veya kaçılmak istenen durumlardır zihne hücum eden tasavvurlar. Birden çok metin parçasında söz konusu olan bu durumu, romanın ana karakteri olan Kısmet'in etrafında şekillenen bir örnekle göstermeye çalışalım. Kısmet, yeni bir hayat kurma, kendi olma düşüncesinden hareketle uzun yıllar bağımlı yaşadığı ailesi ve çevresinden habersizce gece yarısı ayrılır. Bu ayrılış, işaret ettiğimiz gibi bağımlı olmaktan kopuştur. Annesini, eşini ve çevresini geride bırakan Kısmet, gece yarısı tek başına Eskişehir tren istasyonuna gelmiş ve garda beklemektedir. Bu bekleme esnasında Kısmet'in zihnini en çok yarın düşüncesi meşgul etmektedir: “İş bulacağım. Yapma çiçekler... olmazsa bir terzi yanında, konfeksiyon fabrikasında... [...]. İlik açabilirim. İlik açacağım, fisto yapacağım. Kazaklar örer satarım. Önce böyle başlarım, Sonra, yavaş yavaş...” (s.315)

Bu cümleler, yarın endişesi içerisinde olan Kısmet'in yeni günle birlikte neler yapmayı tasarladığını gösterir. Roman karakterine ait bu tasarı, az önceki alıntıda görüldüğü gibi sona erer ermez sözü yazar anlatıcı alır ve söz konusu zamanda ileriye atlamayı gerçekleştirir: “Kısmet, yavaş yavaş kendi atölyesini kurdu sonra. Yanında çalışan birkaç kişi oldu. Küçük, şirin bir evi oldu. Pencereleri denizi gördü. Bu pencerelerin önünde yeni çiçek saksıları oldu. Küçük, şirin evde güzel sofralar kurdu; çevresine Murat'ı, Ufuk'u, Kardelen'i Tahir'i topladı.” (s.315)

Burada bir kez daha hatırlatmak gerekir ki, bir önceki alıntının sonu ile az önceki alıntının başını sadece satır başı ayırır. İlk alıntının bittiği yerde geleceğe dair anlatımların devreye girdiği görülüyor. Bunlar gerçekte, istasyonda tren beklemekte olan Kısmet'in yarın düşüncesine bağlı olarak yazar anlatıcının ilave ettiği tasarıları/anlatımlarıdır. Kahramanın içinde bulunduğu psikolojiye uygun metin parçasını yazar anlatıcı, alıntıda görüldüğü gibi geleceğe taşıyarak tamamlar. Burada yazar anlatıcı Kısmet'in zihninden geçenleri bilmekte ve bu düşüncelerden hareketle onun adına gelecek tasavvurları sunmaktadır.

Mekân

Zaman unsurunda gördüğümüz bu karmaşık yapı mekân unsurunda da kendini gösterir. Bu unsur, zamanın kullanımına bağlı olarak farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu itibarla mekânı zaman unsurunu dikkate alarak incelemek yerinde olacaktır. Bunları incelemeye önce anlatı zamanında karşımıza çıkan mekânlardan başlayalım.

Üç saatlik anlatı zamanında yaşanan küçük olayların/durumların mekânlarını kapalı ve açık olmak üzere iki noktada gruplamak mümkündür. Bunlardan ilk gruba girenlerini ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerde görürüz. Bunlar sırayla Kardelen'in yol seviyesindeki evi; Türkân Hanım ve Kısmet'in dairelerinin bulunduğu "Kaymazlılar Apartmanı"(s.120); Neval Hanım'ın "Osmanbey'in arka sokaklarında, daracık, dik bir yokuşta" iki odası ve bir holu bulunan zemin katı(s.172) ve Azra ile Gündüz'ün Ankara'daki altıncı kattaki "teras katı"dır.(s.213) İşte söz konusu zaman süresinde vuku bulan olaylar, bu mekânlarda başlar ve yine büyük ölçüde bu mekânlarda sona erer. Bu mekânları bir bütün olarak kavradığımızda şöyle bir husus karşımıza çıkar: Bunlar büyük ölçüde ayrıntıdan ve tasvirten yalıtılmış durumdadırlar. Eğer birkaç istisnayı görmezden gelirse burada diyebiliriz ki, yazar bunlara sadece olaylara sahne olma işleviyle yer vermiş ve bunlar üzerinde uzun uzadıya durmamıştır.

İkinci gruba giren mekânları ise birinci, altıncı ve yedinci bölümlerde görüyoruz. Bu bölümlerde artık mekân kapalı olma hususiyetini kaybeder ve dışa kayar. Odadaki karakterlerin hareketleriyle birlikte farklı muhit ve çevreler devreye girer. Burada bunları tespit etmek ve bunlar üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır. Buna göre Murat'ın odakta olduğu birinci bölümde mekân, Üstbostancıdır. Ufuk'u aramaya çıkan Murat, söz konusu süre boyunca Üstbostancı'nın muhtelif sokaklarına girer ve çıkar. Bu esnada okuyucu yolları, caddeleri, sokakları ve apartmanları çeşitli yönleriyle tanır:

"Sağına soluna bakmıyor. Bir toprak yığınının gerisinde, yapımı tamamlanmamış yüksek apartmanlar: Bu sokağın çıkışı yok. Hiçbir yere ulanmıyor. [...]. Bir de üst yolun alt ucundan başlayalım. Üstbostancı'da, yolları henüz tamamlanmamış, ayırık ayırık yerlerde yükselen yeni yapılardan ikisini ardında bırakırken, başını kaldırıp gökyüzüne bakıyor."(s.21) "Camı kirli kapının altındaki, ucu halka edilmiş yağlı ipe asılıyor, çekiyor. Giriş kapısı açılmıyor. Buralarda bir zil yok mudur? [...]. İşte, yandaki duvarda, telleri dışarı fıskırılmış, düğmesi aşağı sarkmış bir zil. Teller de kopuk. Duvarda bir oyuk. [...]. her yanından bir şeyler sarkan, sallanan bu kocaman yapıda, ürktücü bir içine kapanıklık. Salt konutlar mı? Sokaklar, caddeler artık büsbütün öyle."(s.47)

Bu alıntılar, birinci bölümde anlatı düzleminde cereyan eden olayın mekânı hakkında belli bir fikir verir. Bu tarz bir mekânı yine Selmin'in odakta olduğu altıncı bölümde görüyoruz. Burada Selmin, "Bağderesi'nden yukarı döne döne tepeye saran yokuşu"(s.265) tırmanmaktadır. Bu tırmanma esnasında önceki kadar değilse bile geçilen engebeli güzergâhı, gecekonduları ve çevreyi çeşitli yönleriyle tanırız. Anlatı düzlemindeki açık mekânların sonuncusunu ise Kısmet'in odakta olduğu yedinci bölümde görürüz: Eskişehir Tren İstasyonu.(s.284) Kısmet'in istasyona gelmesi ve bir bankta oturması ile birlikte burada artık çevreyi ve bu çevrede dikkati çekenleri izlemeye başlarız. Mesela "Küçük bir esinti çıkıyor.

İstasyon parkında ağaçların yaprakları hışırdıyor. İlerde, rayların üstünde küçük bir kağıt parçası, yumuşacık bir takla attıktan sonra, kendi üstüne katlanıp duruyor.”(s.288) Bir süre sonra “bir satıcı, Kısmet’in önünden geçip gidiyor. Birkaç adım attıktan sonra orada, kanepede genç ve yalnız bir kadının oturmakta olduğunu ansızın ayırdetmiş, geri dönüyor, daha yüksek sesle yineliyor: “Çörek, yoğurt! Taze yoğurt! Mis bunlar, mis.”(s.309) Satıcı bunları söylerken “Anadolu Ekspresi’ni bekleyenler arasına bir de Tatar ailesi”(s.310) katılıyor. Bu ve benzeri durumların anlatımı bölüm sonuna kadar devam ediyor.

Bu anlatımlarda da görüldüğü gibi üç saatlik anlatı zamanındaki olayların büyük bir kısmı kapalı mekânlarda cereyan ediyor. Bazı bölümlerde ise bu mekân dışı açılıyor. Ancak bu açılma gerçekte öncekilerin yapısından çok fazla uzaklaşma anlamına gelmiyor. Çünkü burada da mekân, yine öncekiler gibi büyük ölçüde sabit olma özelliğini muhafaza ediyor. Bunun yanında bunlar üzerinde uzun uzadıya durularak tasvir edilmiyor. Anlatı zamanında bu özellikleriyle karşımıza çıkan mekân unsuru acaba art zaman düzleminde nasıl bir görüntü arz ediyor? Burada bu nokta üzerinde kısaca durmak yararlı olacaktır.

Buna göre bu düzlemde okuyucu öncelikle ilk zaman düzlemindeki dar yapının tamamen kırıldığını görür. Bu kırılmayla birlikte kapalı ve açık olmak üzere sayıca fazla çok çeşitli mekânlarla yüz yüze gelir. Belli bir kanaat sahibi olabilmek için burada bunların bir kısmını az önceki ayırımdan hareket ederek şöyle sıralayabiliriz: “Ayazpaşa’da, Ferit Sakarya’nın taa öğrencilik yıllarında oturduğu kat”; “Beşiktaş’taki ruhsuz yer”(s12), “Yediler semtindeki yeni apartman”, “aşı boyalı konak yavrusu”(s.70), Cer Atölyesi, Kaymazlı Hanı, Has Hotel Termal, Hilton Otel, Park Otel, Dolmabahçe Sarayı, Büyükkada Anadolu Kulübü, Antika Galeri Dükkanı, Eskişehir Sanayi Odası, Maltepe’deki Bar, Büyükdere’deki Köşk, Pendikburnu’ndaki kat, Gar Lokantası, Eskişehir Akademisi, Divan Otel’in Pub’ı, Tarabya Otel, Bozuyük’teki fabrika ve saire. Bu kapalı mekânlar romanda ya yukarıda görüldüğü şekliyle sadece ismen, ya çeşitli yönlerine temas edilerek kısmen ya da ikincisine göre biraz daha fazla tasvir edilerek sunulurlar. Bunu daha iyi görmek için aşağıda en çok tasvir edilen mekânlardan birini sunuyoruz:

“Akşamüstü Beşiktaş’a, boşalttığı eve dönmüştü işte. Kirlili duvarlardan kaldırılmış tablolar, çekilen masalar, geride ise çerçevenmiş dörtgen aralıklar bırakmıştı. Yatağın, dolabın kaldırıldığı yerde toz yumakçıkları uçuşuyordu. Ocağın bulunduğu köşede üçgen biçimi dört yağ tabakası, buzdolabından boşalan yerde ise pas lekeleri göze çarpıyordu. Gazete, dergi kesiklerini aralığa yığılmış: Kocaman bir on yılı yabancı kimselerin eline nasıl bırakabilirdim!”(s.14)

Bu düzlemde kapalı mekânların yanında karşımıza çıkan açık mekânlar ise bir hayli fazladır. Bu noktada artık Eskişehir, İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerin çeşitli yönleri ve özellikleriyle ilçelerini, semtlerini, mahallelerini, caddelerini, sokaklarını, meydanlarını,

köprülerini, çiftliklerini görüyoruz: Mihallıççık, Porsuk, Odunpazarı, Osmanbey, Musaözü, Taycılar, Gürleyik, Yediler civarı, Kurşunlu Camiin arka sokakları, Emniyet Müdürlüğü'nün üst tarafları, Tatar Mahallesi, Köprübaşı, Demirköprü, Salhane Köprüsü, Havaüssü, Porsuk Caddesi, Hacı Süleyman Çakır Caddesi, Porsuk Bulvarı, Kızılıklı Mahmut Pehlivanlı Caddesi; Haydarpaşa, Haydarpaşa Garı, Beşiktaş; Esenboğa civarı ve Kavaklıdere bunlardan bazılarıdır. *Üç Beş Kişi*'nin art zaman düzlemindeki olayları işte bu muhitlerde cereyan eder.

Üç Beş Kişi'de yaşanan olayların açık ve kapalı mekânlarını bir arada ele aldığımızda özellikle Eskişehir'in önemli bir merkez olduğunu görürüz. Romanı meydana getiren olayların büyük bir bölümü söz konusu mekânda geçer. Her biri ayrı bölümde anlatılan Murat, Kısmet, Kardelen, Ferit Sakarya gibi kişilerin çocukluk ve gençlik yılları bu şehirde geçmiştir. Eskişehir dışında işaret edilebilecek diğer iki ayrı yer ise İstanbul ve Ankara'dır. Neval Hanım, kızları ve bazı safhaları ile Murat gibi kişilerin yaşantıları İstanbul'u; Ferit Sakarya'nın eski arkadaşlarının yaşantıları ise Ankara'yı romana ilave eder. Bütün bunlar *Üç Beş Kişi* romanının Eskişehir, İstanbul ve Ankara üçgeninde cereyan ettiğini göstermektedir. Olayların büyük bir bölümüne sahne olan Eskişehir aynı zamanda diğer noktalara açılmayı sağlayan önemli bir kavşaktır. Ankara, İstanbul gibi noktalara buradan uzanılır. Bu ve benzeri özellikler Eskişehir'in ana mekân olarak seçilmesinin bilinçli bir tercih olduğunu gösterir.³²⁶

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Ölmeye Yatmak, "*Fikrimin İnce Gülü*", *Bir Düğün Gecesi* ve *Yazsonu*'nda çoğulcu bir anlatımı tercih eden Adalet Ağaoğlu, bu tavrını *Üç Beş Kişi*'de de sürdürür. Bu romanlarda -hatta daha sonra göreceğimiz romanlarda da- olduğu gibi *Üç Beş Kişi*'de yazar, bir yanda yazar anlatıcıya, öte yanda ise iç konuşma, montaj, diyalog, bilinç akışı gibi çeşitli anlatım tekniklerine yer verir ve böylece anlatma işini gerçekleştirir. Burada bunları çeşitli yönleriyle incelemeye çalışacağız.

Üç Beş Kişi'deki unsurların okuyucuya intikal etmesinde rol üstlenen en önemli figürlerden biri şüphe yok ki yazar anlatıcıdır. Bu figürü, romanın tüm bölümlerinde görüyoruz. Ancak bu görme onun tüm bölümlerin yegâne hakimi ya da anlatıcısı olduğu anlamına gelmemelidir. Aksine o, bu bölümlerde belli ölçülerde görev almakta ve bu ölçüler dahilinde anlatma işlevini yerine getirmektedir. Bir genelleme yapılacak olursa burada belki şu oranlama ileri sürülebilir: Bu anlatıcı, üç yüz kırk sayfalık romanın yaklaşık dörtte ikilik kısmında etkilidir. Bu kısımlarda etkili olan yazar anlatıcı acaba nasıl bir konumdadır? O, klasik

³²⁶ Ana mekân olmasının yanında Eskişehir, diğer noktalara açılımı sağlaması bakımından da önemli bir kavşak. Adalet Ağaoğlu, romanına mekân olarak neden Eskişehir'i seçtiğini şu şekilde açıklar: "Eskişehir toplumsal ve ekonomik ilişkilerini bildiğim bir yer. Eskişehir'i be bambaşka bir nedenle seçtim. Öyle bir kent seçmeliydim ki, işadammın bir ayağı İstanbul'da olmalıydı. Toprak ağalığından, çiftçilikten, sanayileşmeye doğru bir hareketin bulunduğu bir yer olmalıydı. Eskişehir bu açıdan uygundu." Bkz. Özen vd., (1996): 130.

metinlerde gördüğümüz anlatıcı figürü gibi midir yoksa ondan daha farklı mıdır? Bunları anlamaya onun metin içindeki temel görevlerini belirleyerek başlayalım.

Buna göre *Üç Beş Kişi*'de karşımıza çıkan yazar anlatıcının ilk temel görevi ilgili bölümlerde anlatı zamanında odaklanan karakterleri adım adım izlemek ve bunların etrafında meydana gelen çeşitli durumları aktarmaktır. Bunu biraz daha genişleterek şu şekilde söylemek belki daha doğru olacaktır: Akış hâlindeki zamanın içine düşen ya da görüş alanı içine giren tüm görüntüleri aktarmak. Bu tavrıyla o, anlaşılacağı gibi daha çok gözlemci konumundadır. Ufuk'u aramaya çıkan Murat'ın anlatıldığı bölümden aldığımız şu alıntılar bunu iyi bir şekilde örnekler:

“Herkes çoktan evlerine kapanmış. Hiçbir yandan kimse gelmiyor, kimse geçmiyor. Yalnız alacakaranlıkta, vurulmuş bir köpek leşi yatıyor. Bacağını altına çekmiş, sanki o bacak hâlâ seğiriyor. Murat yeni bir kibrit çakıyor. Yarı karanlıkta leş kokusunun baskınlaştığını sanıyor. Bir ürküntüyle yaktığı kibriti söndürüyor. Ötelerde bir yerlerde koşuşmalar olmakta, düdükler öttürülmekte.(s.33) “Murat'ın yüzünden usul bir gülümseme geçiyor. Çanta kayışını sımsıkı kavramış parmakları gevşiyor. Buralarda oturan, yolu, gideceği yeri ezbere bilen biriymiş gibi yürüyor. Bakıyor, şurasından, sol kaburga kemiği altından akan kan çoktan pıhtılanmış. Daha hızlı yürüyor, daha hızlı, daha hızlı.”(s.34)

Bu alıntılarda da görüldüğü gibi yazar anlatıcı, bu zaman çizgisinde büyük ölçüde odaktaki karakterlerle çevrelerinde meydana gelenleri izler ve bunları aktarır. Bunlarla beraber bazı noktalarda ise az da olsa iç okumalara girer; kendi düşünce ve kanaatlerini ilave eder: “Yoo, Murat, Ufuk'u Kısmet için aramıyor. Ona o kadar gönül borcu vardı ki!”(s.35) Ancak bunlar, onu hiçbir zaman gözlemci konumundan çok öte bir noktaya taşımaz.

Bu anlatıcının başka bir görevi de geriye dönüşler yapmak ve geçmişteki yaşananları aktarmaktır. *Üç Beş Kişi*'deki anlatıcı bunu gerçekleştirmek için sık sık geriye döner ve karakterlerin geçmişte yaşadıklarını okuyucuya sunar. Ancak o, bu sunumda da yine ölçsüz ve keyfi değildir; yaşantıları, mümkün merteye duygu ve düşüncelerini karıştırmadan yalın bir şekilde aktarır. Hatta çoğu yerde sadece geriye dönüş için gerekli olan süreci başlatır; bir süre konuşur; ardından da aradan çekilerek sözü ilgili karakterlere bırakır ve böylece anlatılacak olanı yaşayanlara anlattırır. Bu, geriye dönüşlerde takındığı tavrı veren önemli bir ayrıntıdır. Eğer yazar anlatıcı, anlatma ya da müdahale etme meraklısı olsaydı, bu tür yollara asla başvurmaz; sözü başkalarına bırakmazdı. Aşağıda sunduğumuz alıntı, söz konusu durumları örnekler mahiyettedir: “Ufuk'u bulmak için o gün Eskişehir'de dört dönmüştü. Sonra, Ufuk da Eskişehir'de dört döndü. Bütün koşularında kırdığı özel rekorlarını kırdı. Amigosu da Murat.

Bir elinde kronometre, Ufuk'u sürekli kışkırtıyor: Üç gün kaldı Ufuk abi, üç gün kaldı!.. Afişler hâlâ asılmadı!.. Ne olur Ufuk abi, ne olur, programı sen sun.”(s.34)

Bu alıntıda yazar anlatıcı, görüldüğü gibi şimdiki zamandan geriye dönmüş ve geçmiş yaşıntıyı anlatmaya başlamıştır. Ancak dikkat edilirse bu anlatma, sadece beş cümle devam edebilmiş; cümlelerin sona erdiği noktada ise yazar anlatıcı aradan çekilmiş ve odaktaki kişi devreye girmiştir. Bununla birlikte burada artık bizzat olayı yaşayan kişi konuşmaya başlamıştır. Geriye dönüşlerde yoğun bir biçimde gördüğümüz bu durumun aynısını aslında anlatı düzleminde de görüyoruz. Odaktaki figürü adım adım izleyen yazar anlatıcı, burada da gerekli ön takdimi yaptıktan sonra aradan çekilir; sözü odaktaki karaktere emanet eder ve böylece bu karakter konuşmaya başlar. Bunu, Ufuk'u aramaya çıkan Murat'ın anlatıldığı bölümden aldığımız şu alıntı ile örnelemek mümkündür: “Yüreğindeki sıkıntı durulur gibi oluyor. Tel parçasını bir yana fırlatıyor: Ancak, ohoo; daha üç yüzlerdeyiz. Numaralar küçülüyor. Ben yirmilere geleceğim, ortada yapı mapı kalmayacak. Ne Ufuk, bir şey artık. Bu uzun, bu karanlık yolun bile sonuna gelmek üzereyiz.”(s.26)

Bu anlatımlar bize *Üç Beş Kişi*'deki yazar anlatıcının nasıl bir konumda ve görevde olduğunu açıkça göstermektedir. Bunlara dayanarak burada diyebiliriz ki bu anlatıcı, her ne kadar geriye dönüşler yapar, geçmişte ve aynı zamanda hâl düzlemindeki bazı unsurları aktarır ise de gerçekte klasik anlatıcı figüründen farklıdır. Bu romanda o, yukarıda da görüldüğü gibi klasik anlatıcı figürün sahip olduğu tüm imkânları ya da özgürlüğü kullanmaz.

Bununla birlikte bu romanda en az yazar anlatıcı kadar etkili olan başka bir vasıta da hiç şüphe yok ki iç konuşma yöntemidir. Yazar anlatıcı gibi tüm bölümlerde etkili olan iç konuşma yöntemi, romanın önemli bir kısmının okuyucuya intikal etmesini sağlar. Bunu rakamla ifade etmek gerekirse diyebiliriz ki, bu yöntem romanın yaklaşık dörtte bir buçukluk ya da yüz-yüz elli sayfalık kısmını dışa aksettirir. Bu aksedişlerde okuyucu, hâliyle çok yönlü bilgi ve durumlarla karşı karşıya gelir. Odaktaki karakterlerle birlikte diğer kişileri hâl ve mazi içindeki görüntüleriyle kavrar. Üstelik bu kavrama son derece samimi, dokunaklı ve hatta öncekinden daha inandırıcı bir dille konuşma diliyle gerçekleşir. Bunu burada küçük bir alıntı üzerinde müşahade etmek yerinde olur. Bu alıntının ilk iki cümlesi yazar anlatıcıya devamında gelenler ise Murat'a aittir:

“Şimdi, gözlerinin önünde beliren Kardelen'e sonsuz bir sevecenlikle gülümsüyor. İlk kez, genç bir kızın kendisine karşı olan tutumunu apaçık bir biçimde adlandırabiliyor: Taptığı oğlunu anlayarak büyötmeye çalışan bir anaydı o. Anneminki sahiplik dolu hırçın bir sevgi. Kısmet'inki edilgen, özveri dolu bir seveda, Kardelen'inki merak, hayranlık dolu bir istek... Eskişehir'de üç kadın. Üçünün verdiklerini hep aldım, aldıklarımın toplamı bile Selmine yetmedi, yettirmedim.”(s.58)

Üç Beş Kişi'de karşımıza çıkan bu tarz konuşmaların bazı noktalarda normal gramer kurallarının dışına çıktığını görüyoruz. Bu noktalarda anlarız ki, iç konuşma artık normal seyrini kaybetmiş ve yerini bilinç akışına bırakmıştır. Ancak hemen eklemek gerekir ki, romanda bu tür konuşmalar çok yoğun değildir; sadece bir iki yerde karşımıza çıkar o kadar. Bunun yanında gördüğümüz diğer iki teknik yani diyalog ve montaj tekniği ise biraz daha fazla yer işgal eder. Diyaloglar bölümlerin muhtelif kısımlarına dağılmış durumdadırlar. Anlatıcı veya odaktaki karakterlerin konuşmalarının sürdüğü kısımlarda bu tarz konuşmalara ara ara rastlarız. Montaj tekniğini ise yine hemen her bölümde görürüz. Ancak bu görme özellikle üçüncü bölümde had safhaya çıkar. Ayrıca burada montajlanan unsurların yapısında da büyük değişimler meydana gelir. Diğer bölümlerde nadiren bazı kitaplardan cümleler, şiir ve şarkı sözlerinden dizeler alıntılanırken bu bölümde ölüm döşeğinde olan Emin Bey sayesinde Kuran-ı Kerim'den bazı ayetlerin mealleri veya kısmen asılları daha yoğun şekilde sıralanır. Burada daha bölüm açıldığında karşımıza çıkan parçalardan bir kısmını aşağıya alıyoruz:

“Bizi doğru yola ilet, senin nimetini bulmuş olanların yoluna, elif, lâm, mim, bismillahirrahmanirrahim: bu, üzerinde şüphe olmayan kitaptır, sakınanlara doğru yolu gösterir; gaybe inananlar, verdiğimiz rızıklardan başkalarına yedirenler, ahirete de inananlar, yalnız onlar Rableri tarafından doğru yolda kurtulmuş olacaklar...”(s.117)

Bütün bu anlatımlardan sonra burada sonuç olarak diyebiliriz ki, Adalet Ağaoğlu *Üç Beş Kişi* romanının sunumunu çoğulcu bir usülle gerçekleştirmiştir. O, bir tarafta yazar anlatıcıya diğer tarafta da çeşitli anlatım tekniklerine başvurmuştur. Böylece hem anlatımı tek düzelikten kurtarmış hem de anlatılanları daha gerçekçi kılmıştır.

1.6. *Hayır...*

Kurgu

Hayır... romanı “sabah”, “akşamüstü”, “gece”, “gündoğumu”, “ân”, “öğlen” olmak üzere altı bölümden meydana gelmektedir. Zaman bildiren kavramlarla işaretlenmiş bu bölümlerin ilk üçünde – “sabah” 9; “akşamüstü” 5; “gece” 2 olmak üzere- toplam on altı başlıksız ara kısım yer alır. Altı sayfalık yekûnla romanın son bölümlerini oluşturan “gündoğumu”, “ân” ve “öğlen” daha çok ek görünümü arz eder. Bu dağılımdan hareketle bir hüküm verilecek olursa romanın özellikle ilk üç bölümde yoğunlaştığı söylenebilir. İlk üç bölümde yoğunlaşan *Hayır...*’ın şahıs kadrosunda Dar Zamanlar Üçlemesi’nin ilk iki halkasından (*Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi*) aşına olduğumuz bilim adamı Aysel, Ömer, Engin, Ayşen ve Tezel’in yanı sıra Aysel’in dostu ve hayranı olan Yazar, yine onun öğrencilerinden Alev ve Doç. Üner; yurt dışı mekânında karşımıza çıkan Dr. Bernt ve bilim adamı arkadaşları ile ruh hastası Cemal gibi kişiler yer alırlar. Bu kadro içinde en önemli kişi, hiç şüphe yok ki bilim adamı Aysel’dir. *Hayır...*’da Aysel, merkez olan kişidir. Gerçi o, bazı bölümlerde –mesela üçüncü ve dördüncü bölümlerde- aradan çıkar ve diğer kişiler öne geçer. Ancak her ne kadar aradan çıkar ve başkaları öne geçer ise de bu bölümlerde ağırlığı hissedilen kişi yine odur. Çünkü bu bölümlerde Aysel’in yerine geçenler, kendilerinden ziyade onu anlatır veya anlatmak zorunda kalırlar.

Aysel’in merkezde olduğu *Hayır...* romanı, bir günlük anlatı zamanı çizgisinde gelişen küçük bir olay etrafında kurgulanır: Bilim adamı Aysel, yaptığı çalışmalar sonunda yurt dışında Uluslar arası Sosyal Antropoloji Enstitüsü’nün Yeni Yankılar Ödülü’nü kazanmış ve bu ödül, kısa süre sonra ülkede ses getirmiştir. Bunun üzerine Özerk Milli Kültür Kurumu Bilim Hizmet Dalı Değerlendirme Komitesi Sosyal Bilimler Seçici Kurulu harekete geçmiş ve Aysel’e bir onur plaketi takdim etmeyi kararlaştırmıştır. İşte anlatı zamanında Aysel saat 19:00’da düzenlenecek olan bu törene teşrif edecek ve verilmesi kararlaştırılan onur plaketi, eskiden çalıştığı üniversitenin dekanı şimdinin Seçici Kurul Başkan Yardımcısı olan İhsan Türközü’nden alacaktır. İhsan Türközü, geçmişte Aysel’i üniversiteden uzaklaştıran, mevcut sistemle barışık, düzenin gereklerini yerine getiren bir aydındır. Altmışlı yıllardan itibaren verili değerlerin dışına çıkmaya çalışan bir bilim adamının, Aysel’in böylesi bir kişinin başında bulunduğu komiteden onur plaketi alması beklenebilir mi? Bu sorunun cevabını bölümleri merkeze alarak yapacağımız anlatımlarda açıkça göreceğiz.

Bu tören çerçevesinde Aysel, “sabah” başlığının bulunduğu ilk bölümde(5-125) ödül törenine katılmak üzere sabah erken saatlerde uyanmış, bir süre yatakta oyalanmış ve neden sonra yataktan çıkarak ev içinde birtakım hazırlıklara girişmiştir. O, hazırlıklarını yaparken sık sık çağrışımlar ve hatırlamalar yoluyla geçmişe döner ve geçmişte yaşadığı çeşitli hadiseleri

dikkatlere sunar. Söz konusu geçmiş yaşantılar ve gelecek tasarıları, ilerde görüleceği gibi romanın dokusuna büyük ölçüde çağrışım yoluyla taşınırlar. Aysel'in ev içinde yaptığı hemen her iş veya dokunduğu hemen her eşya, benzerlik ilkesinden beslenerek geçmiş yaşantıları çağrıştırır.

Onun sabah erken bir vakitte uyanması, kısa bir süre yatakta oyalanması, sonra ev içinde her gün yaptığı sıradan işleri yapmaya başlaması ve törene gitmek düşüncesi ile güzelce giyinmesi gibi ev içi faaliyetleri romanın doksan yedinci sayfasına kadar sürer.(5-97 evdeki hazırlıklar) Bu sayfadan itibaren onun evden dışarı çıktığını ve merdivenleri yavaş yavaş inmeye başladığını görüyoruz. Dış mekâna çıkması ve sokakta yürümeye başlaması yüz on birinci sayfaya kadar sürer.(97-111 evden çıkması ve sokakta yürümesi) Bu yürüme sonunda bankaya gelerek içeri girer ve burada sırasını beklemeye başlar. Yüz on yedinci sayfada onun bankadaki işini bitirip dışarı çıkmakta olduğunu görürüz.(111-117 bankada kalması) Banka kapısında belirdikten sonra tekrar yürümeye başlar. Bu yürümenin son durağı berber dükkanının önüdür.(117-119 tekrar sokakta yürümeye başlaması) Bu andan itibaren Aysel, saçlarını yaptırmak ve boyatmak üzere berber dükkânına girer. Berber Bahattin Bey, Aysel'in isteğini gerçekleştirmeye girişir. Bu noktada ise “sabah” başlığı bulunan ilk bölüm sona erer.(119-125 berber dükkânına girmesi ve içerde kalması)

“Sabah” başlığının bulunduğu bu ilk bölümde okuyucu, anlatı zamanındaki olayı izlerken, aynı zamanda Aysel'in geçmiş yaşantılarını da yoğun bir şekilde öğrenme imkânı bulur. Buna göre Aysel, geçmişten içinde bulunduğu ana kadar çok defa polis baskınlarıyla karşı karşıya gelir; içeri alınır ve sorgulanır. Adı, kasıtlı olarak ‘bir sahtekârlık olayı’na karıştırılır; ancak bir süre sonra bu olaydan aklanır. Bunların yanında üniversitedeki işinden zorla uzaklaştırılır; daha sonra tekrar işine döner. Bu arada eşi Ömer'den de ayrılır ve artık hayatı tek başına göğüslemeye başlar. Özetle ifade etmek gerekirse bu geriye dönüşlerde okuyucu Aysel'in son ana kadar yaşadığı büyük ölçüde sıkıntılarla dolu hayatını öğrenir.

Bu ilk bölümün devamında “akşamüstü” adıyla ikinci bölüm başlar. Bu bölümde Aysel, aradan çekilmiş ve mekân yurt dışına kaymıştır. Artık burada odakta olan kişi, Aysel'in eski öğrencisi Engin'dir. Bu bölümde Engin'in ülkeye sığınması, Yaşlılar Yurdu'na gelmesi, bu mekânda eski düşmanı Cemal'le yüz yüze gelmesi, Üner'le karşılaşması ve Aysel'le buluşması... gibi hadiseler anlatılır: Engin yurt dışına çıktıktan sonra gittiği yerde sığınma hakkını elde edinceye kadar bulaşıkçılık, garsonluk, duvar boyacılığı ve benzeri işlerde çalışır. Pek çok acı olayı yaşadından sonra sığınma hakkını elde eder. Bir müddet sonra Aysel kendisini ziyaret eder. Onu pek yaşlanmış ve eski direncini yitirmiş gören Engin, bu son görüşmede Aysel'e çok sıcak davranmaz. Bu süreç sonunda Engin'in düşünsel bakımdan geldiği nokta, pek de iç açıcı değildir. O, yalnızlığın da tesiriyle inancını ve umudunu yitirmiş gibidir. Bununla birlikte bu bölümde Gentofte Yaşlılar Yurdu'nun doktoru Bernt'in kısa hayat hikâyesi ve çağa

dair düşünceleri yer alır. “Akşamüstü” bölümü, son buluşmalarında Aysel’e iyi davranmamakla haksızlık yaptığını düşünen ve gerçekte peşinden koşulabilecek yegâne kişinin Aysel olduğunu idrak eden Engin’in telefonla onu aramak ve onunla konuşmak için arayışlara girmesi ile sona erer. (126-186 *Gentofte Yaşlılar Yurdu*’ndaki yaşantılar)

“Gece” adını taşıyan üçüncü bölümde ise mekân unsuru, tekrar değişime uğrar ve yurda döner. Bu sefer odaktaki karakter, Aysel’in hayranı ve dostu olan Yazar’dır. Aysel’in, adına düzenlenen onur plaketi törenine gitmemesi üzerine meydana gelen gelişmeler bu bölümde dikkatlere sunulur. Romanın ilk sayfalarında ödül törenine gidip gitmeme konusunda okuyucunun zihninde bilinçli bir şekilde oluşturulan soru işaretleri ilk kez bu bölümde açık bir biçimde karşılık bulur: “Aysel törene gelmemiştir.” Onun törene gelmemesi, salonda bekleyenleri tabii olarak merakta bırakır. Hazır bulunanlardan biri, evine gitmeye karar verir ki, bu kişi Aysel’in dostu Yazar’dır. Yazar’ın merdivenleri çıkarken okuyucuya açılan “gece” bölümü, son derece çarpıcı bir biçimde kurgulanmıştır. Aysel’in intihar etmiş olabileceği düşüncesini zihninden bir türlü uzaklaştıramayan Yazar, altı katlı yapının merdivenlerinin hemen her basamağında çeşitli ihtimalleri zihninden geçirir. Hem merdivenleri çıkarken hem çatı katındaki dairenin önünderken hem de içeri girip evi dolaşırken onun zihni sürekli olarak geçmiş ve gelecek ekseninde gidip gelir. Bu gidiş gelişler, hiç şüphe yok ki, merak ve telaş içinde olan Yazar’ın psikolojisi, merdivende giderek yoğunlaştığını belirttiği gaz kokusu ile birkaç kez sönen merdiven otomatığı gibi unsurların birleşmesinden meydana gelir. Söz konusu noktaları da dikkate alarak bu bölümü burada ana hatlarıyla şöyle anlatabiliriz:

Yazar, Aysel’in oturduğu yere gelmiş ve altı katlı binanın merdivenlerini zihnini meşgul eden düşüncelerle çıkmaya başlamıştır. Soluklana soluklana basamakları çıkarken bir taraftan da burnu gaz kokusu almaktadır. Merdivenleri çıkış anında romancı, okuyucunun dikkatini özellikle Yazar’ın burnunda giderek yoğunlaşan gaz kokusuna çeker. Bu dikkat çekme, aslında biraz sonra değişecek olan sahneyi hazırlamaya dönüktür. Nitekim kısa bir süre sonra sahne şaşırtıcı bir biçimde bir anda değişir: “Kapıyı açtı. İçeri girdi. Lambayı yaktı. Odanın aydınlanmasıyla, Aysel. Aysel, yerde yatmakta. [...]. Odada boğucu gaz kokusu. [...]. Pencereyi açtı. Gaz kokusu dışarı çıktı. [...]. Aysel’in nabzını eline aldı. Yüreğindeki çırpınışlarla gözü, önü açık sabahlıkta solgun, gölgeli bir gövdenin çıplaklığına kaydı. Evet, çıplak. Çıplak ve ölü.”³²⁷ (s.189-190) Aysel’in ölmüş olduğunu gösteren bu sahne yaklaşık yarım sayfa kadar sürer. Bu sahnenin sona erdiği noktada ise okuyucu, Yazar’ın henüz dördüncü katta, merdiven otomatığına basmakta olduğunu fark eder. Anlaşılır ki, bu sahnenin devreye girdiği anda merdiven otomatığı sönmüş ve ortalık karanlığa gark olmuştur. Dördüncü

³²⁷ Adalet Ağaoğlu, (1996): *Dar Zamanlar-III Hayır...*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı: 189-190. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntılarının sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

katta ışığın yanması ve ortalığın aydınlanması ile bu sahne sona erer ve Yazar, tekrar basamakları yavaş yavaş çıkmaya başlar. Kısa bir süre sonra merdiven otomatığı yine söner ve “yine karanlık”: “Zile bastı. Kapıyı açtı. Üstünde pastel renkte zarif bir giysi.”(s.190) Bu cümle ile başlayan ve yaklaşık olarak bir sayfa kadar devam eden bu ikinci sahne, yine merdiven otomatığına basması ve ortalığın aydınlanması ile sona erer. Görülür ki, Yazar hâlâ katlar arasında, merdivende durmaktadır. Işığı yaktıktan sonra Aysel’e dair hatırlamalarla tekrar yürümeye başlar. Epey yürüdüktan sonra sahne yine değişir: “Banyoya girdi. Aysel’i yerde, yarı çıplak yattığını gördü. Yanı başında üç tüp uyku ilacı. İçleri boşaltılmış tüpler.”(s.193)

Yazar’ın o andaki psikolojisine, etrafa yayıldığını sandığı gaz kokusuna ve karanlığa bağlı olarak oluşan bu sahneler ilerleyen sayfalarda peşi sıra devam eder. Yüz seksen yedinci sayfada merdiveni çıkarken gördüğümüz Yazar, söz konusu unsurların tesiriyle iki yüz dördüncü sayfaya kadar bu tür gidiş gelişleri aralıklı olarak yaşar. Bu sayfada son kata gelmesi ve kapıyı açması ile merdivendeki macera sona erer ve eve girer. Ancak eve girdikten sonra da öncekilere benzer sahneler az da olsa devam edegider. Bu tür gidiş gelişlerle eve giren ve evin bölümlerini dolaşan Yazar, Aysel’in içerde olmadığını okuyucuya duyurmuş olur.

Yazar’ın merdiveni çıkması ve eve girerek içerisini dolaşması iki yüz otuzuncu sayfaya kadar devam eder.(s.187-230) Bu sayfadan itibaren “gece”nin üçüncü ara bölümü başlar. Bu ara bölümde Aysel’i merak eden Alev’le Üner, eve gelmiş ve Yazar’a katılmışlardır. Artık Aysel’in evinde üç kişi vardır. Bu üç kişi gece geç vakitlere kadar özellikle Aysel üzerinde konuşur. Konuşmalar sürerken bu ara bölümde okuyucu, şaşırtıcı bir gelişme ile karşı karşıya gelir. Ayağa kalkıp pencereye doğru yürüyen Üner, bir an “Hayatın yakasını hiçbir anlamda koyvermeyelim dostlarım!”(s.239) diyerek kendini pencereden boşluğa bırakır. Ardından da bu bölüm sona erer.(187-239 Aysel’i merak eden Yazar, Üner ve Alev’in eve gelmeleri ve evde gece geç vakitlere kadar oturmaları)

“Gündoğumu” adını taşıyan dördüncü bölümde ise mekân tekrar dışa kayar. Öne çıkan karakter yine Yazar’dır. O, denize karşı bir bankta oturmuş ufku seyrederek düşünmektedir.(s.240-242) Bu bölümden sonra bir buçuk-iki sayfalık “an” isimli bölüm gelir. Hemen devamında gelen iki satırlık “ÖĞLEN” bölümü ise okuyucuyu son derece ilginç bir noktaya taşır. Bu iki satır şöyle: “Hayır, hiçbir şey hatırlamıyorum sayın konuklar, hiç! Siz boyayı iyi sürün Bahattin Beyciğim.”(s.245) Bu satırlar gerçekte okuyucuyu “sabah” başlığı bulunan birinci bölüme yani Aysel’i en son bıraktığı yer olan berber dükkanına geri götürür. Çünkü Aysel, “sabah” başlığı bulunan bu ilk bölümün sonunda da hemen hemen aynı cümleleri söylemişti: “Hiçbir şey hatırlamıyorum Bahattin Bey, hiç! Boyayı iyi sürün. Yıllar, pardon, aklar kapansın.”(s.125) Farklı bölümlerde yer alan bu cümleler, görüldüğü gibi birbirlerine benzerdirler ve okuyucuya Aysel’in hangi noktada olduğunu gösterirler. Bununla birlikte bu cümleler ayrıca dikkat çekici başka bir şeyi de gösterirler. Bu şey, kurgu ile ilgilidir. Bölümleri

dikkatle izlersek bu ayrıntıyı kolayca fark ederiz. Dikkat edilirse burada yazar bölümleri kurgularken zaman unsurunda belli bir oynama yapar ve “sabah” başlığının bulunduğu bölümden hemen sonra gelmesi gereken “ÖĞLEN” bölümünü romanın en son kısmına atar. Oysa bu bölüm, akış içinde ikinci sırada yer alması gerekirdi.

Zaman

Kurguyu ortaya koyarken de görüldüğü gibi bu romanda esas olarak üç ayrı zaman düzlemi söz konusudur. Bunlardan ilki, aynı zamanda anlatı zamanını da işaret eden şimdiki zamandır. Anlaşılacağı gibi ödül töreni olayı bu zaman düzleminde cereyan eder. Üçlemenin ilk iki halkası ile karşılaştırıldığında söz konusu zamanın bu romanda biraz daha uzun olduğu dikkatlerden kaçmaz: Yaklaşık bir gün. Romanın beşinci sayfasındaki “sabah” ile iki yüz kırkinci sayfasındaki “gündoğumu” ibareleri bize bu noktayı açıkça gösterir. Bunu biraz daha yakından görmek için burada söz konusu bölümlerden yaptığımız şu alıntılar okuyalım:

“[Aysel i]çinde çok hoş duygularla uyanıyor.”(s.5) “Gözlerini yeniden yumuyor.”(s.6) “Şimdi göz kapaklarını bile isteye aralıyor, Yorganı üstünden atıyor, ağır ağır kalkıp yatağın içine oturuyor. Ellerini üst üste yumruk yapıp açıyor, yumruk yapıp açıyor. Uyuşan parmaklarını, kollarını, kaslarını gevşetiyor. [...]. Günün başlangıcı, bir romanın ilk satırları, ilk sayfaları gibidir. [...]. Yatak odasının perdelerini aralıyor.”(s.12)

İlk bölümden alınan bu satırlara göre zamanın başlangıç noktası görüldüğü gibi sabah vaktidir. Bu vaktin son noktası ise “gündoğumu” bölümünde yer alan şu satırlarda açıkça görülür: “Günışınları, yükselen kalın sedef rengi bulutları zorluyor. Sisine içine belli belirsiz bir aydınlık vuruyor. [...]. Yazar, uykusuz ve çok kötü bir gecenin sonunda, denizdeki sandalı ilk gördüğü ân, bir karabasandan sıyrılmış gibiydi oysa.”(s.240)

Bu alıntılara göre ödül töreni olayının izlendiği anlatı zamanının süresi yaklaşık bir gündür. Bu bir günlük sürenin akışını belli işaretlerle takip ediyoruz. Bu işaretler, bölüm başlarında karşımıza çıkan “sabah”, “öğle”, “akşamüstü”, “gece” “gündönümü” gibi günün belli bölümleridir. Bunların yanında ayrıca söz konusu bölümlerin muhtelif kısımlarında ‘az önce’, ‘şimdi’, ‘hâlâ’, ‘biraz sonra’, ‘zaman öğleye yaklaşmış’, ‘öğleüstünün akşama aktığı saatler’, ‘akşam karanlığı’, ‘şimdi, o akşamüstü ile bu akşamüstü arasında’, ‘saat henüz on dokuz’ ‘gecenin saat on bir sularında’ ‘günün ilk ışınları’, ‘belli belirsiz bir aydınlık’ gibi işaretlere de rastlarız ki, bunlar bize yaşanmakta olan ya da akış hâlindeki zamanı gösterirler.

Belli işaretlerle izlediğimiz bu bir günlük anlatı zamanı hangi güne ve aya dahildir? *Hayır...*’da daha ilk sayfada geçen şu cümleler bize bu noktada net bir bilgi sunar: “[A]ylardan Aralık. Belli bir nedenle de, ayın gününü çıkarmak güç değil. Bu gün o gün işte. Resmi kağıttaki yazıya, elindeki çağrı kartına göre, Aralık’ın yirmi ikisi.”(s.5)

Anlatıcıya ait bu cümleler, bize anlatı zamanının gününü ve ayını açıkça verir: 22 Aralık. Ancak bu ayın yılı, roman boyunca net bir biçimde ifade edilmez. Hatta bu noktada

anlatıcı, “kuşkusuz ayın bir de yılı var. Ama üç yüz altmış beş günde bir gün o kadar da önemli değil.”(s.5) ifadelerini kullanır. Her ne kadar net bir tarih belirtilmemiş ise de romandaki bazı verilerden hareketle anlatı zamanının 1985 yılına konumlandığı söylenebilir.³²⁸

İkinci zaman düzlemine gelince: Bu, anlatı zamanından yapılan geriye dönüşlerle romanın dokusuna giren geçmiş/art zamandır. Bunu *yakın ve uzak geçmiş* diye iki kısma ayırmak mümkündür. Buna göre yakın geçmiş, yetmişlerin sonu ile anlatı zamanı arasını kapsar ki, bu da yaklaşık olarak beş yıllık bir zamanı işaret eder. Aysel’in bir incelemesi üzerine patlak veren Bir Sahtekârlık Olayı, göz altına alınma hadisesi, bildiri metni üzerine söz konusu olan yargılama, Ömer’den boşanma, Engin’in yurt dışına kaçması, düşerek omuzunu parçalaması, pek çok ev değiştirmesi, vücudunda sık sık rahatsızlıkların belirmesi... gibi olay ve durumlar yakın geçmiş diliminde meydana gelir. Altmışların sonuna kadar uzanan uzak geçmiş ise, daha çok altmış sekiz, yetmiş iki, yetmiş dört yıllarında yoğunlaşır. Bu yıllar, Türk siyasal ve toplumsal hayatında önemli olayların yaşandığı yıllardır. *Hayır...*’da bu yıllar daha çok işaret edilen yönleriyle dikkatlere sunulur. Geçilen dönemin ağır atmosferini duyurma amacıyla olan yazar, önceki romanlarına atıflar yapar. Böylece geçilen ağır süreci okuyucuya yansıtmaya çalışır. Altmış sekiz yılında Aysel’le Engin’in karlı bir havada yaptıkları yürüyüş, Aysel’in yetmiş iki yılında ilk okul arkadaşlarından solcu Sevil yüzünden göz altına alınması, yine onun yetmiş dört yılında üniversitedeki işinden uzaklaştırılması... gibi durumlar uzak geçmiş düzleminde yer alan yaşantılardır. Aynı zamanda uzak geçmişin uç noktasını veren şu alıntı, anlattıklarımızı biraz daha somutlaştırır:

³²⁸ *Hayır...*’da geçen bazı ibarelerden hareketle yaklaşık bir tarih ileri sürülebilir, demiştik. Mesela “Eski Dekan, kim bilir kendini ne kadar güç taşıyor. Şimdi Cemalleri, Tülin Hanımları, Martları, Eylülleri, “Şurayı da imzalayın”ları...” (s.115)’nda geçen “Martlar” ve “Eylüller” ibareleri, darbelere gönderme yapmaktadır ki, bu, romanın anlatı zamanının 12 Eylül askeri darbesinin sonrasına düştüğünü göstermektedir. Bununla birlikte *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel kız kardeşi Tezel için “Annemin tekne kazıntısı. İkinci Dünya Savaşı’nın altıncı yılında doğdu.” (s.163) demektedir. Bu veri, Tezel’in 1945 yılında doğmuş olduğunu gösterir. *Hayır...*’da ise Aysel, kız kardeşine yazmayı düşündüğü mektubunda “Yaşlılığın kapını tıklattığı falan... Bunu kabul edemem. Baksana ben bile, bu yaşımda –aramızdaki on beş yıllık farkı düşünsene- sadece başkalarının ölümleriyle uğraşmaktayım, unutmam.” (s.20) demektedir. Bu bilgiyi, önceki veri ile birlikte düşündüğümüzde Aysel’in 1930 yılında doğmuş olduğu sonucuna varırız. Yine romanın hâlihazır çizgisinde Aysel, kendisine tutkuyla bağlı olan Yazar’dan bahsederken “Sekseninci yaş günü kutlanan ozan... Törende ayakta güç duruyordu. [...]. Bu ozanımızdan aşağı yukarı çeyrek yüzyıl kadar daha geç doğmuş olmağım...” (s.82) demektedir. Söz konusu yaşı bulmak için bu verileri hesaba tâbi tutarsak Aysel’in yaklaşık olarak 55 yaşlarında olduğu gerçeğine ulaşırız. (80-25=55). Elli beş rakamını kız kardeşi Tezel’le alaâkalı hesaplamalarda bulduğumuz onun 1930 doğum tarihine eklersek, karşımıza 1985 yılı çıkar ki, bu da bize romanın hâlihazırdaki zamanın tarihini verir. Verilere dayanarak ileri sürdüğümüz bu tarihin her şeye rağmen kesinlik arz edemeyeceğini; en azından bunun bir aşağı bir yukarı ihtimali ile düşünülmesi ve kabul edilmesi gerektiğini peşinen belirtelim. Dar Zamanlar Üçlemesi üzerine bir çalışma yayımlayan Hâlûk Sunat da farklı hesaplamalarla aynı sonuca ulaştığını görmekteyiz. Bkz. Hâlûk Sunat, (2001): *Hayal, Hakikat, Yaratı, Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*, Bağlam Yayınları, Birinci Basım, Ankara: 156.

“Kapıyı kızarmış ekmek kokuları üstüne örtüp çıkmışlar, karda el ele yürümüşlerdi oysa. Daha sonra bindikleri dolmuşun silecekleri yoğun yağın karı süpürmeye yetiştirmiyordu. Gözlerinin önünden başkent başka bir karlı günü çabucak gelip geçti. Ama o zaman yanında oturan Ömer değildi., Engin’di: “Beni neden yeni araştırma ekibine almadınız Hocam?” [...] demişti. Dolmuşun önünden geçtiği fakültenin konferans salonunda bütün ışıklar yanıyordu. Orası, orada Ömer’le el ele dinlenen konserler. Gençlik yılları... Bu karlı havada Ömer’in uçağı Erzurum’a inebildi mi acaba? Aklından bu geçmişti.” (s.100)

Geçmişe dâir bu anlatımlar, aynı zamanda *Ölmeye Yatmak* romanının dokusunda da yer alır. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi yazar, *Hayır...*’da kısmî alıntılarla bu döneme göndermeler yapar.

Zamanı tasarruf konusunda *Hayır...*’da uygulanan yöntem diğer romanlardan farklılık arz etmez. Mevcut ândan gerek duyuldukça geriye dönüşler yapılır ve roman için gerekli olan durumlar/olaylar taşınır. Dolayısıyla zamanda geriye doğru bir kayma meydana gelir.

Adalet Ağaoğlu, şu ana kadar üzerinde durduğumuz zamanları romanlarında iç içe ve yoğun bir şekilde kullanır. Onun romanlarını gözden geçiren herhangi bir okuyucu, bu noktayı ilk anda fark eder. Bununla birlikte *Hayır...*’da Adalet Ağaoğlu, *Üç Beş Kişi*’de olduğu gibi bu iki zamana bir yenisini daha ekler: Gelecek zaman. Bu zamanı yazar, söz konusu dar zaman ekseninden ileriye atlamalar yaparak elde eder. Buna, daha çok düşlenerek veya tasavvur edilerek elde edilen gelecek zaman da demek mümkündür. Kahramanın gelecekte yaşamayı muhtemel herhangi bir hadiseyi, o âna erişmeden hâlihazırda yaşamaya başlaması gibi bir şey. Kurguyu ele alırken kısmen gördüğümüz bu uygulamayı, burada Aysel’in odakta olduğu ilk bölüm üzerinde biraz daha durarak somutlaştırmak yerinde olacaktır: Hatırlanacağı üzere Aysel, sabah erken bir saatte “hoş duygularla” uyanmış, henüz yatağından çıkmamıştır. Birazdan kalkacak, evde gerekli hazırlıkları yapacak ve adına düzenlenen törene gitmek üzere yola çıkacaktır. Törende onur plakasını aldıktan sonra da bir teşekkür konuşması yapacaktır. Anacak unutulmamalıdır ki, bütün bunlar gelecek zamanda olmuş olacaktır. Çünkü o, belirttiğimiz gibi henüz yeni uyanmıştır ve yatakta sağa sola dönmektedir. İşaret ettiğimiz hususlar sadece yeni başlayan günün programı. Henüz yatakta olduğunu ve uykusunu açmak için sağına soluna döndüğünü gördüğümüz Aysel, daha romanın altıncı sayfasında şaşırtıcı bir biçimde birden tören salonunu kapısında belirir: “Taksiden indi. İnerken bastonu arabanın kapı eşiğine takıldı. Usulca sendeledi. Özerk Milli Kültür Kurumu tören salonunun kapısında bekleyenlerden biri koşup onu tuttu. Koluna girdiler. Biraz karga tulumba edip salona götürdüler. İçerde bekleyenler. Kürsüde çiçekler, mikrofonlar.”(s.6)

Bu şekilde devam eden satırlar, yedinci sayfanın ortalarında bir anda kesilir. Okuyucu, “Bugün de o çantayı mı alacak, ne yapacak? Çantadan hoşnut değil; yine de gözlerini

açmıyor.”(s.7) cümleleri ile gerçekte hâlihazırda olduğunu algılar. Görüldüğü gibi bu, yaşanmamış bir durumu yaşanıyormuş gibi takdim etmekten başka bir şey değildir. Aysel’in hâlen yatakta olduğunu hatırlatarak az önceki alıntının hemen devamını aktaralım: “Beynini toplama, konuşmanı hiç şaşırılmayacak, tek sözcüğü unutmaksızın yap! Kürsüdesin, sana söz verildi. Başla.”(s.7) Ve Aysel daha sonra yapacak olduğu konuşmasını o ân gelmeden önce şimdiden yapmaya başlıyor. Bu konuşma, yaklaşık altı sayfa devam ediyor. On ikinci sayfada ise “şimdi göz kapaklarını bile isteye aralıyor. Yorganı üstünden atıyor, ağır ağır kalkıp yatağın içinde oturuyor.” Bu cümlelerle okuyucu, Aysel’in hâlâ yatakta olduğunu, yataktan henüz çıkmaya başladığını, gerçekte böyle bir konuşmayı yapmadığını algılıyor. Özellikle Aysel’in ve onun dostu olan Yazar’ın odakta olduğu bölümlerde bu tür zamanda ileriye atlamalar geniş yer tutar.

Bu anlatımlardan da anlaşıldığı gibi Adalet Ağaoğlu, *Hayır...*’da geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere üç ayrı zamanı iç içe kullanmıştır. O, hayli kısa tuttuğu anlatı zamanı üzerine romanını inşa etmiş ve bu zamandan geçmişe ve geleceğe açılarak söz konusu zaman düzlemlerinde yaşananları anlatmıştır.

Mekân

Bu unsuru, yukarıdaki zaman ayırımına bağlı kalarak ele almak ve incelemek yerinde olacaktır. Buna göre önce anlatı zamanındaki mekânlar üzerinde duralım.

Anlatı zamanında esas olarak beş ayrı kapalı mekân karşımıza çıkar. Bunlar Aysel’in oturduğu yedi katlı apartmanın son katı yani çatı katı; Kopenag dışındaki Gentoftte Yaşlılar Yurdu; ödül töreninin düzenleneceği salon; berber dükkânı ve adı belirtilmeyen bir banka şubesidir. Kurgu meselesini ele alırken de gördüğümüz gibi bunlardan Aysel’in oturduğu çatı katı ile Gentoftte Yaşlılar Yurdu kapalı mekânlar arasında en önemli yere sahip olan mekânlardır. Bir günlük anlatı zamanı olayının büyük kısmı bu iki mekânda cereyan eder. Bunların dışında kalan kapalı mekânlar ise tali derecede önem arz ederler. Bunların devreye girmeleri, yukarıda da görüldüğü gibi kısa süreli işlerin görülmesi dolayısıyladır. Bu işlerin görülmesinden sonra kolay kolay bir daha ne devreye girerler ne de uzun uzadıya üzerlerinde dururlar. Burada asıl yoğun olarak üzerinde durulan mekânlar, yukarıda işaret ettiklerimizdir. Bu iki kapalı mekânı yazar, hiçbir romanında yapmadığı kadar ayrıntılı şekilde okuyucuya yansıtır. Bunu, özellikle Aysel’in çatı katındaki evini takdim ederken had safhaya çıkarır. Okuyucu Aysel’in çatı katındaki evine “dar, dik, kirli merdivenlerden”(s.97) çıkar; evine girer; içeriği adım adım dolaşır ve salonu bütün ayrıntılarıyla görür.³²⁹ Çeşitli yönleriyle gördüğü başka bir yer de Gentoftte Yaşlılar Yurdu’dur. Gerçi yazar, bu mekânı önceki gibi blok hâlinde sunmaz. Onu muhtelif sayfalardaki anlatımlarıyla bütünler. Engin’in bu yapıya gelişinin anlatıldığı kısımda anlatıcı onun dıştan görünüşünü şöyle takdim eder:

³²⁹ Çatı katındaki bu evin ne kadar ayrıntılı şekilde tasvir edildiğini görmek için *Yapı Unsurlarına Teorik Bir Bakış/Mekân*. kısmındaki ilgili alıntıya bakınız.

“Parkın kıyısında, tam da indiği otobüs durağı karşısında, Engin’e, Leningard mimarisini çağrıştıran, içinden ardarda nedense “Lenin-Petrograd, Lenin-Petrograd” diye geçirten, hep aynı nedenle kurşuni olması gereken, ama krem renginde boyalı hastane binası, onu kederli bir yüz gibi karşılamıştı. Berideki, az daha koyu renge boyalı, derli toplu bir asker kışlasını andıran yapı da... Hepsinin camları, Noel ağaçları gibi ışıklı. Karın ve yapıların tekdüzeliğini bozan ise salt, geniş parkın epeyce yukarıdaki eski bir ortodoks kilisenin çan kulesi...”(s.126-127)

Anlatı zamanında karşımıza çıkan bu kapalı mekânlar, odakta yer alan kişilerin hareketlerine bağlı olarak yerlerini zaman zaman açık mekânlara bırakırlar. Aysel, evinden; Engin, Gentoftte Yaşlılar Yurdu’ndan; Aysel’in dostu Yazar da evinden çıktıkları anda bunlar da dışa kayarlar. Aysel’in evden çımasıyla, bir çizgi hâlinde adı belirtilmeyen caddelerden, sokaklardan geçer; Engin’in dışa yönelmesiyle Gentoftte Yaşlılar Yurdu’nun etrafında dolunur; Yazar’ın sabah erken saatlerde deniz kenarına gelmesiyle de bir yerde sabitlenerek çevreyi seyrederek. Ancak ilave etmek gerekir ki yazar, burada bunlar üzerinde uzun uzadıya durmaz.

Anlatı zamanından geriye dönüşlerle romana giren art zaman yaşantıların mekânlarına gelince: Burada öncekinin aksine sayı itibariyle pek çok kapalı ve açık mekânla karşı karşıya geliriz. Bunları, kapalı ve açık olma hususiyetlerini gözetererek sırayla şöyle sıralayabiliriz: ‘Aysel’in sorgulandığı duruşma salonu’, ‘Anadolu Kulübü’, ‘adı belirtilmeyen bir lokanta’, ‘Aysel’in görev yaptığı üniversite’, ‘üniversitedeki odası’, ‘Gentoftte Yaşlılar Yurdu’nun muhtelif kısımları’, ‘bahçe içindeki ev’; ‘Lope de Vega Sokağı’, ‘çamurlu dörtyol ağzı’, ‘Kızılay’da Sakarya Caddesi’, ‘Gentoftte Yaşlılar Yurdu Parkı’, ‘Bulvar üstündeki o şık pastanenin terası’... Burada bunları daha da artırmak mümkündür. Adalet Ağaoğlu, bu mekânlar üzerinde uzun uzadıya durmaz. Bunları, büyük ölçüde adlarıyla anar geçer.

İki zamanı esas alarak ortaya koymaya çalıştığımız tüm bu mekânlar, hangi coğrafya ya da ülke sınırları dahilindedir? Bu soru çerçevesinde romana yöneldiğimizde esas olarak iki farklı ülkeyi görürüz: Danimarka ve Türkiye. Bu iki ülke acaba hangi şehirleri veya muhitleri ile söz konusudur ve bunları romanda açıkça görmek mümkün müdür? Bunlardan ilkinde ait olarak bir şehri tanırız: Kopenag. Engin, Cemal, Dr. Bernt ve arkadaşlarının yaşantılarının geçtiği bu şehir yukarıda da görüldüğü gibi romanda açıkça belirtilir. Ancak romanın en önemli ayağını oluşturan ikincisine ait olan şehir ve muhitler ise bu kadar açık şekilde yer almazlar.³³⁰

³³⁰ Burada tek bir istisnayı belirtmemiz gerekir: *Hayır...*, bilindiği gibi Dar Zamanlar Üçlemesi’nin üçüncü hâlkasıdır. Bu itibarla yazar, bazı noktalarda geçmiş yaşantılara göndermelerde bulunur. İşte bu durumlarda “Kızılay’da Sakarya Caddesinde”(s.110) veya “Anadolu Kulübü”nde(s.54) gibi birtakım açık ifadeler rastlarız. O zaman anlarız ki, bu kısımlarda anlatılan olayların mekânı Ankara’dır. Ancak burada şunu akıldan çıkarmamak gerekir: Net bir şekilde gördüğümüz bu mekân, sadece art zamanda söz konusu olan kısmî yaşantılara sahne olur. Dolayısıyla bunların dışında kalanlara ilişkin mekânlar yine belirsizliğini korur.

Mesela Aysel'in evi ve tören salonu hangi şehirde ve semttedir? Törene gitmek maksadıyla evden çıktıktan sonra yürüdüğü cadde ve sokakların adları nedir? Bunlar hangi şehrin sınırları dahilindedir? Aynı şekilde onun dostu Yazar'ın "gündoğumu"nda denize nazır oturduğu muhitin adı nedir? Buralarda ne bir şehir, ne bir ilçe ne bir semt ne bir cadde ne de bir sokak adı geçer. Bunlar adeta gizlenmiş durumdadırlar. Ancak bütün bunlara rağmen burada zayıf da olsa bazı işaretleri –büyük şehre ait bazı özellikler, denizin mevcudiyeti ve özellikle Adalet Ağaoğlu'nun Ankara'dan İstanbul'a taşındıktan kısa bir süre sonra bu romanını yazmaya başlaması gibi- dikkate alarak bu şehrin, İstanbul olduğunu söyleyeceğiz.

Bu anlatımlardan da anlaşıldığı gibi Adalet Ağaoğlu, *Hayır...*'da hem açık hem de kapalı mekânlara yer vermiştir. Ancak anlatı zamanındaki mekânları genellikle kapalı ve sabit kılan yazar, burada görüldüğü gibi bu anlayışını biraz daha esnetmiş ve açık mekânlara daha fazla yer vermiştir. Bunun yanında bu romanda ilk kez olayların büyük bir bölümünün geçtiği şehri açıkça belirtmemiştir.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Adalet Ağaoğlu, anlatma veya yansıtma konusunda daima çoğulcu anlayıştan yanadır. O, bu anlayışını *Hayır...*'da da da sürdürür. Bu anlayışa bağlı olarak yazar, bu romanda bir tarafta yazar anlatıcısı öte tarafta da iç konuşma, diyalog, mektup, montaj gibi anlatım tekniklerini kullanır. Burada bunları önem sıralarına göre ele almak ve incelemek yerinde olacaktır.

Üstlendiği işlev itibarıyla *Hayır...*'da önemli bir yere sahip olan ilk vasıta, hiç şüphe yok ki yazar anlatıcısıdır. Bu anlatıcı bütün bölümlerde karşımıza çıkar ve romanın önemli bir kısmını takdim eder. Bütünü dikkate alarak söylemek gerekirse bu kısım romanın yaklaşık dörtte ikisidir. Anlatmada bu derece önemli bir yere sahip olan bu anlatıcı, görev veya pozisyon itibarıyla ne durumdadır? Diğer romanlarda karşımıza çıkan aynı figürlerden farklı mıdır? Onun özelliklerini görmeye başlamadan önce burada bu sorulara şu net cevabı vermek mümkündür: Bazı küçük farklılıklar dışında bu anlatıcı, hemen hemen öncekiler gibidir. Bunlardan özellikle *Üç Beş Kişi*'nin anlatıcısına çok benzer; hatta onunla büyük ölçüde aynıdır, diyebiliriz. Onun yaptığı gibi bu anlatıcı da kendisini anlatı zamanına konumlar ve bu noktada bir tarafta hâl içinde cereyan eden olayları izler; diğer tarafta da gerek oldukça geriye ve ileriye açılır. Böylece farklı zamanlarda meydana gelen yaşantıları sunar.

Bu anlatıcının özellikle anlatı zamanındaki pozisyonu veya görüş alanı son derece dikkat çekicidir. O burada, neredeyse bir gözlemci konumundadır. Bundan dolayıdır ki o, bu çizgide sadece odakta olan kişiyi, onun etrafında gelişenleri veya kendisinin görüş alanı içine girenleri aktarır. Bunların ötesine geçmez. Farklı sayfalardan yaptığımız bu alıntılar, konu hakkında belli bir fikir verir:

“Gözlerini yeniden yumuyor. Yatağında küçük bir kızın yarasız beresiz, serin gülümseyişiyle gülümsüyor. Sırtını cama dönüyor; dönmesiyle sol bacağına hafif bir kasılma duyuyor.”(s.6) “Şimdi gözkapaklarını bile isteye aralıyor. Yorganı üstünden atıyor, ağır ağır kalkıp yatağın içine oturuyor. Ellerini üstüste yumruk yapıp açıyor, yumruk yapıp açıyor. Uyuşan parmaklarını, kollarının kaslarını gevşetiyor. Sonra da ayağa kalkıp, boynunu on kez soldan sağa, on kez de sağdan sola döndürüyor; öne indiriyor, arkaya yatırıyor ve kireçlenmeye başlayan omurlarının çıtırtılarla açıldığını hemen hemen işitebiliyor.”(s.12) “Sobanın üstüne ince bir dilim kepek ekmeği koyuyor. Saksı bitkilerine su veriyor.”(s.31)

Bu alıntılar, yazar anlatıcının bu zaman çizgisindeki davranışlarını açıkça ortaya koymaktadır. Bu tavrını romanın genelinde de muhafaza eden yazar anlatıcı, çok az yerde - yukarıda ilk satırlardakine benzer- duygularını karıştırır; zaman zaman da odadaki karakterin iç dünyasına yönelerek bu dünyada geçenleri okur. Ancak bu tür ufak tefek istisnalar dışında o, söylediğimiz gibi sadece müşahede ettiklerini bize aksettirir. Hatta bazı noktalarda kendi bilgisinin yetersiz olduğunu ifade etmekten de geri kalmaz. Mesela Aysel’in bulunduğu mekânı müşahade ederken “Oda loş ve herhâlde soğuk.”(s.5) der. Başka bir yerde ise Aysel’in hangi çanta ile dışarı çıkacağını bilemez ve kendi kendine “Bugün de o çantayı mı alacak, ne yapacak?”(s.7) diye sorar.

Anlatı zamanındaki gelişmeleri genel olarak gözlemci tavrıyla aktaran yazar anlatıcı, aynı zamanda geriye döner ve geçmişte yaşananları aktarır. Ancak burada da yine önceki tavrından çok uzaklaşmaz. Farklı sayfalardan aldığımız şu alıntılar onun bu ikinci yüzünü gösterir:

“Mart darbesi öncesiydi. Yollar, işlerinden dönen başkentlilerle tıklım tıklım. Kızılay’da yana sapmış, Sakarya Caddesi’ndeki bakkallardan alışveriş yapmaya gidiyordu. Araba kornaları, balıkçıların, sebzedilerin haykırıışları...”(s.110)
“Sekseninci yaşgünü kutlanan ozan, kolunun altında dergileri, gazeteleri, başında eski beresi, yorgun; okumuş yazmış ve kuyruğu kısık, oturduğu apartmandan içeri girdi. Pencerelelerdeki büyük küpeli kadınlardan biri, ardından bağırılmayı sürdürdü.”(s.121)

Hayır...’da bu anlatıcının yanında karşımıza çıkan diğer bir vasıta ise iç konuşmadır. En az yazar anlatıcı kadar etkili olan bu yöntem, romanın önemli bir bölümü dışa aksettirir. Adalet Ağaoğlu, bu yöntemi diğer romanlarında nasıl uygulandıysa burada da hemen hemen aynı şekilde uygular. Arada çok büyük farklılıklar göze çarpmaz. Buna göre önce yazar anlatıcı konuşmaya başlar; ardından sözü odakta olan kişiye bırakır ve böylece iç konuşma başlar. Bu noktada artık konuşmayı yapan kişinin iç dünyası bütün yönleriyle okuyucuya açılır:

“Masanın başından hemen kalkıyor: Yoo, bu sabah ‘Hayır’ bilincini kurcalamaya hiç de hevesli değilim. İşte sis açılıyor. Belki de güneş çıkacak. Yağış olmayacak. Bankaya gideceğim. Berbere gideceğim. Plaket törenine...”

Üstüne bütün günü götürebilecek bir şeyler geçirmek üzere yeniden yatak odasına gidiyor: Bir şeyler geçirmek olur mu? Şöyle, özenle giyineceksin. Kendinden hoşnut kalacaksın. Zaten iki yıl öncesine dek omuz kemiğim kırılmamıştı, ayak bileğim de sapasağlamdı.”(s.42)

Bu alıntı işaret ettiğimiz konuşmaların mahiyetini açıkça göstermektedir. Görüldüğü gibi burada önce yazar anlatıcı bir cümle ile söze başlar; ardından da aradan çıkar ve konuşma sırası Aysel’e geçer. Anlatıcı, Aysel’in konuşmasının sona erdiği noktada tekrar devreye girer ve yine bir cümle ile iç konuşmayı hazırlar. Sonra tekrar aradan çıkar ve söz yine odadaki kişiye geçer. Bu konuşma düzeni, bütün bölümlerde esastır.

Hayır...’da iç konuşmadan sonra dikkati çeken ikinci önemli teknik ise diyalog tekniğidir. Adalet Aġaoġlu, bu tekniği önceki romanlarında da belli bir oranda kullanır. Ancak bu kullanım, hiçbir zaman bu romandaki kadar yoğun bir seviyede değildir. Burada yazar, bu tekniği üçüncü sıraya koyar ve bununla romanın yaklaşık otuz sayfalık kısmını sunar.

Bu derece önemli yer işgal eden bu diyaloglarda esas olarak iki nokta dikkati çeker. Bu noktalardan ilki, bu diyalogların önemli bir bölümünün akış hâlindeki zamanda gerçekleşen diyaloglar olmamasıdır.³³¹ Başka bir ifade ile bunların önemli bir bölümü geçmiş zamanda cereyan etmiş diyaloglardır ve akış hâlindeki zamana hatırlama, çağrışım gibi münasebetlerle taşınırlar. Bunu biraz daha net görebilmek için burada “sabah” bölümünün ikinci ara kısmına yönelelim. Bu ara bölümün başında Aysel, sobanın üstüne ince bir dilim kepek ekmeği koyduktan sonra saksı bitkilerine su verir. Ardından da o gün yapacağı işleri bir bir zihninden geçirir: “Mikadan kuşlar altında mektuplar yazılacak; postaya verilmek üzere çantaya konulacak. Kaban giyilecek. Sonra, içi muflonlu botlar. Ama torbaya alçak ökçeli rugan iskarpinler de konulacak. Onları almalı mıyım?”(s.11) İşte bu soru cümlesinin bittiği noktada okuyucu, geçmişte Ömer’le Aysel arasında cereyan eden şu küçük diyalogla karşı karşıya gelir:

“Ömer:

“Böyle parlak şeyler giyemezdin.”

Aysel:

“Arada bir gerekli. Güzel durmadı mı?”

Ömer:

“Biraz yadırgadım. Şurasındakiler ne?”

Aysel:

“Minicik madenî süsler. Ne var bunda?””(s.11)

³³¹ Akış hâlindeki zamanda gerçekleşen diyaloglar, işaret edildiği gibi son derece azdır ve bunlar, özellikle “gece” başlığının bulunduğu bölümün son ara kısmında (bkz: s.230-239) karşımıza çıkar. Aysel’i merak ederek evinde toplanan Yazar, Alev ve Üner, söz konusu bölümün ilgili ara kısmında belli fasılalarla karşılıklı olarak konuşurlar.

Bu alıntı, ilk gruba giren diyalogları örnekler. İkinci noktaya gelince: Bu grup diyalogların belli bir bölümü ise hayali diyaloglardır. Bunları Aysel’le muhayyel bir varlık olan Yenis arasındaki konuşmalarda görüyoruz. Bunu biraz daha net görebilmek için “sabah” başlığının bulunduğu birinci bölümün ilk ara kısmına yönelelim. Bu kısmın ilk satırlarında Aysel, yataktan iner ve o günün programını zihninden geçirmeye başlar. Bu başlayış, “Üniformanın asaleti, olanaklar oranında çoraplar, papuçlar, eşarplarla bozulacak. Kulaklara, başkaldırının asıl kanıtı, amorf mercan küpeler takılacak...”(s.14) cümleleriyle sona erer. İşte bu sona erişin hemen devamında Aysel’le Yenis arasında cereyan eden şu hayali diyalog devreye girer:

“Yenins:

Bugün mercan küpelerinizi neden takmadınız?

Aysel(utangaç):

Bilmem ki: Nasılsa unutmuşum...

Yenins:

Siz sizseniz, mutlak mercan küpeleriniz olmalı.

Aysel(hoşnut):

Peki.”(s.14)

Bu diyalogun hayali olduğunu, şüphe yok ki Yenins’in muhayyel bir varlık olmasından çıkarıyoruz. Ama bunun ötesinde başka bir ayrıntı daha vardır ki, bu da aynı durumu gösterir. Bunu, ilk ve ikinci gruplar için aldığımız alıntılara dikkat edersek kolayca fark ederiz. Dikkat edilirse yazar, ilk grubu örnekleyen alıntıda konuşmaları tırnak işareti içinde verir. İkinci grubu örnekleyen alıntıda ise bu işareti hiç kullanmaz. Bunlarda dikkati çeken bu ayrıntı, diğer alanlarda karşımıza çıkan diyaloglarda da esastır.

Hayır...’da bunların dışında karşımıza çıkan son iki teknik ise mektup ve montajdır. Romanda önemli bir yere sahip olmadığını gördüğümüz bu teknikten ilki “sabah” başlığının bulunduğu birinci bölümde karşımıza çıkar. Bu bölümde Aysel tarafından yazılmış veya yazılacak³³² olan toplam üç mektup yer alır. Bütünü sekiz dokuz sayfadan ibaret olan bu mektuplardan ilki, meslektaşı Prof. G. Syvertesen’e; ikincisi, kardeşi Tezel’e; üçüncüsü de eski

³³² Bu mektuplar, gerçekten de kâğıda dökülmüş veya yazılmış mektuplar mıdır? Bu soruya vereceğimiz cevap “hayır”dır. Arka arkaya karşımıza çıkan bu mektuplar, gerçekte henüz kâğıda dökülmüş veya yazılmış mektuplar değildir. Bunlar, tasarı hâlinde dirler. Okuyucu bunları yazılmadan önce Aysel’in zihninden okumaya başlıyor. Mesela Aysel, ilk mektup başlamadan önce banyoya giriyor ve bu esnada o gün yapılacak işleri zihninden geçiriyor: “Eh, çıkmışken bari, postaya verilmek üzere, yazılması geciktirilmiş üç mektup yazılacak. (Düşün suyu yeterince sıcak değil. Su, yeterli akmıyor da ondan.) ...Mektuplar yazılacak.”(s.16) Bu son cümle sona erer ermez okuyucu ilk mektubu okumaya başlıyor. Mektubu, araya giren diğer şeylerle birlikte tamamlıyor. Ardından ikinci mektubu okumaya geçiyor. Aynı şekilde bunu da tamamlıyor ve nihayet Aysel “Duştan çıkıyor. Ayaklarına şeker pembesi terliklerini, sırtına da bornozu değil, yeni sabahlığı geçiriyor. Başında havlu, odaya doğru yürüyor.”(s.25) Bu yürüme esnasında ise okuyucu son mektubu okumaya başlıyor. Bu okuma sürerken Aysel, aynı zamanda zihninde bazı değişiklikler yapıyor. Mesela “Masanın çevresinde dolanırken bu son paragrafı kafasından hemen siliyor; onu mektuptan çıkarıyor.”(s.27) Bir süre sonra da mektubu tamamlıyor.

öğrencisi Engin'e yazılmışlardır. Bundan biraz daha az seviyede yer işgal eden montaj tekniğini ise muhtelif bölümlerde görüyoruz. Onun söz konusu olduğu bölümlerde gazete ve bildiri metinleri; Cesare Pavese, Edvardo Galeano gibi bazı yazarların kitaplarından ve özellikle Aysel'in üzerinde çalıştığı inceleme metninden alınan cümlelere rastlıyoruz.

Anlatıcı ve anlatım tekniği ile ilgili olarak burada sonuç itibariyle kısaca şunları söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu, *Hayır...*'da anlatma işini çoğulcu bir anlayışla gerçekleştirmiştir. O, yazar anlatıcıyı kullandığı gibi diğer anlatım tekniklerinden de mümkün mertebe yararlanmıştır. Bu yararlanma onun diğer romanlarında gördüğümüz yapının dışına çıkmaz.

1.7. *Ruh Üşümesi*

Kurgu

Ruh Üşümesi, her biri romen rakamıyla işaretli dokuz bölümden meydana gelir. Bu bölümler, işlenen konunun özüne uygun olarak adlandırılmıştır. Bölüm, adlandırma ve sayfa akışı romanda şu sırayı takip eder: “I Karşılaşma (9-24); II Tınılar (25-38); III Dokunuşlar (39-48); IV Gezintiler (49-65); V Geçiş (65-80); VI Deniz Mağaralarında Uğultular (81-102); VII Çapraz Dalışlar (103-122); VIII Ayrılış ya da Buluşma (123-134); IX Epilog Incompiuta: (135-137).”

Adalet Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi*'ni genel eğilimine uygun olarak iki ayrı zaman düzlemi üzerine inşa eder: Hâlihazır ve art zaman. *Ruh Üşümesi*, bu iki zaman düzleminde gelişen olaylardan meydana gelir. Bunlardan hâlihazır zaman düzleminde gelişen olay, -yazarın 'ideal' olarak sunduğu- iki kişinin 'düşsel sevişmeleri'³³³ üzerine kurulur. Toplumun çeşitli kültür katmanlarına mensup çiftlerin etrafında gelişen olayların yer aldığı art zaman düzlemi ise, öncekine karşıt bir yapıdadır. Başka bir deyişle burada erotik bakımdan birlikte olamayan, sevişemeyen çiftleri müşahede ederiz. İlk anda dikkati çeken bu karşıtlık bize *Ruh Üşümesi*'nin adeta tez-antitez esası üzerine kurulduğu düşüncesini telkin eder. Bir tarafta “başkalarına dokunmaya çekin”en, teni “kabuklu deniz hayvanları gibi kalınlaş”an ve “kendini hissedemez duruma gel”diği için “üşüyen insan ruhu”³³⁴; öbür tarafta ise buna alternatif olabilecek 'ideal' bir sevişme örneği. *Ruh Üşümesi*'nin temelinde bu iki nokta etrafında döndüğü söylenebilir. Bu anlatımlara bağlı olarak her iki düzlemde söz konusu olan olayı biraz daha yakından kavramaya çalışabiliriz.

Anlatı zamanını işaret eden ilk düzlemde okuyucu, yaklaşık bir bir buçuk saatlik sürede cereyan eden bir olayla karşı karşıya gelir. Bu olay, şahıs kadrosunda yer alan iki kişi etrafında vücut bulur. Romanda adı belirtilmeyen bu iki kişi birbirlerini daha önce görmemiş, tanımamış Kadın'la Adam'dır. Bunlar bir yerden bir yere gitmekte olan iki insandır ve yolculuklarının bir noktasında öğle yemeği yemek üzere bir lokantaya girerler. Söz konusu lokantaya önce Kadın, kısa bir süre sonra da Adam gelir. Kadın'ın ardından gelen Adam, hayli kalabalık olan lokantada tesadüf eseri Kadın'ın oturmakta olduğu masaya oturur. Bu oturma ile birlikte aralarında bir iletişim başlar. Kadın'la Adam'ın karşı karşıya gelmeleriyle birlikte başlayan bu iletişim son derece dikkat çekicidir. Çünkü burada ne Kadın, ne de Adam gerçek anlamda sürekli bir sesli konuşma içerisine girer. Onlar, ilk andan son ana kadar –ki bu yaklaşık bir bir

³³³ Suat Karantay, (1995): “Çeviri Eğitiminde Biçimsel Çözümleme ve Yazar-Çevirmen İşbirliği”, *Tömer Çeviri Dergisi, Özel Kuram Sayısı, (Çeviribilim 1/Yayıma Haz. Işın Bengi Öner)*, Ankara Üniversitesi Tömer Bursa Şubesi, (Ekim): 31.

³³⁴ Karantay, (1995): 31.

buçuk saatlik bir süreyi kapsar- ancak bir sayfayı dolduracak kadar sesli konuşurlar. Buna rağmen aralarında içten içe sağlıklı bir iletişim kurulur. Bunda Kadın ve Adam'ın beden dillerinde görülen ince davranışlar etkindir. Bu sessiz ortamda küçük "bir temas, bir bakış, bir söz bilinçaltını alabildiğine dürt[er], uyandırır[r]"³³⁵

Adam'la Kadın'ı karşı karşıya getiren Adalet Ağaoğlu, ilk aşamada beden dillerine yüklediği inceliklerle onların özellikle cinsel noktada bir araya gelmelerine zemin hazırlar. Başka bir deyişle bu ilk karşılaşma, biraz sonra başlayacak olan düşsel sevişme sürecinin ön hazırlık safhası gibidir. Nitekim bu safha, romanın kırk sekizinci sayfasında sona erer. Bu noktadan itibaren sahnenin değiştiğini müşahede eden okuyucu, artık lokantada oturmakta olduğunu bildiği Kadın'la Adam'ın düşsel sevişme sürecini izlemeye başlar. Gerçekte lokantada oturan Kadın ve Adam, kırk dokuzuncu sayfadan itibaren artık düşleme yoluyla otel odasına uzanmış ve son derece nezih bir ortamda sevişmeye başlamıştır. Burada önceki mekân, yerini her ne kadar nezih bir otel odasına bırakıyor ise de belirtmek gerekir ki, bu bırakma aslında düşseldir. Onlar, gerçekte lokantada ilk anda oturdukları masadan ayrılmış değillerdir.

Kırk dokuzuncu sayfada başlayan bu düşsel sevişme süreci, romanın yüz yirmi ikinci sayfasına kadar devam eder. Bu süreçte okuyucu, özellikle saldırgan olmayan, erotik açıdan birbirlerinin dilini anlamaya çalışan iki olgun insanla karşı karşıya gelir. Onlar, hayatı yaşanmaz kılan hemen bütün dış unsurları buldukları odanın dışında bırakabilmiş ve kendilerini tamamen erotik birlikteliklerine verebilmiş kişilerdir. İnceliklerle donanmış Kadın ve Adam, sonuçta hiçbir dış unsurun bölemediği ve parçalayamadığı başarılı bir birlikteliği gerçekleştirirler. İşaret edilen sayfada başlayan bu düşsel birliktelik, romanın yüz yirmi üçüncü sayfasında sona erer. Bu noktada onları artık düşsel birliktelikten uzaklaşmış, lokantadaki eski hâllerine dönmüş olarak görürüz. Onlar burada bir müddet daha otururlar. Bu kısa oturuşun ardından lokantadan önce Kadın, kısa bir süre sonra da Adam çıkar.

Anlatımını yaptığımız bu olay, yukarıda da işaret edildiği gibi romanın anlatı zamanı düzleminde cereyan eder. Kronolojik olarak belli bir akışı takip etmesine rağmen bu olay, sık sık art zaman metin parçalarıyla bölünür. Bu bölünmelerde okuyucu, romanın art zaman düzleminde yer alan ve tamamen öncekine karşıt özelliklere sahip olan irili ufaklı olaylarla karşı karşıya gelir. Bu olaylarda çeşitli toplum katmanlarına mensup çiftler veya sevgililer yer alır. Bunlar üniversite öğretim üyesi-öğrenci; uzay bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca... gibi çift ve sevgililerdir. Bu çift ve sevgililer, özellikle erotik noktada birlikte oldukları veya olmaya çalıştıkları bir esnada dikkate sunulurlar. Ve görülür ki, bunlar ilk düzlemdekilerin aksine toplumsal, bireysel ve benzeri sebeplerden dolayı gerçek anlamda bir birlikteliği gerçekleştiremezler.

³³⁵ Özen vd., (1996): 115.

Örgüyü veya kurguyu dikkate sunan bu anlatımlardan da anlaşılacağı gibi *Ruh Üşümesi*'nde klasik metinlerde olduğu gibi hareket, entrika ve gerilim üzerine kurulu herhangi bir olay yoktur. Böyle bir şey ne anlatı zamanında ne de art zaman düzleminde görülür. Bunlardan ziyade burada aynı konu etrafında dönen ancak farklı kişilerce ayrı mekânlarda yaşanan birbirinden kopuk küçük küçük olaylar veya kesitleri görüyoruz. Bu durumun özellikle art zaman düzleminde had safhaya ulaştığını belirtmeliyiz.

Zaman

Önceki anlatımlarda da görüldüğü gibi *Ruh Üşümesi* esas olarak iki ayrı zaman üzerinde vücut bulur. Bunlardan ilki anlatı zamanı şeklinde ifade ettiğimiz hâlihazır veya şimdiki zamandır. Bu, aynı masa etrafında karşı karşıya gelen Kadın'la Adam'ın söz konusu lokantada oturmaları ile buradan ayrılmaları boyunca geçen süreyi ifade eder ki bu süre, son derece kısadır: Bir bir buçuk saat. Bu süre hangi noktada başlar ve sona erer? Romanda bunlara dâir net ifadeler bulamıyoruz. Ancak muhtelif sayfalarda geçen bazı ifadeler bu konuyu kısmen de olsa aydınlatır. Daha romanın başlarında on ikinci sayfada “öğlenin geç saatlerinde...” şeklinde bir ifade yer alır. Bu, Adam'la Kadın'ın karşılaştığı anı veya kısa bir süre sonrasını verir. On dokuzuncu sayfada yine “...yarım saat kadar önce...” şeklinde bir ifade geçer. Romanın sona ereceği bir noktada ise “[ş]u son bir saat.”³³⁶(136) gibi daha belirgin bir ifade yer alır. Bütün bunları dikkate aldığımızda anlatı zamanındaki olayın yaklaşık bir-bir buçuk saatlik bir zamana yayıldığını söyleyebiliriz.

Bir-bir buçuk saatlik bir zamana yayıldığını ifade ettiğimiz bu olay, hangi tarihe konumlanır? Bu noktada da yine önceki durumun bir benzeri ile karşılaşıyoruz. Daha açık söylemek gerekirse, romanda tarihle alâkalı herhangi bir işaret mevcut değildir. Buna karşı olayın hangi ayda geçtiğine dâir açık bir ifadeye rastlarız. Kırk sekizinci sayfada geçen bu ifade şöyle: “Öğleüstü. Ekimin solgun pırıltılı ışığı.” Bu, zaman bahsinde karşımıza çıkan en belirgin işarettir.

İkinci zaman düzlemine gelince, bunun, çeşitli kültür katmanlarına mensup (üniversite öğretim üyesi-öğrenci; uzay bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca... gibi) şahısların yaşantılarının yer aldığı art zaman veya geçmiş zaman³³⁷ düzlemi olduğunu biliyoruz. Söz konusu şahısların yaşantılarının bulunduğu bu art

³³⁶ Adalet Ağaoğlu, (1996): *Ruh Üşümesi*, İstanbul: Oğlak Yayınları, Yedinci Baskı: 136. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntıların sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

³³⁷ Öğretim üyesi-öğrenci, uzay bilgini-kadın, savaş muhabiri-kadın, genç kız-delikanlı, gibi çift ve sevgililer etrafında gelişen olayların/durumların izlendiği ikinci düzlemin tam manasıyla bir art zaman veya geçmiş zaman olduğunu söylemek mümkün değildir. Burada ikinci düzlemi ifade edecek/adlandıracak daha uygun bir kavram olmadığı için art zaman kavramını zorunlu olarak kullanıyoruz. Söz konusu düzlemin neden gerçek manada art veya geçmiş zaman olmadığı, ilerde anlatıcı ve anlatım teknikleri ele alınırken açık bir şekilde görülecektir.

zaman düzlemi, öncekine göre daha da belirsizdir. Kozmik zaman ve benzeri gibi bir iki unsuru bir tarafta bırakırsak diyebiliriz ki, bu düzlemde artık zaman denen kavram neredeyse ortadan kalkmıştır. Okuyucu ne yaşantıların yılını ne ayını ne de gününü açık bir şekilde öğrenebilir. *Ruh Üşümesi*'nin ilgili kısımlarından alınmış şu parçalar söz konusu zamanın mahiyeti hakkında belli bir fikir verir:

“Delikanlı gece trenine binecektir. Gidecektir. Hava serinledi, kızılık çekiliyor. Pembelik? Yok kül yağıyor.”(s.26) “Hatta evlilik cüzdanları yoksa, ertesi gece üstlerine bir baskın yapmayı önerenler de oldu.”(s.45) “Yatılı okulundan hafta sonları çıkınca, [...] hep aynı şeylermiş gibi görüyormuş”(s.52) “Kar sürekli yağıyormuş.”(s.99) “Genç kadın tam da, yedi yıl içinde o güne kadar sadece bir yıl birlikte olabildikleri kocasını sevindirmeye, kendisini de sevinmeye istekliken yine haykırmişti.”(s.119) “Aslında özgürlüğümü tâ o zaman kanıtlamıştım.”(s.124)

Mekân

Bazı bakımlardan en az zaman kavramı kadar ilginç olan mekân unsurunu da yine iki nokta etrafında yani anlatı ve art zaman yaşantılarına göre tespit etmek ve incelemek yerinde olacaktır. Buna göre anlatı zamanında cereyan eden olaylara/durumlara sahne olan esas mekân, adı belirtilmeyen bir lokantadır. Burası “Öğlenin geç saatlerinde de gazeteciler, reklamcılar, genç işadamları, yayıncılar, hatta yayıncı-yazarlar ve firma-yazarlarla dolup taşıdığından, birbirine yabancı bulunanların da [...] aynı masada oturtulabildikleri bir lokanta[dır]. İçeri girildiğinde sizi takdire değer kapsamda bir uğultuyla kapı önünde bitivermesindeki dikkatini yabana atamayacağınız bir başgarson karşılayacaktır.”(s.12) Kapısında bir başgarsonun karşıladığı bu mekânı okuyucu ilerleyen sayfalarda daha yakından ve başka yönleri ile tanımaya devam eder. Bu tanıma yine yazar anlatıcının anlatımları ile gerçekleşir:

“Kurtulmuş-kurtulmamış, herkesin her şeyi hep bir ağızdan konuştuğu, çatal-tabak-bardakların aynı aralıklarla aynı şangırtı-şungurtu tınlamaları verdiği orta genişlikteki salon, sağlı sollu iki noktasından birer yarım kolonla kesilmektedir. [...]. Yarım kolonların üst yarıları aynalarla kaplıdır, ama ortalığa biraz İngiliz İmparatorluğu barlarının havasını püskürtmek için üstleri tuhaf yazılar, çizgilerle resimlendirilmiş bulunmakta[dır.]”(s.13-14)

İlk ânda gördüğümüz bu kapalı mekân, anlaşılacağı gibi anlatı düzlemindeki olaylara/durumlara veya daha açık bir ifade ile bir bir buçuk saat süresince cereyan eden olaylara sahne olan mekândır. Bu mekân, romanın ortalarına doğru söz konusu düşsel sevişmeye bağlı olarak bir otel odasına kayar. Bu kayışta okuyucu sadece odayı tanır. Bunun dışında öncekinde olduğu gibi odanın hangi otelin bir parçası ve bu otelin nerede olduğunu öğrenemez. Ancak burada öğrendiği tek bir şey vardır: Odanın son derece nezih ve iç ferahlatıcı

olduğu. Nitekim burası geniş bir odadır. Tertemiz perdeleri vardır. “Üstlerinde en küçük bir yağmur lekesi, tek sigara yanığı” bulunmamaktadır. Kısacası burada “okşayan hoş bir serinlik”(s.49) ve saire egemendir.³³⁸

Bu anlatımlarda da görüldüğü gibi anlatı düzleminde iki farklı kapalı mekân karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu durum, art zaman şeklinde nitelediğimiz düzlemde ise tamamen tersine döner. Burada artık açık ve kapalı olmak üzere çok farklı mekânlarla karşı karşıya geliriz. Öğretim üyesi ile öğrencisinin yaşantılarını okuduğumuz kısımlarda önce “mezecinin önü”nü ardından öğretim üyesinin evine uzanan güzergâhı ve son noktada bir apartman dairesini; genç kızla delikanlının buluşmalarını izlediğimiz kısımlarda “taşlı tuğlalı, talana uğramış bir arsanın ortasını”(s.25); genç koca ile genç kadının birlikte olma çabalarının sürdüğü kısımlarda bir evin odasını görürüz. Özetle ifade etmek gerekirse bu düzlemde neredeyse çiftler ve sevgililer sayısınca açık ve kapalı mekânlarla karşı karşıya geliriz ki bunlar, yukarıda da görüldüğü gibi ya bir otel odası ya bir ev ya bir pansiyon ya bir köy kahvesinin üst katı ya bir meydan ya da herkesin gözünden uzak izbe bir yerdir. Bu yerleri yine öncekilerde olduğu gibi belli bir isimle –il, ilçe veya köy adları ile- tanıyamıyoruz. Ancak romanda bunların görüntüsü ile ilgili durumları belli ölçülerde kavrarız. Bu kavramadan hareketle burada şunu söylemek mümkündür: Art zaman düzlemindeki mekânların hemen tamamı iç bunaltan veya iç burkan bir yapıdadır. Bu olumsuz yapı, buradaki mekânların temel hususiyetidir. *Ruh Üşümesi*'ni gözden geçiren hemen her okuyucu bu hususu kolayca fark eder. Bu hususu gösteren birkaç alıntıyı aşağıda sunuyoruz:

“Arabayı nihayet sokaklardan birine, kaldırım üstüne bırakmışlardır. Çok çöplü, dolayısıyla çok kedili sokağın ucunda görünürler.”(s.16) “Genç kızla delikanlı, taşlı tuğlalı, talana uğramış bir arsanın ortasında dikilmektedirler. [...B]u her yana dağılmış demirler, çimento torbaları ortasında, kızıl günbatımına doğru omuz omuza durmaktalar.”(s.25) “Ayrıca, insanın sevgiliyle her şeyi sonuna dek eşitleyebileceği yerin öyle bir otel odası olmasında incitici bir yan varmış. [...]. Perdeler yağmur lekeliydi.”(s.32) “Bizse üstte tahtaları gıcırdatıyorduk. Daha ötede, kahvenin açığında, tozlu, orasına burasına yapağılar, naylon torba parçaları takılmış zengin çalının dibindeki yoksul bir köpeğin yakaladığı kemik parçasını kemirdiği iştirildi. Onun hırıltıları bizimkilere eşlik ederdi.”(s.83)

Art zaman düzleminde karşımıza çıkan mekânları bu şekilde gördükten sonra burada özellikle anlatı düzleminde düşsel sevişme süreciyle birlikte beliren mekânı hatırlamak gerekir. Hatırlanacağı üzere bu mekân son derece temiz, nezih ve iç ferahlatıcıydı. Onda iç bunaltan herhangi bir taraf yoktu. Ama bu durum görüldüğü gibi art zaman düzleminde tamamen

³³⁸ Mekânın bu yönleri için bkz. *EROTİZM/‘İdeal’ Sevişme Örneği*.

değişiyor ve mekânlar izbe ve iç bunaltıcı bir yapıya bürünüyor. Bu ayrıntıyı dikkate alınca burada şunu söylemek mümkün gibi görünüyor: *Ruh Üşümesi*'nde yazar, mekân unsurunu karşıtlık üzerine kurmuştur. Bunu art zaman düzlemindeki mekânlarla anlatı düzlemindeki/düşsel sevişmeye sahne olan mekân arasında açıkça görüyoruz.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Tek bir mesele, dar bir zaman, mekân ve şahıs kadrosu etrafında dönen *Ruh Üşümesi*, hiç şüphe yok ki en çok bakış açısı ve anlatıcı noktasında dikkati çeker.³³⁹ İlerde de görüleceği gibi bu nokta son derece karmaşıktır. Bu karmaşıklık, okuyucuyu ciddi birtakım sıkıntı ve problemlerle yüz yüze getirir. Bunlar gerçekten de içinden çıkılması güç sıkıntı ve problemlerdir. Bunların üstesinden gelebilmesi için okuyucunun burada mutlak surette yoğun bir emek ve çaba sarf etmesi gerekir. Aksi takdirde bu noktada tatmin edici bir yargıya veya sonuca gitmesi mümkün değildir.

Bakış açısı ve anlatıcı noktasında görülen bu karmaşık yapıyı burada ele almaya ve anlamaya çalışacağız. Ancak buna, kavramayı kolaylaştıracağımı düşündüğümüz birkaç soru ile başlayacağız. Buna göre anlatı zamanı ve art zaman düzleminde karşımıza çıkan olay veya durumlar, kim tarafından ve nasıl dikkate sunulmaktadır? Her iki zaman düzleminde yer alan olayların anlatıcısı bir midir yoksa bu olaylar, romancının geliştirdiği başka bir yöntemle mi dikkate sunulurlar? Biraz sonra bu sorular çerçevesinde söz konusu problemi aşama aşama çözümlenmeye çalışırken, yine yukarıda yaptığımız ayırımdan –anlatı zamanı ve art zaman düzleminde- hareket edeceğimizi belirtelim.

Romanın anlatı zamanı düzlemindeki olay, hakim bakış açısından yansır. Burada söz konusu bakış açısına mensup bir yazar anlatıcı vardır ve bu anlatıcı, lokantaya gelen Kadın ve Adam'ı ilk andan son ana kadar okuyucuya takdim eder. Bilindiği gibi yazar anlatıcı, “adeta ‘Tanrı gibi’, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hakimdir.”³⁴⁰ Bütün bunlar, onun en belirgin

³³⁹ Adalet Ağaoğlu, romanın bu yapısı ile alâkalı olarak şöyle diyor: “*Ruh Üşümesi* [...] yazdığım, yazmak istediğim roman –görünen yüzüyle tabii- öyle çok kişili, çok mekânlı, çok katmanlı bir roman değildi. Çok çalgılı bir orkestra eseri, konçerto, senfoni ya da ne bileyim Ruhi Ayangil korosu gibi bir şey değildi. Daha çok içe doğru uğuldamalıydı. Az çalgılı, ama çok yankılı olmalıydı. Her ses kendi kendini, çarptığı yere göre büyütmeliydi. Oda müziği gibi mesela...” Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ağaoğlu, (1993): 296-297.

Ruh Üşümesi üzerine yazarla uzun bir görüşme yapan ve bu görüşmenin bant çözümlerini merkeze alarak bir yazı yazan Suat Karantay da benzer düşünceleri şu cümlelerle ifade eder: “*Ruh Üşümesi*’nde klasik romandaki çok-kahramanlı, çok katmanlı olay örgüsü yoktur.” Bkz. Karantay, (1995): 31.

³⁴⁰ Mehmet Tekin, (2001): *Roman Sanatı I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul: 50; Bu anlatıcı ve özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi için başta Şerif Aktaş olmak üzere şu çalışmalara bakılabilir: Aktaş, (1991): 84-100; Hasan Boynukara, (1997): *Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul; Ünal Aytür, (1977): *Henry James ve Roman Sanatı*, Atatürk Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara; Peyami Safa, (1979): *Objektif 2 Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

vasfıdır. Yalnız *Ruh Üşümesi*'nde Adalet Ağaoğlu, klasik metinlerin bu vazgeçilmez anlatıcısını alışıldık yapısından alabildiğine tecrit eder. Yazar, onu her şeyi görme, bilme - kahramanın geçmiş ve gelecek yaşantısı ile iç dünyasında geçenleri aktarma- vasfından tamamen uzaklaştırır. Kısacası o, bu romanda deyim yerindeyse tanrı gibi olma konumunu kaybeder ve daha çok ete kemiğe bürünerek insana dönüşüverir. Söz konusu anlatıcının bu konuma indirgenmesi gerçi bu romana has bir özellik değil. Bunu, yazarın diğer romanlarında da müşahede ediyoruz. Ancak burada, öncekilere nazaran daha da ileri bir durum söz konusudur.

Daha çok insana dönüşüverdiğini belirttiğimiz anlatıcının, roman boyunca işaret ettiğimiz çerçevenin dışına çıkmadığını görürüz. Onun bu yapısı, kurduğu cümlelerin yapısına ve kullandığı kelimelerin türüne de yansır. Mesela romana ait çeşitli unsurları dikkate sunarken özellikle “olabilir”, “yapabilir”, “olabilirdi”, “yapabilirdi”; “bana kalırsa”, “ola ki”, “bana göre”, “bence”, “belki”, “herhâlde”, “kim bilir” ve benzeri şeklindeki kelime yapılarına başvurur. Aslında bütün bunlar, anlatıcının hangi açıdan baktığını yansıtır. Yani anlatılan olayın daha çok dışardan, adeta bir gözlemci konumundan dikkate sunulduğunu gösterir. İki ayrı yerden aldığımız şu alıntı, yazar anlatıcının söz konusu konumunu biraz daha netleştirir:

“Garson, onun martinisini bu yüzden geciktirmiştir. Herhâlde. Ama kadeh de o oranda çabuk boşaltılmış olmadı mı acaba, bekletilmeye karşı bir gözdağı? Bunun nedeni garsonun tutumu değil, kadının çok özel bir gününde bulunuşu da olabilir, neden olmasın ki? Bence, hiç zorlanmadan asıl seçilebilen bu işte! [...]. Bunu size konunun başuzmanı söylüyor: Bir martini daha isteyebilseydi, inanın, hiç olmamışa getirmek istediği, istedikleri neyse, onu, onları adamın ne yiyip neyi yememesi gerektiğine karışarak sağlamaya kalkışmayabilirdi. Uyduruyor olabilirim. Ama böyle olduğunda diretebilirim de. [...]. Kadının yanında, ayaklarının dibinde bir yol çantası durmaktadır. Bir yere gidiyor ya da bir yerden gelmiş?”(s.20) “Kadın, adamın martini zeytinini dudağında dolaştırışına bakmaktadır. Kürdanın ucundaki zeytin tanesini ağzına atsa mı, atmasa mı, karar veremiyormuş gibi duruşuna... Bana kalırsa adam böyle bir şey yaptığının ayırımında değil. Zeytini dudaklarında belli bir devinimle gezdirmesi daha çok, dilini kadının çene çukurunda dolaştırma isteğini önlemeye çalışmaktan, diye düşünmekteyim hâlâ. Kadının ise, böyle av ve avcı, avcı ve av konumlarında dakikaların akıp gidişinden tedirgin olduğunu sanıyorum. Kalan martinisini bir yudumda içip bitiriyor. Görünüşe göre, başka bir yemek de ısmarlamayacak. Kalkmaya hazır, hem de karşısındakiyle birlikte. Öyle bir kararlılıkta görünüyor.” (s.45)

Bu alıntılar, anlatı zamanı olaylarını dikkate sunan yazar anlatıcının konumunu açıkça yansıtmaktadır. Dikkat edilirse burada anlatıcı, sadece lokantada müşahede edebildiklerini/gözleriyle somut olarak görebildiklerini, emin bir dille okura aktarır. Diğer

durumlarda ise, bu aktarma ihtimaline, kesin olmayışa bırakır yerini. Artık bu noktada o, gördüklerinden hareketle varsayımlarda bulunan, tahminlerini ileri süren bir yapıya bürünür. Onun bu konumu, anlatı zamanı olayını dikkate sunarken baştan sona değişmez; nasıl başladıysa öyle ilerler ve son bulur.

Romanın art zaman düzleminde yer alan metin parçalarının anlatımı ise, öncekine göre biraz daha karmaşık ve bir o kadar da ilginçtir. Daha önce vurgulandığı gibi bu düzlemde üniversite öğretim üyesi-öğrenci; uzay bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca... gibi çift ve sevgililerin etrafında meydana gelen küçük küçük olaylara tesadüf ederiz. Söz konusu çift ve sevgililer etrafında gelişen bu olaylar, elbette yine daha önce olduğu gibi yazar anlatıcı –ve diğer anlatım teknikleri- sayesinde okuyucuya yansır. Yalnız bu yansıma, öncekine göre biraz daha farklıdır. Bu itibarla burada anlatıcıdan ziyade anlatılan olayın romanın dokusuna hangi kanalla ve nasıl girdiği problemi önem arz eder. Romandaki oluş şekline göre hareketle bu problemi kavramaya çalışalım. Bunu kavramak için önce Kadın’la Adam’ın oturmakta olduğu lokantayı biraz daha dikkatle incelemeye gerek vardır.

Romanın daha ilk sayfalarında yazar anlatıcı bu lokantayı, üzerinde durduğumuz yönleriyle takdim eder. Yazar anlatıcının anlatımlarıyla tanıdığımız salon “...herkesin her şeyi hep bir ağızdan konuştuğu, çatal-tabak-bardakların aynı aralıklarla aynı şangırtı-şungurtu tınlamaları verdiği orta genişlikte” bir yerdir. Bu “salon, sağlı sollu iki noktadan birer yarım kolonla kesilmektedir.”(s.13); “yarım kolonların üst yarıları aynalarla kaplıdır, ama ortalığa biraz İngiliz İmparatorluğu barlarının havasını püskürtmek için üstleri tuhaf yazılar, çizgilerle resimlendirilmiş bulunmakta, bir parça omuz, bazan bir sakal ucu, bazan tek göz, yarım kaş, alt dudak, çene, kulak memesi vs. olarak parçalı yansıtmaktadır.”(s.14) Bununla birlikte salonda dikkati çeken diğer bir husus ise, aynayı karşıdan gören lokantanın dış camlarıdır. İçerideki hareketlilikle art zaman metin parçalarını yansıtan ayna, aynı zamanda bunları ölgün bir biçimde cama aksettirir. Yazar anlatıcı pencereyle kolonlar arasında bir yerde oturan Adam ve Kadın’ı ifade ederken, bu noktaya temas eder: “Pencereyle kolonlardan birinin arasındalar. Bir yığın çizgi, yazı, birçok kafa kol arasından durmadan parçalanarak bazen resimli aynada, yarı bütün ama soluk olarak da her zaman camda yansımaktalar.”(s.14)

Dikkat edilirse bu anlatımlarda Adalet Ağaoğlu, salonun belli bir noktasına hemen herkesi içine alacak bir yere yansıma görevini üstlenen bir ayna yerleştirir. Hiç şüphe yok ki bu ayna, sadece bulunsun, dekor olsun düşüncesiyle yer almaz. Burada onun üstlendiği bir işlev vardır. Deyim yerindeyse yazar, bu salonun ilgili noktalarını takdim edeceği art zaman metin parçaları için donatır. Başka bir ifade ile, üzerinde durduğumuz bu nokta romanın art zaman düzleminde yer alan çeşitli metin parçalarının tecelli ettiği yerdir. Öğretim üyesi-öğrenci; uzay bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca... gibi çiftlere ait metin parçaları, -ile romanın belli bir sayfasında başlayan düşsel sevişme süreci-

önce burada tecelli eder ve yazar anlatıcı söz konusu noktada tecelli eden bu parçaları okuyucuya aktarır. Onun bu noktadaki görevi sadece aynaya veya cama yansıyan bu tür noktaları gördüğü şekliyle tarafsız bir gözlemci konumundan³⁴¹ okuyucuya iletmektir. Son derece ilginç olan bu tarz yansımayı/aktarmayı metni takip ederek örnek metinlerle biraz daha somutlaştıralım.

Romanın on beşinci sayfasına kadar yazar anlatıcı, Kadın ve Adam'ı, onların buldukları lokantayı gerekli yönleriyle takdim eder. Söz konusu figürlere dâir çeşitli tahminler ileri sürer. Bütün bunlarla roman devam ederken on beşinci sayfanın ortasında bir anda şu parantez içi cümle devreye girer: “(Ortada duran kalın gerçekle cama vuran solgun gölgeler ve aynada yansıyan insan ve eşya parçacıkları arasında tutuklu kalmış bir hayal gücüne göre:)”(s.15). Bu parantez içi cümleden sonra gerçekten de önceki sahne değişir ve yerine “Birinci sekans: Mezecinin önünde buluşma.”(s.15) ara cümlesi ile öğretim üyesi-öğrenci arasında köşe bucak kaçılarak gerçekleşecek olan buluşma sahnesi anlatılır. Bu buluşma sahnesi sekanslar hâlinde yatak odasına kadarki süreci içine alır. Anlatı zamanını bölerek araya giren bu ve benzeri olaylar, baştan sona sık sık tekrarlanır. Ortada yansıtmakla yükümlü olan bir ayna vardır. Bu aynaya Adam ve Kadın'ın her yüz çevirişinde anlatı düzlemindeki olaydan farklı eşitli kesimlere ait olaylar devreye girer. Romanda bu oluş biçimini örnekleyen pek çok ifade mevcuttur. Mesela otuz dördüncü sayfada parantez içi cümlede masada martinisini bekleyen

³⁴¹ Tam bu noktada, Şerif Aktaş'ın roman sanatı üzerine yaptığı çalışmada etraflı bir şekilde ortaya koyduğu “Müşahit Anlatıcı” tipi geliyor aklımıza. Bu anlatıcı, bildiği gibi “vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh hâlleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer. Anlatıcı vaka zincirine vücut veren unsurları belirli bir mesafeden tespit etmek ve bu husustaki müşâhadelarını nakletmek durumundadır. O, müşâhadelarını kendisine göre değerlendirdiği gibi bazı kaynaklarıyla da zenginleştirebilir.” (Aktaş(1991): 113.) Onun bu temel özelliğini hatırlayınca insan bir ânda tereddüde düşüyor ve ister istemez soruyor: Acaba ana hatlarıyla ortaya koymaya çalıştığımız bu anlatıcı “müşahit anlatıcı” mıdır? Açıkçası burada bu endişeyi duymuyor değiliz. Ancak bununla birlikte *Ruh Üşümesi*'nde bazı işaretler de var ki bunlar, bizi bu endişeden büyük ölçüde uzaklaştırıyor. Muhtelif sayfalardan yaptığımız alıntılar okununca bu nokta biraz daha açık şekilde görülecektir:

“Sahici bir karşılaşmanın değeri ne bir tarafa aittir, ne ötekinin olabilir; sahici bir karşılaşma sahicidir, diye düşündü küçük kadın daha sonra, otelden çıkarlarken. Ağzı o kadar acı değil artık, ama görünen görünmeyen bütün dudakları çok acıyor. Her şeyin daha ince olacağını ummuştu. Ayrıca, insanın sevgiliyle her şeyi sonuna dek eşitleyebileceği yerin öyle bir otel olmasında incitici bir yan varmış.”(s.32) “Adam, ne tuşeler, ne inilteler, ne de suçlamalar dinlemeye ve kendini suçlamaya gelmiştir buraya. Kendine güvenini yitirmenin tam eşiğindeyken bir martini içmeye, martini hatırına da hafif bir şeyler yemeye girmiştir. Şimdi de martinisini yudumlamakta.”(s.40) “Yine de kendilerini tutamayarak, mavi çakmak, mavi çakmak, deyip deyip gürlermiş. Hiç değilse sonuçta, yer yatağına bitkin ve küskün serilip kalana değin. Erkeği asıl doymaya ulaştıran, yanbaşındakini her istediğinde uyurabilmişiydi. Yeter ki o, dokunmaya izin versin. Fakat genç kadın, bu dokunuşlardan hoşlandığı kadar, hemen hemen aynı oranda, fazla şanslı olmasa da, odalarda yalnız, yapayalnız kalmaktan da hoşlanmaktadır; kendisi böyle söylemişti.”(s.43-44)

Bu ve buna benzer ifadelerden anlaşılıyor ki, bu anlatıcı, lokantada oturanları sadece ‘bir kamera tarafsızlığıyla izle’miyor; bütünüyle bir müşahit olarak kalmıyor. Bunun ötesinde lokantada oturan ve aynada yansıyan kişilerin yaşantılarına dâir bilgileri de sunuyor; çok yoğun olmamakla birlikte bu kişilerin iç dünyalarına giriyor ve burada saklı olan düşünceleri/bilgileri/durumları aktarıyor; iç okumalara girişiyor. Hiç şüphe yok ki bunlar, bize yukarıda ileriye sürdüğümüz yargının/nitelemenin doğru olduğunu gösteriyor.

kadınla ilgili olarak “...kadının gözü bu arada kolon üstü aynanın çizgileri arasında bıyığını sıvazlayan bir erkek eline takılmıştır.”(s.34) ifadesi yer alır. Başka bir yerde yine “bu arada onların gözleriyle aynalar arsından çeşit çeşit yüzler geçmiştir. Çeşit çeşit zamanlar. Biri yaklaşır uzaklaşıyor, sonra bir başkası. Sanki kadehler değişiyor, biri bir şey söylemiş oluyor.”(s.103) cümleleri ile karşılaşılır. O kadar ki tecelligâh işlevindeki bu nokta bazen lokantada masalara hizmet vermekte olan garson tarafından bir şekilde örtülür ve bununla birlikte aynadaki görüntüler bir an için ortadan kaybolur. Ve ne zaman ki garsonun engel teşkil eden bedeni aradan çekilir ancak o zaman ortadan kalkan bu görüntüler devreye girebilir. Mesela romanın son kısımlarında garson masaya gelmiş ve durduğu yerde “...sırtı resimli aynayı, gövdesinin ön yüzü de camın aynasını örtmüştür.”(s.128) Bu noktada artık perde bir engelle örtülmüş, hiçbir şey görünmemektedir. Yazar anlatıcı garsonun durduğu yeri terk ettikten sonra Kadın’la alakalı olarak sarf ettiği şu cümleler işaret ettiğimiz durumu örneklemektedir: “Kadının belli belirsiz bir iç çekişini yakalıyoruz. Sonra kulak kabartıp beklediğini. Garsonun durum değiştirmesinden yararlanıp hemen resimlendirilmiş aynada adamın bir süredir göremediği yüz, omuz parçalarını aramaya başlıyor sonra.”(s.128-129)

Bütün bunlar gösteriyor ki, lokantada kolonun orta kısmında bir ayna ve onu karşıdan gören bir pencere vardır ve bu iki nokta, anlatı düzlemindeki olayı bölen art zaman –ve düşsel sevişme süreci- olaylarının tecelligâhı işlevini görür. Ne zaman ki Kadın ve Adam buraya bakarlar, o zaman art zaman düzlemindeki olaylar devreye girer ve bunlar bir anlatıcı kanalıyla okuyucuya ulaşır. Bu ve diğer kısımlarda buna benzer şekilde devreye giren çeşitli çiftlere dâir metinleri ileten, belirtmeye gerek yok ki, yine yazar anlatıcıdır. Onun buradaki konumu tıpkı anlatı zamanında olduğu gibidir. Sadece aynaya veya cama yansıyanları okuyucuya aktarır.³⁴²

Bu yorumlar, üzerinde durduğumuz bakış açısı problemini tamamen çözüme kavuşturur mu? Bu soruya evet cevabı vermek güç. Çünkü burada okuyucunun önünde duran, çözüm bekleyen ve anlamlandırılması gereken başka bir soru daha vardır. Mesela her iki figür söz konusu noktalara baktığımızda devreye giren metinlerde yer alan -öğretim üyesi-öğrenci; uzay

³⁴² Suat Karantay’ın yaptığı görüşmede Adalet Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi*’nde üzerinde durduğumuz bakış açısı problemine temas eder. Romandaki anlatıcının konumuna metinden örnekler vererek açıklık getirmeye çalışır. Söz konusu anlatıcının metin içerisindeki hareket kabiliyeti, parantez içi cümleler ve bunun nedenlerine ilişkin olarak Adalet Ağaoğlu şunları söyler: “Bu anlatıcımız zaman zaman, kameralarımız bir durum ya da çifte çevrildiği zaman parantez açıyoruz tekrar. Kitabın başlarından bir örnek vermek istiyorum. Burada parantez içinde bitmemiş şu cümle var: (Ortada duran kalın gerçekle cama vuran solgun gölgeler ve aynada yansıyan insan ve eşya parçacıkları arasında tutuklu kalmış bir hayal gücüne göre...) Burada anlatıcının, yazarın diyelim, kendisine dönük bir ironisi de var. Kendisiyle de sürekli hesaplaşan biri bu, çünkü ben Virginia Woolf zamanında deşilen Tanrı-anlatıcı durumunu kendi yazınsal serüvenimin içinde çok yaşadım. Virginia Woolf’u bilmeden yaşadım, yani onların ne yapıp ne ettiğini bilmeden kendi yazınsal serüvenim içinde bunu bir çizgi olarak yaşadım diyebilirim ve her şeyi bilen kişi olmasından ben rahatsız oldum. Yazarın, anlatıcının da, kendisine karşı bir sorgulayıcılığı olmalı –bir ince alayı, bir uzak bakışı... Parantez içlerinde sık sık bu var. Anlatıcı bence sınırlı. O da kendi mekânıyla, kendi coğrafyasıyla sınırlı. Bu sınırlılığın hayalgücü bu kitabı ne kadar yazdırıyorsa o kadar var bunlar diyor yukarıda alıntılıdığım parantez içi cümle.” Bkz. Karantay, (1995): 38.

bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca... gibi- kişiler kimlerdir? Bunlar gerçekten Kadın ve Adam'ın dışında yer alan bağımsız kişiler midir yoksa onların geçmiş dönemlerine ait kendi gerçeklikleri veya hayali kimlikleri midir? Romanda geçen bazı ifadelerin kısmen de olsa bu meseleye ışık tuttuğu söylenebilir. Mesela romanda geçen şu ifadeler, bize konu ile alakalı olarak bazı ip uçları verir: “Kadın şu anda adama oranla biraz yaşlı görünüyor. Adam da üstelik çok genç değil. Kısacası, fazla da uzaklara ve derinlere gidilmemeli, ipleri o kadar germemeli, ama şuna da mim konulmalı: Kadın bazan daha da yaşlı olabiliyor, bazan çok, çok daha genç. Adam da bir defalığına olduğundan çok, ama çok yaşlı olabildi ki, bu da bir iç inceliğinin belirtisi sayılabilir.”(s.27)

Bu alıntı, adeta üzerinde durduğumuz sorunu ifade etmeye dönük gibidir. Dikkat edilirse burada, önce aynı masada karşılıklı oturmakta olan figürlerin gerçekteki görüntülerine bir değinme vardır. Görünene bağlı olarak onların hangi yaşta olabileceklerine dâir tahmini bir ifade. Yazar anlatıcı bunu ifade ettikten sonra, adeta okuyucunun düşebileceği tereddüdü hisseder gibi onların bu noktalarına pek de takılmamak gerektiğini ekliyor. Söz konusu kişilerin yer ve zamana göre farklı yaşlarda olabildiklerini belirtiyor. Yazar anlatıcının bu açıklaması, okuyucunun zaman zaman yaşadığı söz konusu tereddüde kısmen de olsa bir açıklık getirmiyor mu? Yani gözleri aynaya yöneldiği esnada devreye giren kişiler hakkında belli bir fikir vermiyor mu? Aynaya yansıyanların aslında kendilerinden birer kesit olduğu düşüncesini kuvvetlendirmiyor mu? Romanın başka bir yerinde konu ile alakalı az önceki kanaati destekler mahiyette olan birtakım ifadelere tesadüf ederiz. Biraz sonra dikkate sunacağımız bu ifadeler, Kadın'ın karşısında oturan Adam'ın müşahedelerini yansıtır. Adam, okuyucuyu tereddüde düşüren konu ile alakalı olarak içinden şunları geçirir:

“Adam avuçlarını gizlice bir kere daha siliyor peçeteye: Ama beni asıl şaşırtan ya da beni güzel bir güne açan onun birkaç dakikada bir, her yaşta olabilmesi. Gülümserken ayrı yaşta, başını düşünceli düşünceli camdan yana çevirince ayrı yaşta, parmakları bardağının boynunda gidip gelirken büsbütün farklı, martinisini yudumlarken daha başka, garson ve hiçbiri olmadığı ise nereye, hangi yaşta konacağını bilemeyen özgür muhabbet kuşu hâli.”(s.128)

Burada da yukarıda ifade ettiğimiz hususu destekler mahiyette olan bilgilere rastlıyoruz. Hâlden hâle girme durumu sadece Kadın için değil, Adam için de söz konusudur. Her iki alıntıdan hareketle denilebilir ki burada aslında temel olarak iki kişi vardır ve bu iki kişi her seferinde farklı yaş ve kimliklere dönüşebilmektedir. Onlar, tanıtıldıkları hâllerleriyle –ki bu tanıtmada onların kültür düzeyi yüksek, bazı noktalarda kendilerini geliştirmiş kişiler oldukları ifade edilir- aslında içinde yaşadıkları toplumun birer hafızası gibidirler.

Ruh Üşümesi romanı üzerine yazarla bir görüşme yapan Suat Karantay, roman hakkında yazdığı incelemede söz konusu sorunu yazara sorduğunu belirttiikten sonra aldığı

cevabı dikkate sunar. Karantay'ın aktarmasına göre Adalet Ağaoğlu bu konuda şunları ifade eder: “Burada bir kadın ve adam var. Tek yüzü yok onların. Devamlı değişiyor. Birisi bir yerden kalkıp bir yere gidiyor, öbürü bir yerden bir yere geliyor diyelim. Ve lokantada bir rastlaşma, bir karşılaşma. Ne yaptığını bilen, okumuş yazmış halli –bu tür iki insan seçtim ki kendini tanıması gereken bu insanlardan başka kanallara ve başka konumlara geçebileyim diye, akabileyim diye. Buradaki sevişme aslında düşsel bir sevişme, ütopyik bir şey [...] Bu düşsel dünya içinde her hareketin, her bakışın, içlerinden geçen bir sözün veya yüksek sesle birbirlerine söyledikleri bir sözün çağrıştırdığı şeyler var. Bir çağrışım bir ötekini sürüklüyor. Gene tıpkı müzikte olduğu gibi sözcüklerle bir tınının bir yere çarpıp kendini orada çoğaltıp başka bir şeye dönüştürür gibi olması, her tınının sözcüklerle bir yere çarpması veya düşüp yok olması, kaybolması gibi, toprağın altına girmesi gibi durumlar var. Ya da havaya çarpıyor, havada çınlayıp çoğalıyor. Bu durumlara göre kadınla erkeğin konumu değişiyor. Bunlar bir karı-koca olabiliyor, kızı hapiste olan bir karı-koca olabiliyor, öğrencisiyle sevişen bir öğretim üyesi olabiliyor, genç kızla delikanlı olabiliyor, uzay bilginiyle kadın, savaş muhabiriyle kadın olabiliyor –yani çoğalabiliyor bu çiftler. Sadece temalara dikkat etmeli, nasıl çoğalıp eksildiklerine. [...] Bu kadın şu kadın mı, gibi şeyler sormamalı.”³⁴³

Ruh Üşümesi romanında dikkati çeken diğer bir nokta ise sayfa düzenidir. Burada alışıldık sayfa düzeninin yerine daha farklı bir düzenlemeyle karşı karşıyayız. Romanın özellikle son kısımlarına doğru “cümleler sık sık parçalanıp sayfanın sağına yığılmakta ve yarım cümleler kurulmaktadır.”³⁴⁴ Kitabın sonlarına doğru karşımıza çıkan bu durumun mantıklı bir açıklaması var mıdır? Suat Karantay'ın yaptığı konuşmada Adalet Ağaoğlu “neden yarım cümlelere geçtiniz, cümleleri zaman zaman bölerek sağa koydunuz, dersiniz bunun cevabını size, tıpkı bir şair gibi veremem.” der. Aynı konuşmada o, bunun “romanın tınısı için bu gerekli” ve kelimelerin kendi iç dünyasındaki akışıyla ilintili olduğunu belirtir.³⁴⁵

³⁴³ Karantay, (1995): 36.

³⁴⁴ Müge Sözen, (1996): “Yazın Çevirisinde Biçem Çözümlemesi ve Maket Önerisi: “*Ruh Üşümesi*” Örneği”, *Tömer Çeviri Dergisi*, Sayı: 8, (Yaz): 105.

³⁴⁵ Adalet Ağaoğlu, aynı konuşmada *Ruh Üşümesi*'nin nerede ve hangi ruh hâli içerisinde yazıldığına da işaret eder. Yazar, daha önce yazmaya başlamış olduğu *Romantik Bir Viyana Yazı* romanını tamamlamak üzere notlarını alarak Viyana'ya gittiğini; ancak burada bitirmeyi düşündüğü romanı bir kenara koyup *Ruh Üşümesi*'ni yazmaya başladığını belirtir: “Viyana'ya gittiğim zaman –oraya gitmemin nedeni *Romantik Bir Viyana Yazı*'ni yazmaktı- kendi yalnızlığım içinde kalabildiğimtek zaman oldu bu üç buçuk ay ve birden bire *Ruh Üşümesi* kendi sesiyle kendini yazdırmaya başladı. Bıraktım öbür kitabı. Günboyu tamamen kendimleymdim, kimseyle konuşmuyordum. Bir yalnızlık içinde yazdım bu kitabı. Sürekli olarak bunun üstüne kapanmış olduğum için benim içimde kendi sesinde hiçbir kopukluk olmadı. Tamamen sözcüklerle bir şey bestelediğim duygusu içinde yazdım. Hatta beğenmediğim cümleleri daha sonra düzeltirken o seste bozulmalar gördüm –yer yer rötüşlar yaptım ama bugün okurken hâlâ takılırım oralarda. Yani, neden o sözcüğü alta geçtim, niçin yarıda kestim bu cümleyi, niye tam orada sağa kaydurdum, bunlar tamamen kelimelerin içimde akışıyla ilgili bir şeydi.” (Karantay, (1995): 34.

Ruh Üşümesi romanın piyano, çello, viyola, keman, viyolonsel, ut sesleriyle, Dede Efendi'nin Sultaniyegâh fasıllarıyla örülü olması; Saite, Chopin, Scarlatti, Poulenc gibi oda müziği bestecilerinin adlarının sık sık geçmesine işaret eden Suat Karantay, bu durumun yazarın kelimelerle kurmaya çalıştığı müziğin varlığını pekiştirmesine yaradığını belirttikten sonra Adalet Ağaoğlu'nun romandaki amacını daha iyi ifade eden başka bir konuşma metnine yer verir. Bu konuşma metninde Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesini* yazarken kelimeleri, kelime gruplarını, bunların birbirinden uzaklıklarını, yakınlıklarını düzenlerken, bir temadan ötekine geçerken hem metnin sesini, hem metnin sesine eşdeğer olabilecek müzik parçalarını aradığını belirtir.³⁴⁶

Bütün bu anlatımlardan anlaşılacağı gibi *Ruh Üşümesi* birkaç kişinin yaşantıları etrafında dönen küçük küçük olaylar/durumlar üzerine kurulmuş bir romandır. Bu olaylar, anlatı ve art zaman düzlemlerinde cereyan eder. Romanda bu zamanları, çok açık bir şekilde tespit etme imkânı yoktur. Bu noktada beliren durumların bir benzeri de mekân unsurunda söz konusudur. Burada okuyucu sadece olaylara sahne olan mekânları görür; ancak bunların nerede olduklarına ilişkin herhangi bir kayda rastlamaz. Bunların yanında *Ruh Üşümesi* en çok anlatıcı noktasında dikkati çeker. Önceki unsurlarda görülen karmaşıklık bu noktada had safhaya ulaşır. Burada artık sıradan okuyucuların çözmekte zorlanabilecekleri birtakım teknik arayışlar kendini belli eder. Hiç şüphe yok ki bunlar romanın ve yazarın kıymetini artıran orijinal arayışlardır.

³⁴⁶ Karantay, (1995): 34-35.

1.8. Romantik Bir Viyana Yazı

Kurgu

Yazsonu romanını değerlendirirken Adalet Ağaoğlu'nun roman estetiğinde iki hakim çizginin belirlediğini ve bunlardan geneli içeren ilk eğilimin modernist; ikincisinin ise post-modernist olduğunu belirtmiştik. Söz konusu değerlendirmeyi yaparken ilk eğilimin *Yazsonu* romanıyla kırılmaya başladığını ve bu romanla birlikte post-modern alana doğru açık bir gidişin belirlediğini vurgulamıştık. İşte burada daha önce tespit edilen bu eğilime eklenebilecek ikinci bir metinle karşı karşıyayız: *Romantik Bir Viyana Yazı*. *Yazsonu* ile beliren eğilimin içine düşen ve öncekine nazaran daha ileri sayılabilecek bu roman, yetmişli yılların başında tiyatroya ara verip roman türüne geçen ve bu geçişle birlikte tam yirmi yıl bu türde yoğunlaşan Adalet Ağaoğlu'nun sekizinci romanıdır. Biçim ve içerik bakımından son derece ilginç olan bu roman, 1993 yılında yayımlanmıştır. Yayın tarihinden itibaren aradan geçen yaklaşık on beş yıllık sürede Adalet Ağaoğlu'nun bu türde başka eser vermediği dikkate alınır, şimdilik romanın son roman olduğu söylenebilir. Türün son halkası olan *Romantik Bir Viyana Yazı*, hacim bakımından genele kıyasla küçük bir romandır. Yüz yetmiş sayfadan ibaret olan roman, yedi bölümden meydana gelir. Roman rakamıyla işaretli her bölümde içeriğe uygun başlıklar yer alır. Bunlar şu şekilde sıralanır: “I. anahtar deliği”; “II. süpürge çöpü”; “III. tarih dersleri”; “IV. hayatın kumarı”; “V. geçmişin kokusu”; “VI. rüzgârın nişanlısı”; “VII. öte/yan”.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda “kurgu, olaylar örgüsüne ait dış hareketli bir kurgu olduğu kadar (ve olduğundan ziyade), anlatımın cereyan ettiği anlatı boyutunun, yani romanın yapısını da ilgilendiren, romanın yapısını devinim ve dönüşümlere tabi tutan, metnin kendisini tasarlamaya yönelik iç hareketli bir kurgudur.”³⁴⁷ Bu kurgunun temelinde, *arayış* kavramı etrafında vücut bulduğu söylenebilir. Metnin bütünü dikkate alındığında görülecektir ki, şahıs kadrosunu meydana getiren hemen her karakter, somut veya soyut bir gerçekliği aramaktadır. Bunlardan ilk bölümde karşımıza çıkan “yazar isimli [...] kahraman”³⁴⁸, Londra'da iki küçük yeğenini ayak üstü yemek yenen yere götürürken ansızın gördüğü ve bu görmeyle birlikte bir görünüp yitiveren kruvaze ceketli gölgeyi ya da tarih imgesini; yazarın bir yaratımı ve zamanla onun özdeşi olan tarih öğretmeni Kâmil Kaya, barok dönemi Viyana'sını ve Viyana'da Alma

³⁴⁷ Christoph K. Neumann, (2003): “Romantik”te Tarih, *Hayata Bakan Edebiyat/Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Eleştirel Yaklaşımlar*, Haz. Nüket Esen-Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 96.

³⁴⁸ Sema Uğurcan, (1997): “Romantik/Bir Viyana Yazı”, *Kitap-lık*, Sayı: 27, (Mayıs): 56.; Diğer bölümlerde karşımıza çıkan başka anlatıcılarla karışıklığı önlemek için burada bu anlatıcıya kısaca *yazar* diyecek ve bu noktadan sonra bu adlandırmayı kullanacağız. Roman üzerine bir inceleme yayımlanmış olan Semih Gümüş ise bu anlatıcıyı “anlatıcı-yazar” biçiminde adlandırır ve inceleme boyunca bu söz grubunu kullanır. Bkz. Semih Gümüş, (1994): *Yazının ve Tarihin Bilinci* Yapı Kredi Yayınları, I. Baskı, İstanbul.

Mahler'i; kendini iyi yetiştirmiş ruh doktoru ve aynı zamanda yazarın terbiyeli okuyucusu Asaf ise Viyana'da, evini tahsis ettiği hocası Kamil Kaya'yı aramaktadır. Somut veya soyut düzlemde söz konusu olan bu arayış, romanın kurgusuna yön veren en önemli unsurdur.

Arayış kavramı etrafında vücut bulduğunu belirttiğimiz *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın yapısını daha net bir şekilde kavrayabilmek için, öncelikle yukarıdaki bölümlere dayanarak üç düzlemi belirlememiz gerekir. Bunların ilkinde inşa edici/yaratıcı düzlem veya üst kurmaca; ikincisine inşa edilen/kurulan düzlem veya kurmaca; üçüncüsüne de izah edici/açıklayıcı ve yorumlayıcı düzlem diyebiliriz. Bu düzlemlerin ilkinde okuyucu, metni kuran öznenin/yaratıcının yaratma -dolayısıyla *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın bütünlenme- sürecine tanık olur. Bu sürecin izlendiği *I-II-IV.* -ve belli ölçülerde de *VI.* ve *VII.*- bölümlerde, romanın ilk çekirdeğinin yazarın zihnine hangi şartlar altında düştüğü; bu düşünüşle birlikte metne nasıl vücut vermeye başladığı; yazımı esnasında ne tür tıkanıklıklar içerisine girdiği; bu tıkanıklıkları umulmadık bir anda nasıl aştığı ve en sonunda romanı tamamladıktan sonra terbiyeli okuyucu ruh doktoru Asaf'a hangi kanalla ulaştırdığı... gibi hususlar dikkate sunulur. Diğer düzlemde ise okuyucu, ilk sürecin sonucu veya yaratımı olan kurmaca metnin kendisiyle karşı karşıya gelir. *III.* ve *V.* bölümlerde yer alan kurmaca metinde, romantik yapılı Kâmil Kaya'nın öğretmenlik yılları ve Viyana'daki serüveni anlatılır. *VI* ve *VII.* bölümleri içine alan son düzlemde ise okuyucu, adeta önceki bölümlerde okuduğu hikâyelerin bir izahı veya açıklaması ile karşı karşıya gelir. İlk düzlemdeki anlatıcı kimliğinin de değiştiği ve yerine adeta bir üst anlatıcının devreye girdiği bu bölümlerde üst anlatıcı okuyucuya sanki yapılan işi daha iyi kavrayabilmek, önceki anlatıcı tarafından boş bırakılan noktaları daha iyi doldurabilmek gibi bir işlev üstlenir. O, burada hem üst kurmaca hem de kurmaca ile ilgili tamamlayıcı bilgiler sunar. Bu sunumda, hâliyle fiktif yapı kırılır ve yerine yine ilk düzlemdeki yapı egemen olur. O hâlde bu son düzlem her ne kadar bağımsız gibi görünüyor ise de aslında yapı itibarıyla ilkinde yani üst kurmacaya dahildir. Eğer bu birleştirme düşüncesi isabetli ise burada romanın örgüsünü iki ayrı kısımda ele alma imkânı doğuyor: Üst kurmaca ve Kurmaca. Bu çerçevede burada önce üst kurmacanın örgüsüne göz gezdirebiliriz.

Üst Kurmaca

Üst kurmacada *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın oluşma sürecini anlatan 'yazar isimli bir kahraman' ile karşı karşıya geliriz. İki küçük yeğeni ile birlikte Londra'da "Hyde-Park'ın bir ucundaki gölgeli cadde boyunca"³⁴⁹ yürümekte olan yazarın zihnine barok dönemi Viyana'sıyla alâkalı bir cümle takılır: "*Barok, Ortaçağ karanlığını geride bırakmak, Rönesans'ın yolunu açtığı büyük keşifler zaferini parlak bir geçit töreniyle kutlamaktır.*"(s.7) Bir anda zihne takılan

³⁴⁹ Adalet Ağaoğlu, (1997): *Romantik Bir Viyana Yazı, Romantik Bir Viyana Yazı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı: 7. Bundan sonraki alıntılar, bu baskıdan yapılacak ve alıntılarının sayfa numaraları, alıntı sonunda parantez içinde gösterilecektir.

bu cümlenin neyin etkisinde kalınarak ortaya çıktığı hakkında kesin bir cevap bulamayan yazar, kendisinin o esnada dünya üzerindeki herhangi bir tarihi kenti düşünmediğini; barok dönemi hatırlatacak herhangi bir yapının önünden geçmediğini söyler. Ona göre beklenmedik bir esnada bilince yükselen ve giderek de aklı meşgul eden bu cümle ortaya çıktığında “[a]maç açıktı, yol belliydi; çocukların ne yiyecekleri de [...]: İki üç katlı yuvarlak yumuşak ekmek arasında kalın yassı köfte,”(s.8)

Zihne takılan ve peşi sıra tekrarlanan bu cümle, ilk ortaya çıktığı andaki hâline yeni ilaveleri getirir. “Sözcükler aynıken bile tınısı değişti[r], beyni[n]e dolanan tümce, araya giren en küçük zaman parçasında dahi kılıktan kılığa bürünü[r].” Bu cümle ve beraberinde gelenlerle yazar, giderek dilinden anlamadığı “bir ülkenin barok bir kentine rahat, geniş soluklu bir hikâye uydurma saplantısı”na(s.8) kapılır. Yanı sıra o esnada kendisini Londra’dan Viyana’ya atma hissine. Çok iyi bilmediği bir kente hikâye uydurma saplantısına ve o anda o kenti görme arzusuna kapılan yazar şöyle der: “O kente gitmeliyim. Büyük barok kapının önünde durup, anahtar deliğine gözümü dayamalıyım, onu görmeliyim. Kimi mi? Öyle ya, kimi?(s.15)

Gözünü anahtar deliğine dayamak düşüncesinde olan yazar, burada neyi veya kimi görmeyi umuyor? Onun Viyana’da görmeyi umduğu şey, aslında kısa bir süre önce Hyde-Park’ın köşesinde gördüğü ancak ilk görmenin ardından yitirdiği imgedir: “Aradan yüzyıllar geçmiş, gölge, Hyde-Park’ın köşesinde görüldüğü gibi de silinip gitmiş. Yüz çizgileri bile hiç belli olmadan,”(s.15)

Onun barokla ilgili cümlenin devamında Hyde-Park’ın köşesinde gördüğü şey, ilerleyen sayfalarda biraz daha net bir şekilde ortaya çıkmaya başlar: Kruvaze ceketli adam veya üçüncü bölümde okuyucuyu karşılayacak olan romantik yapıtlı tarih öğretmeni Kâmil Kaya. Yazar, günün kaotik zaman parçasında bu imgeyi, ilk ândan son ana kadar bir görür bir yitirir. Onu en son “Hamburgercinin kırmızı fiberglas çerçeveli geniş camlı kapısı önünde”(s.15) görür. Kapıyı açmış gelenin geçtiği bu kapıdan bir türlü içeri giremeyen kruvaze ceketli bu imgeyi yazar, o anda yitirdikten sonra bir daha göremez. Bununla birlikte önceki tutkular onu terk etmeye başlar. İlk yoklayıştan sonra yazarı terk eden bu tutku, bu sefer umulmadık bir anda canlandığını görürüz. Bratislava’da yayımlanan kitabı üzerine oranın Yazarlar Birliği’nden bir teklif alan yazar, davetiyeye birlikte tekrar hayallere kapılır; bu davet ondaki küllenmiş kolları tekrar alevlendirir. Bu alevlenmenin temelinde yatan şey, davetiyenin geldiği yere giderken aynı zamanda Viyana’dan geçme ve dönüşte bu tarihi kentte kalma fırsatını da verecek olmasıdır. Bu fırsatı değerlendirme düşüncesinde olan yazar “dönüşte ne yapıp yapıp Viyana’da birkaç gün kalacaktım.”(s.18) der.

Yazar, tasarladığı gibi dönüşte Viyana’da iner ve ilk defa Londra’da gördüğü imgenin peşine takılır; onu Viyana’nın hemen her noktasında aramaya başlar. Kentin yürümediği caddesi, sokağı; geçmediği alanı, oturmadığı kahvesi kalmaz; gözünü hangi anahtar deliğine

dayasa, öte yanı göremez; aradığını bulamaz. Buna karşı o, kendini kuşatan bütün umutsuzluğa rağmen oturduğu kahvede durmadan notlar alır, yazar. Yanı sıra Viyana’da kalmakta olduğu evin büyük sessizliğinde “rüzgarın fısıltısını dinler”, onun kendisiyle konuşmasını bekler. “Ormandan gelen esintilerin, hışırtıların kulakları[n]da uğuldayışı” ona “hâlâ fazla bir şey söyle”mez. Ancak o, ortada bir gizin var olduğunu; onu sezdiğini, kendisini tâ Londra’dan beri takip ettiğini belirtir.(s.24) Viyana’ya geldikten sonra son kez Londra’da görerek yitirdiği imgenin peşine düşen yazar onu bu sefer akşamları oturduğu kır lokantasında umulmadık bir anda görür. O âna kadar yazdıkları ve yazacakları içinde ona ne tam belli olan, ne bırakıp giden hayali arayan yazar, akşamüzeri gelip oturduğu kır lokantasında içkisini yudumladığı bir esnada “deliğin kâğıdını yırt”ar: “Başımı kaldırdım, karşımda o. Kruvaze ceket, ucu yuvarlak siyah papuçları, utangaç gülümsemesi, ceketinin düğmeleri ilikli mi değil mi, diye yoklayan parmaklarıyla... [...]. İliklerime kadar ürperdim. [...]. Anita’dan bir bardak şarap daha istemeliyim. Yazdıklarım, yazmadıklarım bakmalıyım. Tâ yanıma gelen, benimle konuşan hayaleti bu sefer tutmalıyım. Onun sisler içinde eriyip gitmesine izin vermemeliyim.”(s.31-32)

Umulmadık bir anda anahtar deliğini örten kâğıdı yırtan yazarı hayatın kumarı başlığı yer alan IV. bölümde yine kır lokantasında notlarını tekmiil etmeye çalışırken görürüz. Bu bölümde yazara ilave olarak bir diğer figürle karşı karşıya geliriz. “Demek burada da yazıyorsunuz?” sorusuyla yazarı yazmakta olduğu metinden alıkoyan bu kişi ruh doktoru Asaf’tır. Kır lokantasındaki bu karşılaşmada Asaf, önce kendini yazara tanıtır. Bulduğu noktaya gelene kadar son derece güç bir süreçten geçtiğini ifade eden Asaf, yazarı öteden beri tanıdığını, eserlerini takip ettiğini kısacası onun bir hayranı olduğunu belirtir. Bütün bunları ifade ettikten sonra, aynı zamanda işi gücü bırakıp o vakitte neden Viyana’da bulunduğu ve burada neyi aradığı hususunu da dikkate sunar. Buna göre Asaf, o yaz başı Viyanalı karısıyla birlikte kayın validesiyle kayın pederinin altın evlilik yıldönümlerini kutlamak üzere Viyana’ya gelmiş. Karısını, hediyeleri beğenmek üzere gittiği yerden dönmesini beklerken Büyük Postane’de bir rastlantı eseri eski tarih öğretmeni Kâmil Kaya’yı görmüş. Öteden beri Viyana tutkunu olan Kâmil Kaya’yı burada gören Asaf, onu kalmakta olduğu köhne otelde bırakmaya gönlü razı olmamış ve Viyana’daki evini, hocasını güç bela ikna ederek ona tahsis etmiş ve bu şekilde oradan ayrılmış. Psikiyatir olarak çalıştığı hastaneye, Münih’e dönmüş. Hocasına kol kanat germe duygularıyla Viyana’dan ayrılan Asaf, bir müddet sonra hocasıyla irtibatını kaybetmiş ve bunun üzerine tekrar Viyana’ya gelmiş. Viyana’ya geldiğinde ise, evde Kâmil Kaya’nın eşyaları dışında kendisini bulamamış. Bu yüzden de büyük vicdan azabı içerisinde imiş: “Bu, altıncı günümdür ki, ortadan yok olup giden hocamın izini arıyorum. Ararken, anılar büsbütün bastırıyor. Onu, bir çukura düşüp kalmış bulmaktan korkuyorum, uykularım kaçıyor. Polise haber vermedim. Vizesi bitmişse diye çekiniyorum. [...]. Evde her şeyi duruyor, pasaportu hariç. Apar topar sınır dışı mı edildi acaba?”(s.93)

Bütün olup bitenleri uzun uzadıya yazara anlatan Asaf, hocasından arta kalan sır dolu defteri gösterdikten sonra onu aynı zamanda eve davet eder. Yazar, bu evde Kâmil Kaya'dan arta kalan eşyaları inceler. Bu incelemenin ardından Asaf'a bir iki gün daha polise haber vermemesini, bu arada kendisinin de arayacağını ve ulaştığı tüm bilgileri iki gün sonra buluşacakları lokantada kendisine sunacağını belirterek bir kolunun altında 'Tarih Dersleri' defteri, öteki kolunun altında da 'Edebiyet Notları' dosyasıyla evden ayrılır. Bu ayrılışın ardından hocasının akıbetini merak eden Asaf, belirtildiği gün ve saatte söz konusu yere gelerek beklemeye koyulur. Aradan birkaç dakika geçmesine rağmen ortada henüz yazar gözükmemektedir. Neden sonra garson yanı başında belirir ve ona teslim edilmek üzere bırakılan biri küçük diğeri büyük ve kalınca iki sarı zarfı verir. Burada anlaşılır ki, yazar sözleşilen yere gelmemiş, sadece Asaf'a okuması için bazı dokümanları göndermiştir. Garsonun, zarfları kendisine vermesini isteyen kruzaceketli, kravatlı olduğunu eklemesiyle iyice şaşırın Asaf, bütün merakını gidermek amacıyla derhal zarfları açmaya koyulur. İlk zarfın içinden bir mektup çıkar: "Değerbilir okurum, "Sizinle yeniden buluşmaya söz vermiştim. Bunun böyle gerçekleşmesinden başka çare yok. "Ekteki zarfta bir dosya sunuyorum. İzini yitirdiğiniz emekli tarih öğretmeniniz Kâmil Kaya Bey'in ne olmuş olabileceği üstüne burada bazı ip uçları bulabileceğinizi umuyorum.(s.175) Bir iki sayfalık bu mektubun ardından Asaf, ikinci zarfın içindeki dosyayı çıkardıktan sonra dosyanın kapağını kaldırır. İlk sayfada şu başlıkla karşılaşır: "ROMANTİK Bir Viyana Yazı"(s.177)

Bu anlatımlar, şüphe yok ki üst kurmacanın olay örgüsünü dikkate sunar. Bunların, akışı takip etmeye dönük olduğu ve metinde karşılaşılan temel sorunlara cevap vermediği açıktır. Bu itibarla burada metni daha iyi kavramak için birtakım sorular eşliğinde metne yaklaşmak ve onu yorumlamak gerekir. Çoklu okumalara müsait bu metni yorumlayabilmek için önce şu soruları soralım: I. bölümdeki anahtar deliğiyle II. bölümdeki süpürge çöpünde okuru karşılayan imgeyi nasıl yorumlamak gerekir? Bu imgenin peşine takılarak Viyanalara kadar giden yazar, gerçekte orada neyin peşindedir? Umutsuzluk içinde kıvrandığı Viyana'da bir anda karşısında beliren terbiyeli okur ruh doktoru Asaf, kimdir? Üstlendiği fonksiyon nedir? İleri sürdüğümüz bütün bu sorulara burada elbette cevap arayacağız. Ancak burada hemen şunu eklemek gerekir: Çoklu okumalara ve yorumlara müsait *Romantik Bir Viyana Yazı* gibi bir metin karşısında bu sorulara vereceğimiz cevap ne kadar kesin veya tartışmasız olabilir? Kabul etmeliyiz ki, sorduğumuz tüm bu sorulara tek ve net bir cevap bulmak imkânsızdır. Bu yüzden burada vereceğimiz cevaplar, belki metnin zenginliğini ortaya kayacak ama buna karşı bunlar, bizi kesin bir sona götürmeyecektir.

Romantik Bir Viyana Yazı romanı üzerine bir inceleme yayımlayan Semih Gümüş, yazarı takip eden imge veya giderek kişilik kazanmaya başlayan tarih öğretmeni için "bir gerçek yazınsal kişilik olmanın ötesinde, tarihsel bilginin de imgesi olarak görünür." tespitini yaptıktan sonra "[a]nahtar deliğinden görünen işte bu imge olmalıdır. Bazen şöyle bir görünüp

kaybolan, silikleşen tarih.”³⁵⁰ der. Ona göre yazar, Viyana’da “bir roman kişisi gibi içinde yaşanan durumu, itilip sürüklendiği yolu sorgulamaya başlamıştır. Hem de kötümserlikle, karamsar bir çevrenle kuşatılmışken, bir sis perdesi gibi üstüne çöken umut kırıcı yarışma-kırılma dünyası içinde. Geçmişini sorgulayıp bugününü anlamak ve aydınlatmak istemektedir ama, nasıl? İçinde bulunduğu durum öyle sınırlandırılmış ve umut kırıcıdır ki: “Nasıl desem? Hani, öte yan görünmesin diye, anahtar deliklerine kâğıt yapıştırırlar, bütün merakîlerin meraklarını kursaklarında koyarlar ya, öyle bir durum.”³⁵¹ Kabul etmek gerekir ki, Gümüş’ün buradaki tespitleri yerinde ve isabetlidir. Ancak söz konusu imgeyi ve yazarın durumunu sadece bu nitelemeyle bırakmak yeterli midir? Şüphe yok ki burada Gümüş’ün tespitlerine şunu da ilave etmek ve böylece metnin zengin anlam katmanını okuyucuya biraz daha aralamak gerekecektir. Bize göre bu imge, tarihsel bilginin bir imgesi olduğu kadar *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın, metnin kendisinin de bir imgesidir. Yani bu, aynı zamanda metni yazdıran imgedir de. Düşleme yoluyla geçmiş ve gelecek düzlemine uzanan ve böylece hâlin karmaşık ve kaotik düzleminde kendi gerçekliğini/hâli kavramaya çalışan ancak bütün çabalara rağmen yaşananları net bir zemine oturtamayan yazar, sonuçta kendini yazıya kapılar. Bu, onun için bir anlamda kurtuluş veya çıkış yoludur. Adalet Ağaoğlu’nun roman üzerine söylediği “*Romantik Bir Viyana Yazı*, [...], belirsiz zamanın, tarihin böyle bir ânının romanı. Burada, peşinden koştuğu zamanı yakalayamayacak kadar hızlı bir değişim içine düşmüş yazarın bu çaresizliğini yine hayalleyerek, kurgulayarak aşabilmesi durumu var.”³⁵² cümleleri bunu teyit ediyor. Bunu sadece dış dünyaya ait olan yazarın kendisi teyit etmiyor; aynı zamanda üst kurmacanın yazarı da teyit ediyor. Benzer çaresizlik içinde Viyana’da kıvranan yazarın sarf ettiği şu cümleler ileri sürdüğümüz tezi net bir şekilde destekliyor: “İşte o zaman, kendimden başka hiçbir yere ait olmadığımı, bir anayurdum varsa onun da sadece yazdığım dil olduğunu müthiş bir eziklik, büyük bir gururla algıladım.” (s.25)

Metnin I. II. IV. ve kısmen son iki bölümünde yazarın belli bir noktadan sonra *Romantik Bir Viyana Yazı*’na kaynaklık edecek notları almaya başladığını gösteren işaretler yer alır. Mesela onun sık sık uğradığı kır lokantasındaki garsonun sorduğu “Her akşamüstü yazdınız. Ne yazıyorsunuz?”(s.31) sorusu ve bunu takip eden sayfada yer alan şu ifadeler: “Anita şarabımı getirdi. Ben, kapadığım defteri açtım. O da ne? Nereden çıktı lise tarih dersleri(m) şimdi.” Yine, umutsuzluk içinde Viyana’da koşuştururkenki ana ilişkin sarf ettiği “oturduğum kahvede durmadan yazıyordum, ama ne yazdığımı da bilmiyordum. Kastamonu, Kütahya, Konya hızla geride kalıyor.”(s.23) ifadeleri. Bütün bunlar aslında, III. bölümde okuru karşılayan tarih dersleri için alınan notlardır. Kütahya, Kastamonu, Konya Kâmil Kayanın öğretmenlik yaptığı kentlerdir.

³⁵⁰ Semih Gümüş, (1994): *Yazının ve Tarihin Bilinci* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: .21.

³⁵¹ Gümüş, (1994): 22.

³⁵² Ağaoğlu, (1996): 192.

Yazarın Viyana’da aynı zamanda romanını yazmakta veya en azından romanına kaynaklık edecek notları almakta olduğunu gösteren bir iki örneği de Asaf’la olan karşılaşmasından vermek gerekir. Kır lokantasında bir anda Asaf’ı karşısında gören yazar, “her fırsatta başına çöküp ne işe yarayacağını bilmeden sürekli notlar aldığı”(s.80) defterini tam bir korunma duygusu veya refleksiyle çarçabuk kapatır. Defteri onun göremeyeceği şekilde saklar. O kadar ki bu hareketi müşahade eden ve ardından gelen konuşmaları³⁵³ dinleyen Asaf, adeta muhatabının bir arzusunu dile getirir gibi yazara ve aynı zamanda okuyucuya şunu belirtmeden edemez: “Ah, anlamıştım! Siz yeni bir kitap yazma peşindediniz!”(s.82)

Bununla birlikte kır lokantasında Asaf’ın “Demek burada da yazıyorsunuz?” sorusuyla irkilen yazarın o ana dâir söylediği şu sözler de dikkat çekicidir: “... İşte ben, tam o sırada bir yandan arabasında vurulan Arşidük’ün kanlar içinde yana devrilişine, “Aa, Ay, Ayy!” demekle, öte yandan da, sarayında neredeyse tek başına ölen Franz Jozef’in göz kapaklarını ellerimle örtmekte, örterken de: Bitti, artık hiç üzülmeceksiniz işte, demeye hazırlanmaktaydım.”(s.79) Aynı zamanda söz konusu tezi de güçlendiren bu ifadeler, bizi ister istemez III. bölümdeki tarih derslerine gönderiyor. Şüphe yok ki bu düşlemeler ya da notlar söz konusu bölümdeki tarih öğretmeni Kâmil Kaya’nın anlatacağı derslerin alt yapısını hazırlıyor. Buna göre romanın anahtar deliği adını taşıyan I. bölümü ile süpürge çöpü adını taşıyan II. bölümü gerçekte III. bölümde yer alan tarih dersleriyle paralellik arz ettiği; başka bir deyişle ilk iki bölümün üçüncü bölüme kaynaklık ettiği söylenebilir.

³⁵³ Asaf’la karşı karşıya gelen yazar, ona nelerden söz ettiğini kısaca şöyle ifade ediyor: “Ona [...] kokusunu duyduğum, fakat elimle tutamadığım bir şeyin peşinde olduğumu, bu tutkulu arayış ateşinin içime birkaç yıl önce Londra’da düştüğünü, o gün bu gündür beni yakıp kavurduğunu, olmadık yerde, olmadık zamanda karşıma çıkan hayaletlerin, veba çukurlarının, din savaşlarının, suikastlerin, fil balelerinin, kulelerin, zindanların, opera ve cinayetlerin, intiharların hayatımı karabasana çevirdiğini, [...] kekeleyerek söylemeye çalıştım.”(s.81-82)

Kısaltarak verdiğimiz bu konuşmayı dinledikten sonra Asaf, bizim de üzerinde durduğumuz hususu vurgular. Yani yazarın yeni bir roman yazma peşinde olduğunu. *Romantik Bir Viyana Yazın*’daki bu süreç, aslında bizim yabancı olduğumuz bir süreç değildir. Bu süreci okur, *Yazsonu* romanını tekrar hatırlayacak olursa daha iyi kavrayacaktır. Orada da tıpa tıpa aynı süreci takip eden bir yazma durumuyla karşı karşıya idik. Hatırlanacağı üzere *Yazsonu*’nda her şeyi, hatta tamamlanmak üzere olan önceki romanını geride bırakıp dinlenmek üzere tatile çıkan, ancak gittiği sahil kentinde yeni bir imgeyle karşılaşan ve bu imgenin tesirinde kalarak yeni bir roman yazan/yazmak zorunda kalan bir yazarla karşı karşıya idik. İşaret ettiğimiz gibi burada da benzer bir süreçle karşı karşıyayız. Hatta Romantik’te bu sürece işaret eden açık bir gönderme de yer alır: “Onun, bir zamanlar her türlü çarpışmadan uzakta, sessiz bir kıyıda, dünü de, yarını da, yani kayıdı, yazıyı da bir yana koyarak, kısacık bir süre, hayatında dingin bir ŞİMDİ parantezi açarak bunu yaşama özlemini anımsayanlar varsa, bilecektir. Ne olmuştu? Anlaşıldığı kadarıyla kayıtlar, coğrafyalar, hayaller, tasarılar yine de peşini bırakmamış, o kaçtıkça bunlar peşinden kovalamış, sonuçta olması gereken olmuştu: *Yazsonu*. Düşbozumları. Devekuşunun Dramı.”(s.170)

Bizi önceki romanının yazım sürecini hatırlattıktan sonra anlatıcı, aslında burada da benzer bir durum söz konusu olduğunu şu cümlelerle biraz daha netleştirir: “Bu defa, hayalse de, değilse de, olması gerekliyse de, gereksizse de her şeyin üstüne gidecekti: Gördüğünü GÖRECEKTİ. Kayıtsa kayıttı, tarihsel tarihi, köfteyse köfte, tutkuysa tutkuydu; yazılacak olan böyle yazılacaksa, böyle yazılacaktı, hatta bu özellikle istenecekti.”(s.170)

Bu noktada üzerinde durulması gereken başka bir mesele ise, umutsuzluk içinde kıvranan yazarın karşısına çıkan Asaf'ın kim olduğu ve metin içinde ne tür bir fonksiyon üstlendiği ile ilgilidir? Bu soruyu belki biraz daha genişleterek, 'hayatın kumarı adını taşıyan IV. bölümün metin içindeki işlevi nedir' şeklinde sormak daha doğru olacaktır.

Adalet Ağaoğlu ile bir söyleşi yapan Hayati Özen, "Romanda yalnızca anlatıcı yazarla okur var aslında. Karşılaşıyorlar ve tartışıyorlar. Ve en sonunda yazar zarfın içinde romanını gönderiyor. O zamana kadar da romanın konusunu ve kişilerini tartışıyorlar."³⁵⁴ değerlendirmesini yapar. Baştan beri vurgulamaya çalıştığımız tezi destekleyen bu değerlendirme gerçekten yerinde ve isabetlidir. Özen'in de altını çizdiği gibi roman bir taraftan yazarın arayışları ve notlamaları öte taraftan da belki de gerçekte hiç olmayan, bir anlamda onun icadı olan terbiyeli okuyucu Asaf'la tartışılarak bütünleniyor. Özellikle Asaf'ın belirttiği noktada bu durum biraz daha somutlaşıyor. Bu durumu okuyucuya daha açık gösterebilmek için burada birkaç somut göstergeye yer vermek gerekiyor.

Tıpkı ilk ve ikinci bölümlerde olduğu gibi yazar, hayatın kumarı başlığı bulunan IV. bölümde de her bakımdan bir daralma içerisindedir. Burada aslında bir çıkış yolu aramaktadır. Daralmanın yaşandığı bu esnada onun karşısına işte terbiyeli okuyucu Asaf çıkar ve ona bir anlamda geçmişin kokusu başlığı bulunan V. bölümün alt yapısını hazırlar. Bunun en açık göstergelerinden birini, öte/yan başlığının bulunduğu son bölümde müşahede ederiz. Adeta bir üst anlatıcının belirttiği ve bazı noktaların açıklandığı bu bölümde şöyle deniyor:

"Düşünülürse, soluğunun tıkanırdığını, Alma Mahler iksirine karşın cançekiştiğini sanırken son zarını atmış, karşısına terbiyeli, ilgili, hem de ruh doktoru bir okur çıkmıştır. Kazısında inmek istediği yedinci kata inebilmek için bundan iyi kazma kürek bulamazdı. Sözde, ipleri eline asıl bundan sonra geçirmiş; asil okuruyla iki gün sonra buluşacakları yeri ve saati, buluşma şekline kadar kendisi böylece tayin etmiş. Bundan sonra da, olması gereken ne varsa, aynen öyle olacağını azbuçuk biliyormuş." (170)

Bu açıklama "soluğu tıkanan/can çekişen" yazara yeni bir alan açtığının işaretidir.³⁵⁵ Öteden beri peşinden koştuğu tutkuyu bu karşılaşmada -belki de biraz dönüşerek- ele geçiren³⁵⁶

³⁵⁴ Özen vd., (1996): 129.

³⁵⁵ Romanda bunu teyit eden pek çok işaret mevcuttur. Mesela bunlardan birinde yazar şöyle diyor: "Bildığım, o akşamüstü, günbatımında, barok derken karşıma romantik birinin çıkmasıydı. Hayallerim yıkılmıştı. Hikâyem beni terk ediyordu. Yıllardır izini sürdüğüm büyü dağılıyordu. Yapayalnız, umutsuzdum. Geçmişe/geçmişime tanık birine, terbiyeli bir okura tutunmak istemiş miydim, o alacakaranlıkta söyleyemem, ama zar atmıştım, karşıma Doktor Asaf çıkmıştı. Tutkum dirilmiş, heyecanım tazelenmişti. "Hele durun bakalım" derken okurum doktorla birlikte kendimi de yatıştırarak istiyordum, o kadar." (s.102)

³⁵⁶ Bu ele geçirme aynı zamanda bir dönüşme olarak da algılanabilir. Çünkü yazar, Viyana'ya baroku görmeye, ele geçirmeye gitmiş; ancak burada o, terbiyeli okur Asaf'ın katkılarıyla romantikle/Kâmil Kaya ile karşılaşmıştır.

yazar, gerçekten de Asaf'tan söz konusu bölüm için gerekli olan ip uçlarını elde eder. Mesela Asaf'ın, tarih öğretmeni Kamil Kaya'nın beş gündür kayıp olduğunu; evde pasaportu dışında tüm eşyalarının yerli yerinde durduğunu; yine evde banyoda çamaşır yeşili bir ipe, bodrumda ise fare zehirine tesadüf ettiğini; birkaç hafta önce telefonda hocasıyla görüşmelerinde bir öğrencisinin yanına çağırmak istediğini; karıştırdığı eşyaları arasından çıkan not defterinde esrarengiz ve şifreli bilgilerin yer aldığını belirtmesi ve en sonunda onu eve davet ederek bütün bunları kendi gözleriyle görmesini istemesi üzerine yazarın eve gelerek gerekli incelemeleri ev içinde gerçekleştirmesi ve ayrılırken Kâmil Kaya'ya ait Edebiyat Notları'nı ona ulaştırmada yardımcı olabilmesi gerekçesiyle beraberinde götürmesi... gibi ayrıntılar³⁵⁷, bu ip uçlarını verir. Bütün bunları gördükten sonra evden çıkarken Asaf'a bir iki gün daha polise haber vermemesini isteyen yazar, aslında yazmayı düşündüğü veya peşinde olduğu şeyin malzemesini ele geçirmiştir. Başka bir ifadeyle soluğu tıkanan yazar, bütün bunlarla yeniden soluklanmıştır. Burada dile getirdiğimiz hususların ne kadar geçerli ve tutarlı olduğunu gerçekten geçmişin kokusu başlığı bulunan V. bölüm okunduğunda daha net anlaşılır. Bölümler arasındaki paralellik bunun en somut göstergesidir. Gerek Edebiyat Notları, gerekse Asaf'ın ayrıntılı anlatımlarıyla yazar adeta dördüncü bölümün genel çerçevesini elde etmiş olur. Bütün bunları elde eden yazar, söz konusu bölümde sanki bunları sadece bir düzene sokar, onları yeniden düzenler gibidir. Yapmış olduğu bu işlemi, Asaf'a göndermiş olduğu mektupta açıkça şöyle dile getirir:

“Söz konusu hayatla ilgili olarak elimde ne kadar belge, bulgu, bilgi varsa, zaman zaman kendi tuttuğum notlar, çektiğim fotoğraflar dahil, hepsini bir düzene

³⁵⁷ V. bölümü kurmaya dönük bu ayrıntılar alabildiğine fazladır. Bunların hepsine yer vermek imkânsızdır. Burada sadece belli bir fikir vermesi için birkaçını dikkate sunalım: “Bir defterini buldum. İçinde bulmaca gibi bir şeyler yazmış. Hiçbir şey çıkaramadım. Sanki şifre. [...]. Bana uzattığı şöyle küçük küçük bir not defteriydi. Üstünde madalyon biçimi bir kadın fotoğrafı vardı. Ben Alma Mahler'e benzettim. [...]. Küçük defteri geri uzattım uzatmasına, ama merak da etmişim. Gözüme şöyle bir şeyler çarpmıştı: Venedik. Vaporetto. Kitap. Sevme Sanatı. Küçük sayfalardan birinin bir başka köşesinde: Ressam, Şair, Mimar, Rahip. Münih treni. Sonra, daha da küçük, okunur okunmaz: G. Mahler: Bundan böyle tek uğraşımız, beni mesut etmektir. (s.94)

Defterde şöyle bir not daha var: [...] Sanki büsbütün gizleyerek yazmış: Bütün o bomboş, özgür günlerimde olmayıp, tam da Y.nin geleceği günlerde olması!.. Şimdi hangisi? N.ye söyleyecek miyim?” (s.96)

Bu konuşmalardan sonra eve giderler. Evde Kamil Kaya'nın bütün eşyalarını, almış olduğu notları, kartları ve kitapları görür: “Hepsini görmüştüm. Banyoya da girdiğimiz için, ustura-fırça traş takımını, yanında minicik traş taşıyla, [...]. Banyoda gözüme ikide bir su yeşili bir çamaşır ipi de çarpıyordu. Bembeyaz, net, geniş banyo odasının içinde gözden kaçması olanaksız renkte, pırl pırl naylon bir çamaşır ipi.” (s.100)

Daha önce de vurguladığımız gibi bütün bu bilgiler V. bölümün adeta malzemesi gibidir. Yazar, bunları söz konusu bölümde deşifre eder; onları uygun bir şekilde düzene koyar. Daha doğru bir ifadeyle kurgular. V. bölümdeki Yunus, Nesrin Hanım, Alma Mahler... ve benzeri kişiler, aslında burada defterde kodlanmış olduğu ifade edilen şifrelerin çözümleridir. Banyoda görülen su yeşili ip, fare zehiri, ustura ve benzeri ayrıntılar da yine söz konusu bölümde, Kâmil Kaya'nın kayıp oluşu da dikkate alınarak, polisiye kurgu içerisinde bütünlenir. Bu ve benzeri hususları, V. bölümdeki yeniden kurgulanmış şekilleriyle bire bir eşlemek mümkündür.

sokmaya çalıştım. Sizinle ansızın karşılaşmam kadar, evinizden ödünç aldığım ‘Edebiyat Notları’ dosyası da, elimdeki her şeyi böyle bir düzene sokmamda yardımcı oldu. [...]. Benim V. Bölüm’de Geçmişin Kokusu ve Kulaklarda Fısıltılar başlıkları altında derleyip toparlamaya çalıştığım epey genişletilmiş, yeniden kurgulanmış bu notlar, iade ettiğim dosyada göreceğiniz gibi, aslında eski öğretmeninizin üçüncü tekil kişi olarak göstermeyi yeğlediği, kendi iç dünyasıyla ilgili, orada birikerek tortulaşmış şeylerin küçük küçük dışavurumlarından ibaretti.” (s.175)

I., II., IV. -ve bazı noktaları ile VI. ve VII.- bölümlere dayanarak yaptığımız bu değerlendirmeler, bize *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın yaratma sürecini verir. İşaret ettiğimiz bölümlerde yazar tarafından ele geçirilen roman, -başka bir deyişle kurmaca metin- gerçekte III. ve V. bölümlerde okunur. Burada okunan metin girişte belirlediğimiz ikinci düzlemi -inşâ edilen/kurulan metni- yani kurmaca metni meydana getirir. Üst kurmacada olduğu gibi burada da karşımızda çözüm bekleyen birtakım sorunlar yer alır. Bu sorunlara, elbette romanın daha iyi kavranmasına katkıda bulunmak maksadıyla ilgili kısımlarda temas edecek ve konu ile ilgili düşünce ve yorumlarımızı ekleyeceğiz. Ancak bunu, önce kurmaca metnin - tarih dersleri ve geçmişin kokusu başlıkları yer alan III. ve V. bölümlerin meydana getirdiği düzlemin – örgüsünü/kurgusunu gözden geçirdikten sonra yapacağız.

Kurmaca

Kurmaca metnin, III. ve V. bölümlerde okunduğunu biliyoruz. Bu bölümlerin ilkinde, Viyana’da sürekli notlar aldığını belirttiğimiz yazarın tarih dersleriyle karşı karşıya geliriz. Kırk dört sayfadan ibaret olan tarih dersleri, ilk defa Londra’da bir imge olarak beliren kruvaze ceketli Kâmil Kaya’nın, dönüşümlü olarak otuz yedi yıl boyunca tamamı K harfi ile başlayan - Kastamonu, Kütahya, Konya ve Kırşehir- şehirlerin liselerinde vermiş olduğu tarih derslerinden meydana gelir. Öğrencilerin sesinin duyulmadığı veya çok az duyulduğu bu derslerde okuyucu Kâmil Kaya’nın, tarihi olmuş bitmiş olaylar manzumesi olarak algılamadığını; anlattığı yer ve olayları özellikle düşleyerek yeniden kavramaya ve yaşamaya çalıştığını; bu tarz algılama biçimini öğrencilerine de sık sık telkin ettiğini müşahede eder. Bu derslerde okuyucu ayrıca onun öğrencileriyle kurmuş olduğu dostane ilişkileri ve teknik imkânsızlık içerisindeki sınıfların durumunu gözlemler.³⁵⁸

Otuz yedi yıllık öğretmenlik hayatında Anadolu liselerinin haritasız sınıflarında “kurulan devletleri, yayılan dinleri, batan ve çıkan imparatorlukları, alınan-verilen kaleleri, kuleleri, hatta biri ötekine benzemez Cumhuriyetleri anlatıp”(s.152) duran Kâmil Kaya, aslında anlattığı yerleri özellikle de Viyana’yı görme arzusu içinde olan bir kişidir. Buna karşın o, bu

³⁵⁸ Kâmil Kaya’nın meslek hayatı, kişiliği, öğrencileriyle kurmuş olduğu ilişki ve özellikle tarih anlayışını daha kapsamlı şekilde görmek için *Tarih* başlıklı kısma bakınız.

arzusunu çeşitli sebeplerden dolayı uzun zaman gerçekleştiremez. Kâmil Kaya ne zaman ki emekli olur ve eline toplu para geçer işte o anda bu fırsatı elde eder ve soluğu Viyana’da almak üzere hazırlıklara girer.

Onun Viyana’ya gittikten sonra yaşadıkları, büyük ölçüde romanın V. bölümündeki ‘geçmişin kokusu’ ve ‘kulaklarda fısıltılar’da dikkatlere sunulur. Bu bölüm, öncekilerden farklı şekilde kurgulanmıştır. Burada akış hâlinde dar bir zaman vardır ve bu zaman süresince Kâmil Kaya, çağrışım ve hatırlamalar yoluyla yakın ve uzak geçmişte yaşadıklarını iç konuşmalarıyla sunar. Bu sunumları, akış hâlindeki dar zamanda cereyan eden son derece küçük bir olay idare eder. Bu küçük olayı, burada şu şekilde aktarmak mümkündür: Viyana’ya geldikten sonra “kravaze ceketi, pantolonu çoktan bırakmış, bacaklarını şorta, ayaklarını beş parmağı da açıkta bırakan geniş yüzlü sandallara alıştırmış, ama bu hâldeki kendine hâlâ alışmamış”(s.105) olan Kâmil Kaya, sabah vaktinde evin yakınındaki parka gelmiş ve bir kanepeye oturmuştur. Gayesi, markete gitmek ve alışveriş yapmak olan Kâmil Kaya’nın elinde Milena’nın hayatını anlatan bir kitap vardır. Oturduğu kanepede sık sık çeşitli olaylara gidip gelen bir zihinle bu kitaba arada bir göz gezdirmektedir. Parka gelişle birlikte başlayan bu süreç, öğle veya biraz sonrasına kadar devam eder. Bu noktadan sonra artık oturduğu yerden kalkması gerektiğini düşünür: “Sıcak iyice bastırmadan göletin yanından geçip markete inmeli. Evi temizledi, ama buzdolabı boş. Asaf için hazırlık yapmalı. Sevgili Asaf, giderken dolabı kendisi için tıklım tıklım doldurmuştu.”(s.129) Kâmil Kaya, bu düşünce ile oturduğu yerden kalkar ve yine çeşitli olaylara gidip gelen karmaşık bir zihinle yürümeye başlar. “Tepenin eteklerindeki ağaçlıklı yoldan geçerek göletin başına”(s.139) gelir ve yanı başındaki çimenliğe sırt üstü uzanır. Burada ağzına bir miktar otlardan alıp çiğner. Daha sonra uzandığı yerde “kikir kikir gül”meye başlar. Gülüşleri, “dudaklarıyla ısıklık çal”ışları takip eder.(s.143) Bu esnada ellerini yumruk hâline getirerek gözlerinin üzerine koyar ve yine iç sesine kulak verir. Neden sonra “yumruklarını gözlerinden ansızın çek”er; ama gözlerini açmadan çimlerde yuvarlanmaya, yuvarlanırken kahkahalar atmaya başlar”(s.148) Bunlar, aslında Kâmil Kaya’nın geçmiş ve yaşanan anın kayganlığı ve karmaşıklığı karşısında yavaş yavaş yok olmaya ya da ufalanmaya başladığını gösterirler. Nitekim aynı zaman çizgisinin sonunda Kâmil Kaya, üstünde duran tüm eşyaları çıkarır ve anadan doğma bir vaziyette “Geliyoor, Salah Peygamber geliyor! Dayanın, geliyor!”(s.150) diye bağıarak caddeye doğru koşmaya başlar.

Kâmil Kaya’nın bu hâle dönüşmesi şüphe yok ki Viyana’da yaşadıklarıyla yakından ilişkilidir. Kâmil Kaya, bu yaşantıları yukarıda dar zaman süresince yaşandığını belirterek ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz olay esnasında dikkate sunar. Onun son noktadaki durumunu

daha iyi kavramak için burada dar zaman süresince aktardığı yakın geçmiş yaşantılarını aktarmak gerekir.³⁵⁹

Kâmil Kaya, otuz yedi yıllık meslek hayatından sonra emekli olur olmaz uzun süre düşünüyordu Viyana'yı görmek ve bu tarihi kentin havasını teneffüs etmek için derhal birtakım hazırlıklara girişir. Zaman kaybetmeden İstanbul-Venedik-Floransa-Milano-İstanbul turu düzenleyen bir acentanın kafilesine katılır ve Venedik'e gelir. Buraya gelişinin ikinci günü kenti daha henüz dolaşamamışken Lido'ya giden vaporetoların birinde bir kitap bulur. 'Viyanalı Siren', 'Rüzgârın Nışanlısı' Alma Mahler'in ölümle noktalanmış esrarengiz hayatını anlatan bu kitabı Kâmil Kaya, "şöyle bir karıştırıyım derken okumaya başlar; fakat asıl o gece, kaldıkları oteldeki odasında elinden bırakamaz"(s.156) ve kitabı sabaha kadar okur. Bu okuma onu büyüler. Sabah erkenden sokağa koştuğu gibi Alma Mahler'in Venedik'teki evini aramaya koyulur. Ne var ki kime sorduysa ve ne yöne koşturduysa da kitapta bahsi geçen evi bulamaz ve akşama doğru yorgun argın bir şekilde odasına döner. Odasında dinlenirken bir haber gelir: Viyanalı bir tarih profesörü bu arada onu aramış ve kızının düğünü için onu Viyana'ya davet etmiştir. Bu davet, Kâmil Kaya için bulunmaz bir nimettir. Çünkü yıllarca hayallerini süsleyen bir kente, Viyana'ya gitmek ve bu kentte Alma Mahler'in peşine düşmek, en büyük tutkusunu gerçekleştirmek demektir. Viyana'ya gitmek üzere bir bahaneyle kafileden ayrılan Kâmil Kaya, bir gece yarısı trenine biner ve Viyana'nın, Alma Mahler'in peşine düşer.

Büyük bir heyecanla Viyana'ya gelen Kâmil Kaya, burada köhne bir otele yerleşir ve şehrin tarihi havasını teneffüs etmeye başlar. Ancak umulmadık bir anda eski öğrencisi Asaf'la karşılaşır. Kötu bir otel odasında kalmasına gönlü razı olmayan Asaf, onu güç bela kendi evinde kalmaya ikna eder ve bir süre sonra da Avusturya'dan ayrılır. Kâmil Kaya ise, hayallerinin kentinde tek başına düşlerini gerçekleştirmeye koyulur. Burada Alma Mahler'in peşindeyken günün birinde Clea adlı bir kadınla tanışır ve kısa süre sonra onunla dost olur. Utangaç yapısından dolayı kadınlara karşı o kadar uzak duran ve bu yüzden liseden sevgilisi edebiyat öğretmeni Nesrin'le 'toplansa yirmi yılda yirmi kez bile yatmayan' Kâmil Kaya, bir iki haftalık Clea birlikteliğinde adeta kendini keşfeder. Ne var ki Clea ile başlayan bu sıcak birliktelik, liseden öğrencisi olan ve yanına gelmek için sürekli kendisini arayan Yunus'un Viyana'ya gelişine izin vermesiyle kâbusa döner. Önce ilişkiden Yunus'un haberi olur endişesiyle

³⁵⁹ Gerçi Kâmil Kaya'nın "zihninin iç sesi"nden takip ettiğimiz yakın geçmiş yaşantıları, gerçekte olmuş olan yaşanmış olan bir şey midir? Bu düzlemdeki hikâyeye dâir Christoph K. Neumann şöyle bir değerlendirme yapıyor: "Bu hikâyeyi burada özetlemek, daha doğrusu, onun ana unsurlarını tanımlamak istemiyorum, çünkü bölümün cazibesi, Kâmil Kaya'ya atfedilen zihin yolculuğunu başı ve sonu olan bir öykü şeklinde değil, uçları çok açık şuurlu dahilinde ve şuurlu haricinde bir imge dizisi, daha doğrusu bir imge dizgesi tasvirinden ileri geliyor. Sonuçta [...] ne olduğu belirsizlikte kalmaktadır. Ne olmuş? Bir ihtimal hiçbir şey olmamış. Ancak söz boyutunda bastırılan ve yaşanan cinsellik, yaşanan ile hayal edilen, geçmiş ve şimdi meydana gelen, arzulanana ile nefret edilen birbirine girmektedir."(Bkz. Neuma, (2003): 100)

Clea'dan tamamen uzaklaşır. Bu uzaklaşmanın ardından başlayan süreçte ise, Yunus'un anormal davranışlarıyla boğuşmaya başlar. Hayatını pervasızca başkalarına yük edebilen ve bu yükü taşıtmayı olağan görebilen Yunus, duyarlı ve romantik bir kimlik olan Kâmil Kaya'nın adeta utanç kaynağıdır. Onun her olumsuz davranışı Kâmil Kaya'yı derinden sarsar, yaralar. Onu davet ettiğine son derece pişman olan Kâmil Kaya sonunda çareyi, Yunus'u geldiği gibi geri göndermekte bulur. Artık Yunus buna direnemeyerek evden ayrılır ve havaalanının yolunu tutar. Ne var ki bu tutuş, Kâmil Kaya'nın beklentisini karşılamaz. Çünkü Yunus, umulduğu gibi Viyana'yı terk etmemiş, aksine geri dönerek hocasının sevincini kursağında bırakmıştır. Bu durum, hâliyle Kâmil Kaya'yı çileden çıkarmıştır.

Onun bir an önce şehri terk etmesini arzu eden Kâmil Kaya, bu durumda Yunus'u ne yapmıştır? İma ettiği gibi onu ortadan kaldırmış ya da öldürmüş müdür? Bu olayın anlatıldığı kısımlarda “neredeyse bir polis romanı kurgusu içinde doku”³⁶⁰ unsurlar, gerçekten onu ortadan kaldırdığına veya öldürüldüğüne bir işaret midir? Gümüş'ün de işaret ettiği gibi romanda “birer leitmotiv gibi sık sık yinelenen bazı ip uçları”³⁶¹ okuyucuyu ister istemez bir cinayet fikrine götürür. Örnekleri hayli fazla olan bu ip ucu cümlelerin bir kısmını aşağıya alıyoruz:

“Üzgünüm, ama artık gücümün sonuydu. Bir de bakmışım gitmemiş, dönüp gelmiş, öyle ise çamaşır ipi olsun bari, başka ne olabilir?”(s.109) “İp su yeşili renktedir. Boynunda. Markettekinden. Bir yandan da geniş küvet gürül gürül suyla dolmaktadır. Yunus, dudak bükerek, ‘Ay siz küvete mi uzanacaksınız?’ demekte... Hangisi iyi, yani hangisiyle olmuştu? Gözleri patlak patlak öyle, biri gelip göz kapaklarını örtmeliydi. Peki ama küvetin suyu neden kızıldı. Kanlı. Usturayla kesilmiş bir gırtlaktan fıskıran kan...”(s.112) “Boşuna telaş, korku. Cesedi sormaya gelen kimse yoktu.”(s.117) “bodrumda kokarsa ne yapmalıyım en iyisi fare zehiriydi belki”(s.137) “allahtan yeşil ip var çamaşır ipi yoksa dayanılır mı”(s.137) “Su yeşili naylon çamaşır ipini gözünü kırpmadan geçiriyor boyna, iki ucundan çekiyor çekiyor, patlayan gözler bodruma taşınan ceset en iyisi Tuna'ya götürmeli yakında kokabilir.”(s.148)

Yunus'un ortadan kaldırıldığını veya öldürüldüğünü ima eden bu cümleler, dikkat edilirse okuyucuyu zaman zaman şaşırtır. Onu tek bir noktada bırakmaz; tereddüde düşürür. Kâmil Kaya Yunus'un akıbetini verirken, onu bir ifadeye göre su yeşili çamaşır ipiyle, başka bir ifadeye göre ise usturayla boğazını kesmek suretiyle ya da başka bir yöntemle ortadan kaldırdığını söyler. Bu şaşırtmalar karşısındaysa okuyucu, onu hangi yöntemle öldürdüğünü veya gerçekten öldürüp öldürmediğini soruyor. Ancak bu noktada net bir kanaate ulaşamıyor.

³⁶⁰ Gümüş, (1994): 43.

³⁶¹ Gümüş, (1994): 43.

Metnin yapısında yer alan tereddüde açık bu tarz ifadeler, gerçekte okuyucuyu şaşırtmaya dönük kurmaca metnin bir oyunu gibi duruyor.³⁶²

Üst Kurmaca ve Kurmacada Zaman

Romantik Bir Viyana Yazı'nın zaman unsurunu, üst kurmaca ve kurmaca ayırımını dikkate alarak ortaya koymak yerinde olacaktır. Buna göre önce üst kurmacadaki hikâyenin zamanını gözden geçirelim.

I. bölümdeki anahtar deliği'nde yazar, romanı yazdıracak olan imgeyi ilk kez Londra'da Hyde Park civarında yeğenleriyle birlikte yürürken görür. Bu görüşle birlikte aklına Viyana düşer ve bu çerçevede yıllar önce yaşadığı bir tecrübeyi anımsar: “Kırk yıl önce kırk saatçik gördüğüm Viyana burnumdan tütmekte.”(s.14) Bu cümle, bize yazarın kırk yıl önce Viyana'ya gittiğini gösterir. Metnin ilerleyen sayfalarında yazar, bu “kırk yıl önce”nin hangi yıla rastladığını tarihi bir hadiseye gönderme yaparak ima eder: “Yanmış yıkılmış bir Avrupa ortasında, savaş sonrası, artık öte tarafa geçen tek şey herhâlde süpürge çöpü olmayacaktı. Kırk saatliğine bunun için, bu özgürlük duygusuyla oralarda değil miydim?”(s.20) Bu ima bize yazarın, Viyana'yı İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde ziyaret ettiğini; dolayısıyla bulunduğu noktadaki tarihin de yaklaşık olarak 1985 yılı olduğunu gösterir. Unutmamak gerekir ki bu tarih, onun Viyana'ya ikinci kez gidişinden önceki, yani Londra'da bulunduğu sıradaki tarihtir. Bunu, romanın ilk nüvesinin yazarın zihnine düştüğü tarih olarak alabiliriz.

Bu ilk nüvenin ardından yazar, Viyana'ya gitme niyetine girer. Ancak o, bir süre sonra kitabının Bratislava'da basılması üzerine aldığı bir davet sonunda Viyana'ya gelir ve burada birtakım hadiselerle karşı karşıya gelir. Buna göre o, bu tarihten ne kadar bir süre sonra Viyana'ya gitmiştir? Aradaki süreyi, dolayısıyla romanda cereyan eden olayların tarihini tespit etmek mümkün müdür? Buna dâir romanda net bir tarihe tesadüf etmeyiz. Ancak yazarın sosyal zamana yaptığı bazı göndermeler, kesin olmamakla birlikte bize yaklaşık tarihi tespit etme imkânı verir gibidir. Mesela o, yaşadığı dönemin kaotik durumunu ifade ederken şöyle der:

“Bu arada Avrupa çatlamıştır. [...]. Birliğin, sınırsızlığın her yanda terennüm edildiği, çok yönlü, değişik renkli kültür etkinliklerinin kapalı salonlardan da taşıp alanlara yayıldığı, ışık-ses-görüntü alışımındaki müzikten tank ve toplarla Duvar'ın bir kere daha ve yeniden yeniden görkemli bir şekilde yıkıldığı, endüstrileşmenin açtığı yolda tarihin modern sonrası zaferini gururla kutladığı yaz aylarında, kendimi [...] barok kapı önünde buldum.”(s.24)

³⁶² Roman hakkında kısa bir tanıtma yazısı yazan Mehmet Açar, bu konu ile ilgili benzer bir düşünceyi ileri sürer: “Bu arada, Ağaoğlu'nun kitabın 78 sayfasından itibaren “cinai” boyutlar taşıyan bir hikâye anlatmaya başladığını, ama finale doğru bu hikâyenin de Viyana sisleri içinde yok olup gittiğini belirtelim. Yani, 78 sayfadan sonra polisiye hikâye çıktı diye sevinmeyin. Sonuç olarak o da bir oyun...” (Mehmet Açar, (1993): “Geride Roman Kalır...”, *Nokta*, Sayı: 45: (31 Ekim-6 Kasım): 86.)

Avrupa, birlik ve özellikle de duvarın yıkılması... Bu ve benzeri kelimelerin, kesin olmamakla birlikte okuyucuyu, Avrupa'yı ikiye bölen Berlin Duvarı'nın yıkılış tarihine gönderdiği söylenebilir. Eğer bu varsayım isabetli ise, o zaman yazarın Viyana'ya Londra'da ilk imgeyi gördükten yaklaşık dört yıl sonra 1989³⁶³ -ya da 1990- yılında gittiği ve üst kurmacadaki olayın yoğun olarak bu tarihte cereyan ettiğini söyleyebiliriz.³⁶⁴ Bunların yanında onun Viyana'ya bir "güz gününün akşamında"(s.21) giriş yaptığını ve burada Londra'da gördüğü imgenin peşinden "yaz biti"mine(s.31) kadar koştuğunu eklemek gerekir ki, bu da bize Viyana'daki olayların ne kadarlık bir süreye yayıldığını gösterir.

Kurmaca metnin zamanına gelince: Kurmaca metindeki olay, uzun bir zamana yayılır. III. bölümde okumaya başladığımız tarih derslerinde tarih öğretmeni Kâmil Kaya, ilk görev yeri olan Kastamonu'da öğrencilerine ders anlatırken "Cumhuriyetimizin otuzuncu yılını kutlamaya hazırlandığımız bu günlerde"(s.34) şeklinde bir ifadeye yer verir. Cumhuriyetin ilanı tarihine Kâmil Kaya'nın sarf etmiş olduğu otuz yılı eklediğimizde, onun ders vermeye başladığı tarihin 1953 olduğu ortaya çıkar. Bu tarih, kurmaca metindeki olayların başlangıç noktasını verir. Kâmil Kaya bu tarihten itibaren belli aralıklarla Kastamonu, Kütahya, Konya ve Kırşehir liselerine dönüşümlü olarak gider gelir. Bu gidiş gelişlerde o, "otuz yedi yıl"(s.73) görev yapar.³⁶⁵ Bu görev sonunda emekliye ayrılan Kâmil Kaya, Viyana'ya gider. Az önceki veriler dikkate alınırsa onun 1990 yılında Viyana'ya gittiği anlaşılır. Onun Viyana'ya gelişine başlayan olaylar, "Ağustos sonları"na(s.106), yaklaşık olarak "üç ay"lık(s.124) bir zaman zarfına yayılır. Üç aylık zaman zarfının son bir aylık zaman diliminde öğrencisi Yunus'un geldiği; onunla yaklaşık yirmi gün birlikte olduğu ve bulunduğu andan yaklaşık "dört gün önce"(s.146) onu ülkeye gönderdiği veya ima ettiği gibi ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bu ifadelerle göre romanın ikinci düzleminde yani kurmacada yer alan olay, 1953 yılında başlar ve tam otuz yedi yıl sürdükten sonra 1990 yılında Viyana'da yaşananlarla sona erer.

Üst Kurmaca ve Kurmacada Mekân

Üst kurmacada karşımıza çıkan olaya sahne olan mekân alabildiğine geniştir. Olay, İngiltere'nin Londra şehrinde başlar. Bunu, anahtar deliği başlığı bulunan ilk bölümde görürüz:

³⁶³ Bu tarih, romanın son sayfasında yer alan şu kayıtla da paralellik arz eder: "Londra, 1989; İstanbul, 1989; Viyana, 1990; İstanbul, 1992-93"

³⁶⁴ *Romantik Bir Viyana Yazı* üzerine bir inceleme yayımlayan Nazmi Ağıl da aynı işaretlere gönderme yaparak şu yorumu yapar: "Romantik Bir Viyana Yazı [...] yayımlandığı dönemi çok iyi karşılayan bir kitap. Neden dersiniz, bu yapıyı tarihe karşı ısrarcı sorgulamasıyla Berlin duvarının yıkıldığı, "zaman"ın tek boyutlu dönemler hâlinde donduran, bu dönemlerin birbirine rahatça akmasına izin vermeyen resmi kayıtlara karşı genel bir güvensizliğin egemen olmaya başladığı yıllara denk düşer." (Nazmi Ağıl, (1996): "Zaman Kırıcı *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda Zaman" *Adam Sanat*, Sayı: 129, (Ağustos): 20.)

³⁶⁵ *Tarih dersleri*'nin bulunduğu III. bölümde bu görev süresi, yerleriyle birlikte yıl, ay, gün işaretleriyle açıkça belirtilir: "Üç yıl sonra (Kastamonu)"(s.40); "Altı Yıl Sonra (Kütahya)"(s.43); "Bir Yıl Sonra (Konya)"(s.47); "Beş Ay Sonra (Konya)"(s.52); "On Yıl Sonra (Kırşehir)"(s.54); "Üç Gün Sonra(Kırşehir)"(s.57)... gibi.

“Barok bir konserden çıkmamıştım, öyle bir konsere gitmeyi de o ara düşünmüyordum. Hyde-Park’ın bir ucundaki gölgeli cadde boyunca yürüyordum.”(s.7) Bu yürüme bir hamburger dükkânına kadar devam eder ve böylece ilk anda gördüğümüz bu açık mekân yerini kapalı mekâna bırakır. Anlatma görevini de üzerine alan yazar, ilk anda karşımıza çıkan bu iki mekân üzerinde uzun uzadıya durmaz. Bunları büyük ölçüde isim olarak verir geçer.

İlk bölümde açık ve kapalı olmak üzere yalnız iki mekânla söz konusu olan İngiltere, üst kurmacanın sürdüğü ikinci ve dördüncü bölümlerde yerini başka bir ülkeye bırakır. Bu ülke, Avusturya’dır. Okuyucu burada yazarın anlatımları eşliğinde Avusturya’nın daha doğrusu bu ülkenin tarihle iç içe olan ve yazarı ta Londra’dan itibaren meşgul eden Viyana’nın muhtelif semtlerini, meydanlarını, caddelerini, sokaklarını, tarihi yapılarını, kafelerini çeşitli yönleriyle görür. Bu mekânlara onunla birlikte girer çıkar. Mesela belli bir zaman sonra Viyana’ya gelen yazarla birlikte önce Frans-Josefs Garı’nda iner. Bir taksiye biner. Tuna kanalını soluna alarak Franz-Josefs Kai boyunca gider. Bir aralık Stephansdom’un, Aziz Stefan Katedrali’nin alemini görür. Aşağı, güneye kıvrılır; “bilezik bilezik bölgelere ayrılmış kentin içteki en dar halkasının, Opernring’in bir ucunda taksiden” iner. Bir süre yürür; sonunda Viyana Ulusal Kitaplığı’nın önüne gelir ve kitaplığın açılmasını beklemeye başlar. Kitaplık açılır; içeri girer.(s.21-22) İlerleyen sayfalarda ve bölümlerde (II,IV ve VI) ise yazarın yerleştiği evi; notlar almak, oturmak, dinlenmek, içki içmek için sık sık uğradığı evinin biraz yukarısındaki kır lokantasını; Asaf’ın evini; kent merkezini; Vilayet Parkı’nı; Ungarn Caddesi’ni; yazar-Asaf buluşmasının gerçekleşeceği Cafe Central’i ve bunlara eklenebilecek küçüklü büyüklü açık ve kapalı yerleri görür. Ancak bu görme ne seviyede veya mahiyettedir? Daha açık bir ifade ile adı geçen bu yerler yoğun tasvirler eşliğinde mi yoksa sadece isimleriyle anılarak mı sunulurlar? Muhtelif sayfalardan yaptığımız şu alıntılar, bu noktayı net bir şekilde izah ediyor:

“Franz-Josefs Garı’ndayım. Güzel sesli Maria- Theresia’yı hatırladım. Beli kırık prensesi de.”(s.21) “Opera’nın arkasından, ışıltılı yanından yürüdüm. Az sonra sırtımı Albertina’ya vermiştim. Ulusal Kitaplığın açılmasını beklemekteyim.”(s.21) “Ungarn Caddesi’ni, o upuzun yolu, İneborg Bachmann adındaki tanışı görür müyüm ki, diye üç kere gidip geldim. Yokuş aşağı, yokuşyukarı.”(s.26-27) “Oturduğum tepeciğin eteklerindeki emekliler yurdu, arada bir tarihin hayattan ayrılmadığını sanki bana somutlukla kanıtlıyor, bu da çarçabuk siliniyor.”(s.30) “Günbatımı. Kaldığım evin az yukarısındaki kır lokantasındayım. Ağır tahta masalardan birine oturmuşum.” (s.31) “Ona, aşağıdaki süpermarketin birkaç sokak yukarısında bir evde kaldığımı, haftalardır bu kentte yaşadığımı, herbir yanda dolanıp durduğumu, [...], söylemeye çalıştım.”(s.81-82)

İkinci düzlem diye nitelediğimiz kurmaca metne gelince: Kurmaca metnin III. ve VI. bölümlerde okunduğunu biliyoruz. Bu bölümlerde yine üst kurmacada olduğu gibi iki ayrı ülke karşımıza çıkar. Bunlar, Türkiye ve Avusturya'dır. Bu ülkeler, şüphe yok ki şehirleri, semtleri, meydanları, sokakları, caddeleri ve çeşitli yapıları ile söz konusudurlar. Bunları Kâmil Kaya'nın tarih derslerini anlattığı üçüncü bölümden itibaren görmeye başlarız. Bu bölümde sırayla Kastamonu, Kütahya, Konya, Kırşehir ve İstanbul³⁶⁶ şehirlerini görürüz. Bunlardan ilk dördü, Kâmil Kaya'nın öğretmenlik görevi dolayısıyla bulunduğu şehirlerdir. O, bu şehirlerde belli aralıklarla otuz yedi yıl kalır ve bu şehirlerin liselerinde tarih dersleri anlatır. Ancak bu anlatımlar boyunca dış mekânları yani adı geçen şehirleri çok az tanırız. Bunun sebebi anlaşılacağı gibi Kâmil Kaya'nın sürekli olarak sınıf içlerinde bulunmasıdır. O, arada bir dikkatini sınıflara çevirir ve bu noktada sınıfların durumlarını aktarır.

Kâmil Kaya'nın emekliye ayrılması ve seyahate çıkmasıyla birlikte karşımıza çıkan yer ise üst kurmacada tarihi kimliği ile yazarı tâ Londra'dan itibaren peşinden sürükleyen Viyana'dır. Gerçi onun öğretmenlik hayatı sonrasında yaşadıkları sadece bu şehirde geçmez; buna Venedik gibi şehirler de ilave olur; ama onun VI. bölümde karşımıza çıkan ve birkaç aylık zamana yayılan yaşantılarının tamamı bu şehirde geçer. Üst kurmacada olduğu gibi bu şehir yine büyük ölçüde aynı muhitleriyle söz konusu olur. Ancak burada Asaf'ın evi ve çevresinin biraz daha fazla yer işgal ettiğini söylemek ve ayrıca şunu da eklemek isteriz: Onun yaşantılarına sahne olan bu muhitler, yine tasvirde uzak bir şekilde dikkate sunulurlar.

Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri

Romantik Bir Viyana Yazı, anlatıcı ve anlatım tekniği noktasında büyük bir orkestraya benzer. Bu orkestrada birden çok enstrüman görev alır: I., II. ve IV. bölümlerde büyük ölçüde tek ses olarak yazar veya birinci teklik şahıs anlatıcı ve yer yer diyalog; III. bölümde baştan sona monolog; V. bölümde yazar anlatıcı, iç konuşma ve bilinç akışı; VI. ve VII. bölümlerde ise yine tek ses olarak başka bir üst anlatıcı karşımıza çıkar ve roman bu yolla dışa yansır. Bu yansımada görev alan figür ve teknikleri, burada bölümleri merkeze alarak kısaca gözden geçirmek yararlı olacaktır. Buna göre önce I., II. ve IV. bölümlerde/üst kurmacada karşımıza çıkan anlatıcıyı gözden geçirelim.

Bu bölümlerde, tıpkı *Yazsonu* romanında olduğu gibi dış dünyadaki yazarın sesine çok yakın olan ve büyük ölçüde de onunla özdeşleşen bir birinci teklik şahıs anlatıcı ile karşı karşıya geliyoruz. Diğer bölümlerde karşımıza çıkan benzer anlatıcılardan ayırabilmek amacıyla ona kısaca yazar veya anlatıcı diyeceğiz.³⁶⁷ Buna göre bu anlatıcı, hem romanı -söz

³⁶⁶ Kâmil Kaya, bir ara öğretmenlikten uzaklaştırılır. Bu ara yıllarda İstanbul'a gider ve birkaç yıl matbaada düzeltmen olarak çalışır. III. bölümde İstanbul'un karşımıza çıkması, işe bu sebeptendir. Anlaşılacağı gibi bu mekân önemli bir yer işgal etmez.

³⁶⁷ Bu niteleme, aslında sadece karışıklığı ortadan kaldırmak için değildir. O, gerçekten de bir yazardır. Bunu Asaf'la olan konuşmalarında açıkça görüyoruz: Bkz. 85-86.

konusu bölümleri- takdim eden hem de onu yazan varlıktır. O, Londra’da başlayıp Viyana’ya kadar devam eden yaratma ve yazma serüvenini aynen *Yazsonu*’nda olduğu gibi son derece şahsi ve rahat bir üslupla veya deneme havası içinde anlatır. Bu anlatmada onun bakış açısı, hem gezip gördüklerini hem de bu süreçte gördüklerine ilişkin kimi tarihi bilgileri, şahsi düşünce ve yorumlarını ihtiva eder. Bazı sayfalardan alarak aşağıda sunduğumuz cümleler, özellikle ilki ile birlikte ikinci noktayı da gösterir mahiyettedir:

“Diyelim ki, İmparatorlar ve vebalar zamanı.” “Buyurun işte, herkimse, yine çıktı ortaya.”(s.12) “Ee, madem böyle, işte artık bu tarih öğretmeni(m?) de, -nereden çıktıysa, inanin bilmiyorum- ister istemez Habsburg İmparatorluk sarayından bir kız kaçırp onu saray kilisesinin Meryem Anası önünde öpmemeli mi? Öpmeli.”(s.13) “Kalan sağlar kimin, fazla karıştırmazsanız, hayat her zamanki gibi yine sürmektedir. Bir yolu bulunuyor.” “Memleket bu hâl ve şerait altında iken, gel zaman git zaman, Slovakçada bir kitabım yayınlandı.”(s.17)

Buna yakın bir sesi veya anlatıcısı, aslında üst kurmacanın devamı görünümünde olan son iki bölümde yani VI. ve VII. bölümlerde de görüyoruz. Ancak bunlar gerçekten de aynı anlatıcılar mıdır? Bazı noktalarda beliren benzerlikler, bunları bir saymayı gerekli kılar mı? Bunlar gerçekten de kafa karıştıran noktalardır ve okuyucu bu noktalardan dolayı zaman zaman bazı tereddütlerin içine düşer. Ancak bütün bu tereddütlere rağmen biz burada bunların birbirinden farklı olduklarını söyleyecek ve son bölümde karşımıza çıkan anlatıcısı üst anlatıcı şeklinde niteleyeceğiz. Çünkü bu üst anlatıcı, her ne kadar öncekini andırıyor ise de, ondan bütünüyle farklıdır. Bunu daha bölümün ilk satırlarında karşımıza çıkan şu ifadeler teyit eder gibidir: “Efendim, ben de anlatanların anlatıcısı, onların yalancısıyım. Herkesin tam tam’larla şeytan kovmaya ayırdığı değerli vaktini almamak için de kestirmeden gitmek zorundayım.”(s.152) Bu bölümlerde sık sık bu ifadeyi tekrarlayan üst anlatıcının son cümlesi de yine buna yakındır: “Peki ama, diyeceksiniz, sen kim oluyorsun da bize bu masalı anlatıyorsun? Söylemedim mi? Ben de anlatılanların yalancısıyım, demedim mi?”(s.177)

‘Anlatanların anlatıcısı’, ‘onların yalancısı’ veya ‘anlatılanların yalancısı...’ Bu ifadelerin ne anlama geldiğini uzun uzadıya izah etmeye gerek yok. Üst anlatıcı burada bize açıkça metinle kendisi arasında endirekt bir ilişkinin mevcut olduğunu söylüyor. Diğer bir ifade ile metnin bizzat kendi üretimi olmadığını; onunla ilgili son noktada söylediklerinin sadece rivayete dayandığını belirtiyor. Oysa üst kurmacada karşımıza çıkan yazar veya anlatıcı anlatımlarını sürdürürken metinle kendisi arasında hiçbir surette böylesine kesin bir mesafe koymuyor.

Bu iki anlatıcı arasındaki farkı gösteren başka bir işareti de yine aynı bölümlerde görüyoruz. Bu işaret, öncekine göre daha açık ve nettir. Bunu biraz sonra okuyacağız; ama ondan önce anlaşılmayı kolaylaştırmak için burada kısa bir izah yerinde olur: Hatırlanacağı üzere III. bölümde Asaf, yazarı bir tesadüf eseri Viyana’da bir kafede otururken görür; yanına

gider; oturur; onu evine davet eder; bu arada Hocası Kâmil Kaya'yı aramakta olduğunu; ancak bütün çabalara rağmen izine rastlayamadığını ve artık polise gitmekten başka çaresinin bulunmadığını söyler. Bunu öğrenen yazar, ondan polise gitmemesini, birkaç gün daha beklemesini rica eder. Ayrıca bu sürede Hocasını kendisinin de arayacağını ekler. Asaf bu teklifi kabul eder ve Cafe Central'de görüşmek üzere ayrılırlar. Asaf, sözleştikleri gün Cafe Central'e gelir: "Fakat, Cafe Central'e girdiğinde, değil ikisi, yazar bile ortalarda yokmuş. Üstüne çöken bungaluktan, bezginlikten sıyrılmak için hemen saatine bakmış. Meğer kendisi, sözleştikleri saatten yedi dakika daha erken gelmişmiş. Beş on dakika kadar da yazar gecikebilir."(s.172)

Bu son alıntıya dikkat edersek, üzerinde durduğumuz noktayı net bir şekilde görürüz. Alıntıda satırların sahibi olan üst anlatıcı, dikkat edilirse burada üçüncü bölümün sonunda Asaf'la sözleşen yani üst kurmacada karşımıza çıkan yazarı veya anlatıcıyı bizzat ismen anar. Bu da bize başta belirlediğimiz gibi bunların farklı anlatıcılar olduğunu açıkça gösterir.

Üst kurmaca ve son iki bölümde gördüğümüz bu yapı veya anlatma biçimi, kurmaca metinde bütünüyle değişime uğrar. Burada esas olarak üç ayrı vasıta karşımıza çıkar. Bunlar monolog, iç konuşma ve yazar anlatıcıdır. Bunlardan ilki yani monolog, tarih derslerinin okunduğu III. bölümde uygulanır. Bu bölümde "yazar kronolojik bir sıra ile ve uzun monologlar hâlinde, daima sınıfın içindeki bir tarih öğretmenini [Kâmil Kaya'yı] konuşturmaktadır." Bölümün başından sonuna kadar egemen olan bu konuşmalar son derece "ilgi çekici"dir.³⁶⁸ Adalet Ağaoğlu, sürekli bir şekilde uyguladığı monologun çıkmazlarından kurtulmak, tekdüzelik tuzağına düşmemek ve tabiatıyla okuyucunun sıkılmamasını sağlamak için burada bazı yollara başvurur. Bunları Kâmil Kaya'nın konuşmalarında açıkça müşahede ederiz. Mesela Kâmil Kaya tek yönlü olan bu konuşmaları doğrudan yani sıkıcı ders havası kalıbına sokarak yapmaz. Aksine konuşmalarını büyük ölçüde bu yapının dışına çıkarır ve böylece onları son derece renkli bir havaya sokar. Bunu sağlamak için ya öğrencilerin sınıf içindeki durumu ve huzursuzluğunu, ya bu öğrencilerin konuyu anlamamalarını ya kendisinin veya onların sorularını ya da renkli kişiliğini konuşmalarına basamak yapar. Bunlar, şüphe yok ki Kâmil Kaya'nın konuşmalarını idare eden belli başlı noktalardır. Bu noktalardan bazılarını farklı sayfalardan alarak aşağıda sunduğumuz alıntılarda açıkça görmek mümkündür:

““Ayıp ayıp. İnsan doğduğu, hem de doyduğu yerin tarihini bilmezse, ne memleketin, ne dünyanın tarihini bilebilir. Bunu kafalarınıza böyle yazın, kuzucuklarım.”(s.37) “Peki, içinde Avrupa görmüş olan var mı? Bak bak, Kastamonu gibi bir yerin lisesinde bile üç parmak birden kalktı. İyi valla. Ben hâlâ görmedim.”(s.38) “Haaa, Asaf'ın sesiymiş! Ne var Asaf arkadaşım? Yoksa,

³⁶⁸ Uğurcan, (1997): 57.

bugün yine hassas günümüzdür deyip, damarıma basacak, bana bir şiir mi okutacaksın? Nerde? Nedir o? Sahi? Bakayım. Getir hele.”(s.43) “Kim o parmak kaldıran? Söyle. Ne? Konya, özbeöz Türk bir vatan köşesidir, öyle mi? Sadece Türk olur mu canım? Baksanıza, buralardan Romalılar geçmiş, Bizanslılar geçmiş, kim söylemiş senin söylediğin o lafı? Kim? Atatürk? Yok yahu, vallaha bilmiyordum”(s.50)

Kurmaca metnin V. bölümünde ise bu konuşma düzeni daha çoğulcu bir şekilde döner. Önceki bölümde gördüğümüz Kâmil Kaya burada yine anlatma görevini üstlenir. Ancak bu sefer monolog yerine baştan sona iç konuşmayı tercih eder. O, bu konuşma şekli ile Viyana’da yakın geçmişte yaşadıklarını sunar. Onun bu sunumu, gerçekten son derece yoğundur. Bu yüzdendir ki, bazı sayfalarda konuşma düzeni normal iç konuşma yapısının dışına çıkar. Konuşmanın akışı ve gramer kuralları bozulur. Bu çerçevede metni takip etmek ve anlamak zorlaşır. Bu durumun söz konusu olduğu kısımlarda okuyucu hiç şüphe yok ki artık iç konuşma ile değil onun bir üst aşaması olan bilinç akışı ile karşı karşıya bulunduğunu anlar. Ancak eklemek gerekir ki, bunlar çok büyük yer işgal etmezler. Sadece birkaç yerde söz konusu olurlar o kadar. Gerek iç konuşma gerekse onun bir üst aşaması olan bilinç akışının söz konusu olduğu bu bölümde ayrıca başka bir anlatıcı daha görev üstlenir. Bu, diğer romanlarda gördüğümüz gibi son derece sınırlı bir bakış açısına sahip olan yazar anlatıcıdır. O, büyük ölçüde iç konuşmalarıyla geçmiş yaşantısını sunmakta olan Kâmil Kaya’nın dış görüntüsüne projeksiyon tutar; onun anlatı düzlemindeki hâl ve hareketlerini okuyucuya aktarır. Bunların ötesine geçerek uzun uzadıya anlatımlarda ve yorumlarda bulunmaz.

Romantik Bir Viyana Yazı’nın anlatıcı ve anlatım teknikleri sorunu üzerinde yoğunlaşan bu anlatımlara son olarak dikkat çekici başka bir noktayı daha eklemek istiyoruz. Bu nokta I., II. ve IV. bölümlere/üst kurmacaya egemen olan yazar veya anlatıcı ile III. ve V. bölümlerde/kurmacada karşımıza çıkan Kâmil Kaya arasındaki benzerliktir. Son derece ilginç olan bu benzerliği ayrı bölümlerde karşımıza çıkan iki figürün üslubunda müşahade ederiz. Mesela ilk bölümleri takdim eden yazar, sık sık şehir ve kent kelimelerinin kullanımına dikkat eder. Bunlardan köken bakımından Farsça olanı değil de özellikle ikincisini yani kenti kullanmayı tercih eder. Şu cümlede olduğu gibi: “Bazı sabahlar şehre, pardon, kente inmez, ormanda uzun uzun yürüyüşler yapardım.”(s.81) Dikkat edilirse burada yazar, ağzından belki de gayri ihtiyari bir şekilde çıkan şehir kelimesini hemen düzeltiyor ve yerine kent kelimesini kullanıyor. Onun sık sık yaptığı bu ve benzeri eski kelimelerdeki düzeltmeleri ilginçtir ama bu düzeltmeleri aynı şekilde III. ve V. bölümlerdeki tarih öğretmeni Kâmil Kaya da yapıyor. Mesela Kâmil Kaya, Kastamonu’da öğrencilerine yaşadıkları yerin önemini anlatırken şöyle diyor: “Sizler şapka devriminin ilan edildiği bir şehrin, pardon kentin, bir lisesinde

okumaktasınız.”(s.39) Aynı düzeltmeleri ilerleyen sayfalarda³⁶⁹ da yapan Kâmil Kaya, buna benzer bir düzeltmeyi de elli birinci sayfada yapıyor: “... en büyük meselem, pardon sorunum olup çıkıyor.” Üslup noktasındaki bu benzerliği, başka bir noktada da müşahede etmek mümkündür. Mesela Kâmil Kaya ile yazar arasında kıyafet noktasında da bir benzerlik söz konusudur. Tarih derslerini anlatırken ya da Viyana’da dolaşırken onu hep kruvaze tipi ceketle görürüz. Aynı şekilde Asaf’ın randevusuna birkaç dakika önce gelerek zarfı bırakan yazarın da üzerinde kruvaze bir ceket olduğunu, emanet zarfı getiren garsonla Asaf arasındaki konuşmalardan öğreniriz: “Tam bilemeyeceğim doktor. Siz gelmeden üç beş dakika önce olabilir. Ceketli, kravatlı, bu bunaltıcı havada, düşünün.” [...] “Bir dakika! Ceketli mi demiştiniz?” “Evet efendim. Kruvaze.”(s.174)

Bu örnekler, şüphe yok ki yazar ile Kâmil Kaya arasındaki benzerliğe işaret ediyor. Bu benzerliği müşahede eden okuyucu ise ister istemez tereddüde düşüyor ve soruyor: Kâmil Kaya ile yazar gerçekten aynı kişiler midir? Eğer bu öyle ise bunlardan hangisi gerçektir? Bu sorulara, Hayati Özen’in yazarla yapmış olduğu röportajda tatmin edici bir cevap buluyoruz:

“[Hayati Özen] – *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın aynı zamanda romandaki anlatıcı-yazar tarafından yazıldığını söyleyebiliriz sanırım. Hatta Kâmil Kaya’yı arama sürecinde Dr. Asaf anlatıcı yazarı beklerken, garson Dr. Asaf’a bir zarf getiriyor. Ve garson yazarın dış görünümünü “Ceketli, kravatlı, bu bunaltıcı havada düşünün” diye başlayarak anlatıyor. Buradan hareketle Kâmil Kaya’nın anlatıcı yazarın bir hayali olduğunu söyleyebiliriz.”

“[Adalet Ağaoğlu]- Evet doğru. Anlatıcı yazar kişilerini yazdıkça onlarla özdeşleşmeye başlıyor. Tıpkı sahnedeki bir oyuncunun rolüyle özdeşleşmesi gibi.” [...]“- Anlatıcı yazarın, hem Kâmil Kaya, hem Yunus olduğunu söyleyebiliriz. İkisi de anlatıcı yazarın kafasında sadece.”³⁷⁰

Romantik Bir Viyana Yazı ile ilgili olarak burada sonuç mahiyetinde kısaca şunları söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu’nun romanları arasında ayrı bir yere sahip olan *Romantik Bir Viyana Yazı* kurgu ve benzeri özellikleriyle *Yazsonu*’nun içinde bulunduğu kategoride yer alan bir romandır. Bu romanda yazar, bize tıpkı *Yazsonu*’nda olduğu gibi hem üst kurmacayı hem de

³⁶⁹ Bu düzeltmelerin, romanın 44, 45, 49 ve 68. sayfalarında da aynen söz konusu olduğunu görüyoruz.

³⁷⁰ Özen vd., (1996): 128-129; Bu noktayı Nazmi Ağıl, zaman bağlamında şöyle değerlendiriyor: “Bu nedenle Adalet Ağaoğlu’nun yanı sıra bir de anlatıcı-yazarın ve onun kanalıyla da tarih öğretmeni Kâmil Kaya’nın (K.K) zamanı söz konusudur. Ama yazma süreci içinde gösterilen bu üç kişinin sonuçta aynı kitabı yazıyor oldukları ortaya çıkacaktır: *Romantik Bir Viyana Yazı*. Aynı kitabı yazmaktadırlar, çünkü aynı olduklarına ya da sonradan aynı kişiye dönüşeceklerine ilişkin ipuçları vardır. Örneğin, sayfa 174’te garson, anlatıcı-yazarı tıpa tıpa K.K’nın özellikleriyle anlatır. buna karşılık da, tarih öğretmeni K.K. yazılarına “Edebiyat Notları” adını verir.(175) Zamanın böyle kendi kıvrımları üstüne çöküşü romanın başında anahtar deliğinden geçerek geçmişe uzanan “süpürge çöpü”yle imlenmektedir aslında. Şematik bir anlatımla, bu insanların bilinçleri merkezde K.K. ortada anlatıcı-yazar ve en dışta Adalet Ağaoğlu olmak üzere iç içe geçmiş hâlkalar gibidir. Ama kişiliklerin eriyip birbiri içine akması yüzünden onların bireysel zamanları da birbirine karışır.” (Ağıl, (1996): 21.)

kurmacayı aynı anda sunar. Üst kurmacada romanın ilk nüvesinin yazarın zihnine ne zaman düştüğünü; onu ele geçirebilmek için kalkıp nereye gittiğini ve gittiği yerde nelerin sonunda aradığını bulduğunu; kurmacada ise bu sürecin sonunda ortaya çıkan romanı anlatır. Bu anlatımlarda, yukarıda açıkça görüldüğü gibi klasik gerçekçi roman anlayışı bütünüyle ortadan kalkar. Artık burada ne zaman tek çizgide ve kronolojik bir şekilde akar; ne mekân belli bir yerde sabit kalır; ne de olayın sunumunda tek bir anlatıcı görev alır. Bütün bu özellikleriyle *Romantik Bir Viyana Yazı* gerçekten dikkate değer orijinal bir romandır.

2. YAPI UNSURLARINA TEORİK BİR BAKIŞ

Bölüm başından bu noktaya kadar ayrı ayrı incelenen romanlar, bu başlıkta ortak yapı bakımından ele alınacak ve incelenecektir. Bu incelemede ana gaye romanları teorik zeminde bir bütün hâlinde kavramaktır.

2. 1. İNŞA/YAPI/KURGU

Adalet Ağaoğlu'nun inşa tarzlarını/örgütlenme biçimlerini tartışmaya başlamadan önce romanları dış yapı yakımından kısaca gözden geçirmek yerinde olur. Bu noktadan hareketle romanlara yöneldiğimizde karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Sekiz romandan ilk altısı, –*Ölmeye Yatmak*, “*Fikrimin İnce Gülü*”, *Bir Düşün Gecesi*, *Yazsonu*, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...*- hacim bakımından son iki romanın üzerindedir. Bu altı romandan en düşük olanının sayfası iki yüz elli, en yüksek olanının sayfası ise üç yüz kırktır ki, bunların ortalaması yaklaşık olarak üç yüzdür. Hacim bakımından öncekilerden düşük olduğunu belirttiğimiz diğer iki romandan ilki, –*Ruh Üşümesi*- küçük boy ve yüz otuz yedi, ikincisi ise –*Romantik Bir Viyana Yazı*- yüz yetmiş yedi sayfadan ibarettir. Bu verilere göre burada ilk adımda şöyle bir yargı ileri sürülebilir: Adalet Ağaoğlu'nun romanlarının büyük bir kısmı hacimli romanlardadır. İlk altı romanı, belli bir sayfa sayısının üzerindedir. Ancak bu sayı, görüldüğü üzere son iki romanda oldukça düşer.

Nicelik bakımdan hayli hacimli olan bu romanlarda bir takım bölümler yapılmadığını düşünmek imkânsızdır. “Eğer sanat, genellikle, sanatçıdan ve okuyucudan insan tecrübesine düzen veren bir yetenek istiyorsa, uzun hikâye yazarının da, eserini kendi içinde bir düzene sahip olan, birbirinden farklı ve eserin bütünüyle mukayese edildiği zaman, ikinci derecede öneme sahip bölümlerden oluşturması bir mecburiyettir.”³⁷¹ Aksi takdirde eserin, okuyucu tarafından okunması, algılanması ve kavranması güçleşir. Bu itibarla hemen her yazar, eserini okuyucuya belli üniteler/bölümler hâlinde takdim eder ve böylece hem eserin daha iyi kavranmasını sağlar hem de okuyucunun işini kolaylaştırır. Bu anlayışı benimsemiş diğer yazarlar gibi Adalet Ağaoğlu da romanlarını bir takım üniteler hâlinde okuyucuya sunar. Başka bir deyişle yazar, okuyucunun okuma eylemini ve bütüne ulaşma çabasını kolaylaştırmak için romanını anlamlı bölümlere ayırır. Biraz sonra görüleceği gibi onun bütün romanları bir şekilde belli bölümlere ayrılmıştır.

Adalet Ağaoğlu romanlarını büyük oranda romen rakamlarıyla ayırmayı tercih eder. “*Fikrimin İnce Gülü*” ve *Hayır...* adlı romanları dışında kalanlarda bu işaretleme esastır. Bu işaretlemelerin bir kısmında yazar, bölüm numaralarıyla birlikte alt başlıklar kullanmıştır. *Ruh Üşümesi* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda olduğu gibi. Bu iki romanın dışında kalanlarda ise,

sadece romen rakamlarıyla yetinmiştir. Bunların yanında yazar, sadece romen rakamlarıyla işaretlediği bölümleri takip eden ara veya alt bölümlerde ya anlatılan konulara uygun –mesela *Ölmeye Yatmak*'ta olduğu gibi- belli başlıkları kullanır ya da başlığa ihtiyaç duymadan –mesela *Yazsonu*'nda olduğu gibi- ara bölüm-ler-e geçer. Bu tarz işaretlemelerin dışında kalan "*Fikrimin İnce Gülü*" ve *Hayır...*'da ise yazar, ana üniteleri, işlenen konulara uygun bir şekilde adlandırır. Mesela zaman üzerine inşa edildiği dikkatlerden kaçmayan *Hayır...*'da "sabah", "akşamüstü", "gece", "gündoğumu", "an", "öğlen" gibi zaman duyuran kavramlar ana üniteleri isimlendirir. Bu durum, "*Fikrimin İnce Gülü*"nde de esastır. Kapıkule-Ballıhisar arasında gelişen olaylar üzerine inşa edilmiş olan roman, yine "Giriş", "I Numaralı Devlet Yolu", "Yalova Vapuru"... gibi isimlerle adlandırılmıştır. Sadece başlıkların yer aldığı bu ünitelerde yine belli aralıklar hâlinde ama başlıksız ara veya alt bölümler yer alır.

Daha önce de işaret edildiği gibi edebi eserlerdeki bölümlenmeler, "yazardan çok okuyucunun işini kolaylaştırmak içindir. Bölümler arasındaki boşluklar, dinlenme yerleri olarak düşünülebilir ve bu boşluklarda okuyucu bir bölümü tekrar gözden geçirmek fırsatını bulur. Bu gibi düşünce ve dinlenmeye fırsat veren boşluklara sahip olmayan hikâyeler, büyük denizler ve uçsuz bucaksız sahralar gibidirler, gözü ve ruhu yorarlar."³⁷² Anlatımlarımızdan da anlaşılacağı gibi Adalet Ağaoğlu, romanlarında okuyucunun dinlenmesine ve düşünmesine fırsat veren boşluklara önem verir. O, bütün romanlarını bu düşünce istikametinde tertip eder. Bu dinlenme ve düşünme duraklarını yazar, genellikle farklı sayılarla böler. Bu açıdan bakıldığında karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Romanların büyük bir kısmı, kırk ve altındaki sayılarla bölünmüştür ki, bu sayı, bazen onun altına bile düşer. Bazı romanlardaki bölümlerde ise bu sayı, diğerlerine kıyasla hayli yüksektir. Kırk, elli, yetmiş, yüz hatta *Yazsonu*'nda olduğu gibi –mesela III. bölüm- yüz kırk üç sayfaya kadar çıkar. Ancak bu ve buna ilave edilebilecek örnekler, belirtmek gerekir ki, birer istisnadır ve genel yapıyı bozmazlar. Üstelik, bu uzun bölümler diğerlerinde olduğu gibi sık sık ara duraklarla bölünür ki, bu da okuma noktasında belli bir rahatlama sağlar.

Bu özelliklerin yanında Adalet Ağaoğlu, romanlarının son bölümlerini genellikle çok kısa tutar. Bir iki romanı istisna edilerek bakılırsa bu nokta açık bir şekilde dikkate çarpar. Mesela *Ölmeye Yatmak*'ın son iki bölümünü oluşturan XII. bölümü üç, XIII. bölümü altı; *Yazsonu*'nun son bölümü on altı; *Hayır...*'in son üç bölümünden ilki iki, ikincisi iki, üçüncüsü bir; *Ruh Üşümesi*'in son iki bölümünden ilki on iki, ikincisi iki; *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın son bölümü yedi sayfadır.

³⁷¹ Philip Stevick, (1988): *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara: 159.

³⁷² Stevick, (1988): 163.

Bu bölümlerin meydana getirdiği bütünlükte ise okuyucu bazı bakımlardan birbirini andıran iki ayrı yapı tarzı/kurgu ile karşı karşıya gelir. Daha açık bir ifade ile Adalet Ağaoğlu, romanlarını iki ayrı biçimde inşa eder veya kurgular. Bu ayırma göre ilk yapı tarzında *Ölmeye Yatmak*, “*Fikrimin İnce Gülü*”, *Bir Düşün Gecesi*, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...* ve *Ruh Üşümesi*; ikinci yapı tarzında ise *Yazsonu* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanları yer alır.

2.1.1. İlk İnşa/Yapı Tarzı

İlk altı romanın içine girdiği bu yapı tarzında Adalet Ağaoğlu, metni iki ayrı zaman düzlemi üzerine inşa eder: Hâlihazır/anlatı zamanı ve geçmiş/art zaman. İşaret edilen romanlarda bu iki zaman düzlemi son derece belirgindir. Bunlardan anlatı zamanını meydana getiren hâlihazır, oldukça dar/kısa bir zaman düzlemidir. Altı romanın tamamı dikkate alındığında bu zamanın en kısa olanının bir saat yirmi yedi dakika, en uzun olanının da yaklaşık olarak on beş yirmi saat saat olduğu görülür. Adalet Ağaoğlu bu kısa zaman düzlemine kendi içinde başı, ortası ve sonu olan küçük bir olay/durumu monte eder. Monte ettiği bu olay, gerçekte bölüm veya bölümlerin odağında yer alan ve aksiyon bakımından son derece de pasif bir durumda olan kişi veya kişilerin eylemlerinden/bu düzlemde varoluşlarından meydana gelir. Bu şekilde meydana gelen olay, belirtmek gerekir ki, klasik vak’a tipinden tamamen uzaktır. Burada klasik metinlerde olduğu gibi gözle görülür ne bir aksiyon ne bir entrika ne de dış planda bir çatışma vardır. Bu küçük olayda adı geçen unsurlar, ehemmiyet arz etmezler. Burada ehemmiyet arz eden husus, odaktaki kişilerin hâl ve mazi arasında gidip gelen zihinleri veya bilinçleridir. Bu düzlemde esas olan budur. Okuyucu bu yapıda baştan sona uzak ve yakın geçmişe gidip gelen akış hâlindeki bilinci takip eder.

Bu genel çerçeveden sonra burada önce dar zaman düzlemine egemen olan olay tipini birkaç metinle örneklemek; ardından da bu olayda yer alan/veya almayan unsurlara kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Buna göre *Ölmeye Yatmak*’ın baş kahramanı olan Aysel, *Ölmeye Yatmak* üzere sabah erken saatlerde bir otele gelir ve otelin on altıncı katına çıkarak ölmeye yatar. Onun saat yedi yirmi ikide başlayan bu eylemi, sekiz kırk dokuzda otelden ayrılmasıyla sona erer. Otele geldikten sonra geçen zaman zarfında Aysel, adeta yatağa mihlanmıştır. Hareket tamamen asgariye inmiştir. Bu açıdan bakıldığında Aysel’in söz konusu zaman süresinde dış planda şu eylemleri gerçekleştirdiği görülür: Otel görevlisini uğurladıktan sonra kapıyı ve perdeleri örter. Devamında tepeden tırnağa soyunur ve yatağa girer. Geçmişini düşünmeye başlar. Bu düşünceler arasında zaman zaman uykuya dalar. Uyandığında ise birkaç kez yatağından kalkar. Odada dolanır. Banyoya girer. Yıkanır ve son noktada otelden ayrılarak topluma karışır. Son derece statik olan bu olay tipinde okuyucu, sürekli bir şekilde bilincin geriye kayışlarına tanık

olur. Aysel'in odada dış planda ne yaptığı ile hemen hemen hiç ilgilenmez. Sadece onun hareket hâlindeki bilincini izler. Adalet Ağaoğlu'nun ikinci romanı olan "*Fikrimin İnce Gülü*"nde ise yine benzer bir olay/durum tipi ile karşı karşıya gelir: On on beş saatlik dar zaman düzleminde odadaki ana karakter Bayram, Kapıkule Sınır Kapısı'ndan ülkeye girer; bu noktada pasaport kontrolleri yapılır; ardından köyüne gitmek üzere yola koyulur ve Ballıhisar'a gelene kadar yolda irili ufaklı bir takım kazalar geçirir. Son noktada ise amaçladığını gerçekleştirmeden köyü gören tepeden geriye döner. *Ölmeye Yatmak*'ta olduğu gibi okuyucu, burada da –bu süre zarfında- Bayram'ın yol boyunca yakın ve uzak geçmişe gidip gelen bilicini takip eder.³⁷³ Bu yapı *Ruh Üşümesi*'nde de değişmez. Aynı şekilde bu romanda da anlatı zamanı, yaklaşık yedi sekiz saattir. Bu dar zaman düzleminde ana karakterlerden Kadın'la Adam bir lokantada tesadüf eseri aynı masa etrafında karşı karşıya gelirler. Bir süre sonra yavaş yavaş konuşmaya başlarlar; garsona siparişlerini verirler ve neden sonra masadan kalkarak lokantadan çıkarlar. Öncekilerde olduğu gibi burada da okuyucuyu ilgilendiren şey, masada oturan Kadın'la Adam'ın o andaki hâl ve hareketleri değil, akış hâlindeki bilincidir. O, burada büyük ölçüde iç konuşma yöntemiyle kendisine açılan bilince odaklanır. Özellikle bu noktaya dikkat kesilir. Üç romanla somutlaştırmaya çalıştığımız bu yapı, bazı nüanslarla – ki bu nüanslar, kesinlikle ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz yapıyı bozmazlar- *Bir Düğün Gecesi*, *Üç Beş Kişi* ve *Hayır...* adlı romanlarda da söz konusudur.

Anlatı zamanında söz konusu olan bu olayda, başta da işaret edildiği gibi, gözle görülür ne ciddi bir aksiyon ne bir entrika ne de dış planda bir çatışma söz konusudur. Her şeyden önce bu düzlemde gözle görülür ciddi bir aksiyon yoktur; çünkü burada bu aksiyonu doğuracak yeterli ön şartlar mevcut değildir. Sınırlı zaman düzleminde karşımıza çıkan kişi, ilk andan son ana kadar hareketten ya tamamen ya da kısmen yalıtılmıştır. Bunu kavramak için tek bir romanı, *Ölmeye Yatmak*'ı hatırlamak yeterlidir. Bilindiği gibi bu romanda Aysel, otele geldikten sonra adeta yatağa çivilenir ve bir yerde hareketsiz kalır. *Ölmeye Yatmak*'ı izleyen diğer bazı romanlarda ise bu aksiyon kısmen kendini hissettirir gibidir. Bu husus, özellikle "*Fikrimin İnce Gülü*" ve bazı bölümleriyle *Üç Beş Kişi* ile *Hayır...*'da dikkati çeker³⁷⁴. Ancak bu dikkat çekme, klasik metinlerdeki yapıdan tamamen farklıdır ve genel yapıyı bozmaz.

Ana karakterin hareketten yalıtıldığı bu yapıda herhangi bir entrikanın var olduğunu söylemek de işin tabiatına aykırıdır. Çünkü bu düzlemde birden çok kişi değil sadece bir kişi

³⁷³ İşaret ettiğimiz altı roman içinde "*Fikrimin İnce Gülü*", özellikle vaka tipi ve şahıs kadrosu bakımından klasik metinlere en çok benzeyen romandır. Bu romanda okuyucu, karmaşık bir zaman düzleminde ilerlemesine karşın başı, ortası ve sonu olan basit bir vak'a ile karşı karşıya gelir. Bu vak'a, biraz önce de işaret edildiği gibi klasik metinlerdeki vak'a tipinden hemen hemen farksızdır. Bunun yanında okuyucu, bu romanda son derece dar bir şahıs kadrosu ile karşı karşıya gelir. Roman, baştan sona Bayram adlı kişinin üzerine kurulmuştur. Bu yönüyle de roman, daha çok klasik metinlerin özelliklerini taşır.

³⁷⁴ Bu hareketlenme, özellikle mekânın dış alana kaydığı veya sabit olma hususiyetini kaybettiği durumlarda görülür.

söz konusudur. Tek bir kişinin var olduğu böyle bir yapıda tabii olarak entrikadan bahsetmek de mümkün olamaz. Bununla birlikte bu düzlemde dış planda ciddi olarak herhangi bir çatışmaya da tesadüf etmeyiz. Bu noktada bunun aksini iddia etmek her şeyden önce şahıs kadrosunun yapısına aykırıdır. Çünkü burada çatışmayı meydana getirecek ya da doğuracak ne ikinci bir şahıs mevcuttur ne de paylaşılacak bir nesne. Her ikisinin yokluğu, dolayısıyla dış planda herhangi bir çatışmanın mevcudiyetini imkânsız kılar. Bu husus, hemen bütün romanda değişmez³⁷⁵.

Çeşitli bakımlardan ele aldığımız dar zaman düzlemindeki olayın yapısında bir öge ise azımsanamayacak seviyede dikkati çeker. İkinci yapı tarzına giren romanlar da dahil olmak üzere hemen hepsinin anlatı düzleminde dikkati çeken bu öge, *meraktır*. Son derece ağır ve karmaşık bir şekilde ilerleyen metne ilginin ve konsantrenin artmasında etkili olan bu ögeyi, burada bir iki roman üzerinde görelim. Önce *Ölmeye Yatmak* romanına göz atalım. Mesela bu romanda okuyucu, ilk andan son ana kadar şu durumu merak eder: Sabahın bir vaktinde *Ölmeye Yatmak* üzere otele gelen Aysel, gerçekten intihar edecek mi? Sık sık ölmekten bahseden Aysel, bu otel odasında kendisine ne yapacak? Bu romanda okuyucunun ilk andan itibaren merak ettiği bir sorudur bu. O, bu soruyu ilk andan son ana kadar göz ardı etmez. Bu özellik, ikinci romanda yani "*Fikrimin İnce Gülü*"nde de söz konusudur. Basit bir va'ka üzerine kurulmuş olan bu romanda ana kahraman küçük yaşta köyde bir araba görür. Bu görme ile birlikte araba sevdasına tutulur ve bir müddet sonra da bu sevdayı dillendirir. Ne var ki, annesiz-babasız ve de çulsuz olan Bayram, bu sevda ile ancak alay konusu olur. Çeşitli lakaplarla itilir kakılır. Bunu içine sindiremeyen Bayram, neden sonra arabalı Bayram olarak köye girmek ve kendisiyle dalga geçenlerle hesaplaşmak üzere köyden ayrılır ve uzun uğraşlar sonucunda arabayı edinerek köyün yolunu tutar. İşte tam bu noktada başlayan romanda okuyucu, baştan sona şu noktayı merak eder: Pek çok badireden geçtikten sonra büyük gayretlerle Almanya'da bir araba edinen ve bu arabayla kendini ispatlamak üzere yola çıkan Bayram, gerçekten de köyüne, dolayısıyla hayallerine ulaşabilecek mi? O kadar çok itildiği köyünde bu araba ona nasıl bir itibar sağlayacak? *Ölmeye Yatmak*'ta olduğu gibi bu romanda da okuyucu ilk andan son ana kadar içten içe bu durumu merak eder. Arabalı Bayram'ın akıbetini bir an önce görmek ister. Bu iki romanda olduğu gibi *Üç Beş Kişi*'de de okuyucu en çok romanın ana karakteri Kısmet'le Murat'ın sonunu merak eder: Ömrü boyunca başkası için yaşayan Kısmet, tasarladığı gibi gecenin ilerleyen bir vaktinde hayatında ilk kez kendisi için harekete geçip Eskişehir'i terk edecek mi? Bu eylemiyle o, kendisini çevreleyen zincirleri kırabilecek mi? Aynı şekilde onu İstanbul'da karşılayacak olan Murat, neden sonra anladığını zannettiği Ufuk'u, ablası Kısmet için bulabilecek mi? Bunlar, yeni bir başlangıç için bir araya gelebilecekler mi? *Üç Beş Kişi*'yi

³⁷⁵ "*Fikrimin İnce Gülü*"nde bu husus, kısmen bozulur gibidir. Mesela Bayram Kapıkule Sınır Kapısı'nda zaman zaman gümrük görevlileriyle çatışır. Aynı şekilde bu durum yol boyunca ve mola verdiği yerlerde de çeşitli seviyelerde devam eder.

okumaya başlayan okuyucu, ilk andan son ana kadar bunları merak eder. Birkaç metni merkeze alarak gösterdiğimiz bu hususu, diğer metinlerde de açıkça görürüz.

Dar zaman düzleminde çeşitli özellikleriyle karşımıza çıkan bu küçük olayı, son tahlilde kendi içinde bütünlüğü olan bir ada ya da sahne olarak düşünmek mümkündür. Romanların tamamında karşımıza çıkan bu ada veya sahne temelde şu işlevi yerine getirmek için vardır: Art zaman düzleminde yer alan ana öyküyü/gövdeyi yansıtmak. Buna göre bu ada, art zaman düzleminde yer alan ana öyküye açılmak için kurgulanmış bir basamaktır. Daha önce değindiğimiz özellikleriyle bu ada bunun için vardır ve Adalet Ağaoğlu, romanın art zaman düzleminde yer alan ana öyküyü bu adadan okuyucuya açar.³⁷⁶ Hatırlanacağı üzere yazar, bu adanın merkezine önemli bir -veya *Üç Beş Kişi ve Hayır...*'da olduğu gibi en çok beş-altı³⁷⁷- karakteri yerleştirir ve bu karakterin büyük ölçüde iç konuşmalarıyla³⁷⁸ art zaman düzlemindeki geçmiş yaşantıları romanın dokusuna taşır.

Çeşitli anlatım teknikleri sayesinde romanın dokusuna taşınan *art zaman düzleminde* genel olarak önceki dar yapı hemen her bakımdan kırılmaya uğrar. Bu düzlemde artık anlatı zamanında söz konusu olan dar zaman alabildiğine –en az on en çok otuz yıl- genişler; bir veya birkaç kişi üzerine kurulu şahıs kadrosu sayıca çoğalır; statik ve son derece de sınırlı olan olay, kişi sayısınca çeşitlenir; tek bir yere sabitlenmiş olan kapalı mekân, zenginleşerek açık ve kapalı alanlara kayar.

³⁷⁶ Dar zaman düzleminde karşımıza çıkan bu küçük öykü veya olayı nitelemek için kullandığımız “ada” kavramı, modernist metinler için kullanılan bir kavramdır. Yıldız Ecevit, bu kavramı, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında kullanmaktadır. O, bu kavramı kullandığı kısımlarda modernist “romanın yapı/kurgu düzleminde iki ana kulvardan söz” edilebileceğini söyler ki, bunlardan birincisi, bizim üzerinde durduğumuz ilk yapı tarzını anlamaya katkı sağlar gibidir. Ecevit, bu kurgu eğilimini şu şekilde izah eder: “Bu eğilimde metin bir biçem çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının *montaj/kolaj* teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur. Kimi zaman kurgusal ya da gerçek yaşamdan alınma *deneme* türü bir yazı olabilir bu metin adası, ya da bağımsız bir öykü/masal/tiyatro kesiti –belki de bunların parodisi- ya da geçmişten, kimbilir belki de gelecekte yaşanmış bir an, belki de esrik bir düş, kimi zaman bir reklam sloganı... Ana öykü ise genelde pek de önemli değildir bu tür metinlerde. “Ulysses”in ana öyküsü, Bloom’un Dublin’de geçirdiği tek bir günü anlatır. Atay’ın “Tutunamayanlar”ında Turgut, görünürde Selim’in intiharının nedenini araştırmaktadır, ancak hiçbir gerilim içermez bu öykü; yalnızca romanı oluşturan metin adacıklarının kurgulanabilmesi için bir araçtır, o kadar; metin öğelerini bir arada tutmaya yarayan bir katalizördür; işlevi, bir duvarın örülmesi sırasında tuğlaları bir arada tutan harcın işleviyle çakışır. Ama, eğer yazar tuğlaları birleştirmek istemiyorsa, onları gelişigüzel üst üste yığmayı amaçlıyorsa, o zaman harca da gereksinimi yoktur, öyküsüz bir metin de üretebilir.” (Yıldız Ecevit, (2002): *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul: 44-45.) Bazı ufak tefek farklılıklar olmakla beraber, Ecevit’in bu alıntıda ortaya koyduğu kurgu eğilimi, Ağaoğlu romanları için de söz konusu edilebilir. Dikkat edilirse üzerinde durduğumuz altı romanda, Ecevit’in işaret ettiği tarzda bir öykü veya ada vardır ve yazar, bu adadan/öyküden metni idare ve inşa eder.

³⁷⁷ Bu romanlarda odaktaki figür sayısı artar, ama unutulmamalıdır ki, bunlar ayrı bölümlerde ve yine tek başınadırlar.

³⁷⁸ İç konuşma, art zaman düzlemindeki yaşantıları hâle taşımada en yoğun biçimde kullanılan bir yöntemdir, ancak hemen eklemek gerekir ki bu, tek yöntem değildir. Daha önceki anlatımlarda da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, bunun yanında diğer yöntemlerden de belli seviyelerde yararlanmıştır.

Bu kısa değinmeler, bize art zaman düzleminde romanın yapı unsurlarında köklü değişmelerin meydana geldiğini göstermektedir. Yapı unsurlarında meydana gelen bu değişmeleri hiç şüphesiz, ilerde ilgili kısımlarda ayrı ayrı ele alacağız. Bu bakımdan şimdilik işaret ettiğimiz unsurlardan bazılarını bir tarafta bırakalım ve bu noktada anlatı düzleminde yaptığımız gibi art zaman düzlemini, sadece olay yapıları bakımından incelemeye başlayalım. Ve bunu incelemeye başlarken de hemen şu soruyu soralım: Teorik çerçevesini çizmeye çalıştığımız bu altı romanın art zaman düzleminde kaç tür olay tipi yer alır?

Bu sorudan hareketle altı romanın art zaman düzlemini bir bütün olarak ele aldığımızda karşımıza iki ayrı olay tipi çıkar. Hususiyetlerine geçmeden önce bunları ‘*tek bir çizgide ilerleyen ve sürekliliği olan olay tipi*’ ve ‘*birden çok çizgide ilerleyen/yürüyen ve sürekliliği oldukça zayıflayan olay tipi*’ şeklinde ifade edebiliriz.

Tek bir çizgide ilerleyen ve sürekliliği olan olay tipi: Adlandırmadan da anlaşılacağı üzere bu tarz olay tipi, klasik metinlerdeki olay tipine benzer. Bu tarz olay tipinde hikâyenin merkezinde tek bir kişi yer alır. Kavramsal dille ifade etmek gerekirse bu kişi, tematik gücü temsil eder. Bu güç, ilk andan son ana kadar yüzünü belli bir amaca doğru çevirir. Bu çevirme, beraberinde onu diğer güçlerle/karşı güçlerle karşı karşıya getirir. Farklı işlevleri olan bu güçleri karşı karşıya getiren şey, elde edilmek veya ulaşılmak istenen bir nesnedir. Arzu edilen bu nesne kuvvetli çatışmalara yol açar ve böylece belli bir olayın meydana gelmesine zemin hazırlar. İlk hamlesini çatışmaya borçlu olan bu olay, ilerleyen zamanla birlikte yine çatışmalar ekseninde gelişme gösterir ve belli bir noktaya geldikten sonra da sona erer. Kısaca özetlemek gerekirse, bu olay tipinde merkezde tek bir kişi vardır ve bu kişi etrafında tek bir olay gelişme gösterir. Okuyucu bu olayı ilk andan son ana kadar açık bir şekilde izler.

‘Tek bir çizgide ilerleyen ve sürekliliği olan olay tipi’ne bütün yönleriyle tek bir romanda tesadüf ederiz: “*Fikrimin İnce Gülü*”. Bu roman yukarıda işaret ettiğimiz hususları bire bir karşılar. Bu romanda olay, arzu edilen bir nesne ya da elde edilmek istenen bir araba üzerine kurulmuştur. Olay, ilk hamleyi bu nesneye duyulan arzudan alır ve bu arzu doğrultusunda da hareketlenerek gelişme gösterir. İşaret edilen arzudan gücünü alan ve gelişme gösteren bu olay, baştan sona tematik güç fonksiyonu üstlenen kişi etrafında döner.³⁷⁹

Birden çok çizgide ilerleyen/yürüyen ve sürekliliği oldukça zayıflayan olay tipi: Bu olay tipini, kimi ufak tefek farklılıklarla şu romanlarda görürüz: *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...* ve *Ruh Üşümesi*. Bu romanlardaki olay tipini kavramak için önce yukarıdaki adlandırmada yer alan ilk söz grubunu yani ‘birden çok çizgide ilerleyen... olay’ ibaresini anlaşılır hâle getirmek gerekir. Bu ibare ile şunu kastediyoruz: Bu olay tipine giren romanlarda olay, artık tek bir kişi etrafında gelişme göstermemektedir. Bu romanlarda yukarıda olduğunun aksine, kişi

³⁷⁹ Bu noktayı daha geniş bir şekilde görmek *Romanların Yapı Unsurları Bakımından İncelenmesi* / “*Fikrimin İnce Gülü*” kısmına bakınız.

egemenliği ortadan kalkmış ve en az üç kişi öne geçmiştir. Öne geçen bu kişiler yardımcı figürlerle birlikte aynı ya da farklı mekânlarda birbiriyle belli seviyelerde ilişkili ayrı yaşantıları meydana getirmişlerdir. Başka bir deyişle artık olayda tek tiplilik hususiyeti ortadan kalkmış ve çok kişi etrafında birden çok çizgide ilerleyen ayrı olaylar manzumesi meydana gelmiştir. Bu hususu daha anlaşılır kılabilmek için bu noktada bir romanı mesela *Bir Düğün Gecesi*'ni merkeze alabiliriz. Bu romanda olay, esasen üç ana mekânda ve üç ayrı kişi etrafında gelişir: İstanbul ayağında, Tezel'in sanat eğitimini almaya başladığı andan umudunu yitirdiği son noktaya kadarki yaşantılarını okuruz. Onun sanat eğitimi gördüğü okulda arkadaşlarıyla olan ilişkileri, hepsi başarısızlıkla sonuçlanan evlilikleri, sanata olan bağlılığı ve sanattan kopma nedenleri, devrimciler arasında yaşadığı bin bir türlü olumsuzluklar ve son noktadaki tükeniş... Tezel'in etrafında gelişen bu hadiseler, kendi başına ayrı bir üniteyi meydana getirirler. Ankara ayağında ise, üniversite gençliğinin, daha açık bir ifadeyle üniversitedeki devrimci gençlerin kuşku ve güvensizlik ortamındaki çıkmazlarını okuruz. Bu noktada merkezde olan kişi, Ayşen'dir. Ayşen, burjuva kökenli bir ailenin kızıdır. Üniversite öğrenimini almaya başlayana kadar bu yapıda ilerler. Daha sonra üniversite öğrenimine başladığında bu yapıdan hızla sıyrılır ve solcular arasında yer almaya başlar. Ancak Ayşen, kendine yer bulmaya çalıştığı bu yeni çevrede mensup olduğu aileden dolayı Tuncer ve arkadaşları tarafından sürekli bir şekilde dışlanır. Dışlandıkça da kendini kabul ettirmek için çırpınır. Ne var ki bu uğurda ne yaptıysa da başarısızlığa uğrar ve son noktada kendini boşluğa bırakır. Ayşen'in etrafında gelişen bu hadiseler de ikinci üniteyi meydana getirirler. Ankara ayağında üniversite içinde ya da entelektüel çevrede yaşanan durumları ise bilim adamı Ömer'in etrafında gelişenlerle takip ederiz. Bu noktada bilim adamı Ömer'in, özel yaşantısıyla birlikte hem devrimci gençlerin hem entelektüel çevrenin hem de yakın çevresinin dışlamaları ile karşı karşıya bulunduğunu görürüz. Olayda tek tipliliğin ortadan kalktığı bu durumu bazı ufak tefek farklılıklarla diğer romanlarda da açıkça müşahede ederiz. Mesela *Üç Beş Kişi*'de bunun *Bir Düğün Gecesi*'ne göre daha ileri seviyede olduğunu görüyoruz. Bu romanda hemen her bölüm adeta ayrı bir ünite teşkil edecek şekildedir. *Ölmeye Yatmak*'la *Hayır...*'da ise bu durum *Bir Düğün Gecesi*'ne göre kısmen biraz daha geri seviyelere düşer.

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı gibi bu romanlarda artık tek kişi etrafında gelişen tek bir olay yerine birden çok kişi etrafında gelişen ayrı ayrı olaylarla ya da kendi içinde tamamlanmış ünitelerle karşı karşıya geliyoruz. Bu ünitelerden herhangi biri, meydana gelişleri itibariyle çoğu zaman diğerleriyle ilintisiz bir durumdadır. *Bir Düğün Gecesi*'nden yaptığımız örneklemeler, bu hususu açıkça göstermektedir. Mesela Tezel'in, İstanbul ayağındaki hikâyesi ile Ayşen ve Ömer'in Ankara ayağındaki hikâyeleri arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Bunlar, ayrı mekânlarda ve ayrı kişiler etrafında meydana gelir. Meydana gelme esnasında İstanbul'dakilerin Ankara'dakilerle Ankara'dakilerin de İstanbul'dakilerle direkt herhangi bir münasebeti söz konusu değildir. Her bir hikâye, bağımsız bir şekilde yani ayrı muhitlerde ve

ayrı kişiler etrafında vücut bulur. Bu hususu diğer romanlarda da açıkça görmekteyiz. Mesela *Üç Beş Kişi*'deki Kısmet, Murat ve Kardelen'in hikâyeleri ile Ankara'daki bilim adamlarının hikâyeleri ya da bunların hikâyeleri ile Neval Hanım'ın hikâyesi arasında da doğrudan bir ilişki söz konusu değildir. Öncekinde olduğu gibi bu kişilerin hikâyeleri de ayrı yerlerde ve ayrı kişiler etrafında vücut bulur. Vücut bulma esnasında şahıs kadrosu ve benzeri düzeyinde herhangi bir münasebet söz konusu değildir.

Ayrı ayrı yerlerde meydana gelen ve meydana gelişleri esnasında birbirleriyle doğrudan ilişkileri olmayan bu hikâyeler 'aynı siyasal, toplumsal ve kültürel süreçte vücut bulma' esprisinde kesişirler. Başka bir deyişle, her bir hikâye, aynı sürecin ürünü olma –ya da aynı süreçte yaşanmış olma- noktasında diğerleriyle sıkı münasebet içine girer ve anlam kazanır. Mesela *Bir Düşün Gecesi*'nin İstanbul ve Ankara ayağında meydana gelen her bir ünitesinin, 12 Mart sürecinde ya da *Üç Beş Kişi* ve *Hayır...*'in farklı mekânlarında ve kişileri etrafında meydana gelen her bir ünitesinin, 12 Eylül sürecinde kesişmesi gibi... Bu husus, diğer romanlar için de geçerlidir. Kısacası 'aynı siyasal, toplumsal ve kültürel süreçte vücut bulma' esprisi, üniteleri tek bir noktada birleştiren ve anlamlandıran bir çatıdır. Her biri bu espriden dolayı bu çatının içinde yerini alır ve anlam kazanır.

Bu anlatımlarla ikinci olay tipini ifade eden söz grubunun ilk ibaresini izah etmiş bulunuyoruz. Bu noktada söz grubunun kalanını yani '...sürekliliği oldukça zayıflayan olay tipi' ibaresini ele alabiliriz. Kısaca ifade etmek gerekirse, bu ibare ile şunu kast ediyoruz: Bu gruba giren romanlarda –yukarıdaki değerlendirmelere göre söylemek gerekirse ünitelerde- klasik metinlerde olduğu gibi vak'a seviyesinde kuvvetli bir süreklilik yoktur. Bu noktada okuyucu birbiriyle ilintisi oldukça zayıflayan vak'a parçaları, daha yerinde bir ifade ile vak'a hüviyetinden uzaklaşmış belli durumlarla ya da hayattan kesitlerle/manzumelerle karşı karşıya gelir. Romanlardaki kişi ya da kişilerin hayat karşısındaki edilgen duruşlarından kaynaklanan bu durumlar ya da hayattan kesitler, tabiatıyla olay bağlamında süreklilikten büyük oranda yoksundurlar. Bunlar, hayat karşısında farklı yer ve zamanlarda yaşanan durumlardır.

Bu kısa değinmeler, bu noktada bize açık ve net olarak şu sonucu verir: Bu romanlarda "*Fikrimin İnce Gülü*"nde ya da klasik metinlerde olduğu gibi hareket üzerine kurulu ve açıkça izlenebilirliği olan belli bir olay yoktur. Bu romanlarda olay asgari seviyeye inmiş, yerine durumlar veya hayattan kesitler, öne geçmiştir. Bu durumlar/kesitler kişi ya da kişilerin etrafında muhtelif yer ve zamanlarda meydana gelmiş yaşantılardan ibarettir.³⁸⁰

³⁸⁰ Olay bağlamında ileriye sürdüğümüz bu yargı hiç şüphe yok ki genel bir yargıdır. Bu romanlarda bu yargının dışına düşen bazı istisnalar vardır. Bu istisnalara bu noktada kısaca değinmek gerekir. Bu çerçevede önce *Bir Düşün Gecesi* ile *Üç Beş Kişi*'de dikkati çeken bir iki istisnaya değinelim. *Bir Düşün Gecesi*'nde özellikle Aysen'in hikâyesinin anlatıldığı kısımlarla *Üç Beş Kişi*'de Murat'ın hikâyesinin anlatıldığı kısımda yukarıda ifade ettiğimiz aksine belli bir olaya tesadüf ederiz. Bu olay, belli bir ünite dahilinde cereyan ettiğini hatırdan çıkarmamak kaydıyla söylemek gerekirse, tıpkı "*Fikrimin İnce Gülü*"nde olduğu gibidir. Başka bir deyişle, burada kuvvetli çatışmalar söz konusudur ve

Birden çok çizgide ilerleyen ve sürekliliği oldukça zayıflayan olay tipini, son olarak çatışmalar ekseninde ele almak ve değerlendirmek, hiç şüphesiz önceki hususları daha da anlaşılır kılacaktır.

Beş romanın (*Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi, Üç Beş Kişi, Hayır..., Ruh Üşümesi*) içine girdiği bu olay tipindeki çatışmalar, yukarıdaki değerlendirmelerden de tahmin edileceği gibi büyük oranda asgari seviyeye inmiş küçük küçük çatışmalardır. Bunları 'siyasal, toplumsal ve kültürel yapılardan kaynaklanan çatışmalar' ve 'ideolojik telakkilerden kaynaklanan çatışmalar' şeklinde iki nokta etrafında toplamak mümkündür.

Siyasal, toplumsal ve kültürel yapılardan kaynaklanan çatışmalar: Bu çatışma biçimini, iki kısma ayırarak ele almak gerekir. Bu ayırma göre bunları sırasıyla kısaca şu şekilde ele alabiliriz:

İlk çatışma biçiminde iki karşıt grup söz konusudur: Mevcut siyasal, toplumsal ve kültürel yapıları sürdürenler ya da bu yapılara mensup olanlarla bu yapılara mensup olmayanlar. Burada her bir grup, tabii olarak mensup olduğu yapıyı sürdürmek ister. Bu istek, ister istemez farklı grupları karşı karşıya getirir. İşte ilk gruptaki çatışma şekli bu noktadan ileri gelir. Hemen her romanda görülebilen bu çatışma şeklini özellikle *Ölmeye Yatmak, Üç Beş Kişi* ve *Hayır...*'da görürüz. Bunu ilk romandan kısaca şu şekilde örnekleyebiliriz: Aysel, geleneksel değerlere mensup bir ailenin kızıdır. Onun annesi, babası ve ağabeyi bu değerleri yaşayan insanlardır. Aysel ise okula başlamasıyla birlikte bazı noktalarda daha farklı düşünmeye başlamıştır. O, ilk okuldan sonra eğitimini sürdürmek istemektedir. Ne var ki annesi, babası ve ağabeyi mensup oldukları yapıdan dolayı ondan farklı düşünmekte ve onu bir üst okula göndermek istememektedirler. İşte bu noktada Aysel, ailesiyle gizli ya da açık birtakım çatışmalara girer. Bu çatışmalar, ona bir bakıma öğrenim hayatını tamamlamasına imkân verir. Bu ve benzeri çatışma şekline okul ortamında ve çevrede yaşananlarda da rastlarız. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, bu ve benzeri çatışmalar, klasik romanlarda gördüğümüz çatışma biçimlerinden tamamen farklıdır. Kabul etmek gerekir ki, bunlar lokal ve düşük yoğunluklu çatışmalardır. Büyük bir olayı meydana getirme ve sürdürme gücünden yoksundurlar.

olay, bu çatışmalar etrafında vücut bulur. Dolayısıyla bu iki kısımda yukarıda işaret ettiğimiz aksine sürekliliği ve izlenebilirliği olan belli bir olay karşımıza çıkar.

İkinci istisna ise *Ruh Üşümesi*'nde dikkati çeker. Bu romanda olay bağlamında dikkati çeken şey şudur: *Ruh Üşümesi*'nde artık sürekliliği ve izlenebilirliği olan herhangi bir olay yoktur. Bu romanda 'olay', tam anlamıyla hükmünü yitirmiş, yerine yukarıda işaret ettiğimiz durumların aşırı şekilleri öne geçmiştir. İlgili kısımda genişçe ele alındığı gibi, bu romanda, ayrı mekânlara dağılmış çiftleri görürüz. Bu çiftler, buldukları mekânlarda hareketten tamamen yalıtılmış durumdadırlar. Buldukları yerlerde bunları çoğunlukla arzuları istikametinde birbirleriyle konuşurlarken görürüz.

Bütün bu anlatımlarla burada şunu vurgulamaya çalışıyoruz: *Ruh Üşümesi*, olay bağlamında yukarıda işaret edilen romanlardan tamamen farklıdır. Bu özelliği ile onu diğerlerinden ayrı düşünmek hattâ yukarıdaki tanımlamanın aşırı bir örneği olarak telakki etmek gerekir.

İkinci çatışma şeklinde ise önceki yapı kısmen değişime uğrayarak toplumsal benle bireysel ben karşı karşıya gelir. Bu çatışma şeklinde mevcut yapılara mensup olan kişileri açık bir biçimde görmeyiz. Başka bir ifadeyle görünürde mevcut siyasal, toplumsal ve kültürel yapıların temsilcileri yoktur. Bu çatışma şeklinde bire bir değerler öne geçer. Bu değerler, adeta kişi hüviyetine yükselir. Kişi hüviyetine yükselmiş bu değerler, beraberinde toplumsal baskıları ve korkuları getirir. Bu baskı ve korkular, tabii olarak bireyi etkisi altına alır ve onun zihni planda birtakım çatışmaları yaşamasına sebep olur. Söz konusu çatışma şeklinin en güzel örneklerini *Ruh Üşümesi*'nde görürüz. Kısaca değinmek gerekirse, bu romanda her çift, toplum değerlerine aykırı ya da yasal birtakım ilişkileri yaşamak ister. Bu istek, bunların tabii isteğidir. Bunu gerçekleştirmek isterler. Ancak bu isteği gerçekleştirme noktasında toplumsal baskıları mesela yakalanma, ayıplanma, gözetlenme, görülme ve benzeri korku ve baskıları zihinlerinde hissederler; yaşarlar. Buna bağlı olarak da ya isteklerini tam anlamıyla gerçekleştiremezler ya da gizlenerek yerine getirmeye çalışırlar. Dolayısıyla bu süreçte zihni planda şiddetli çatışmaları yaşarlar.

Toplumsal benle bireysel benin zıtlığından kaynaklanan bu tarz çatışmalara Adalet Ağaoglu'nun tüm romanlarında en yoğun şekliyle tesadüf ettiğimizi söylersek abartmış olmayız. Gerçekten de onun hemen bütün romanlarında bu tarz -veya kısmen farklı- çatışma şekillerine tesadüf ederiz.

İdeolojik telakkilerden kaynaklanan çatışmalar: En yalın örneği *Bir Düşün Gecesi*'nde görülür. Bu çatışma şeklinde genellikle aynı dünya görüşüne mensup olan insanların çatışmalarını görürüz. Bu çatışmalar, temelde güvensizlik ya da kuşku noktasından ileri gelir. Birbirlerine ya da kendilerine güven duymayan bireyler sürekli bir biçimde karşılarındaki kişilerle çatışma içine girerler. *Bir Düşün Gecesi*'nde Ayşen'in yaşadıkları buna güzel bir örnektir. Burjuva kökenli bir aileden solculuğa adımını atan Ayşen, içinde yer almaya çalıştığı çevrede sürekli bir şekilde dışlanır. Sebebi ise, devrimci arkadaşlarının ona olan güvensizliğidir. Aynı romanda Ömer'in yaşadıkları da bu ve benzeri telakkilerden ileri gelir. Devrimci gençler, Ayşen gibi ona da güven duymazlar ve onunla çatışmaya girerler.

İdeolojik telakkilerden kaynaklanan çatışmalara *Ölmeye Yatmak*'ta, İlhan'ın söz konusu olduğu kısımlarda da tesadüf ederiz. Ancak bu romandaki çatışmalar, öncekinde olduğu gibi, aynı dünya görüşüne mensup olanlar arasında değil, sağ ve sol diye iki kısma ayrılabilen kesimler arasındadır.

İlk yapı tarzını ortaya koyan bütün bu izahlarda kısaca yazarın, romanlarını iki ayrı zaman düzlemi üzerine inşa ettiğini ve bu inşada çatışma merkezli olaylardan ziyade durumlara ağırlık verdiğini görüyoruz.

2.1.2. İkinci İnşa/Yapı Tarzı

Bu yapı tarzına *Yazsonu* ile *Romantik Bir Viyana Yazı*'nin girdiğini biliyoruz. Bu yapı tarzında Adalet Ağaoğlu, metni öncelikle açık bir şekilde iki kısma ayırır. Bu ayırma sonucunda karşımıza kendi içinde bütünlüğü ve birbiriyle sıkı ilişkisi olan şu iki ayrı metin çıkar: *Üst Kurmaca* ve *Kurmaca*.

Romanın yaklaşık üçte birlik bölümünü teşkil eden ilk düzlemde/üst kurmacada okuyucunun karşısına bir anlatıcı çıkar. Bu, yazarla özdeşlik hâlinde olan birinci teklik şahıs anlatıcıdır. Metnin bütününe egemen olan bu anlatıcı, romanın ilerleyen sayfalarında okuyucunun karşısına çıkacak olan kurmaca metni, hangi şartlar dahilinde yarattığını, bu yaratma sürecinde ne gibi zorluklarla karşılaştığını, yaratma sürecinde dış planda müşahede ettiği gerçeklikleri kurmaca metinde nasıl dönüştürdüğünü ve son noktada bunları nerede ve ne kadar bir zamanda kaleme aldığını... açıkça dikkate sunar. Elbette bunları edebi metnin ölçüleri ya da sınırları dahilinde yapar. Başka bir ifade ile bunları, belli bir öykü ile okuyucusuna takdim eder. Ayrıca bu anlatıcı, burada zaman zaman sanata dâir düşüncelerini de okuyucuyla paylaşır. Sanatı algılama ve okuyucuya bakış tarzını sezdirir. Bütün bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere bu metin düzleminde açıkça yazarın sesini işitir; ilerde okunacak olan kurmaca metne dâir birtakım bilgileri öğreniriz. Bir benzetmeyle söylemek gerekirse, bu metin düzleminde yazar, okuyucusuna mutfağını açar ve ona kurmaca metnin oluş sürecini açıkça takdim eder. İşaret ettiğimiz her iki romanın ilgili kısımlarında bu durumu açıkça müşahede ederiz.³⁸¹

İnşa edici bu metnin yanı başında yer alan kurmaca metinde ise yine ilk yapı/kurgu tarzında gördüğümüz durumla karşı karşıya geliriz. İlk yapı tarzında olduğu gibi burada da hâlihazır ve art zaman düzlemi esastır³⁸². İlk düzlemde dar bir zaman ve bu zaman zarfında meydana gelen küçük bir olay, söz konusudur. Daha öncekinde olduğu gibi bu dar zaman ve bunun üzerine kurulmuş küçük olay yine art zaman düzlemine açılmak için teşkil edilmiş bir ada işlevindedir. Bu durumu her iki romandan hareketle kısaca örneklemek mümkündür. Buna göre *Yazsonu*'nda kurmaca metnin ilk düzleminde dar zaman –yaklaşık üç dört gün- üzerine kurulu küçük bir olay yer alır. Bu olay, odakta yer alan Nevin adlı kadının etrafında cereyan eder: Tatil amacıyla arkadaşlarıyla birlikte geldiği sahil kentinde Nevin, arkadaşlarını uğurladıktan sonra evle ilgili bazı işleri halletmek üzere bir süre daha kalır. Bu süre zarfında Nevin, bazen ihtiyaçlarını karşılamak üzere kentin merkezine gider; bazen kapı komşusu Hatice ve onun oğlu Yusuf'la konuşur; bazen yanı başındaki denize girer; bazen de günün belli saatlerinde bir müddet önce arkadaşlarıyla birlikte yaşadıklarını kaydeder. Okuyucu bütün

³⁸¹ Bu noktaları daha geniş şekilde görmek için çalışmamızın şu başlıklarına bkz. *Yazsonu, Romantik Bir Viyana Yazı*.

³⁸² Öncekilerden farklı olarak buradaki küçük olayın mekânı bu sefer birinde sürekli açık diğerinde ise bazen açık, bazen kapalı olarak karşımıza çıkar. Bu nokta, ilerde ilgili kısımda daha açık bir şekilde görülecektir.

bunları müşahede ederken aynı zamanda daha öncekinde olduğu gibi belli bir merak ögesi ile karşı karşıyadır. Bu öge, ilk andan son ana kadar kendisini duyurur.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda ise, yine buna benzer dar bir zaman –yaklaşık yedi sekiz saat- üzerine kurulmuş -*Yazsonu*'ndakine göre- son derece küçük bir olayla karşı karşıya geliriz: Tarih öğretmeni Kâmil Kaya, kalmakta olduğu öğrencisi Asaf'ın evinden markete gitmek üzere belli bir vakitte çıkar. Bir parka gelerek burada bir süre oturur. Daha sonra yürümeye devam eder ve önüne çıkan bir göletin yanındaki çimenlikte sırt üstü uzanır. Burada bir süre sırt üstü uzandıktan sonra bulunduğu noktadan kalkar ve ana caddeye doğru bağırarak koşmaya başlar. İlki kadar değilse bile bu düzlemde de okuyucu, ilk andan son ana kadar şu sorunun cevabını merak eder: Kâmil Kaya, kısa bir süre önce kendisini hemen her bakımdan bıktıran öğrencisi Yunus'u gerçekten ima ettiği gibi ortadan kaldırmış ya da öldürmüş müdür? Okunan metin hâliyle belli bir noktada sona erer, ama okuyucu son noktada yine aynı soruyla baş başa kalır.

Açıkça görülmektedir ki, bu düzlemde karşımıza çıkan küçük olayda ne bir aksiyon, ne bir gerilim ne de dış planda bir çatışma söz konusudur. Bunun gerekçelerini birinci yapı tarzını ele alırken dikkate sunmuştuk. Aynı gerekçeler burada da geçerlidir. Bu unsurların yer almadığı bu düzlem, daha önce de işaret edildiği gibi yine bir ada/sahne işlevindedir ve bu ada art zaman düzlemini çeşitli anlatım teknikleriyle okuyucuya açar.

Bu yapı/kurgu tarzında karşımıza çıkan art zaman düzlemi de yine ufak tefek farklılıklarla öncekinin bir benzeri durumundadır. Mesela *Yazsonu*, olay bakımından daha önce ana hatlarıyla sunduğumuz 'birden çok çizgide ilerleyen ve sürekliliği oldukça zayıflayan olay tipi' kategorisine girer. Tıpkı *Ruh Üşümesi*'nde olduğu gibi bu romanda da olay, klasik yapıdan tamamen uzaklaşır; çatışmalar asgari seviyeye iner;³⁸³ hareket son derece azalır ve bunlara karşılık farklı zamanlarda ve mekânlarda yaşanmış durumlar ya da hayattan kesitler öne geçer. Şahıs kadrosunda karşımıza çıkan altı insandan Nevin ve Hasan, 12 Mart sürecinde oğullarını yitirirler ve bu yitirişle birlikte devrin ağır şartlarını göğüslemeye başlarlar. Aynı süreçte Doğan, bir tarafta babasının hastalığı öbür tarafta da kendi işleriyle boğuşur. Fuat, çalıştığı kurumlarda başarısızlığa uğrayarak içine kapanır. Meriç'le Memet birtakım tabuların baskısı altında hayatını sürdürür vb. Ama sonuçta hepsi aynı yapıda hayatı çekemez hâle gelir; bunalar ve tatile çıkar.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda ise bu durum, biraz daha farklılaşır ve daha önce işaret ettiğimiz her iki olay tipine girme eğilimleri belirir. Bunu, burada kısaca izah etmek yerinde olur: Kâmil Kaya'nın öğretmenlik yıllarında cereyan eden yaşantıları biraz önceki gibi durum

³⁸³ Bu romanda karşımıza çıkan çatışmalar tıpkı *Ruh Üşümesi*'nde olduğu gibidir. Kişiler arası çatışmalar çok az ve düşük yoğunluktadır. Çatışmalar *Ruh Üşümesi*'nde olduğu gibi siyasal, toplumsal ve kültürel yapılardan kaynaklanır. Şahıs kadrosunda yer alan her bir kişi bu yapıların gücünü zihinlerde kuvvetle hisseder ve bu hissedişle zihinsel düzeyde çatışmalar yaşar.

merkezlidir. Son derece statik olan bu durumlar/hayattan kesitler Konya, Kütahya, Kastamonu gibi kentlerde öğrencilere anlattığı derslerden meydana gelir. Bu derslerde hareket değil belli durumlar esastır ve öncekilerden farklı değildir. Ancak Viyana'daki yaşantılar Konya, Kütahya ve Kastamonu'da meydana gelen yaşantılardan farklılaşır. Burada artık “*Fikrimin İnce Gülü*”nde olduğu gibi belli bir kişi etrafında dönen belli bir olay belirir. Bu olayda Kâmil Kaya ile öğrencisi Yunus karşı karşıya gelir ve her ikisi arasında güçlü çatışmalar meydana çıkar. Hiç şüphe yok ki bu çatışmalar, işaret ettiğimiz olayın zuhur etmesine ve süreklilik kazanmasına hizmet eder. *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda ayrıca diğer romanlarda görmediğimiz başka bir husus da belirir: Viyana ayağında gelişen olay, zaman zaman polisiye unsurlarla beslenerek farklı bir hüviyete bürünür.

Bütün bu anlatımlar bize *Yazsonu* ile *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın bazı noktalarda önceki romanlardan ayrıldığını açıkça göstermektedir. Önceki anlatımlardan da anlaşılacağı üzere bu yapı tarzında her bir roman, öncelikle iki kısma bölünür. Bu bölünmenin bir tarafında kurmaca metnin hikâyesi, öte tarafında ise kurmaca metnin kendisi yer alır. Kurmaca metnin hikâyesinin yer aldığı ilk metin düzleminde birinci teklik şahıs anlatıcı egemendir. Bu anlatıcı, kendi etrafında gelişen basit bir öykü ile kurmaca metnin nasıl meydana geldiğini anlatır. Kurmaca metnin yer aldığı ikinci metin düzleminde ise yine iki ayrı zaman üzerine kurulu önceki yapı tarzı belirir ki, bu noktada farklılıklar değil benzerlikler söz konusudur.³⁸⁴

2.1.3. İlk ve İkinci İnşa/Yapı Tarzında Final

Kurgu ile ilgili bu kısmı tamamlarken son olarak şu soruya cevap aramak yerinde olur: İlk ve ikinci yapı tarzına giren bu sekiz roman, nasıl sona erer? Bunun açıkça görülebilmesi ve kavranabilmesi için romanların sonuç kısımlarını birer cümle ile ortaya koymak gerekir. Buna göre *Ölmeye Yatmak*, ölmeye yatan Aysel'in bir saat yirmi yedi dakikalık boğuşmasının ardından oteli terk etmesiyle; *Bir Düşün Gecesi*, gece boyu düşün kalabalığı arasında gördüğümüz Tezel'le Ömer'in sona doğru kendilerini adi kalabalığın/düşün salonunun dışına atmalarıyla; *Üç Beş Kişi*, Kısmet'in yeni bir hayata başlamak düşüncesiyle evini terk ederek İstanbul'a yönelmesiyle; “*Fikrimin İnce Gülü*”, Bayram'ın o kadar çok girmek istediği köye giremeden geri dönmesi ve bir kavşakta öylece kalakalmasıyla; *Yazsonu*, bunalımlı bir geçmiş yaşayan Nevin'in arkadaşlarını uğurladıktan kısa bir süre sonra tatil beldesinden ayrılmaya

³⁸⁴ Özellikleri ve örgütleniş şekliyle bu iki roman, kabul etmek gerekir ki, modernist roman yapısından kısmen sıyrılır ve bazı yönleriyle post-modern roman kategorisine doğru yol alır. Metnin üst kurmaca ve kurmaca diye kesin bir şekilde iki kısma bölünmesi, üst kurmacada kurmacanın nasıl oluştuğunun anlatılması ve dolayısıyla itibari metnin itibarlığının sarsılması veya kırılmaya uğraması, kurmacada polisiye/cinayet roman öğelerine rastlanması, kişiler noktasında ikizleşmelerin söz konusu olması, çok farklı anlatıcı ve anlatım tekniklerinin bir arada kullanılması gibi özellikler, bu noktayı açıkça somutlaştırır.

karar vermesiyle; *Hayır...*, inandığı değerleri sürdürme kararlılığında olduğu hâlde adına düzenlenen onur plaketi törenine katılacakmış izlenimiyle evden çıkan Aysel'in neden sonra tören salonuna gelmemesiyle; *Ruh Üşümesi*, düşsel sevişme sürecinin ardından Kadın'la Adam'ın karşılaştıkları lokantadan çıkmalarıyla; *Romantik Bir Viyana Yazı*, geçmişini bir bütün olarak kavrama ve anlama çabasında olan Kâmil Kaya'nın zaman karşısında un ufak olmasıyla sona erer.

Birer cümle ile dikkate sunduğumuz bu sona erişler, bize açıkça şunu gösterir: Son derece girift bir yapıda ilerleyen bu romanlar, aslında gerçek bir sonla değil, yeni bir başlangıçla sona ererler. Klasik Türk romanında olduğu gibi ölümle ya da mutlu sonla ucu tamamen kapanmazlar. Başka bir ifadeyle tamamlandığı/bittiği noktada bu romanlar, yukarıdaki özetlemelerde de görüldüğü gibi yeni bir başlangıç yaparlar. Sona erme noktasında beliren bu yeni başlangıçta ise okuyucu, hiç şüphe yok ki en çok son noktada alınan karar veya beliren durumla başlayacak olan yeni hayatı veya gelişmeleri merak eder. Onca yaşamışlık ve özellikle zihni faaliyet sonucunda beliren bu yeni başlangıç, nasıl ve ne şekilde sürecektir? Bu soru, kitabın son sayfasını kapadıktan sonra okuyucunun zihninde dolanır durur. Bu noktada artık bu soruyu cevaplayacak veya yeni bir başlangıçla sona eren romanı tamamlayacak tek bir kişi kalmıştır: Okuyucu.

2. 2. KİŞİLER

Anlatma esasına bağlı türlerden biri olan romanın temel yapı elemanlarından bir diğeri, *şahıs kadrosu*'dur. Bu unsur, metin tahlillerinde genellikle meslekleri/konumları veya roman içindeki dereceleri ve işlevlerine göre ele alınarak incelenir. Şüphe yok ki, Ağaoğlu romanlarına da bu açılardan yaklaşılabılır ve kişiler, söz konusu açılardan incelenebilir. Ancak bu, bize çok sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. Çünkü Adalet Ağaoğlu, özellikle bireyi esas alan ve onun varoluş/kimlik/kendilik sorununu anlatan bir romancıdır. Bu itibarla burada şahıs kadrosunu mevcut eğilimin ötesinde başka açılardan ele alarak incelemek daha yerinde olacaktır.

2.2.1. Karakter Yaratma

Her sanatkar müşahede, muhayyile ve tesirinde kaldığı eserlerden topladığı malzemeyi kendine has karakter yaratma yöntemleri dahilinde yoğurarak şahıs kadrosuna vücut verir.³⁸⁵ Şahıs kadrosuna vücut vermede her yazar, esas itibarıyla iki yönetime başvurur: *açıklama yöntemi* ve *dramatik yöntem*. Bunlardan birincisi, yazar anlatıcının etkin olduğu ve klasik dönem romancısının sıkça kullandığı bir yöntemdir. Bu yöntemde blok hâlinde tasvir etme ve

³⁸⁵ İsmail Çetişli, (1999): *Memduh Şevket Esendal*, Kardelen Kitabevi, Birinci Basım, Isparta: 301.

bilgi verme esastır. Bilindiği gibi açıklama yöntemi, romanın modernleşme sürecinden itibaren yerini büyük ölçüde dramatik yönetime bırakmıştır. Dramatik yöntem, modern bir yöntemdir. Bu yöntemde roman kişisi, önceki yöntemin aksine fiziki ve moral özelliklerinin topluca sunulmasıyla değil, parça parça verilmesiyle çizilir. Çizimde, anlatıcının rehberliği yerine, kişinin kendi davranış biçimi, duygu ve düşünceleri asıl rolü oynar. Kişinin çevresine karşı takındığı tutum, olaylara bakış tarzı, yorum ve açıklamaları, bize kendisini verir.³⁸⁶

Modern bir romancı olan Adalet Ağaoğlu, romanlarında tamamıyla bu anlayışa bağlıdır. Onun karakter yaratmada açıklama yöntemini neredeyse terk ettiğini görürüz. Açıklama yöntemi, onun metinlerinde en aza indiği gibi klasik özelliğini de kaybetmiştir. Belli başlı anlatım tekniklerini ele aldığımızda da görüleceği gibi Adalet Ağaoğlu, yazar anlatıcı merkezli açıklama yöntemine başvurduğu metinlerinde bile roman kişilerini klasik metinlerde olduğu gibi blok hâlinde vermez. Onları bir anda tasvir ederek sunmaz. Bunun yerine o, roman kişilerinin çizimini mümkün mertebe alışılmışın dışına çıkarak ve metne yayararak yapar. Bunun içindir ki, okuyucu yazar anlatıcı sayesinde sayfanın başında parça parça tanımaya başladığı kişiyi son sayfaya kadar dikkatle izleme ihtiyacını duyar; ancak bu izleme sonucunda onu dış yönüyle bir bütün olarak kavrar. Bu sınırlı açıklama yönteminin yanı başında yer alan en etkili karakter yaratma tarzı hiç şüphe yok ki, dramatik yöntemdir. Adalet Ağaoğlu'nun karakter yaratmada en çok başvurduğu bir yöntemdir bu. Bu yöntemin, onun romanlarından bir anda çıkarıldığını düşünürsek ne roman kişilerini tanıma imkânı bulabilir ne de bu kişiler sayesinde meydana gelen yaşantıları kavrayabiliriz. Adeta hepsi bir anda aradan çekilir gider; yok olur. Adalet Ağaoğlu, bu yöntemle roman kişilerini çizerken özellikle onların iç dünyalarına, psikolojik yapılarına ve davranışlarına yönelir. Dış görünüşü, hemen bütün romanlarında en aza indirir. Açıklama yönteminin aksine burada roman kişilerini ilk sayfadan son sayfaya kadar parça parça tanımaya devam ederiz. Onları, ancak romanın tamamını okuduğumuzda bir bütün hâlinde tanır veya kavrarız.

Karakter yaratmada kullanılan belli başlı anlatım tekniklerine ve örnekelere geçmeden önce burada şu yargıyı ileri sürmek mümkündür: Karakter yaratmada Adalet Ağaoğlu, klasik bir yöntem olan açıklama yöntemini büyük oranda terk etmiştir. O, karakter yaratmada daha çok modern olan yöntemi, dramatik yöntemi kullanmıştır. Bunu, onun sekiz romanında açıkça müşahade ederiz.

Onun sekiz romanını bu açıdan ele aldığımızda şu temel karakter yaratma tarzı ve tekniklerinin öne çıktığını görürüz: iç konuşma, davranış-tavır, iç çözümleme, anlatım, mektup, hatıra/anı, tasvir, diyalog, monolog. Sıralamadan da anlaşılacağı gibi bu karakter yaratma tekniklerinden iç konuşma, sekiz romanın tamamında en önemli yeri işgâl eder. O kadar ki diyalog, monolog, iç çözümleme gibi anlatım tekniklerini, iç konuşma tekniği kendi bünyesinde

³⁸⁶ Tekin, (2001): 79-80-81;

eritir. Başka bir deyişle işaret ettiğimiz teknikler, iç konuşma sayesinde okuyucuya açılan roman kişinin bilincinde cereyan eder; okuyucu kendisine açılan bu bilinçten takip eder söz konusu teknikleri. Bu itibarla burada esas olarak bunların dışında kalan karakter yaratma tekniklerine değineceğiz.

İç konuşma, Adalet Ağaoğlu'nun romanlarındaki şahıs kadrosunu yaratmada kullandığı en önemli tekniktir. Bu tekniği kullanma bakımından o, denilebilir ki Türk edebiyatında ayrı bir yere sahiptir. Sanatının en dikkati çeken yönlerinden biri olan bu özellik, karakter yaratmada olduğu gibi karakterlerin etrafında gelişen yaşantıların okuyucuya taşınmasında da esastır. Sekiz romanın tamamında Adalet Ağaoğlu, gerek karakter yaratmada gerekse bu karakterlerin etrafında gelişen yaşantıları aktarmada bu tekniğe bağlıdır.

Adalet Ağaoğlu, bu teknikle roman kişilerine can verirken bunların inandırıcı ve yaşayan birer varlık olabilmeleri için son derece etkili yollara başvurur. Bu teknikle karakterlerini yaratırken tek bir kişinin iç konuşmalarına bağımlı kalmaz. Aksine o, bu teknikle yavaş yavaş tanımaya başladığımız roman kişisini diğer roman kişilerinin iç konuşmalarıyla bütünler. Başka bir deyişle onun roman kişileri, tek bir kişinin iç konuşmalarıyla vücut bulmaz. Romanda yer alan kişi sayısınca bu yaratma gerçekleşir. Her bir roman kişisi, iç konuşmalarla hem kendini çizer, hem de ayna ya da yansıtma görevi görerek diğer roman kişilerine can verir. Bu sayede okuyucu hem kendilerinin hem de diğer roman kişilerinin çeşitli yönlerini, duyuş, düşünüş ve yaşayış biçimlerini kavrar.

Her romanda gördüğümüz bu yaratma tarzını, burada *Üç Beş Kişi* romanından örneklemek mümkündür. Bu örneklemede sırayla Kısmet ve Murat'ın iç ve dış yönleriyle nasıl ete kemiğe büründüklerini göreceğiz:

Kısmet:

“Otuz üç yaşındayım. Doğum bin dokuz yüz kırk yedi.”(s.293) “Ben hiçbir düşüncemi dışı vuramam.”(s.303) “Bir duvar, bir ağaç arkası... Saklanıyordum. Hep saklanıyordum. Caymıyordum. Ne Murat'tan, ne Ufuk'tan, ne Orhan'ın karısı olmaktan, ne Türkân Kaymazlı'nın kızı olmaktan, ne Ferit Sakarya'nın yeğeni olmaktan, ne çarşafıma K.O. markaları işlemekten...”(s.294) (Kısmet'in kendi iç konuşmalarından) “Desteksiz bir adım öteye gidemez o, ardında biri yoksa.”(s.110) (Kardelen'in iç konuşmalarından) “Artık her şeyi açığa vurdu belki. Kendini açığa vurdu. Evini bıraktı, kaçıyor. Olamaz ki. Kısmet bunu yapamaz. Kaçacaksa, ancak üst kata, annemiz Türkân Kaymazlı'nın yanına kaçır o. Ertesi gün de herkes elbirliği eder, Orhan'la aralarını yapiverirler ve yaşam eskisi gibi sürer gider.”(s.16) (Kardeşi Murat'ın iç konuşmalarından) “Kısmet, otuz yılı aşan hayatında hiçbir şey yapmadı. [...]. Hiçbir şey yapmadığı hâlde, pek çok şeyi kötü yapan yalnız kendisiymiş, bundan ötürü de, bütün o kötü şeylerin

hesabı kendisinden sorulacakmış gibi bir ürküntü, çekiniklik içinde yaşamıştır.”(s.239) (Dayısı Ferit Sakarya’nın iç konuşmalarından)

Murat:

“Benden ummuyor! Ummasın bakalım. Sanki hep o uslu, uysal, ‘kız gibi’ Murat’ım da...”(s.75) (Murat’ın kendi iç konuşmalarından) “Murat’la tartışamazdı. Tartışmayı sevmez o. Yan çizer. Yanılırsa, diye korkar. Kendini kendine saklar... Yanlış bir şey yapmaktansa, hiçbir şey yapmaz... Nasılsa şarkılar besteler... Onlarda da ürkek... Bunca bir burnu büyüklük.”(s.95) (Kardelen’in iç konuşmalarından) “Seviştiği o toy delikanlı da. Evet, pek şeker şey. Ancak hiçbir esprisi yok a canım. Sahnede her gün biraz daha parlayan Selmin gibi bir sanatçı için pek çocuksu. Cerbezisiz. Fazla duygulu, çok alıngan. Rembomsu... Jorj Sand’a daha bitkin bir şopen. [...]. Fakat bu Murat, uysal çekinik görünüşüne rağmen ne kadar kıskanç!”(s.196) (Neval Hanım’ın iç konuşmalarından) “Ne biçim seviyorsun Murat? Böyle mi sevilir? Sen daha neden hoşlandığımı, neyi istemediğimi bile öğrenemedin. Öğrenemeyeceksin de!.. Yeter canım, anan değilim ya senin! [...]. Senden çocuk bile olmuyor...(s.281) (Selmin’in iç konuşmalarından)

Bu iki uzun alıntı, işaret ettiğimiz teknikle gerçekleşen karakter yaratma şeklini açıkça dikkate sunar. Görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, roman kişilerini yaratırken hem kişinin kendi iç dünyasına hem de bu kişinin yanında yer alan ve onu bir şekilde tanıyan başka kişilerin iç konuşmalarına başvurur. Hemen bütün romanına egemen olan bu karakter yaratma tarzı, kabul etmek gerekir ki, son derece sağlam ve inandırıcı kişiler ortaya koyar.

Karakter yaratma tekniklerinden bir diğeri de *davranış-tavır*dır. Davranış-tavır, Adalet Ağaoğlu’nun karakter yaratmada başvurduğu tarzlardan ikincisini teşkil eder. Bilindiği gibi “hikâye ve romanlardaki küçük vakalar, tabii olarak olay örgüsündeki kişilerin müspet veya menfi tepkilerine sebep olur. İşte bu tepkilerin ifadesi olan davranış biçimleri ve tavırlar, kahramanımızı tanımada önemli ip uçlarıdır. Çünkü herhangi bir olay, nesne veya durum karşısındaki her tavır/davranış biçimi, belli bir ruh hâli, dünya görüşü, zevk ve zihniyetin fil hâlindeki dışa yansımış ifadesidir. Söz konusu teknik, aynı zamanda anlatım, tasvir, iç çözümleme, iç konuşma, mekân-insan ilişkisi teknikleriyle yaratılmaya çalışılan karakterin ispatına da yarar. Çünkü okuyucu, her kahramandan çizilen karakterine uygun davranış ve tepki bekleyecektir. Aksi takdirde, ilk roman ve hikâyelerimizde sık sık karşılaştığımız çarpıklıklar ortaya çıkacaktır. Bu da karakterin gerçekliğini gölgeler.”³⁸⁷

³⁸⁷ Çetişli, (1999): 302.

Davranış-tavırla gerçekleşen karakter yaratma tarzını burada iki kişi üzerinde durarak somutlaştırmak mümkündür. Bu çerçevede üzerinde duracağımız ilk kişi, Dar Zamanlar Üçlemesi'nin ana karakteri olan Aysel'dir. Aysel'in altmış sekiz Nisan'ında ölmeye yattığını ve bir müddet sonra da yeni bir kararla topluma yeniden döndüğünü biliyoruz. Topluma dönen ve işini sürdüren Aysel, günün birinde üniversitede ders verirken kendisinin dekan tarafından çağrıldığını öğrenir ve ders bitiminde ilgili kişinin odasına gider. Dekan, Aysel'e bazı sebeplerden dolayı işine son ver-il-diğini söyler ve uzattığı belgeyi imzalamasını ister. Ama Aysel, bu karara her bakımdan karşı çıkar; imza atmaz; buna direnir. Başka bir yerde de yine buna benzer bir davranışla karşı karşıya geliriz. Aysel, yeğeni Ayşen'in düğününe davet edilir. Kocas, annesi, abisi, yengesi, yeğeni ve diğer yakın akrabası, onun düğüne gelmesini ısrarla isterler. Hemen hepsi bu düğüne getirebilmek için onu sıkıştırır; ama Aysel, bütün ısrarlara rağmen bu düğüne gitmez. Sebebi ise, adi kalabalığa karışmamaktır. Bu ve benzeri davranışlar, hiç şüphe yok ki onun dirençli yapısını verir.

Üzerinde duracağımız ikinci kişi ise Aysel'in yeğeni Ayşen'dir. Ayşen, burjuva bir aileden sol çevreye giren ve bu çevrede kendine yer edinmeye çalışan genç bir kızdır. Ne var ki o, bu çevrede burjuva bir aileden geliyor olmasından dolayı sürekli bir şekilde dışlanır. Bu dışlanma karşısında Ayşen, çeşitli yollara başvurur; ama hemen hiç birinde başarılı olamaz. Neredeyse o, bu çevreden bütünüyle atılmak üzeredir. Tam bu durumda iken Ayşen, Mustafa adlı bir devrimcinin bir teklifiyle karşılaşır. Teklif şu: Değişik bölgelerden gelen sol görüşlü çocukların iâşesi için bir miktar para gerekmektedir. Mustafa bu parayı Ayşen'in temin edebileceğini düşünür ve ondan ister. Ayşen, bu teklifi içine sindiremez. Çünkü bu teklifin altında onun hâlâ burjuva bir aileye mensup olduğunu duyuran işaretler mevcuttur. Bunu sezmesine karşın Ayşen bu teklifi istemeyerek de olsa kabul eder. Sebebi ise, bunun kendisini dışlayan çevreye bir şekilde bağlayabileceği umududur. Bu ve benzeri davranışlar, hiç şüphe yok ki bize Ayşen'in öz güven eksikliği içerisinde bulunduğunu; yaşadığı sorunların ana kaynağını görmekten uzak olduğunu gösterir.

Adalet Ağaoğlu'nun karakter yaratmada kullandığı bir diğer yöntem de *anlatımdır*. "Daha ziyade şahıs kadrosunun geçmişi, sosyal durumu, davranışlarının izahı meselelerinde kullanılan anlatım, kahramanın belli bir sosyal kimlik sahibi olmasına imkân verir."³⁸⁸ Gerek karakter yaratmada gerekse romanın bütünlüğünü meydana getiren diğer yapı unsurlarının takdiminde Adalet Ağaoğlu, bu yönteme çok az başvurur. Sekiz romanının tamamını dikkate aldığımızda anlatımın ne kadar aza indirildiğini açıkça görürüz. Adalet Ağaoğlu, bu yöntemi ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta biraz daha fazla kullanır gibidir. Ama belirttiğimiz gibi bu yöntem, sona doğru giderek etkisini kaybeder ve yerini yukarıda işaret ettiğimiz iç konuşmaya

³⁸⁸ Çetişli, (1999): 303.

bırakır. Burada anlatıma en yoğun şekilde tesadüf ettiğimiz *Ölmeye Yatmak*'tan birkaç örnek verelim:

“Aysel’in babası, Salim Efendi, Kurtuluş Savaşı’nda İsmet Paşa’yı Ankara’ya götürülen jandarmalardan biri olmakla yakın zamana dek övünmüşse de, artık bunu unutmuş gibidir. Hele bu müsamere işini hiç güler yüzle karşılamamıştır. Kasabanın yerlisidir. Çarşı başında, içinde bitotundan urgana, tencere tavadan kalem kağıda, zencefil ve makaraya, pazenden balmumuna kadar herşeyin satıldığı küçük bir dükkanın sahibidir. Kızının gönül rızasıyla sokmadığı bir işe cebinden para harcamaya, dükkanının sağ duvarındaki birkaç top Şam ipeklisinden iki metre kesmeye yanaşmamıştır.”(s.18)

“Bu sonuncu, Hasip, Hafız Bilal’in oğlu. Okula geç başlamıştı. Şimdi bitirirken de on dört yaşını dolduruyordu. Kur’an’ı ezbere bilir, ablasının çeyizine de gizli gizli kanaviçe işler, dantel örer.”(s.15)

Hatıra/Anı, Adalet Ağaoğlu’nun karakter yaratmada kullandığı diğer bir tekniktir. Bilindiği gibi bu teknik, kahramanların geçmişini, duygularını, düşüncelerini daha özgür bir şekilde dışa vurmalarına imkân sağlar. Bu teknik, aynı zamanda hatıra defteri sahibinin etrafında yer alan veya direkt ilişki içinde bulunduğu kişilerin de tanıtılmasına imkân verir. Onların ait oldukları kültürel çevre, düşünceleri ve davranışları hatırayı kaleme alan sayesinde dışa akseder. Karakter yaratmada Adalet Ağaoğlu, bu tekniğe iki romanında başvurur. Bunlardan biri *Ölmeye Yatmak*, ikincisi de *Bir Düşün Gecesi*’dir. Bu iki romanda hem hatırayı kaleme alan kişileri tanıma imkânı buluruz hem de onların dışında yer alanları. Burada *Ölmeye Yatmak*’ta önemli yer işgal eden Aydın’ın hatıra defterinden birkaç alıntı yaparak konuyu örnekleylim:

“İstanbul’da dedeme ait harap bir köşkün her yanından rüzgar alan odasında, okumuş bir baba ile Yanya’lı çok güzel bir anneden doğmuşum. Bir kız kardeşim vardır. [...]. Benim adım da çok biçimsiz; Aydın Alpdemir.”(s.13) “Bizim sınıfta bir de müddeiumuminin kızı bir Sevil vardı. [...]. Zaten bir o temizdi, bir de kızkardeşimle ben. En temizleri bizdik. Sevil şişman bir kızdı. Keman çalardı. Yani, görgüsüz değildi. [...]. Sınıfımızda bir de Ali diye bir çocuk vardı. Geçimsizin biriydi. [...]. Ailesi hem köylü, hem çok fakir. Babası da yokmuş zaten.”(s.32)

Karakter yaratmada hatıra/anı tekniğinin yanında dikkatimizi çeken diğer bir teknik de *mektup* tekniğidir. Mektup tekniği, tıpkı hatıra tekniğinde olduğu gibi bize mektubu yazan kişiyi çeşitli yönleriyle tanıma imkânı verir. Yanı sıra bu teknik, mektubu yazan kişinin yakın çevresini de bizlere açar. Bu sayede onların geçmişini, hâl içerisindeki durumlarını,

düşüncelerini öğreniriz. Karakter yaratmada bu tekniğe özellikle ilk romanlarında başvuran Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*'nin Yıldız'ını kendi mektubuyla şöyle takdim eder:

“İktidardaki partinin milletvekillerinden Remzi Tarakçı'nın ikinci karısından olma kızıyım. Ailemde daha neler yok neler... [...]. Bense, ne yürekten bunların yanındayım, babam başta ne de bunların herhangi biriyle çalıştım. Ailenin şımartılmış kızıyım. Onlarla çatışmak bile küçültücü geliyor bana. Uygur yaşamın bütün kurallarına göre yetiştirildim. Mankenlik kurslarına gönderildim. Koleji bitirdim. Bana dil öğretildi.”(s.140)

“Anlatma esasına bağlı eserlerden roman ve hikâyelerde klasikleşmiş karakter yaratma tarzlarından biri olan *tasvir*”³⁸⁹ Adalet Ağaoğlu'nun eserlerinde de kullanılmıştır. Ancak bu kullanım, sekiz romanın tamamında dikkat çekecek seviyede sınırlıdır. İlk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta bu teknikle karakter yaratmaya önem veren Adalet Ağaoğlu, son romanına doğru bu tarz yaratma şeklini iyice terk eder. Onun ilk romanı dışarıda bırakılacak olursa denilebilir ki Adalet Ağaoğlu, bu teknikle en az karakter yaratmış bir yazardır. Gerçekten de onun romanlarında karşımıza çıkan kişileri fiziki görünüşleriyle çok az tanırız. Klasik romanlarda alışkın olduğumuz ressam edasıyla portre yaratma tavrı işaret ettiğimiz romanlarda son derece asgari seviyededir. Hiçbir okuyucu buradan hareketle karşısındaki kişinin dış yapısını bir bütün olarak kavrama imkânı bulamaz. Bu sadece karakter yaratmada değil, diğer yapı elemanlarının ifadesinde de söz konusudur. Adalet Ağaoğlu bu noktalarda da dış görünüşe son derece az yer verir. Romanlarda fiziki görüntünün bu derece ihmal edilmiş olması bize göre yazarın daha çok bireyin iç dünyasına önem vermesinden, bu dünyaya nüfuz etmek ya da ettirmek istemesinden ileri gelmektedir. Asıl meselenin dışta değil içte olduğunu düşünen bir yazarın tavrıdır bu. Daha önce işaret ettiğimiz karakter yaratma tarzları da bu anlayışı açıkça belgeler. Diğerlerine göre tasvirle karakter yaratmanın en yoğun olduğu *Ölmeye Yatmak*'tan bir örnekle bu durumu gösterelim:

“Ütülü siyah kısa pantolonu, ipek beyaz gömleği, sahici siyah papyon kravatı, beyaz çorapları, siyah rugan iskarpinleri, güzelce kolonyalanıp taranmış saçları... Koro için de, polka ve rondo için de verdiği modelden daha güzel her bir şeyi.” [...]. “Aydın, pek uzun boylu değildi. Ama alnına düşen kumral saçları, bir çizgi gibi duran çekik gözleri, küçük, yuvarlak çenesinin üstündeki ince yara iziyle hiç de sevimsiz görünmüyordu. Üstelik Galatasaraylı'ydı. Hareketleri inceydi.” (s.104)

Bütün bu anlatımlar, bize yazar Adalet Ağaoğlu'nun karakter yaratma tarzını gösterir. Anlatımlarda da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, karakter yaratmada en çok iç konuşma tekniğini kullanır. Bu tekniğin yanında diğer karakter yaratma tekniklerine de başvurur. Ancak bu başvurma, hiçbir zaman iç konuşma tekniği kadar yaygın değildir.

³⁸⁹ Çetişli, (1999): 304.

2.2.2. Sahihlik/İnandırıcılık ve İdealizasyon

Çeşitli anlatım teknikleriyle yaratılan karakterler ete kemiğe bürünen, inandırıcı ve yaşayan karakterler midir yoksa yazarın arzu ve düşünceleri istikametinde idealize edilerek vücut bulan ve dolayısıyla insan olma vasfını yitiren kişiler midir? Bu soruyu, bir istisnayı daha sonra izah etmek kaydıyla, şu şekilde cevaplamak mümkündür: Şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerin büyük bir kısmı ete kemiğe bürünür; okuyucuyu kendine inandırır. Şahıs kadrosunun büyük bir kısmı, için söz konusu olan bu yargının, iki noktadan ileri geldiğini söyleyebiliriz. Bu noktalardan ilki, roman kişilerinin siyasal, toplumsal ve bireysel bağlamda kavranması; ikincisi ise bunların takdiminde çok yönlü anlatım tekniklerinin kullanılmasıdır. Bunları daha yakından kavramak için burada şüphe yok ki tüm romanlara yönelmek gerekir.

Adalet Ağaoğlu, bir sürecin yazarıdır. Bu süreç, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte başlar ve doksanlı yıllara kadar uzanır. Bu uzun süreçte özellikle otuzlu yılların sonu ile ellili, altmışlı, yetmişli ve seksenli yıllarda yoğunlaşan Adalet Ağaoğlu, romanlarında yoğunlaştığı yılların siyasal ve toplumsal yapısına uygun olarak büyük ölçüde kriz/bunalım hâli yaşayan kişilere yer verir. Onun sekiz romanının şahıs kadrosunda, özellikle birinci, ikinci ve üçüncü -hatta bazı romanlarda diğer- derecedeki kişilerde, bu durumu açıkça görürüz. Şahıs kadrosunun en belirgin özelliği olan bu durumu, mesela *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nde Aysel, Tezel, Ömer ve Aysen'de; *Yazsonu*'nda Nevin, Hasan, Doğan, Meriç, Memet ve Fuat'ta; *Üç Beş Kişi*'de Kısmet, Murat, Türkân ve Neval Hanım'da; *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda tarih öğretmeni Kâmil Kaya'da ve burada bunlara ilave edilebilecek daha nicelerinde açıkça müşahede ederiz. Şahıs kadrosunda dikkati çeken bu kriz hâlinin, Adalet Ağaoğlu'nun yöneldiği dönemlerden kaynaklandığını burada belirtmeye gerek yoktur. Kriz yıllarını kendine hareket noktası tayin eden bir yazarın ortaya koyacağı tablodur bu. Burada asıl sorgulanması gereken şey, bu kişilerde müşahede edilen hususun ne derece sebep sonuç zinciri dahilinde sunulduğudur. Çünkü kriz hâli yaşayan kişilerin inandırıcılığı, ancak bu noktada sunulacak gerekçelerle sağlanabilir. Aksi takdirde bunlar, ne varlıklarıyla ne de yaşadıklarıyla inandırıcı olabilirler.

Bu açıdan hareketle şahıs kadrosuna yöneldiğimizde gerçekten de bu kişilerin bunalımını veya gerçekliğini veren yeterli gerekçelerin metinlerde yer aldığını görürüz. Adalet Ağaoğlu, kriz hâli yaşayan kişilerin neden bu hâlde olduklarını, bu noktaya nasıl sürüklendiklerini en ince ayrıntısına varana kadar dikkate sunar. Bunları metne dayandırarak örneklemek gerekirse, mesela *Ölmeye Yatmak* romanındaki Aysel'in, son noktadaki kriz hâlini öğrenimi boyunca geçtiği tek yönlü katı ideolojik sürece bağlarız. Aile, çevre ve eğitim hayatını ihtiva eden bu süreci romanda bütün ayrıntılarıyla takip ederiz. *Bir Düşün Gecesi*'nin, umudunu ve inancını yitirmiş nihilist kişilerinden Ömer'i, Tezel'i ve Aysen'i yine 12 Mart dönemi öncesi ve sonrasında ağır siyasal ve toplumsal şartlarında kavrarız. Bu romanda

dönemin boğuk atmosferini, bireyler arasında kol gezen kuşkuyu ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sevgisizlik ve güvensizliği bütün ayrıntılarıyla izleriz. *Bir Düğün Gecesi*'nde gördüğümüz gerekçeleri aynı şekilde *Yazsonu*'nda da görürüz. Nevin'i, Hasan'ı, Memet'i Fuat'ı, Doğan'ı ve Meriç'i yine 12 Mart'ın ve onu takip eden yılların ağır siyasal ve toplumsal yapısında kavrarız. "*Fikrimin İnce Güllü*"ndeki Bayram'ın, insanî değerlerden uzaklaşma serüvenini yine çok partili hayata geçişle birlikte başlayan ve günümüze doğru gelen yozlaşma sürecinde kavrarız. Bu kavrama, yazarın diğer romanlarının şahıs kadrosu için de geçerlidir.

Bütün bunların yanında yazar, romanlarında bu kişilerin bireysel noktadaki durumlarını da ayrıntılarıyla dikkate sunar. Başka bir deyişle Adalet Ağaoğlu, siyasal ve toplumsal yapıdan geçen bireylerin, birey olarak kendilerine düşen sorumlulukları ne derece yerine getirdiklerini de ayrıntılı bir şekilde verir. Mesela *Ölmeye Yatmak*'taki Aysel'in işaret ettiğimiz yapıda son ana kadar edilgen davranması, verilenleri hiç sorgulamadan kabul etmesi; *Bir Düğün Gecesi*'ndeki Tezel'in, Ayşen'in ve Ömer'in ayakta kalmayı kendilerinde değil de dışta görerek yaşadıkları karşısında teslim olmaları; aynı şekilde *Yazsonu*'ndaki Nevin'in, Hasan'ın, Fuat'ın, Meriç'in ve Doğan'ın da yaşadıkları karşısında dayanışmayı değil de uzaklaşmayı yeğleyerek sağa sola savrulmaları gibi... Birkaç romandan yaptığımız bu küçük örneklemeler bize roman kişilerinin bireysel noktadaki durumlarını verir. Bu yapıdan geçen bireylerin edilgen kişiliklerini gösterir. Bu tarz kavrama/kavratma şekli, Adalet Ağaoğlu'nun bütün romanlarında söz konusudur. Onun romanlarında kişileri hazırlayan şartlar ve bu şartlardaki kişilerin bireysel durumları açıkça sergilenir.

Şahıs kadrosunu siyasal, toplumsal ve bireysel şartları göz ardı etmeden veren Adalet Ağaoğlu roman kişilerine can vermede aynı zamanda dönemin eğilimlerine ve ait olunan kesime de dikkat eder. Onun romanlarının büyük bir kısmında bu durumu müşahade etmek mümkündür. Bu hususu burada *Ölmeye Yatmak* romanı üzerinde durarak kısaca izah etmek mümkündür. Bir süreci dikkate sunmaya çalıştığı bu romanda yazar, hatırlanacağı üzere ağırlıklı olarak yeni rejimle birlikte eğitim görmeye başlayan çocukları karşımıza çıkarır. Bu çocukları ilk kez bir müsamerede tanımaya başlarız. Yazar anlatıcı, bize bu çocukları isimleriyle birlikte tek tek tanıtır: Aysel, Aydın, Sevil, Ertürk, İlhan ve diğerleri. Bu isimlerde dikkat çekici nokta şudur: Henüz otuzlu yılların ortalarındayız ve karşımıza çıkan çocukların büyük bir kısmı öz Türkçe isimlerle adlandırılmış. Bu adlandırma aslında dönemin eğilimini³⁹⁰

³⁹⁰ Devrin tanığı olan Adalet Ağaoğlu, bu adları ve adların geldiği kaynakla ilgili olarak *Geçerken* adlı deneme kitabında şu bilgileri verir: "1939'lar Türkiye'sinde Aysel, Mine, Oya gibi adlar moda adlardı. Ama nasıl bir moda, neden bu moda? O yıllarda erkek çocuklara verilen adlardaki türk, er, gün, han, kan, tan, tamlama ya da takıları gibi, kız adlarında da sel, ten,, gün, sen, el, al, il tamlamaları da 'Batılaşmayı', uygarlaşmayı, devrimleri, bunun bir uzantısı olarak öztürkçeciliği belirleyen adlardı. Sevgili, sevdalı, ayılı, güllü adlar, ayrıca, geriden izlenen Avrupa romantizminin esintisine de bir işaretidir, kent yaşamından etkilenmeye de. Uygur, o dönemdeki anlamıyla 'kibar' görünmek isteyen her taşra ailesi, büyük kent yaşamından, o yaşama yeni giren güzellik yarışmalarına katılmış, o yarışmalarda

yansıtan bir işarettir. Çünkü bu yeni dönem, her alanda olduğu gibi isim noktasında da kendi tercihini bir şekilde halka kabul ettirme yoluna gitmiş ve yavaş yavaş yeni doğan çocuklara bu isimleri verdimiştir. Bu dönemi bizzat yaşamış olan Adalet Ağaoğlu, işte dönemin bu eğilimini çok iyi bilen biri olarak roman kişilerine de yansıtır. Çocukların bir kısmını bu şekilde adlandıran yazar, eski kuşağı da ait olduğu yapıyla uyumluluk içerisinde verir: Salim Efendi, Fitnat Hanım, Şakir Ağa, Molla Kâtibin, Hafız Bilal ve benzeri... Böylece de onları tarihsel gerçekliği içerisinde dikkate sunmuş olur.

Diğer bir noktaya geçmeden önce burada bu hususlara şunu da ilave etmek gerekir: Adalet Ağaoğlu'nun roman kişileri ait oldukları sosyal kesime ve aldıkları eğitime uygun bir şekilde konuşurlar; davranırlar. Bu açıdan onlar ne ait oldukları kesimin ne de almış oldukları eğitimin dışına çıkarlar. Bu noktada yazar son derece hassastır. Her bir roman kişinin gerçekliğine riayet eder. Bunu çocukları eğitmekle yükümlü olan Dünder Öğretmen'le Aysel'in babası Salim Efendi arasında geçen konuşmalardan örneklemek mümkündür. Dünder Öğretmen Cumhuriyetçi bir öğretmendir. O, dünyaya bu açıdan bakar, konuşur ve davranır. Bu noktada o, rahattır. Çünkü sırtını dayadığı güvenilir bir nokta vardır. Buna karşı Salim Efendi ise, yeni rejimi tam anlamıyla içine sindirebilmiş değildir. O, daha çok alışkanlıklarının adamı, eskinin bir devamıdır. Düşüncelerini dillendiremez. Sürekli endişe içindedir. Korkularıyla birlikte yaşar. Bu ön bilginin ardından şimdi yazar anlatıcının aktardığı şu alıntıyı okuyalım: “Salim Efendi [...] Öğretmen Dünder'dan [...] oldum olası hoşlanmamıştır. Her sözü kitaptan ezberlenmiş gibi düzgün bu oğlanın. Sahiciye benzemez. “Tünaydın Salim Efendi. Umarım kazançlı bir gün geçirmişsinizdir?” “Salim Efendi, hem öfkelenir ona, hem çekinir, ezilir karşısında: “Çok şükür Öğretmen Bey. Bin berekât!”(s.43)

Ölmeye Yatmak romanından yaptığımız bu örneklemeleri diğer romanlardan da yapmak mümkündür. Gerçekten de onun roman kişileri, büyük oranda ait oldukları yapının bireyi olarak düşünürler, konuşurlar ve davranırlar. Bu sayede de ete kemiğe bürünürler; yaşayan birer varlık hâline dönüşürler.

İkinci noktada ileriye sürdüğümüz gerekçeye gelince: Bunun karakter yaratmadan ileri geldiğini belirtmemiz gerekir. Daha önceki anlatımlarımızdan da anlaşılacağı gibi Adalet Ağaoğlu, şahıs kadrosunu takdim ederken tek bir yonteme başvurmaz. O, herhangi bir roman kişisini, çok değişik bakış açılarından verir. Onun roman kişilerini hem yazar anlatıcının anlatımlarından, hem kahramanların birbirlerini ve kendilerini yansıtmalarından, hem küçük vak'a parçaları etrafındaki davranışlarından, hem de mektup, anı gibi sair anlatım tekniklerden

seçilmiş kızların adlarından da –takma ya da değil- bol bol esinleniyordu. Ama onların asıl esin kaynağı, Cumhuriyetin taşra bayileri olan memurinin eşleriydi. Taşranın yerli aileleri, özellikle kadınları, bu bayanlara yakınlık kurma özlemi duysunlar duymasınlar, asıl istek daha çok yerli hâlkla yakınlık kurup onlara yeni yaşamı öğretmek görevini yüklenmiş memur eşlerinden geliyordu.” (Ağaoğlu, (1996a): 29-30.)

kavrarız. Onları farklı açılardan kavramamıza imkân veren bu çok yönlülük, aynı zamanda onlara daha sahih bir vücut kazandırır. Bu da onların inandırıcılığını artırır. Karakter yaratma tarzında verdiğimiz örnekler dikkate alınırca, bu husus daha iyi anlaşılır. Mesela son derece içe kapanık olan ve ölmekle yaşamak arasında bir yerde duran Kısmet'i hatırlayalım. Farklı açılardan tutulan projeksiyon, onu öylesine karakterize eder ki, okuyucu bütün bunların sonunda Kısmet'i inandırıcı bulur. Ondandırıcı şüpheye düşmez. Bu hususun diğer roman kişilerinin takdiminde de büyük ölçüde söz konusu olduğunu burada belirtmeye gerek yoktur.

Şahıs kadrosunun inandırıcılığı konusunu tartışmaya başlarken ileriye sürdüğümüz diğer bir soru da şuydu: Adalet Ağaoğlu, roman kişilerini idealize eder mi? Bu sorudan hareketle sekiz romanı bir bütün hâlinde kavradığımızda Adalet Ağaoğlu'nun okuyucuyu zaman zaman tereddüde sevk ettiğini ve sayı itibarıyla az da olsa bazı roman kişilerini idealize ettiğini görürüz. Bu idealizasyonu, Dar Zamanlar Üçlemesi ile *Üç Beş Kişi*'nin bazı kişilerinde açıkça müşahade etmek mümkündür. Burada bunları tek tek sıralamak gerekirse, Dar Zamanlar Üçlemesi: Aysel ve Ali Usta. *Üç Beş Kişi*: Kardelen ve Ferit Sakarya. Adlarını verdiğimiz bu kişiler, bize göre gerçekliği ve inandırıcılığı olan kişiler değildir. Bunlar belli sebeplerden ötürü yazarın boyunduruğu altına girmiş, buna bağlı olarak gerçeklikle ilişkileri kopmuş ve okuyucu karşısında sahilik açısından itibar kaybına uğramış kişilerdir. Bu noktayı, söz konusu kişilerden bazılarını hikâyeleriyle birlikte hatırlarsak daha iyi kavrarız.

İdealize edildiğini belirttiğimiz Aysel'i ilk kez *Ölmeye Yatmak* romanında tanımaya başlarız. Bu romanda onun küçük bir kasabada dünyaya geldiğini; hayatını sürdürdüğü ailenin geleneksel değerlerle yüklü bir aile olduğunu; bu yüzden de aile içinde sürekli ikinci plana itilerek öğrenim hayatının engellendiğini öğreniriz. Bu sıkıntıları bütün şiddetiyle yaşadığını öğrendiğimiz Aysel'in, üniversite hocalığına kadar giden hikâyesinde ise, onu sürekli olarak tek yönlü ve ideolojik bir eğitimle karşı karşıya geldiğini görürüz. Bu süreç sonunda üniversite hocalığına kadar yükselen Aysel, altmış sekiz yılında yaşadığı bir hadiseyle kendisini zihni bir karmaşanın içerisinde bulur ve kendini var eden bütün değerlerle yüzleşmek üzere bir otel odasında ölmeye yatar. Bu yatış sonunda ise yeni bir kararla hayata döner: Artık hayatının sonuna kadar Aysel, resmi-gayri resmi değerlerle adi kalabalığın dışına çıkmaya çalışacaktır. *Bir Düğün Gecesi*'nde Aysel, gerçekten de bu karara uyarak düğüne gelmez. Dolayısıyla kendisini adi kalabalığın birlikteliğine bulaştırmaz. Dar Zamanlar Üçlemesi'nin ilk iki romanını ihtiva eden bu özetlemede Aysel, kabul etmek gerekir ki, son derece inandırıcıdır. Bu süreçteki yaşama ve davranma biçimine inanırız. Ne var ki, üçlemenin üçüncü kitabını okumaya başladığımızda bu inanç, bir anda sarsılır. Çünkü yazar, *Hayır...*'da Aysel'in insan olduğunu unutmış gibidir. Bu romanda Aysel, yaş bakımından oldukça yaşlanmıştır. Buna bağlı olarak küçük büyük hastalıklar zuhur etmiştir. Sürekli bu hastalıklarla uğraşmaktadır. Hayat arkadaşı Ömer, onu terk etmiş; yeğeni Ayşen'le evlenmiştir. Dostlarının büyük bir kısmı ondan

uzaklaşmıştır. O çok sevdiği Engin, yurt dışındadır ve son görüşmesinde onun kendisinden epey uzaklaştığını hissetmiştir. Birkaç kişi dışında hemen herkes ondan uzaklaşmıştır. Bazı yayımlarından dolayı kolluk kuvvetleri tarafından evi basılmakta, içeri alınmakta ve mahkemelerde sorgulanmaktadır. Bu arada adeta göçebeler gibi sürekli evden eve taşınmaktadır. Bunların yanında bir tarafta ev işlerini yürütmekte, öte tarafta da çalışmalarını sürdürmektedir. Ve bütün bunların arasında Aysel, hiç sapmadan inandığı şekilde yoluna devam etmekte ve direnmeyi sürdürmektedir. Üstelik büyük bir inançla. Ancak bütün bu olumsuzlukların hüküm sürdüğü bir ortamda bir insanın fikri planda bu derece sarsılmazlık içerisinde bulunması ve yoluna büyük bir ümitle devam edebilmesi inandırıcı mıdır? Gerçekten de onun hiçbir zaman için ‘artık buraya kadar dememesi’, en azından bir iki kere de olsa ümitsizliğe düşerek yılmaması insana özgü bir tutum mudur? Hiç şüphe yok ki, bu düz çizgi, Aysel’in insan yapısından değil, yazarın arzu etmesinden daha doğrusu işlediği direnme temasına uygun karakter çizmesinden ileri geliyor. Ancak bu noktada okuyucu, Aysel’in de insan olduğunu bildiği için ister istemez tereddüde düşüyor. Elbette okuyucu, burada Aysel’in savunduğu değerlerden vazgeçmesini beklemiyor; ama onun da dış dünyada olduğu gibi en azından zaman zaman ümitsizliğe düşerek farklı düşüncelere kapıldığını görmek istiyor.³⁹¹

Bu idealize edici tutum, yukarıda işaret ettiğimiz gibi *Üç Beş Kişi*’deki Kardelen’in hikâyesinde de söz konusudur. Kardelen, maddi bakımdan son derece kötü bir ailede dünyaya gelmiştir. Henüz çocuk denecek yaşta önce annesini daha sonra da babasını kaybetmiştir. Bir kardeşiyle birlikte ortada kalakalan Kardelen, hayatı tek başına omuzlamaktadır. O, geçimini temin etmek için hem çalışır, hem de bu arada kendini yetiştirmeye bakar. Meslek kurslarına gider; öğrenimini dışarıdan bitirmeye çalışır. Bütün bunlar olurken bir taraftan da çevrenin dışlamalarıyla mücadele eder. Bunlar yetmiyormuş gibi hayat yolunda son derece acı olaylarla karşı karşıya gelir. Bir keresinde “bacak aralarına zorla”(s.87) girilir. Ama Kardelen bütün bu olumsuzluklara direnmeyi elden bırakmaz. Sürekli ayakta kalmaya çalışır. Geri adım atmaz ve son noktada evlilik hazırlığı içerisine girer. Bu ve benzeri hususlar, onun da Aysel gibi yazarın müdahalesine maruz kaldığını açıkça gösterir. Tıpkı Aysel gibi o da sürekli olarak tek bir çizgide ilerler. Son noktada yazarın arzusu istikametinde zaferi elde eder. Onun çizilmesinde dikkati çeken bu idealizasyonu daha açık bir şekilde görmek için buraya küçük bir parçayı alıntılatalım:

“Öyle kitap düşkünü ki... [...]. Bu nedenle bir kez kanımı vermiş de, istediği kitapları almış...” [...]. “Aa aptal!.. Yoksa sen şu kan meselesini mi ciddiye aldın?” diye. “Ben, suçumu söylemek için anlatmıştım. Kendi kendime verdiğim

³⁹¹ Adalet Ağaoğlu bu romanda Aysel’in inançla ayakta durmasını sağlamak için onu küçük mutlulukların peşine düşürdüğünü eklememiz gerekiyor. Ne var ki, bu kırıntılar, yine de okuyucuya onun insan olduğu düşüncesini telkin etmeye yetmiyor. Aysel’in bu ve diğer yönleri için bkz. *Direnme ve Başkaldırı*.

bir cezaydı bu kan satışı be!.. Oh olsun bana!.. Eski meski, bir etekliğim vardı nasıl olsa; heveslendim, gittim, o yeni modalardan bir etek satın aldım. Biriktirdiğim bütün paramı tükettim. Bundan büyük suçum da var. O etek için Özgür'e iki öğün daha az et yedirdim... Etek parasıyla kaç kitap satın alabilirdim, biliyor musun? Madem ki bu haltı yedin, hadi bakalım Kardelen Hanım, hadi kanına sığın artık, dedim kendi kendime; Özgür'e de üç öğün fazladan et yedir!" (318)

Bir Düşün Gecesi'nin Ali Usta'sı da bu tip kişilerden biridir. İlk kez *Ölmeye Yatmak* romanında tanımaya başladığımız Ali, fakir bir köylü çocuğudur. İlk okulu güç bela tamamladıktan sonra öğrenimine devam edemez. Ancak talih bir şekilde bu köylü çocuğuna da güler ve onu sanat okuluna doğru sürükler. Sanat okuluna başlayan Ali, bir taraftan harçlığını temin etmek için bir otelde çalışır; öte taraftan da okuluna devam eder. Bu süreçte tanıdığı kişilerle etkileşim içerisine girer ve zamanla ideolojik düzlemde birtakım değişimleri yaşar. Tanıdığı ve okuduğu kitapların etkisinde kalan Ali, nihayetinde komünist olur. Bütün bunlar olurken Ali, sanat okulunu bitirir; diplomasını alır. Bir müddet sonra radyoevi sınavlarına katılır. Bu sınavı kazanır ve burada çalışmaya başlar. İşini sürdürürken düşüncelerini yaşamayı ihmal etmeyen Ali, bir müddet sonra ideolojik sebeplerden dolayı baskılara maruz kalarak işinden ayrılmak zorunda kalır. Bu ayrılıştan sonra ise, hayatını dışarıda kazanmayı dener. Bir çanta edinir ve ihtiyaç duyulan yerlere elektrik işlerini görmeye gider. Zamanla "kafasında kendi okulunu" kurar.

Bu özetleme Ali'nin *Ölmeye Yatmak*'taki durumunu dikkate sunar. Onu aynı zamanda *Bir Düşün Gecesi*'nde Ali Usta olarak görürüz. Aysel gibi geri plana çekilen Ali Usta, bu romanda adeta olumsuzluklarıyla karşımıza çıkan solcuların iyi bir temsilcisi gibidir. İnandığı çizginin dışına çıkmayan Ali Usta, diğerleri gibi dönemin yozluğuna kendisini bulaştırmaz. Bu karmaşa döneminde o, hem muhalifliğini sürdürür, hem kendi işini yapar, hem yeğeni geleceğe hazırlamaya çalışır, hem solcu gençlerin akıl hocalığını üstlenir, hem de düzenin koruyucusu yeğeni polis Ahmet'le yaşamasını bilir. Bütün bunlarla Ali Usta, ideal bir kişidir. Bu ideal yapı, onu tanıyanların gözünde de böyledir.³⁹² Şu küçük alıntı bu durumu somutlaştırmaya yeter:

³⁹² Bazı eleştirmenler, Ali Usta'nın inandırıcı bir kişi olmadığını yazılarında dile getirmişlerdir. Bunlardan biri Yalçın Küçük'tür. Küçük, Ali Usta ile ilgili olarak şu yorumu yapar: Ömer'in *Ölmeye Yatmak*'ta tanıtıldığına göre bir sapma göstermesi, *Bir Düşün Gecesi*'nde Ali Usta için daha büyük bir yer açıyor. Ali Usta *Ölmeye Yatmak*'ta ukala olarak gelişmeye aday, ancak gelişemeyen Ömer'in söyleyemediklerini söylemek için sahneye çıkıyor. Yağmur Sıcağı'nın Yıldır Ağabey'i. Ya da Fakir Baykurt'un romanlarının yüzleri buruş buruş köy kadınları. Ermiş kimseler. Akıllı kimseler. Yaşamayan kimseler. İnandırıcı olmayan kimseler. Yıldır Ağabey'in Yağmur Sıcağı ile Ali Usta'nın *Bir Düşün Gecesi*'yle organik bir bağlantısı yok. Her ikisi de olmasa olur. Dış kapının dış mandalı türünden. [...]. Çocukluğunda Aysel'i sevmiş emekçi Ali Usta da, avukatlığı bırakmış Almanya'da işçiliği seçmiş, Yıldır Ağabey de inandırıcı değil. Toplumun nesnel özelliklerinden birini bile içermiyorlar. Bu yüzden

“Ali Usta’yı tanımanızı isterdim. Onu tanıyanların insanımıza güveni artar. Ali Usta’yı tanıyan için, halkını sevmek soyut bir şey olmaktan çıkar. [...]. Gerçekte Ali Usta benim akıl hocam. Akıl verme yerine gösterme, laf yerine örnekleme. Ali ustadan öğrendiğim en büyük güzellik, en derin bilgi bu.”(s.151). “İçkicidir Ali Usta. Ama adam gibi içer, kafasındaki düşüncelerini, elindeki işini damıtırcasına.”(s.152).

Buna benzer cümleleri burada daha da arttırmak mümkündür. Bu cümlelerde onun da diğerleri gibi idealize edildiğini açıkça müşahade ederiz. Ali Usta’da gördüğümüz bu hususu, daha önce adını andığımız işadama Ferit Sakarya’da da görürüz. O da diğerleri gibi aşırı derecede idealize edilir.³⁹³ Ancak bütün bu idealize etmeler, belirtmek gerekir ki, genel yapıyı bozmazlar. Onun kalabalık şahıs kadrosu içerisinde bunlar açıkça görüldüğü gibi bir elin parmaklarını geçmez.

2.2.3. Dünya Görüşleri Bakımından Kişiler ve İsim Sembolizasyonu

Bu yan başlıkta romanlarda dikkati çeken iki ayrıntıya temas edeceğiz. Buna göre temas edeceğimiz ilk ayrıntı, şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerden büyük bir kısmının dünya görüşü bakımından tek bir noktada kesişmesidir. İkinci ayrıntı ise, şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerden bir kısmının isimlerinin sembolizasyona tabi tutulmasıdır. Şimdi bu iki ayrıntıyı örnekleriyle birlikte kavramaya çalışalım. Bunları kavramaya önce dünya görüşü meselesinden başlayalım.

Bu romanlarda şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerin üç ayrı dünya görüşüne mensup olduklarını görürüz. Bunları solcu, sağcı ve ortada olanlar biçiminde gruplayabiliriz. Bu guruplardan özellikle ilki, yani solcular, şahıs kadrosunun büyük bir kısmını teşkil ederler. Diğerleri ise öncelikle göre çok az yer işgal ederler. Bir oranlamayla ifade etmek gerekirse,

yapmacıklar.” (Yalçın Küçük, (1979): “Düğün Sıcağında Ölmeye Yatmak”, *Edebiyat Cephesi*, Sayı: 15, (1-16 Ekim): 11.) Romanı, genelde beğenen Fethi Naci ise, incelemesinin sonlarında dolaylı da olsa Ali Usta ile ilgili şu kanaati ortaya koyar: “Ama yaşayan, yapay yanları olmayan –hatta sevimli- biri Tezel. Adalet Ağaoğlu’nun olumlu kişisi Ali Usta’dan daha gerçek, daha da inandırıcı.” (Naci, (1979): 28.) *Bir Düğün Gecesi* üzerine son derece sert bir yazı yazan Orhan Barlas ise, Ali Usta ile ilgili şu ironik yorumu yapar: “Hemen Ali Usta imdada yetişiyor. Türkiye solunun tartışan yazın erlerimiz için akıllara durgunluk veren bir buluş bu. Bir eski tüfek. Az okumuş, ama çok akıllı. Herkes ondan öğüt bekliyor, eksik olmasın o da eli günü bundan yoksun bırakmıyor. Ama bu güngörmüş büyük solcunun “ne akıllar verdiği” bir türlü anlaşılamıyor. Belki yalnız romancımızla onun kahramanları anlıyor o öğütleri. Her bayağı işi cin gibi yakalayan, bunların üzerine amansızca varan Ağaoğlu, Ali Usta’ya korkunç bir incelik yaptırıyor. Bu tekke şeyhi ya da tarikat başı benzeri hâlk bilgesi (toplumcu ya da marksçı) sevdiği zengin kızının düğününe bir toprak saksı içinde kır çiçekleri göndererek oradaki tüm çelenklerin, sepetlerin canına okuyor. Artık gözyaşlarımızı tutamıyor, “Umudumuz Ali Usta diye birbirimize sarılıyoruz.” (Orhan Barlas, (1980): “*Bir Düğün Gecesi*”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 8, (Eylül): 117.)

³⁹³ Ferit Sakarya’nın bu yönünü daha geniş bir şekilde görmek için bakınız: *İş Dünyasında Bir Aykırı: Ferit Sakarya*.

solcular bütünün içinde yaklaşık olarak yüzde seksenlik kısmı işgal ederler. Adalet Ağaoğlu'nun sekiz romanının bütününde bu büyüklüğü açıkça müşahade etmek mümkündür. Bunu kavramak için burada sadece öne çıkan bazı solcuların bir dökümünü yapalım: Aysel, Ömer, Engin, Ali, Sevil, Tezel, Ayşen, Tuncer, Zehra, Yıldız, Gül, Uğur, Yazar, Alev, Üner... (Dar Zamanla Üçlemesi)³⁹⁴; Ferit Sakarya, Kardelen, Kısmet, Ufuk, Sedat, Asaf, Gündüz, Azra, Jale, Ülker... (*Üç Beş Kişi*); Nevin, Hasan, Memet, Fuat, Meriç, Doğan... (*Yazsonu*); Kâmil Kaya, Asaf... (*Romantik Bir Viyana Yazı*). İşaret edildiği gibi bunlar birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci derecedeki kişilerdir. Hiç şüphe yok ki bu sayı diğer derecedeki kişilerle birlikte daha da artar. Sayı itibariyle karşımıza çıkan bu büyüklüğün nereden kaynaklandığını ifade etmeye gerek yoktur. Dünya görüşü bakımından Marksist olan bir yazarın kişilerini mensup olduğu dünyadan veya çevreden seçmesi son derece tabii ve anlaşılabilir bir durumdur. Ancak burada şu noktayı özellikle belirtmek gerekir: Dünya görüşü bakımından akrabalık içerisinde olduğu bu kişileri Adalet Ağaoğlu, asla düşüncelerinden dolayı –Ali Usta dışında– idealize etmez. Aksine yazar, bunlara karşı son derece mesafeli, soğukkanlı ve eleştireldir.

Buna karşı dünya görüşü bakımından sağa mensup olduğunu belirttiğimiz kişilerin sayısı ise oldukça azdır. Bu görüşte olan kişileri sadece birkaç romanda müşahade ederiz. Bunlar, Dar Zamanlar Üçlemesi'nde karşımıza çıkan İlhan Dereli, Cemal, Ertürk ve İhsan Türközü'dür. Üstelik bunlar son derece geri planda kalan kişilerdir. Adalet Ağaoğlu geri planda kalan bu kişileri özellikle olumsuz yönleriyle takdim eder. Onun sağ kesimi algılama tarzı, işaret ettiğimiz kişilerde benzerdir. Bunu kavramak için burada bu kişilerden birini, ülkücü kimliğiyle karşımıza çıkan İlhan'ı ele alalım ve yazarın, bu düşünceye mensup olan kişileri, nasıl kavrayarak yansıttığını görelim.

Ülkücü İlhan'ı, *Ölmeye Yatmak* romanında daha çok kırdı-döktü taraftarı olan bir genç olarak tanırız. O, gerek aile içinde gerekse okul ve çevresinde sürekli kaba gücü öne çıkarır. Dünyayı, bu güçle değiştirebileceğine inanır. Ailede babadan sonra ikinci otoriter güç olan İlhan, kardeşi Aysel'i namus ve bekâret endişesinden dolayı daima baskı altında tutar. Onun dışarıda gezinmesine, okula gitmesine şiddetle karşı çıkar. Değişime kapalı ve son derece geçimsiz biri olan İlhan, babasıyla sürekli kavga eder.

Bununla birlikte İlhan'ın zihni yapısını daha çok okul ve çevredeki davranışlarında izleriz. Bu ülkücü genç, sisteme şiddetle karşıdır. Ülkenin, sistemin içinde yuvalanan zenginler tarafından soyulmakta olduğuna inanır. Bu bakımdan zengin çocuklarını hiç sevmez ve fırsat düştükçe onları döver. Bu davranışları sergileyen İlhan, öğrenciliği esnasında dersten ziyade ülkücü camianın liderinin düzenlediği toplantılara katılır. Toplantılarda alınan kararlar

³⁹⁴ *Bir Düşün Gecesi*'nin Dar Zamanlar Üçlemesi'nin ikinci hâlkası olduğunu biliyoruz. Bu roman, bilindiği gibi 12 Mart dönemi sol yaşantısını konu edinmektedir. Bu itibarla şahıs kadrosundaki kişilerin büyük bir kısmı işaret ettiğimiz dünya görüşüne mensuptur.

istikametinde sınıf arkadaşlarını davasına kazandırmaya; onları örgütlemeye çalışır. Gazi Lisesi'nde "tanıdığı küçük çocuklarla neredeyse çete kurmanın planlarını" yapar. Davaya olan bağlılığını kanıtlayabilmek için günün birinde usturayla saçlarını kazıtır. Bu kazıtmadan büyük gurur duyar.

Ne var ki İlhan, ne görüldüğü ne de olduğu gibi görünen bir kişidir. Yazar, onun gerçek kimliğini günün birinde düzenlenen Halkevi baskınında vermeye çalışır. Günün birinde okulda topladığı küçük bir öğrenci grubuyla Halkevi'ni basmaya giden İlhan, Halkevi yakınlarına geldikleri vakit bina çevresinin güvenlik güçleri tarafından kordona alındığını görür. Biraz uzaktan izlediği hadise karşısında heyecana kapılır. Ne yapacağını şaşırır; adeta eli ayağına dolanır. Bu arada Halkevi çevresinde birleşecekleri diğer gruptan bazı kişilerin polis arabasına doğru sürüklenmekte olduğunu fark eder. İşte tam bu noktada İlhan'ın gerçek kimliğini bütün çıplaklığı ile görürüz: "Milliyetçi şair, polis arabasına doğru itelenip götürülürken İlhan cılız bir sesle: "Tamam çocuklar. Bu günlük bu kadar. Bitti." dedi. Bodur çamların arasına dalıp, gözden kayboldu."(s.176) Bodur çamların altında bir süre bekleyip ortalık iyice karardığında uzun yün atkısını başına sarar ve Halkevi'nin arka tarafını dolanarak evine güç bela varır. Olaydan paçayı zor kurtaran İlhan, "alı al, moru mor" kapıdan içeri girince annesine: "Beni soran olursa, evde yok deyin." [...]. "Ben Ankara'da değilim. Oğlunu seviyorsan bunu yaparsın!"(s.177) der. İlhan'ın sıvışarak paçayı kurtardığı bu hadisede arkadaşları, "üçer beşer yıl hapis cezasına"(s.220) çarptırılır. Bu malum hadiseden sonra ise, İlhan artık bir daha bu milliyetçi grupla görüşmez. Bundan sonra onun düşünceleri tamamen değişmeye başlar. Bir zamanlar Türk olduğunun gururunu yüreğinde hisseden, bu histen hareketle sedirin üzerine uzanıp kaval çalan; oda duvarının her tarafına saz ve Kızılelma resimlerini asan İlhan, *Bir Düğün Gecesi*'nde şaşırtıcı bir yapıyla karşımıza çıkar. Bu romanda onu, artık "iş gücü kazanç zamanını kollayıp üstüne atla"layan biri olarak görürüz. İlhan, artık her fikirden uzaklaştığı gibi her fikirle de iyi geçinmeye dikkat eden biridir. Başka bir ifadeyle İlhan, hiçbir taraflı olmayan, ama yeri ve zamanı gelince her taraflı olabilen "taşra esnafından azma taşeron-inşaatçı-emlakçı" bir işadamıdır.

Diğer kişiler de İlhan'dan farklı bir görüntü çizmezler. Onlar da olumsuzluklarıyla dikkati çekerler. Mesela *Bir Düğün Gecesi*'nde Ertürk, düğün boyunca her şeyin yerli yerinde yürümesi ve bir aksiliğin yaşanmaması için durmadan sağa sola koşturur. Düğün sahibi İlhan'ın, kendisini önemsemediğini bildiği, hatta sık sık azarladığı hâlde o, yine hiçbir zaman İlhan'la olan ilişkilerini tehlikeye düşürmek istemez. Onunla her hâlükârda iyi geçinmeye bakar. Gerektiğinde dalkavukluk eder. Sağcı kimlikleriyle karşımıza çıkan Cemal'le İhsan Türközü de olumsuzluklarıyla dikkati çeken kişilerdir. Mesela Cemal, etrafındaki solcuları idareye bildiren ihbarcı biridir. İdareye çalışır. İhsan Türközü ise düzenin adamıdır. Özellikle sola mensup olan kişileri üniversiteden uzaklaştırır.

Şahıs kadrosunu dünya görüşü bakımından değerlendirdikten sonra diğer ayrıntıya geçebiliriz. Bu ayrıntının, şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerin isimleri ile kaderleri³⁹⁵ arasında dikkati çektiğini yukarıda söylemiştik.

Bu açıdan şahıs kadrosuna baktığımızda roman kişilerinin isimleriyle kaderleri veya davranışları arasında belli bir ilişkinin söz konusu olduğunu görürüz. Hemen her romanında değişik seviyelerde görülen bu ilişki, özellikle *Üç Beş Kişi* romanında yoğun bir biçimde dikkati çeker. Bu romanın şahıs kadrosunda yer alan kişilerin isimleri şöyle: Kısmet, Murat, Kardelen, Ferit Sakarya, Ufuk, Gül, Deniz... Bu isimlerle isim sahiplerinin yaşantıları arasındaki münasebeti veya paralelliği görmek için burada şüphe yok ki, bu isimler ve yaşantılar üzerinde ayrı ayrı durmak gerekir. Buna göre önce romanın en önemli kişisi Kısmet'i ele alalım.

Karakter yaratma tarzını dikkate sunarken gördüğümüz gibi Kısmet, hayatı boyunca “tek başına hiçbir şey yap”amayan (s.135) biridir. İçe kapanık ve pasiftir. Aklından geçenleri dile getiremez. Ne ailesinden ne de çevresinden kendisi için bir şey isteyebilir. Arzu ve isteklerini sürekli bir şekilde içe atar; bastırır. Bu yapıda olan Kısmet, ancak kendisine bahşedilenleri yaşar. Kısacası bu yönüyle o, *kısmetine* razı olan bir kişidir; yani ancak kısmetini yaşar.³⁹⁶ Kısmet'in kardeşi olan Murat, doğumundan önce özlemi duyulan bir kişidir. Diğer bir ifade ile anne ve babanın en büyük *muradıdır*. Ailenin tek muradı olan bu kişi, doğumundan sonra Eskişehir'de adeta bir prens gibi karşılanır. Bu karşılaşış, bütün hayatı boyunca devam eder. Onun hayat çizgisinin şekillenmesinde ailenin muradı oluş, belirleyicidir. O, hep bu çerçevede istikametinde vücut bulur. Ancak beklentiler noktasında tam bir karşıtlık vardır. Ne ismi taşıyan kişi, ne de aile, hiçbir surette umduklarını elde edebilirler. Kısmet'le Murat'ın dayıları olan Ferit, tıpkı ismi gibi tek, eşsiz ve çevrenin gözdesidir. İş hayatında ve ikili ilişkilerde son derece başarılıdır. Hem Doğu, hem de Batı kültüründen anlar. Üstün zevk sahibi, iyi bir sanat severdir. Aynı zamanda kadınları mutlu etmesini bilir. Kısacası o, her alanda ismi gibi *ferittir*. Ferit'in fabrikasında işe başlayan Kardelen'in isminde de benzer bir yapıyı görürüz. İdealizasyon meselesinde dikkate sunduğumuz Kardelen, yaşadığı süre boyunca hep olumsuzluklarla karşı karşıya gelir. Ancak o, bunlara hiçbir surette boyun eğmez. Kardelen, tıpkı karın altında kalmayı, yok olmayı kabul etmeyerek her şartta başını yukarı çıkartan *kardelen çiçeği* gibidir. Hayata direnir. *Üç Beş Kişi*'nin arka planında kalan kişilerin isimlerinde de bu durumu görürüz. Mesela Ferit'in karısı Deniz, adeta deniz kadar özgür, kendine güvenen

³⁹⁵ Roman kişilerinin isimleri ile kaderleri arasındaki bu ilişki, bilindiği gibi Türk romanında öteden beri görülmektedir. Bu noktada akla gelen ilk örnek, şüphe yok ki Ahmet Mithat Efendi'dir. O, bazı romanlarında kişilerini bu çerçevede adlandırmıştır. Bu konu hakkında bkz: “Sema Uğurcan, (1984): “Ahmet Mihhat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Türk Edebiyatı*, Sayı: 130, (Ağustos): 68-69; “Sema Uğurcan, (1984): “Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Türk Edebiyatı*, Sayı: 131, (Temmuz): 55-56.

³⁹⁶ Kısmet'in bu ve benzeri özellikleri için bkz. *Kişiler/Karakter Yaratma*.

ve hayatını yaşayan biridir. Ferit gibi birinin yanında bile o, kişiliğini muhafaza eder. Onun karşısında rahattır, ezilmez. Kısmet, Kardelen ve Murat sayesinde dolaylı bir şekilde tanıdığımız Ufuk da ismi gibi *ufuk* sahibi bir gençtir. Onun bu yönüne arkadaşları sık sık gönderme yapar. Aynı şekilde Kardelen'e mutlu bir gelecek vaadeden Tahir de ismi gibi *temiz* ve *dürüst* bir kişiliktir.

Üç Beş Kişi romanının şahıs kadrosundaki kişilerin isimlerinde dikkati çeken bu sembolizasyonu az olmakla birlikte diğer romanlarda da görmek mümkündür. Özellikle ters orantıyı da dikkate alırsak bu sayı daha da artar. Mesela Dar Zamanlar Üçlemesi'nde doğruluğuyla Salim Efendi, dünyaya egemen olma arzusuyla İlhan, şükretmesiyle Şakir Ağa, diğer gençlerden farklı özelliklere sahip oluşuyla Engin, saflığı ve temizliğiyle Gül; *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda ise olgunluğu ve inceliğiyle Kâmil Kaya bunlardan bazılarıdır. Ama işaret ettiğimiz gibi bunun, en açık ve bilinçli bir şekilde uygulandığı yer, *Üç Beş Kişi* romanıdır.

Şahıs kadrosuyla ilgili bütün bu anlatımları hulasa edecek olursak kısaca şunları söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu, karakter yaratmada özellikle modern roman sanatında dikkati çeken dramatik yöntemi tercih eder. Bu yöntemde özellikle iç konuşma ve davranış-tavır tekniklerine ağırlık verir. Bununla birlikte yazar, şahıs kadrosundaki kişileri ait oldukları siyasal ve toplumsal şartlarından koparmaz. Onları var eden şartları ayrıntılı bir şekilde verir. Aynı zamanda bunların bireysel noktadaki durumlarını da ayrıntılı bir şekilde vermeyi ihmal etmez. Bu sayede onların inandırıcılığı artar. Her biri ete kemiğe bürünerek yaşayan birer kişi durumuna yükselir. Buna karşın yazar, Dar Zamanlar Üçlemesi ile *Üç Beş Kişi*'de bazı kişileri idealize eder. Ama bunlar daha önce de işaret edildiği gibi sayı itibarıyla azdır. Şahıs kadrosunun genel yapısını bozacak seviyede değildir.

2.3. ZAMAN

Anlatma esasına bağlı türlerden biri olan romanın temel yapı elemanlarından bir diğeri, *zamandır*. Belli bir dünya görüşü, kültür birikimi ve ferdî yaratma tarzının, dış dünyayı örnek alarak ortaya koyacağı itibarı alemde zamana da ihtiyaç duyulacaktır. Çünkü zamansız bir itibarı alemde şahıs kadrosu, vak'a, mekân, bakış açısı ve anlatıcı gibi, diğer yapı unsurlarının varlığı bir mana ve değer ifade etmeyecektir.³⁹⁷ Bu önemli unsurun, bilim ve felsefede meydana gelen gelişmelere bağlı olarak zamanla birtakım değişmelere uğradığını biliyoruz. Klasik dönem metinleri ile modern dönem metinleri arasında görülen fark bunu açıkça teyit eder. Burada bu farklara kısaca göz gezdirmek yararlı olacaktır.

³⁹⁷ Çetişli, (1999): 182.

Bilindiği gibi “klasik romanın zaman anlayışı, oldukça mekânîk bir düzeyde gelişir: Roman örgüsü, daha baştan zamanın üç hâli ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya romanın örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilmez. [...]. Zaman, geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak âdeta kesin kategoriler hâlinde belirir. Birinden diğerine geçişin kuralları vardır, yazar bir zamandan ötekine geçerken genellikle bunu okuyucuya açıklar. Bir başka deyişle, klasik romanda zaman, zihnimizde dinamik bir süreç olarak belirmez.”³⁹⁸ Zaman unsurunun, klasik metinlerde on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar bu şekilde kullanılması, hiç şüphesiz devrin dış dünyayı algılayışı ve kavrayışının bir sonucudur. Bu algılama ve kavrama şekli bilindiği gibi yirminci yüzyılın başlarında Einstein’ın, Max Planck’ın, Heisenberg’in ve Bergson’un bulgularıyla kökten değişir.³⁹⁹ Bu düşünürler, zaman kavramını yeniden yorumlarlar. Bu yorumlar, kısa zaman sonra sanat ve edebiyat dünyasında da akis bulur. Artık bundan sonra romancılar geçmiş, hâl ve gelecek “zaman dilimlerini, klasik romanda olduğu gibi bağımsız kesitlerle değil, konunun seyrine göre bağımsız veya iç-içe kullanma cihetine giderler. Romanın etrafında döndüğü insanın karmaşık dünyası ve bu dünyayı izah kaygısı, böyle bir uygulamayı gerekli kılmıştır kuşkusuz. Çünkü, yaratılışı gereği insan, sadece geçmişe, sadece hâle, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç hâline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. O, aynı anda üç hâli idrak edebilecek bir yetenektedir: İnsan, hatırlama yeteneğiyle geçmişe, mevcudiyetiyle şimdiye (hâl’e), sezgi gücüyle de geleceğe bağlıdır. Modern romancılar, insanı bu açıdan görmek ve göstermek istemişlerdir ve diyebiliriz ki, bunu da büyük ölçüde başarmışlardır. Onlar, bunu gerçekleştirmek için de modern psikolojinin rehberliğinde ‘bilinç’i hareket noktası olarak seçmişlerdir.”⁴⁰⁰ Bu seçme beraberinde zamanda karmaşıklığı ve yoğunluğu getirmiştir. Zamanda karmaşıklık ve yoğunluk, denilebilir ki modern romanda en çok dikkati çeken noktalardan biridir.

Bu kuramsal bilgidен sonra üzerinde durduğumuz yazara yönelebilir ve konu bağlamında hemen şu soruyu sorabiliriz: Adalet Ağaoğlu, yukarıda ana hatlarıyla işaret edilen iki ayrı kullanımdan hangisine dahil edilebilir? Bu soruya, hiç tereddüt etmeden şu cevabı verebiliriz: Modern Batı romanını ana kaynaklarından takip eden Adalet Ağaoğlu, diğer unsurlarda olduğu gibi zamanı kullanmada da tamamen moderndir. Bütün romanlarında yazar, bu noktada klasik anlayışın dışındadır. Klasik metinlerdeki geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman

³⁹⁸ Tekin(2001): 114.

³⁹⁹ Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bkz. Ecevit, (2002): 17-31.

⁴⁰⁰ Mehmet Tekin, s. 115; Bu konuda daha fazla bilgi için aynı eserin 107-116. sayfaları arasına ve Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eseri ile Gürsel Aytac’ın *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* adlı eserine bakınız.

kronolojisi bu metinlerde söz konusu değildir. Alışıldık zaman akışının baştan sona değiştiği bu metinlerde üç ayrı zaman iç içe geçmiş karmaşık bir hâl almıştır. Artık bu metinlerde okuyucu, kısa zaman aralıklarıyla hem geçmiş, hem şimdiki hem de bazı romanlarda gelecek zaman yaşantılarıyla/tasarılarıyla karşı karşıya gelmektedir. Kısacası bu metinlerde okuyucu, farklı zaman yaşantılarını peşi sıra idrak etmektedir. Sekiz romanın en karakteristik özelliği olan bu durumu daha somut bir şekilde kavrayabilmek için burada örnek bir metin üzerinde durmak yerinde olur:

“Bir ara da onu, Eminönü’nde, otobüs sahanlığında görmüştü. Otobüs kalkmak üzereydi. Özlemine, yangın yerinden uçveren dumanlar benzeri açığa vuruşu da o andan kalma. Öyle ya, “imdat!” diyen bir sestir bu: Kısmet buralara ne zaman gelirse, hemen haberim olsun... Lütfen Murat, unutma!..[...].

[Murat] Tökezliyor. Yeni yapımlar için konmuş, yarısı yıkık bir tahta perdenin yanından geçiyor. Soluk sörpük yanan bir sokak lambasının aslı durduğu direğin berisinde üst yolu buluyor: Burası yolun ne başı, ne sonu. Ne yana yürümeli? [...]. Ufuk bulunacak mı? Yarın sabah, üçünü de ısıtacak bir kavuşma gerçekleşecek mi? Gerçekleşmeli. Kısmet yalnız mı gelecek? Yalnız gelmeli. [...].

Murat, güzelce yıkandı. Tıraş oldu. Alnında eksilmeye yüz tutmuş, sarısı baskın kumral saçlarını taradı. Sırları dökülmüş benek benek bir aynada yüzünü diri, neşeli bulmaya çalıştı. İçlerinden birini Kısmet’e gönül rahatlığıyla sunabileceği birkaç gülümseme denedi. [...]. Çünkü tren ya gelmiştir, ya gelmek üzeredir. [...]. İşte tren de geliyor. Bakın, vagonlardan birinin penceresinde Kısmet’in hep o, kendi üstüne örtük yüzü.” (*Üç Beş Kişi*, 22-23)

Bazı kısımlarını atlayarak yukarıya aldığımız metin parçası, daha önce işaret ettiğimiz üç ayrı zamanı açıkça göstermektedir. Bu metnin ilk kısmında bir yıldan daha önce Murat’la Ufuk arasında gerçekleşen görüşme söz konusudur. Burada yazar anlatıcı, geriye dönmüş ve bir yıl öncesinin hadisesini vermiştir. Buna göre ilk kısım geçmiş zamana aittir. İkinci kısımdaki alıntıda ise hadiseden yaklaşık bir yıl sonrasının yani şimdinin durumu söz konusudur. Bu kısımda Murat, arkadaşı Ufuk’u aramaktadır. Çünkü Murat, kısa bir süre önce ablası Kısmet’in Eskişehir’den İstanbul’a geleceği haberini almış ve bu haberle birlikte yaklaşık bir yıl önce ‘Kısmet buralara ne zaman gelirse, hemen haberim olsun.’ diyen Ufuk’u aramaya çıkmıştır. Buna göre ikinci kısım da şimdiki zamana/hâle aittir. En ilginç olan üçüncü kısımda ise, zamanda atlamayla elde edilen geleceğe dönük tasarımı okuruz. Ufuk’u aramakta olduğunu bildiğimiz Murat, bir yandan sürekli olarak ablasının gelişiyi birlikte gerçekleştirecek olan sabahki karşılamayı tasavvur etmektedir. İşte bu tasavvur, yazar anlatıcının anlatımlarıyla dışa akseder ve henüz Ufuk’u aramakta olduğunu bildiğimiz Murat’ın yarın sabaha dair durumunu okuruz: O yıkanmış, giyinmiş, taranmış ve gara gelmiştir. Tren de gara girmek üzeredir. Bu

esnada Kısmet'i de görmüştür ve benzeri. Görüldüğü gibi son kısımda henüz yaşanmamış, ancak yarın sabah yaşanabilme ihtimali olan bir durumu okuruz. Odaktaki karakterin psikolojisine dayanarak zamanda ileriye atlamalarla elde edilen bu tarz gelecek zaman şekli, Adalet Ağaoğlu'nun özellikle *Üç Beş Kişi* romanı ile *Hayır...* romanında söz konusudur.⁴⁰¹

Örnekleriyle birlikte yaptığımız bu anlatımlar, bize bu metinlerde zaman unsurunun son derece karmaşık bir şekilde yer aldığını göstermektedir. Bu durumu bu şekilde kavradıktan sonra burada artık bu metinlerde gördüğümüz hâlihazırda art zamanı ele almaya başlayalım ve bunların kullanımında dikkati çeken genel hususiyetleri kısaca gözden geçirelim. Önce hâlihazırdan başlayalım.

Hâlihazır, anlatının üzerine kurulduğu zamandır. Anlatının üzerine kurulduğu bu zaman, kurgu meselesini ele alırken belirttiğimiz gibi son derece dar/kısa ve yoğundur. Bu dar ve yoğun zaman, sekiz romanın tamamında birkaç saatle veya birkaç günle sınırlıdır. Bu hususu burada sekiz romana dayandırarak somutlaştırmak gerekirse, bu dar ve yoğun zaman, *Ölmeye Yatmak*'ta bir saat yirmi yedi dakika; *"Fikrimin İnce Gülü"*nde yaklaşık olarak on beş yirmi saat; *Bir Düşün Gecesi*'nde yaklaşık olarak beş altı saat; *Yazsonu*'nda yaklaşık olarak üç dört gün; *Üç Beş Kişi*'de üç saat; *Hayır...*'da yaklaşık olarak bir gün; *Ruh Üşümesi*'nde yaklaşık olarak iki üç saat; *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda ise yaklaşık olarak on-on beş saattir.

Sekiz romanın tamamında esas olan bu dar zamanı okuyucu, ya metnin içine yerleştirilmiş olan saatin tik taklarını an be an işiterek ya da 'sabah', 'öğle', 'akşam', 'gece yarısı' gibi günün belli bölümlerini takip ederek kavrar. Başka bir ifadeyle okuyucu, işaret ettiğimiz bu dar zamanın başlangıcı ile sonu arasında geçen süreyi, birtakım ibarelerle tam veya tama yakın bir şekilde tespit eder.⁴⁰² Buna karşı bu metinlerde bu dar ya da anlatı zamanının konumlandığı tarihi tespit etmek son derece güçtür. Adalet Ağaoğlu, çok az romanında anlatı zamanının tarihini açık bir biçimde belirtir. Bir iki romanı istisna edilirse denilebilir ki, okuyucu bu metinlerde anlatı zamanının tarihlerini tespit etmek için adeta kılı kırk yarar. Bazen

⁴⁰¹ Bu konu, romanların ayrı ayrı ele alındığı kısımda geniş bir şekilde incelenmiştir. Bkz. *Üç Beş Kişi* ve *Hayır...*

⁴⁰² Baş ve sonu tespit edilebilen bu kısa sürede/dar zamanda hem hâlde hem de geçmişte meydana gelen yaşananları –ve aynı zamanda gelecekte yaşanabilecek olanları- idrak ederiz. Özellikle geriye dönüşlerle elde edilen art zaman düzlemi, ne kadar uzun olursa olsun bu düzlemde söz konusu olan tüm yaşantılar, yine bu kısa süre dahilinde dışa yansır. Bunu *Bir Düşün Gecesi* üzerinde durarak görelim: Bu romanın dar zaman düzleminin yani hâlihazırının yaklaşık olarak beş altı saat olduğunu biliyoruz. Akış hâlinde olan bu zaman çizgisinde bir düğünde söz konusu olan süreci izleriz: Davetliler salona girer; bunlar kendi aralarında konuşmaya başlar; bir müddet sonra gelin görünür; tören başlar; takılar takılır ve bir noktada düşün sona erer vs... Beş altı saatte vuku bulan bütün bu hadiseler esnasında aynı zaman düzleminde romanın bütünlüğü içerisinde önem arz eden kişilerin geçmiş yaşantılarını iç konuşmalarla ayrıntılı bir şekilde öğreniriz. Mesela işaret ettiğimiz beş altı saatlik zaman zarfında gelin Aysen'in, ressam Tezel'in, bilim adamı Ömer'in, Tuncer'in, İlhan'ın, Müjgan'ın, Ertürk'ün ve diğerlerinin geçmişten son ana kadar neleri yaşadıklarını bütün yönleriyle kavrarız. Her iki düzlemde söz konusu olan tüm yaşantılar, işte bu beş altı saatlik sürede dışa yansır. Bir örnekle somutlaştırdığımız bu durumu, diğer romanların tamamında görürüz.

kahramanların yaşlarına dikkat kesilerek edineceği bilgilerle, bazen de sosyal zamanın peşine düşerek yakalayacağı işaretlerle sonuca gitmeye çalışır. Ancak bu yoğun çaba sonucunda ya net, ya da büyük oranda yaklaşık bir tarihe ulaşır. Bu çaba sonucunda ortaya çıkan tabloda yazarın anlatı zamanını büyük oranda toplumun karmaşa içerisinde olduğu yıllara konumladığını görürüz. Mesela *Ölmeye Yatmak*, gençlik hareketinin yaşandığı altmış sekiz yılına; *“Fikrimin İnce Gülü”* bir karmaşanın sonrasına yani 1975 yılına; *Bir Düğün Gecesi*, bunalımlı günlerin yaşandığı 1972 yılına; *Yazsonu*, aynı karmaşa günlerinin devam ettiği 1974 yılına; *Üç Beş Kişi*, sağ sol çatışmaların yoğunlaştığı 1980 Haziran’ına konumlanır.

Dar ya da anlatı zamanından geriye dönüşlerle elde edilen art zamana/geçmiş zamana gelince: Bu metinlerde karşımıza çıkan art zaman düzlemi, son derece uzundur. Bu uzunluğu, öncekilerde olduğu gibi saatlerle veya günlerle değil ancak yıllarla ifade edebiliriz.⁴⁰³ Bu hususu burada sekiz romana dayandırarak somutlaştırmak gerekirse: Art zamanın uzunluğu *Ölmeye Yatmak*’ta otuz yıl; *“Fikrimin İnce Gülü”*’nde -yaklaşık- yirmi beş yıl; *Bir Düğün Gecesi*’nde -yaklaşık- beş altı yıl; *Yazsonu*’nda -yaklaşık- on yıl; *Üç Beş Kişi*’de -yaklaşık- otuz yıl; *Hayır...*’da -yaklaşık- yirmi beş yıl; *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda ise -yaklaşık- kırk yıldır. Bu metinlerde söz konusu olan art zamanı bir bütün hâlinde kavradığımızda karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Art zamanın başlangıç noktası 1938 yılıdır. Hatta bu tarih, bazı romanlarda daha gerilere gider. Bu başlangıcın sonu ise seksenli yılların sonudur. Bu iki nokta arasındaki zaman dilimi, bize art zamanın uzunluğunu verir ki, bu da yaklaşık olarak elli yıldır.

Bu anlatımlar bize Adalet Ağaoğlu’nun metinlerinde art zamanın önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Daha yerinde bir ifadeyle bu metinlerde art zaman ana gövdeyi meydana getirir. Dar/kısa zaman düzleminde karşımıza çıkan karakterlerin geçmişte ne tür bir aile ve çevrede yetiştikleri, bu aile ve çevrede nelerle karşılaştıkları kısacası son ana kadarki tüm yaşantıları bu zaman düzleminde yer alır ki bunlar, bir oranlamayla ifade etmek gerekirse, metnin bütünlüğünü meydana getiren yaşantıların yaklaşık üçte ikilik kısmını teşkil ederler.

⁴⁰³ Yıllarla ifade edilebileceğini belirttiğimiz bu süreci yazarın periyodik bir akışla ve tüm ayrıntılarıyla metne taşınması tabiatıyla söz konusu değildir. Bilindiği gibi bu tür metinlerde geçmiş, ancak türün imkânları ölçüsünde esere taşınır. Bu taşımada her yazar, bazı yöntemlere başvurur: Söz konusu uzun süreci ya özetleyerek verir ya da bu uzun sürecin belli kısa anlarına konumlanır ve bu kısa anlardaki yaşantıları aktarır. Bu ikinci yöntemde tabiatıyla zamanda belli boşluklar/atlamalar meydana gelir.

Üzerinde durduğumuz metinlere bu açıdan baktığımızda karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Bu metinlerde, özetleme son derece azdır. Adalet Ağaoğlu’nun çok az metninde özetlemeyle karşı karşıya geliriz. Bundan ziyade burada kısa anlarda cereyan eden yaşantıların takdimi söz konusudur. Bu metinlerde herhangi bir yılın herhangi bir gününde ya da günün belli saatlerinde söz konusu olan kesitleri okuruz. Bu kesitler, yukarıda işaret ettiğimiz uzun sürecin değişik yıllarına konumlanır ki, bu konumlanma bize zamanda sık sık yaşanan atlamaların/boşlukların mevcudiyetini gösterir.

Değişik yıllara yayılmış olduğunu belirttiğimiz bu küçük kesitler, hangi yıllara konumlanır? Bu metinlerde bu yılların tespiti mümkün müdür? Bu metinlerde okuyucu, art zaman düzleminde söz konusu olan yaşantıların hangi tarihte cereyan ettiğini bir şekilde tespit eder. Bu tespit özellikle sosyal zamana yapılan atıflar önemli rol oynar. Bütün dünyayı ilgilendiren bir savaş, ülkede söz konusu olan askeri darbeler, yönetimde olan iktidar, devre damgasını vurmuş çeşitli hadiseler veya buna benzer başka işaretler, anlatılmakta olan olayın/durumun hangi tarihte söz konusu olduğunu okuyucuya duyurur.

Zaman unsuruyla ilgili bütün bu anlatımları hulasa edecek olursak şunları söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu'nun metinlerinde zaman unsuru son derece karmaşık bir şekilde yer alır. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kronolojisi bu metinlerde artık söz konusu değildir. Bu metinlerde okuyucu peşi sıra hem hâl, hem geçmiş hem de gelecek tasarılarıyla/yaşantılarıyla karşı karşıya gelir. Bununla birlikte yazar, bütün romanlarında hep kısa sürelerden yola çıkar. Bu kısa sürelerde üç ayrı zaman düzleminde meydana gelen yaşantıları kendine özgü yöntemlerle dikkate sunar. Bunlardan özellikle geriye dönüşlerle metnin dokusuna taşınan geçmiş, romanlarda alabildiğine geniş bir yer tutar. Bu düzlemde metnin büyük bir kısmı yer alır. Bu zaman kullanımı, onun klasik romancı tipinden tamamıyla ayrıldığını gösterir. Bununla birlikte o, romanlarında Cumhuriyet devrini neredeyse dönem dönem işlemiştir.

2. 4. MEKÂN

Anlatma esasına bağlı türlerden biri olan romanın temel yapı elemanlarından bir diğeri de *mekân*dir. Mekân, edebi eserlerde öncelikle olayların sahnesi olma işleviyle karşımıza çıkar. Bunun yanında mekân, diğer yapı unsurları ve içeriğin istenilen nitelikte verilebilmesi hususunda da önemli işlevlere sahiptir.⁴⁰⁴ Bu başlıkta Adalet Ağaoğlu'nun söz konusu unsuru, nasıl kullandığı ve ona ne tür işlevler yüklediği ana hatlarıyla ele alınarak incelenecektir. Bu inceleme, Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında önemli bir yere sahip olduğunu bildiğimiz dar zaman/hâlihazır ve art zaman/geçmiş zaman düzlemleri esas alınarak yapılacaktır.

Bu ayırıma göre sekiz romanın altısının dar zaman düzlemindeki olayları, büyük oranda kapalı/iç mekânlarda cereyan eder. Bu kapalı mekânlar ya bir otel odası (*Ölmeye Yatmak*: Ankara'daki bir otelin on altıncı katındaki bir oda), ya bir düğün salonu (*Bir Düğün Gecesi*: Ankara'daki Anadolu Kulübü Düğün Salonu), ya bir lokanta (*Ruh Üşümesi*: Adı belirtilmeyen bir lokanta), ya bir ev (*Üç Beş Kişi*: Kardelen, Türkân Hanım, Neval Hanım ve Azra-Gündüz çiftinin evleri; *Hayır...: Aysel'in evi*), ya bir yaşlılar yurdu (*Hayır...: Engin'in çalıştığı Gentoftte Yaşlılar Yurdu*), ya da küçük bir kulübe (*Yazsonu*: Nevin ve Hasan çiftinin Akdeniz'deki küçük evleri)'dir. Dar zaman düzlemindeki olaylara sahne olan bu mekânlar genellikle değişmeyerek son ana kadar sabit kalırlar. Bunu, daha anlaşılır kılmak gerekirse, mesela anlatı düzleminde söz konusu olan herhangi küçük bir olay, belli bir mekânda başlar, bu mekânda gelişme gösterir ve yine aynı mekânda sona erer. Dolayısıyla kapalı mekânın sınırlarında herhangi bir değişme meydana gelmez. Buna karşın bazı romanlarda bu husus değişime uğrar. Özellikle romanın sona ereceği sıralarda kapalı mekân, meydana gelen birtakım gelişmelerle birlikte dışa doğru açılır ve böylece kapalı olma vasfını yitirir. *Bir Düğün Gecesi* ile *Üç Beş Kişi*'de olduğu gibi.

⁴⁰⁴ Çetişli, (1999): 194.

Bunların ilkinde mekân, bir düğün salonudur. Olay, bu mekânda başlar ve yaklaşık beş altı saat devam eder. Bu sürede Ömer'i, Tezel'i, Ayşen'i ve diğerlerini tanır; bunların sıkıntılarını öğreniriz. Bu öğrenme süresince kapalı mekânda herhangi bir değişme yoktur. Ancak ne zaman ki Ömer'le Tezel düğünün ağır atmosferinden bunalır ve kendilerini dışarıya atarlar işte tam bu sırada söz konusu kapalı mekân da dışa doğru açılır. İkincisinde -*Üç Beş Kişi*'de- de buna benzer bir durumla karşı karşıya geliriz. Kısmet'in hikâyesini okuduğumuz kısımlarda aynı şekilde kapalı bir mekân söz konusudur: Kısmet, annesinin evinde bir tarafta annesine yardım etmekte diğer tarafta ise kaçış planını yapmaktadır. Bu planı hayata geçirmek isteyen Kısmet, gece annesinin evinden çıkar ve alt kata kendi dairesine gider. Burada son hazırlığını yaptıktan sonra gece karanlığında yola düşer ve tek başına tren istasyonuna yönelir. İşte romanın son kısımlarında Kısmet'in gece geç bir vakitte evden çıkması ve tren istasyonuna yönelmesiyle de kapalı mekân, dışa doğru açılmış olur.

Altı romanın dar zaman düzleminde esas olan bu kapalı mekânları yazar ne düzeyde tasvir eder? Bu tasvirlerde objektif midir yoksa sübjektif midir? Bunlarla birlikte yazar, mekân-insan arasında herhangi bir münasebet kurmakta mıdır?

Daha önce işaret ettiğimiz ev, otel odası, lokanta, kulübe, düğün salonu gibi kapalı mekânların bu metinlerde ne düzeyde tasvir edildiğini kavrayabilmek için burada önce bütünü temsil edebilecek iki romanı esas alalım ve konu ile alakalı olan kısımları aşağıda okuyalım:

“Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı, içeri girdik. Perdeler sıkı sıkıya kapalı.” “Oda perdelerinin koyu yeşil olduğunu ayırdediyorum. Acaba oda karanlık da ondan mı koyu görünüyor?” “Neredeyse insanüstü bir çabayla yeniden koyu yeşil perdeli, alçak yuvarlak masalı, kareleri renk renk bir battaniyenin üstünde karman çorman durduğu bir yatağı olan, yatağın başucunda da bir telefonuyla tahta oturaklı bir gece lambası bulunan yarı aydınlık bir odanın malı oluyorum. (*Ölmeye Yatmak*, 5-133- 271)

“Aysel'in, kaç ev değiştirdikten sonra, son bir buçuk yıldır oturduğu çatı katındayım. Onun bildik eşyaları arasındayım. Geniş iki adım atarsam, bir koltuğa çarpabilirim. Üçüncü adımı atarsam, üstünde yazı makinesinin, dağınık kâğıtların, öbek öbek kitapların durduğu masaya toslayabilirim. Oradan dar bir yarım daire çizersem, soba. Sobanın yanında, sağa sola, ya da ileri doğru tek adım atmamalıyım. Atarsam, oraya istiflenmiş odunları devirebilir, öteki bacağımı bir başka koltuğa çarpabilirim. Tam sobanın önünden geri geri iki adım çekildikten sonra, bu kez sağa doğru bir yarım daire çizmeli, hemen de durmalıyım. Çünkü, küçük, alçak bir masa, yerdeki elektrikli kahve kabı, gazete, dergi yığınları, bir karış ötede de bol yeşillikle saksı bitkileri... Duvar diplerinde başımı sakınmalıyım, çünkü alçak duvarların kitap rafları, onların

keskin kıyıları, uçları... Ama saksılarla kitap rafları arasında kalan daracık boşluğu yakalayabilir, oradan iki adım yürüyebilirim, (...), pencere önündeyim. Camı ancak alttan yarıya kadar örten tığ işi, eprimiş perdenin (...) üstünden bakarsam, karanlık bir yığın çatı, baca ve kömür dumanıyla yağıp yağmadığı hâlâ belirsiz ince sulu karın örttüğü gökyüzünden bir parçayı seçebilirim.” (*Hayır...*, 204-205)

Bir otel odasının merkezde olduğu ilk alıntıya dikkat ettiğimizde burada nisbî bir mekân tasvirinin söz konusu olduğunu görürüz. İlk bakışta anlaşılacağı üzere bu mekân tasviri, neredeyse yok denecek kadar azdır. Bunun yanında bu alıntıda tasvirin klasik metinlerde olduğu gibi blok hâlinde olmadığını; tasvire dâir satırların metnin muhtelif sayfalarına dağıldığını ve bunların asla bir tablo hüviyetine yükselemediğini görürüz. İşte ilk alıntıda gördüğümüz bu tarz nisbî mekân tasviri, yazarın diğer romanlarında da esastır. Onun *Bir Düşün Gecesi*, *Yazsonu*, *Üç Beş Kişi* ve *Ruh Üşümesi* adlı eserlerinde bu husus asla değişmez. Adlarını verdiğimiz bu metinlerde dar zaman düzleminde söz konusu olan kapalı mekânlar hep bu tarzda okuyucuya yansır. Bu mekânlar üzerinde yazar, uzun uzadıya durmaz.

Bir apartmanın çatı katının merkezde olduğu ikinci alıntıda ise okuyucu öncekinin aksi istikametinde olan bir durumla karşı karşıya gelir. Bu alıntıda okuyucu, çatı katının irtifasıyla genişliğini; bu genişlikte ne tür eşyaların ve ne şekilde yer aldığını; dışa açılan pencerenin görüş alanını, kısacası odaya dâir her tür ayrıntıyı blok hâlinde öğrenir. Ancak unutulmamalıdır ki yukarıdakilerin aksi istikametinde olan bu tarz mekân tasviri, sadece bu romanda söz konusudur. Daha önce adlarını verdiğimiz metinlerde bu tarz bir mekân tasvirine tesadüf etmek neredeyse imkânsızdır. Bu itibarla alıntıda örneğin, onun romanları arasında tek ve istisna olduğunu özellikle vurgulamak gerekir.

Bu düzlemde karşımıza çıkan nisbî mekân tasvirleri, genellikle objektiftir. Söz konusu iki alıntıda bu hususu açıkça müşahede etmek mümkündür. Odadaki karakter ya da yazar anlatıcı, mekânı büyük ölçüde görme organıyla görür ve onu gördüğü şekliyle de okuyucuya aktarır. Mekânı aktarmada ne duygularını karıştırır, ne de şairane benzetmelere başvurur. Onu son derece yalın ve objektif bir şekilde dışa aksettirir.

Son noktaya yani mekân-insan arsındaki münasebete gelince: Bu noktada da farklı bir durumla karşı karşıya gelmeyiz. Dar zaman düzleminde karşımıza çıkan kapalı mekânları yazar, herhangi bir şekilde insanla sıkı bir münasebet içine sokmaz. Diğer bir ifadeyle bu düzlemde klasik metinlerde görmeye alışkın olduğumuz kuvvetli mekân-insan ilişkisi söz konusu değildir. Mekânın, çeşitli özellikleriyle ayna vazifesi üstlenerek insanın iç ve dış dünyasını yansıtması ya da teşhis yoluyla başlı başına bir varlık hâline gelmesi durumu yoktur.

Bu anlatımlara göre burada şu yargıyı ileri sürmek mümkündür: Dar zaman düzleminde karşımıza çıkan kapalı mekânları yazar, son derece az tasvir eder. Bu husus, onun altı romanının hemen tamamında esastır. Bunun yanında yazar, mekân-insan ilişkisinden neredeyse

hiç yararlanmaz. Burada kuvvetli mekân-insan ilişkisine tesadüf etmeyiz. Kısacası üzerinde durduğumuz kapalı mekânlar, sınırlı olayların sahnesi olma özelliğinin ötesine geçemez.

Sekiz romandan geriye kalan diğer iki romanın, yani “*Fikrimin İnce Gülü*” ile *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın dar zaman düzleminde söz konusu olan olayların hemen tamamı açık/geniş mekânlarda cereyan eder. Başka bir deyişle bu romanlarda dar zaman düzleminde açık mekân esastır. Mesela “*Fikrimin İnce Gülü*”’nde bu mekân, Kapıkule-Ballıhisar arasındaki güzergâhtır. Bu roman, işaret edilen ilk noktada başlar ve geçilen yol boyunca sürer gider. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda ise, yine benzer bir güzergâhla karşı karşıya geliriz. Öncekine göre çok kısa olan bu güzergâh Kâmil Kaya’nın öğrencisi Asaf’ın Viyana’daki evinin önünden başlar; bazı caddelerden geçer ve bir bayırın içinde son bulur. Bu iki romanın dar zaman düzleminde söz konusu olan bu tarz açık mekânın bir benzerinin aslında yukarıda üzerinde durduğumuz romanlardan biri olan *Üç Beş Kişi*’nin bazı bölümlerinde de söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Yedi bölümden meydana gelen *Üç Beş Kişi*’nin ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve yedinci bölümlerinde yukarıda değindiğimiz gibi ya tamamen kapalı ya da romanın/bölümün sonuna doğru kapalılıktan dışa doğru açılan bir mekân esastır. Bunların dışında kalan birinci ve altıncı bölümlerde ise mekân, *Romantik Bir Viyana Yazı* ile “*Fikrimin İnce Gülü*”’nde olduğu gibi tamamen açıktır. Bu bölümlerde de olay ya da durum, açık bir mekânda başlar ve bu mekânda gelişme göstererek sona erer. Mesela Murat’ın hikâyesinin yer aldığı birinci bölümde mekân, Üstbostancı’dır. Daha yerinde bir ifadeyle Üstbostancı’nın cadde ve sokaklarıdır. Selmin’in hikâyesinin yer aldığı altıncı bölümde ise mekân, Bağderesi yokuşudur. Selmin’i, altıncı bölümün başında bu yokuşu tırmanırken görürüz.

“*Fikrimin İnce Gülü*”, *Romantik Bir Viyana Yazı* ve ilgili bölümleriyle *Üç Beş Kişi*’nin dar zaman düzlemindeki açık mekânların tasviri veya dışa yansımaları, genel olarak kapalı mekânlara göre biraz daha belirgindir. Odaktaki karakter ya da yazar anlatıcı, bu düzlemde çevreyi, sokakları, caddeleri, evleri çeşitli yönleriyle bize aksettirir. Ancak bu aksettirme belirtmek gerekir ki, klasik metinlerde olduğu gibi uzun uzadıya ve yoğun bir biçimde değildir. Kapalı mekânlarda olduğu gibi bunlar da dikkat çekmeyecek seviyededir. Aynı zamanda bunlar metnin muhtelif sayfalarına dağılmış durumdadır. Ancak bütün bu hususlara rağmen burada okuyucu, yine de açık mekânların genel görünüşünü, semtini, ilini ve benzeri özelliklerini biraz daha açık bir biçimde kavrar.⁴⁰⁵ Farklı metinlerden aldığımız şu parçalar, kısaca anlatımını yaptığımız dış mekânların genel özelliklerini daha açık bir şekilde dikkate sunar:

⁴⁰⁵ Kapalı mekânlara göre biraz daha derli toplu olan bu mekân tasvirleri özellikle “*Fikrimin İnce Gülü*”’nde üst bir seviyeye ulaşır. Gerçekten de burada Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında görmeye alışkın olmadığımız bir durumla karşı karşıya geliriz. Kapıkule-Ballıhisar arası yaklaşık on-on beş saat süren yolculuk esnasında roman kahramanının geçtiği ya da mola amacıyla durduğu hemen her yer adeta bir kamera dikkatiyle uzun uzadıya tasvir edilir. Bunun, romanın yol boyuna konumlanmış olmasından ileri geldiğini söylemeye gerek yoktur.

“Kadın, Bağderesi’nden yukarı döne döne tepeye saran yokuşu tırmanıyor. Yol, her adımbaşı dikleşerek iki tepe arası boyun noktasından öteye, daha yoğun bir karanlığa doğru uzanıyor; oralarda seyren kondularla son buluyor. Aşağıda Mamak Deresi, beton bir kanal içinde irin rengi akıyor. Gökteki yıldızlar bu irinsi akıntı üstüne incecik, varla yok arası pırıltılı tozanlar serpiyor; kirlı suyu uyduruk bir fırça vuruşuyla üstünkörü yaldızlıyor. Bir yük katarı, tren yolu üstgeçidinden hantal gürültülerle Sivas yönüne doğru sürüklenip gidiyor.” (*Üç Beş Kişi*, 265-266)

“Park, kanape, dizlerindeki kitap, başının üstünde hışırdayan kavak yaprakları; hepsi yerli yerinde. (103). Küçük parktaki birkaç banktan birinde oturmaktadır. Başının üstünde, yanında yöresindeki kavakların, kestane ağaçlarının, palamut meşelerinin yaprakları hışırdıyor, ortalığı kuşluk vaktinin hareketli gölgeleri kaplıyordu. Temmuz’da başlayan bunaltıcı günler, Ağustos sonları geldiği hâlde, hep aynı bungunlukla sürmekte. Viyana’da koca bir yaz.”(*Romantik Bir Viyana Yazı*, 106).

Mekân meselesini ele almaya başlarken işaret ettiğimiz art zaman düzlemine gelince: Art zaman düzlemindeki mekânları kavramaya başlarken öncelikle şu iki noktayı yeniden hatırlamak gerekir:

- Bu metinlerde uzun bir art zaman düzlemi söz konusudur. Bu uzunluk, metinlere göre yaklaşık olarak beş ilâ otuz yıl arasında değişmektedir.

- Bu uzun zaman düzlemine yayılan yaşantılar, büyük oranda farklı tarihlerde/günlerde ve özellikle kısa zaman dilimlerinde cereyan eder.

Bu iki olgu, bize art zaman düzleminde söz konusu olan kapalı ve açık mekânların sayıca ne seviyede yer alabileceği hakkında belli bir fikir verir. Bu tarz zaman kullanımından dolayı bu düzlemde artık dar zaman düzleminde esas olan dar yapı, yani mekânda tek ve sabit olma durumu, baştan sona değişir. Olaylara sahne olan kapalı ya da açık mekân, sık sık değişik alanlara kayar ve buna bağlı olarak mekânda sayıca ciddi bir artış meydana gelir. Bu artış, öncekilerin sayısıyla kıyaslanamayacak kadar büyüktür. Bu büyüklüğü, sekiz romanın tamamında açık bir biçimde görürüz. Bu hususu, net bir şekilde anlayabilmek için burada yalnız *Bir Düşün Gecesi*’ni esas alalım ve ilk üç bölümden kısmî bir seçme yapalım: İstanbul “Park Otel’in barı”nda (20), “Kuzguncuk sırtları”nda, “Mecidiyeköy’ün oralarda” (24) “Taksim Galerisi”nde (35), “Kumkapı Meyhanelerinde, Akademi avlularında” (46), “Kızılaylar’da” (46), “Fatih Camisi’nde” (51) “O eski külüstür apartmanın (...) iki odalı döküntü” (60) dairesinde, “Londra’da güzel bir otelde” (62), Hyde “Park’ın yanındaki karanlık sokaklar”da, “Albert Müzesi”de (69) ve benzeri... *Bir Düşün Gecesi*’nin ilk üç bölümünden yapılan bu seçme, bize hem bu romanda geriye kalan dokuz bölümdeki hem de diğer yedi romandaki yaşantıların açık ve kapalı mekânları hakkında belli bir fikir verir.

Sayıca büyük bir yekûn tutan bu mekânlar, ne oranda dışa yansır? Art zaman düzlemindeki mekânları bu açıdan ele aldığımızda karşımıza üç ayrı tablo çıkar:

- Mekânların yaklaşık dörtte ikilik kısmını yazar, sadece ismen anar. Bu anlamda ne bir tasvire ne de mekân-insan ilişkisine yer verir. Sadece olaylara sahne olan açık ya da kapalı mekânları anar geçer. Bu tarzdaki mekânlara hemen her romanında tesadüf etmek mümkündür.

- Mekânların yaklaşık dörtte birlik kısmını yazar, kısmen tasvir eder. Bu tasvirleri, yine düşük yoğunlukludur. Bunlar üzerinde uzun uzadıya durmaz. Bu mekânların bir kısmında mekân-insan arasında az da olsa kısmî bir münasebet kurar. Kısmî tasvir ve mekân-insan münasebeti durumu çoğu romanında görürüz. c- Bu mekânlardan yine yaklaşık dörtte birlik kısmını yazar, öncekinden biraz daha yoğun bir şekilde tasvir eder. Özellikle *Yazsonu* ile *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda bu husus biraz daha dikkat çekici bir seviyeye yükselir.

Bu anlatımlar, bize art zaman düzleminde söz konusu olan mekânlar hakkında genel bir fikir verir. Görüldüğü üzere bu düzlemdeki mekânlarda da keyfiyet bakımından kayda değer herhangi bir hususiyet söz konusu değildir. Dar zaman düzleminden farklı olarak burada sadece sayı bakımından bir artış vardır o kadar... Daha öncekilerde olduğu gibi bu düzlemde de açık ve kapalı mekânlar, daha ziyade olayların sahnesi olma işleviyle karşımıza çıkarlar. Bunun ötesinde herhangi bir işlev üstlenmezler.

Kapalı ve açık olma hususiyetleri bakımından dikkate sunduğumuz bu mekânları yerleşim yerleri açısından ele aldığımızda karşımıza nasıl bir tablo çıkar? Bu tabloda ülkenin veya ülke dışının hangi kentleri dikkati çeker? Bu bahsi bitirmeden önce burada son olarak bu noktalara kısaca değinelim.

Üzerinde durduğumuz metinlere bu açıdan baktığımızda kentlerin özellikle de büyük kentlerin dikkat çektiğini görürüz. Daha önce değindiğimiz açık ve kapalı mekânların hemen tamamı büyük kentlerde yer alır. Bu metinlerde dikkati çeken yerli ve yabancı kentleri burada şu şekilde sıralayabiliriz: Ankara⁴⁰⁶, İstanbul, Eskişehir, Antalya, Kastamonu, Kütahya, Kırşehir, Konya, Van, Diyarbakır, Siirt, Edirne, Adapazarı, Bursa, Viyana, Londra, Venedik,

⁴⁰⁶ Bu metinlerde Ankara, olaylara sahne olma bakımından diğer kentlere göre daha önemli bir yer tutar. Üzerinde durduğumuz metinleri bu açıdan dikkate aldığımızda bu hususu açıkça görürüz. Bunun yanında Ankara, aynı zamanda yazarın hayatında da önemli bir yer tutar. *Göç Temizliği* adlı eserinin muhtelif sayfalarında Ankara ile olan ilişkisini şöyle anlatır: “Ankara’yı, bir çeşit Ankara’dan bağımsızlaşma hareketi gibi kıyı bucak dolaşan roman yazarı, burada, 1983’e dek, son yirmi yılı da aynı köşede olmak üzere, tam kırk beş yıl yaşadı. Şimdilerde bilemediğim ‘uydu kentleri’ dışında Ankara’nın ayak basmadığım bir metre karesi kalmış mıdır acaba?” [...].

“O kent, gül gibi tam üç genç astı. Ona düşmanım. Ona başkaldırdım.” [...]. “Beni kanayabilen kıldığı için de hâlâ seviyorum Ankara’yı.” (s.75)

“Değişimini kırk yıldır adım adım izlediğim bu kent ise, gençlikten orta yaşa, orta yaştan yaşlılığa ağışını birlikte yaşadığım bu ev, şu oda gibi en küçük bilinmezlikten yoksun...”(s.30) Ağaoğlu, (1985). Ayrıca yazar, Ankara ile olan ilişkisini daha önce adı geçen “Aşkım ve Başkaldırım: Ankara” adlı yazısında uzun uzun anlatmıştır.

Bu tarz değerlendirmelere ayrıca, *Ölmeye Yatmak*'la *Bir Düğün Gecesi* adlı romanlarında da rastlarız. Bu iki romanda Ankara, çoğu zaman yalnızlığın ve kimliksizliğin sembolü oluverir. Mesela Aysel ölmeye yattığı otel odasında kendi durumunu ifade ederken şöyle der: “İçinde uzun yıllar yaşadığım bir kentin, neredeyse birlikte büyüüp, neredeyse kimliksizliğiyle özdeşleştiğim bir kentin bilmediğim bir noktasına asılmışım duygusu içindeyim.” (*Ölmeye Yatmak*, 98)

Paris, Kopenhag. Bu kentlerden özellikle Ankara, İstanbul, Eskişehir, Antalya ve Viyana'ya ana merkez gözüyle bakabiliriz. Çünkü söz konusu olayların büyük bir kısmı bu kentlerin sınırları dahilinde cereyan eder. Bunların dışında kalan diğer kentlerin ise bu metinlerde dolaylı bir şekilde yer aldığını; buna bağlı olarak da önemli yer işgal etmediğini görürüz.

Adalet Ağaoğlu adlarını verdiğimiz bu kentlerin sadece belli/sınırlı yerleşim yerlerini kullanmakla yetinmez. Daha önceki anlatımlarımızdan da anlaşılacağı üzere yazar, olayları kentin muhtelif kısımlarına yayar. Dolayısıyla herhangi bir kentin farklı ilçeleri, mahalleleri, caddeleri, sokakları, meydanları, parkları... romana taşınır. Gerçekten de onun romanlarında özellikle ana merkezlerin bu tip yerleşim yerlerini ismen de olsa büyük oranda görürüz.

Bütün bu anlatımlardan sonra burada sonuç itibarıyla şunları söyleyebiliriz: Bu metinlerde dar zaman düzleminde yoğunlukla kapalı mekânlarla karşı karşıya geliriz. Sekiz romanın altısında karşımıza çıkan bu kapalı mekân, genellikle sabit bir yapıdadır. Söz konusu zaman zarfında değişmez. Dar zaman düzleminde geriye dönüşlerle elde edilen art zaman düzleminde ise sık sık hem kapalı hem de açık mekânları görürüz. Burada artık önceki dar ve sabit yapı tamamen kırılır ve buna bağlı olarak mekânda çeşitlenme meydana gelir.

Her iki zaman düzleminde karşımıza çıkan bu mekânlarda klasik anlamda yoğun bir tasvire rastlanmaz. Zaman zaman karşımıza çıkan tasvirler son derece cılızdır. Tasvirde gördüğümüz cılızlığın bir benzerini yine mekân-insan ilişkisinde de müşahede ederiz. Bu metinlerde kuvvetli mekân-insan ilişkisi son derece azdır.

Bütün bunlardan hareketle diyebiliriz ki yazar bu metinlerde mekânı büyük oranda olayların sahnesi olma işleviyle kullanmıştır. Bunun ötesinde o, mekâna ayrı bir önem vermemiştir. Bu tutumuyla da klasik metinlerde gördüğümüz mekân anlayışından tamamen uzaklaşmıştır.

2.5. ANLATICI VE ANLATIM TEKNİKLERİ

Adalet Ağaoğlu, hiç şüphe yok ki en çok anlatıcı ve anlatım teknikleri noktasında dikkati çeker. Denilebilir ki o, bu noktada farklı uygulamalarıyla özgünlüğünü ortaya koyabilmiş nadir romancılardan biridir. Onun romanlarında görülen anlatıcı ve anlatım teknikleri, burada ana hatlarıyla ele alınarak ortaya konacaktır. Bu çerçevede önce söz konusu anlatıcı ve anlatım tekniklerini toplu bir şekilde görmekte yarar var:

Anlatıcı figürler: yazar-anlatıcı ve kahraman anlatıcı. Bunlardan yazar-anlatıcı, sekiz romanın *-Bir Düşün Gecesi* dışında- yedisinde; kahraman anlatıcı ise birinde *-Yazsonu-* görev üstlenir.

- Anlatım teknikleri: iç konuşma, montaj/alıntı, bilinç akışı, hatıra/anı tekniği, mektup tekniği ve benzeri. Bunlardan iç konuşma, montaj ve bilinç akışı tekniği sekiz romanın

tamamında; hatıra tekniği, –*Ölmeye Yatmak* ile *Bir Düğün Gecesi*'nde- ikisinde; mektup tekniği ise –*Ölmeye Yatmak*, *Bir Düğün Gecesi* ve *Hayır...*'da- üçünde karşımıza çıkar.

Bu verilerden de anlaşılacağı üzere Adalet Ağaoğlu, romanlarında aynı anda birden çok anlatıcı ile anlatım tekniğinden yararlanır. Hikâyeyi takdim ederken yazar, herhangi bir metinde hem yazar anlatıcıya, hem kahraman anlatıcıya hem de diğer anlatım tekniklerine müracaat eder ve bunları her bir metinde gerekli gördüğü seviyelerde kullanır. Kısacası o, bakış açısı ve anlatım tekniklerinde çoğulculuğu esas alır. Bakış açısı ve anlatım tekniklerinde dikkati çeken bu çoğulculuğu, onun bütün metinlerinde açık bir biçimde görürüz. Örnek olması bakımından burada "*Fikrimin İnce Gülü*" ile *Yazsonu* romanlarını ele alalım ve konuyu bu romanlar üzerinde kısaca durarak somutlaştıralım: Romanların ilkinde her bölümde bir yazar anlatıcı söz konusudur. Bu anlatıcı, kendine öngörülen bakış açısıyla hem hâle hem de geçmişe ait parçalardan meydana gelen hikâyeyi bazı kısımlarıyla anlatır. Aynı zamanda bu bölümlerde yazar anlatıcının yanı başında başka biri daha söz konusudur: Romanın ana karakteri Bayram. Yazar anlatıcı gibi her bölümde odakta olan Bayram, bilincini direkt olarak okuyucuya açar. Açılan bu bilinçte okuyucu onun iç konuşmalarıyla yüz yüze gelir ve bu konuşmalardan geçmişten son ana kadar yaşananları öğrenir. Bunlarla birlikte okuyucu muhtelif bölümlerde montaj ve benzeri tekniklerle metne dahil olan parçaları okur. İkinci metinde ise, yine öncekinde olduğu gibi bir yazar anlatıcı karşımıza çıkar. Muhtelif bölümlerde karşımıza çıkan bu anlatıcı belli bakış açısıyla hikâyeyi kısmen takdim eder. Bu takdimden sonra yazar-anlatıcı, belli bölümlerde aradan çekilir. Onun aradan çekilmesiyle birlikte anlatma işi başka bir figüre geçer: Kahraman anlatıcı. Hikâyenin içinde yer alan bu anlatıcı hem kendisinin hem de diğerlerinin yaşadıklarını yorumlarıyla birlikte dikkate sunar. Yazar anlatıcı ile kahraman anlatıcının görev aldığı bu bölümlerde okuyucu, aynı zamanda roman kişilerinin iç konuşmalarıyla karşı karşıya gelir ve belli seviyedeki bu konuşmalar sayesinde geçmişe dâir bazı yaşantıları öğrenir. Bunlara ilave olarak bu bölümlerde ayrıca yoğun şekilde montaj ve benzeri tekniklerle metne dahil olan parçaları okur.

Bu iki örnek, bu metinlerde anlatma işinin kaç çeşit anlatıcı ve anlatım tekniği ile gerçekleşmekte olduğunu gösterir. Örneklerde de görüldüğü gibi, bu metinlerde anlatma işi birden çok anlatıcı ve anlatım tekniği ile yani çoğulcu bir uygulamayla gerçekleşir. Bu hususu, bazı ilaveler ve çıkarmalarla bütün romanlara genelleyebiliriz.

Bu metinlerde anlatma/takdim etme/yansıtma işi birden çok anlatıcı ve anlatım tekniği ile gerçekleştiğine göre bu noktada bunları ehemmiyet açısından da belli bir sıraya tabi tutabiliriz. Böyle bir sıralamada hiç şüphesiz ilk sırayı iç konuşma tekniği; ikinci sırayı yazar anlatıcı; üç, dört ve beşinci... sırayı da diğer anlatıcı ve anlatım teknikleri işgal ederler. Bununla birlikte bu sıralamayı oranlarla ifade edecek olursak karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Bu metinlerdeki hikâyenin yaklaşık dörtte ikilik kısmı iç konuşma tekniği; dörtte birlik kısmı yazar

anlatıcı; kalan diğer kısmı da diğer anlatıcı ve anlatım teknikleri ile dikkate sunulur. Bu ifadelere dayanarak burada şöyle bir yargı ileri sürmek mümkündür: Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında hikâyeyi takdim etmede en önemli görevi özellikle iç konuşma tekniği ile yazar anlatıcı üstlenir.

Hikâyenin hangi kanal ya da kanallarla okuyucuya intikal ettiğini gösteren bu genel çerçeveden sonra artık işaret ettiğimiz iki unsuru yani yazar anlatıcı ile iç konuşma tekniğini genel özellikleriyle ele almaya başlayabiliriz.

Anlatma esasına bağlı edebi türlerden hikâye ve romanın vazgeçilmez anlatıcı figürlerinden biri olan yazar anlatıcı, üzerinde durduğumuz metinlerin yedisinde görev alır. Onun görev aldığı metinleri burada şu şekilde sıralayabiliriz: *Ölmeye Yatmak*, "*Fikrimin İnce Gülü*", *Yazsonu*, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...*, *Ruh Üşümesi* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*. Bu romanlarda karşımıza çıkan yazar anlatıcı, hemen eklemek gerekir ki, tek bir bakış açısından hareket etmez. Romandan romana birtakım değişmelere uğrar. Kimi yerde daha geniş, kimi yerde de öncekine göre daha sınırlı bir bakış açısıyla hikâyeyi takdim eder. Mesela onu, ilk iki romanda yani *Ölmeye Yatmak*'la "*Fikrimin İnce Gülü*"nde daha çok klasik metinlerdeki anlatıcı konumunda görürüz. Yazar anlatıcı, bu iki metinde hikâyeyi anlatmada daha etkindir. Buna karşı diğer beş romanda ise önceki yapısından uzaklaşır; hikâyeyi anlatmada daha az görev alır ve bu görevi daha sınırlı bir bakış açısıyla ifa eder. Söz konusu farklılığı daha net bir şekilde kavramak için burada az önceki ayırımdan hareket edelim ve söz konusu figürü iki aşamada kavramaya çalışalım.

Ölmeye Yatmak'la "*Fikrimin İnce Gülü*"nü içine alan ilk aşamadaki yazar anlatıcı, bazı yönleriyle daha çok klasik metinlerdeki yazar anlatıcının bakış açısına sahiptir. O, kahramanların geçmişteki yaşantılarını bilir; bunları ayrıntılı bir şekilde okuyucuya nakleder. Bu noktada o, neredeyse sınırsız bir imkâna sahiptir. Gerekli gördüğü anda geriye döner ve metnin yapı unsurlarını anlaşılır kılacak gerekli bilgileri okuyucuya aktarır. Onun bakış açısında dikkati çeken bu hususu şu alıntıda müşahade etmek mümkündür: "Askerliğini Gevaş'ta, bir jandarma çavuşunun kariyolüne sürücülük ederek yaptı Bayram. Komandoların silah kaçakçısı yakalamak için Uludere'de, Hoşap'ta verdikleri baskınlara, üstlerinin buyruğu, onlar da katılırlardı. Van'dan doğru, Gevaş'tan doğru, Hoşap Kalesi'ne uzanan tozlu yolu tütürerek, keyiften naralar salıverecekmiş gibi sürerdi kariyolü." ("*Fikrimin İnce Gülü*", 13)

Görüldüğü gibi bu alıntıda yazar anlatıcı anlatı zamanından geriye dönmüş ve sahip olduğu ilahî güçle Bayram'ın vatanî görevini nerede, ne konumda ve ne tür bir ruh hâli içerisinde ifa ettiğini ayrıntılı bir şekilde dikkate sunmuştur.

Geçmişte meydana gelen olaylara vakıf olan ve bunları gerekli seviyelerde okuyucuya aktaran yazar anlatıcı aynı zamanda anlatı zamanında cereyan etmekte olan hadiseleri de verir. Ancak o, bu noktada daha çok gördüklerini vermekle yetinen biridir. Elinde bir kamera varmış

gibi hareket eder ve kameraya takılanları okuyucuya aktarır: “Üstü resimli kamyonet sağdan girdi. Motoru çalışırken bekledi. Boz gömlekleriyle kapıda dikilen üç memurdan biri, düğmesine basılmışcasına, sol kolunu yukarı, Güldenhouse sürücüsüne uzattı. Sürücü, beklenen kâğıtları verdi. Memur şöyle bir göz attı kamyonetin içine; “geç” ve “ilerle” işareti yaptı.” (*Fikrimin İnce Gülü*, 12)

Ölmeye Yatmak’la “*Fikrimin İnce Gülü*”nde karşımıza çıkan yazar anlatıcı aynı zamanda hâl ve geçmiş düzleminde yer alan unsurları aktarmada daima belli bir mesafeyi muhafaza eder. O, bu metinlerde mensup olduğu bakış açısının sağladığı imkândan hareketle olaylara, kişilere, hatta genel olarak hayata dâir kendi görüş ve düşüncelerini açıkça ifade etmez; akışı keserek yorumlarda bulunmaz. Bu tür davranışlardan mümkün mertebe kaçınır. Onun bu yönünü bazı özelliklerini vermek maksadıyla yukarıda dikkate sunduğumuz alıntılarda açıkça müşahede ederiz. Dikkat edilirse bu alıntılarda/ya da metinlerde yazar anlatıcı söz konusu hadiseleri, yalın bir şekilde aktarır. Bu hadiselerle dâir herhangi bir kanaat belirtmez. Olayları aktarmada mesafe ilkesinden ayrılmayan yazar anlatıcı, yine klasik metinlerdeki yapısı ve davranışına göre çok az yerde kişilerin iç dünyalarına girer. Elbette bu metinlerde de yazar anlatıcı kişilerin iç dünyalarında geçmekte olan düşünceleri belli bir seviyede bilir ve bunları verir; ama bu öyle dikkat çekici bir seviyede değildir. O, diğer noktalarda olduğu gibi iç okuma ya da iç çözümlemede de ölçülü davranır ve daha ziyade kişilerin bilincini okuyucuya açar.

Yazsonu, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...*, *Ruh Üşümesi* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nı içine alan ikinci aşamadaki yazar anlatıcı ise önceki yapıdan bazı bakımlardan uzaklaşır. Ufak tefek istisnaları bir yana bırakmak kaydıyla belirtmek gerekirse bu metinlerde yazar anlatıcı artık sık sık geçmişe dönme ve geçmişte meydana gelen yaşantıları aktarma; kişilerin iç dünyalarına girerek iç çözümlemelerde bulunma gibi alışkanlıkları büyük oranda terk eder. Bunları bir yana bırakan yazar anlatıcı, bakışlarını daha çok anlatı zamanında gözünün önünde cereyan eden hadiseler üzerine çevirir ve sadece müşahede ettiklerini okuyucuya aktarır. Bu tavrıyla da adeta gözlemci konumuna düşer. İkinci aşamada gördüğümüz bu tip yazar anlatıcının yapısını daha iyi kavramak, hiç şüphesiz örnek metinlerle mümkündür:

“Kadın, bataklıkta çeşme yatağını gerisinde, yosunlu havuzu sağında tutarak yürüdü, geçti. İyice içerilere girmeden, tozlu, dikenli tarla yoluna dalmadan önce bir kez daha durdu. Batağın dereyle kavuştuğu yere eski, artık tahtalardan kurulmuş, çardağa baktı.” (*Yazsonu*, 42)

“Kadın, galiba farkında bile olmadan sol elinin parmaklarını kendi sağ kolunda, bileğin az yukarılarındaki sarı tüyler üstünde gezdirmektedir; hafif bir ürpertiyle ayağa kalkmış bu tüyleri usul usul yatıştırmaya çalışıyor, bile denebilir. Bu arada başını çevirmiş; gözleri bir garson arıyor.” (*Ruh Üşümesi*, 27)

“Ayaklarının ucuna ‘tık’ diye bir şey düşüyor; gözlerini açıyor. Bir meşe palamudu. Eğilip alıyor. Esmer, tırtıklı, hafif. Bir sincap yavrusu, kızıl kahve, uzun kuyruğunu sürükleyerek önünden geçiyor.” (*Romantik Bir Viyana Yazı*, 106)

Üç ayrı romandan yapılan alıntılarda da görüldüğü gibi yazar anlatıcı artık bu metinlerde sadece görüş alanına giren hususları okuyucuya yansıtır. Görüş alanı dışında kalan hususları yani geçmişe ait hadiseleri vermekten özellikle kaçınır. Bu noktada o, adeta sınırlanmış gibidir. Bu itibarla önceki metinlere göre çok az yerde geriye döner. Benzer şekilde çok az yerde de iç çözümlemelere girer. Bununla birlikte yine mesafe ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalır. Klasik metinlerde olduğu gibi romandaki akışı keserek görüş, düşünce ve kanaatini belirtmez. Dolayısıyla o, bütün bu özellikleriyle sınırlı bir bakış açısına sahiptir.

Şu ana kadarki anlatımlardan hareketle yazar anlatıcı ile alâkalı olarak şunları söyleyebiliriz: *Ölmeye Yatmak*'la “*Fikrimin İnce Gülü*”ndeki yazar anlatıcı, sonraki romanlara göre biraz daha geniş bir bakış açısına sahiptir. Bu bakış açısı, ona geçmişte meydana gelen çeşitli hadiseleri bilme ve aktarma imkânı verir. Buna karşı daha sonraki metinlerde ise bu özelliğini büyük oranda yitirir ve daha çok hâl düzleminde meydana gelen hadiseler üzerinde yoğunlaşır. Bununla birlikte her iki aşamadaki yazar anlatıcı, sadece hadiseleri vermekle yükümlü gibidir. Bu görevin dışında başka bir işe kalkmaz. Mesela görüş, düşünce ve kanaat belirtmez. Bu noktada o, sadece sahip olduğu bilgiyi okuyucuya aktarır. Bunun ötesinde okuyucuyu yönlendirmeye kalkmaz.

Bu metinlerde yazar anlatıcının yanında hikâyenin okuyucuya intikal etmesinde en önemli görevi üstlenen bir diğer vasıtaya yani iç konuşma yöntemine gelince: Bilindiği gibi iç konuşma okuyucuyu, kahramanların iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Bu yöntemde her tür anlatıcı aradan çekilir ve odadaki figürün bilinci direkt olarak okuyucuya açılır. Okuyucuya açılan bu bilinç/zihin, serbestçe ve etkin bir şekilde çalışır. Bu çalışma sonucunda okuyucu, romanın pek çok unsuru hakkında doğrudan bilgi edinme imkânı bulur. Bunların yanında iç konuşma yönteminde “dil konuşma dilinden çok farklı değildir. Söylenmiş düşünceler için kullanılan dil, söylenmemiş düşünceler için de kullanılır. Cümle yapısı konuşma cümlesinin yapısına uyar. Kişinin söylenmemiş düşünceleri dilbilgisi kurallarına uyan bir düzen içinde araya bir anlatımcı girmeden doğrudan doğruya verilir. Düşünceler mantık sırasını izler.”⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ N. Aytür'den naklen, Mehmet Tekin (2001): 265; Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında karşımıza çıkan iç konuşmalarda dil, tabiatıyla yukarıda ifade edilen özelliklere sahiptir. Aynı şekilde bu romanlarda da yazar anlatıcıda olduğu gibi kitabî olmayan ama gramer kurallarına uygun sıcak ve samimi bir konuşma dili ile karşı karşıya geliriz.

Bu genel çerçeveden sonra üzerinde durduğumuz romanların tamamında karşımıza çıkan iç konuşma yöntemini ‘uygulanma şekli’ ve ‘mahiyeti’ bakımından iki ayrı kısımda ele almak mümkündür.

Bu metinlerde, iç konuşma yönteminin esas olarak iki şekilde uygulandığını görürüz. İlk uygulanma şeklini burada kısaca şu şekilde ifade etmek mümkündür: Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında anlatı zamanında anlatma işini üstlenen bir yazar anlatıcının söz konusu olduğunu biliyoruz. Özelliklerine daha önce değindiğimiz bu anlatıcı, hâl düzleminde söz konusu olan kişileri adeta adım adım izler. Bu izlemeleri esnasında gördüklerini okuyucuya aktarır. Bu aktarmalar, yerine göre bazen uzun bazen kısa olabilir. Aktarma işini tamamladıktan sonra yazar anlatıcı, sözünün/cümlesinin sonuna iki nokta üst üste işaretini kondurur ve böylece aradan çekilmiş olur. Bu noktadan sonra artık yazar anlatıcı, susmuş ve odadaki karakterin bilinci okuyucuya açılmıştır. Konuşma sırası bizzat hadiselerle maruz kalmış bu karaktere geçmiştir. Bu karakter, artık bu noktadan itibaren sessiz konuşmaya başlamıştır. Bu hususu açık bir şekilde görebilmek için şu alıntı üzerinde duralım: “Kardelen’in gözleri buğulanıyor. Kucağındaki akköpüğü, ona iliştirdiği kar çiçeklerini pek iyi seçemiyor şimdi: Oysa beni, kötü geçirilmiş bir zamanı aldedebilmem için götürmüştü o geziye. Kötü sonuçlanan bahar gezisi. Kötü sonuçlanan çözümlenmeler. Ayrılıkla sonuçlanan en eski, en inançlı yakınlık. Artık aynı olmayacaktık.” (*Üç Beş Kişi*, s.107)

İlk iki cümle yazar anlatıcıya, devamında gelen cümleler ise Kardelen’e aittir. Bu alıntıda yazar anlatıcı, anlaşılacağı üzere ilk iki cümle ile adeta Kardelen’in iç konuşmasına bir hazırlık yapar ve bu hazırlığın ardından aradan çekilir. Bu çekilmeye birlikte görüldüğü gibi ilgili kişi devreye girer. Böylece de sessiz konuşma gerçekleşmeye başlar. Bir örnek metin üzerinde göstermeye çalıştığımız bu uygulama şekli, bütün romanlarda en yoğun seviyede karşımıza çıkar.

Bundan oldukça düşük seviyede olan ikinci uygulama şekli de ilkiyle ilintilidir: İkinci şekilde yine karşımıza bir yazar anlatıcı çıkar. Bu anlatıcı, metnin muhtelif unsurları ile ilgili anlatımlarını sürdürür. Bu anlatımların belli bir noktasında yine bir anda aradan çekilir ve konuşma sırası odadaki figüre geçer. Ancak burada öncekinde olduğu gibi herhangi bir noktalama işaretine tesadüf edilmez. Yani okuyucu yazar anlatıcının anlatımlarını okurken bir anda sessiz konuşmaya geçer. Bu geçişlerde herhangi bir noktalama işareti yoktur ama yazar anlatıcının, geçişin gerçekleşmesine yaklaşıldığı sırada sanki geçişin yaşanacağını işaret eder gibi ‘...diye geçiyor içinden yine’, ‘...içinden geçti’, ‘...içinden düşündü’, ‘...hatırladı’ gibi ibareleri kullandığını ve bu ibareleri kullanmasından sonra da konuşmayı –iç konuşmalarıyla- kahramana bıraktığını görürüz. Başka bir deyişle yazar anlatıcı, değişmeye yakın bir sırada bu ibarelerle değişimin öncüllerini sıralar ve ardından aradan çekilir. Mesela şu alıntıda bu hususu açıkça müşahede ederiz:

“İşte o gelişinde Murat’ı buradan yolcu etmişim, diye geçiyor içinden yine. Aramıza onarılmaz bir şey girmişti, en çok o zaman uzaklaşmıştık. Oysa: “Seni çok göreceğim geldi de,” demişti. Artık benim de bir evim vardı. Artık benim evimde kalabileceğini umdu, eskisi gibi birbirimizi kimseyle paylaşmadan, öyle... Benim evlilik evimi, yepyeni, tertemiz odaları, üstünde tek leke bulunmayan sofraya örtülerini, çiçekli kâğıtlarla kaplı duvarları seveceğini umdum; bana yine yakın olacağını umdum.” (304)

Dikkat edilirse bu alıntıda yazar anlatıcı, odadaki figürün kafasında geçen cümleyi ‘diye geçiyor içinden yine’ ibaresiyle aktarmış ve ardından aradan çekilmiştir. Bu noktadan sonra da konuşma sırası artık odadaki figüre geçmiştir.

Bu açıklama ve örneklemlerden sonra artık iç konuşmaların mahiyetine geçebilir ve bu konuşmalarda dikkati çeken hususiyetleri ayrı ayrı gözden geçirebiliriz.

Bu metinlerde ilk noktada yapılışı/konuşma şekli bakımından iki ayrı konuşma tarzı/biçimi dikkatimizi çeker. Burada işaret ettiğimiz ilk konuşma tarzını, ‘belli bir muhataba yönelmeyen iç konuşmalar’ şeklinde ifade etmek mümkündür. Adlandırmadan da anlaşılacağı üzere bu tarz konuşmalarda konuşmayı yapan kişi, direkt olarak herhangi birini muhatap alarak konuşmaz. Konuşmaları, birine yönelik değildir. Sanki o, ortaya konuşur gibidir. Yaygın iç konuşma tekniğinden farklı olmayan bu tarz konuşmayı örneklemek için burada ayrıca örnek bir metin sunmaya gerek yoktur. Daha önceki alıntılara bakarsak bu durumu açıkça müşahade ederiz. Dikkat edilirse bu alıntılarda iç konuşan kişi, serbest zihin yapısında kendi kendisiyle konuşur ya da hesaplaşır gibidir. Bu yapıda konuşan kişi, hatırlamalar ya da çağrışımlar yoluyla geçmişe döner ve geçmişte yaşadığı, gördüğü, duyduğu, öğrendiği kısacası -tıpkı kahraman anlatıcı gibi- imkân dahilinde edinebildiği tüm tecrübeleri/şeyleri verir. İç konuşan kişi, bu noktada geçmişle şimdi arasında adeta mekik dokur; yani sık sık iki zaman düzlemine gider gelir ve böylece de metnin yapı unsurlarını bütünler. Aynı zamanda bu kişi, iç konuşmalarında içinde bulunduğu psikolojiyi de bütün ayrıntılarıyla aktarır. Ana hatlarıyla değindiğimiz bu konuşma şekli, Ağaoglu metinlerinde en geniş şekilde yerini alır.

İkinci konuşma biçimini ise, ‘belli bir muhataba yönelen iç konuşmalar’ şeklinde ifade etmek mümkündür. Bu konuşma tarzında konuşmayı yapan kişi, öncekinin aksine direkt olarak belli bir muhataba yönelir ve iç konuşmalarını bu kişiye hitap ederek yapar. Tabiatıyla bu noktada iç konuşma, önceki yapısından uzaklaşır; yani konuşmalar, ortaya değil de belli bir kişiye/muhataba yönelir. Konuşmaların belli bir kişiye yönelmesi dışında burada da özellikler yukarıdaki gibidir. Bu konuşma tarzında da iç konuşan kişi, öncekinde olduğu gibi geçmişte yaşadığı tüm yaşantıları ile hâldeki psikolojisini ayrıntılarıyla dikkate sunar. Bu tarz konuşma biçimini, burada örnek bir metin üzerinde görelim:

“Unuttum işte Gül. Söze sık sık “Çocuklar ben...” diye başladığım için, beni sürekli böyle azarlayıp durmuş olan bütün eski arkadaşlarıma selam söyle. “Ayşen ‘biz’ olmuş de. Babandan haberi alınca. Elinize kazara, acıları sergileyenlere inat, düğünleri sergileyen bol resimli bir gazete geçerse, oradan da öğrenirsin. Babanın kestiğimi görmediği dokuz katlı pastamızı nasıl kestiğimi, yani Ercan’ın eli elimin üstünde, nasıl kestiğimizi birlikte, birlikte ya, elele öyle, nasıl kestiğimizi görürsün.”(*Bir Düğün Gecesi*, 219-20)

Görüldüğü gibi bu alıntıda Ayşen, karşısında sanki Gül varmış da ona hitap ediyormuş gibi konuşur ki bu da stil olarak yaygın iç konuşma tekniği yapısından farklıdır. Roman Sanatı adlı teori kitabında Mehmet Tekin kısaca üzerinde durduğumuz bu konuşma biçimini “ideal bir ‘iç monolog’ örneği”⁴⁰⁸ şeklinde niteler.

Bütün bu anlatımlardan sonra burada genel olarak şu yargıyı ileri sürebiliriz: Uygulanma ve konuşma şekilleriyle iç konuşma yöntemi, başta da vurgulandığı gibi bu metinlerde olayı, şahıs kadrosunu, mekânı kısacası romana ait temel yapı unsurlarını takdim etmede ya da okuyucuya aktarmada en önemli işlevi üstlenir. Gerçekten de bu metinlerde okuyucu, adı geçen unsurları büyük oranda bu yöntem sayesinde öğrenir. Bu öğrenme, yukarıda da değinildiği gibi iç konuşan kişinin algı alanıyla sınırlıdır.

⁴⁰⁸ Tekin, (2001): 267.

ROMANLARIN İÇERİK BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Özellikle kurgu, kişiler, zaman, anlatıcı ve anlatım teknikleri bakımından dikkat çeken Ağaoğlu romanları, aynı zamanda içerik yönüyle de dikkat çekerler. Bu romanlarda Adalet Ağaoğlu, adeta yaşadığı zamanın nabzını tutar gibidir. O, otuzlu yıllardan doksanlı yıllara kadar uzanan yaklaşık altmış yıllık bir zaman dilimini romanlarına taşır ve bu süreçte özellikle –en geniş manasıyla- bireyin siyasal, toplumsal ve ideolojik bağlamda yaşadığı sorunları işler. Bu sorunları, şu kavramlarla ifade etmek mümkündür: İdeoloji, Aydın, Kadın, Cinsellik, Birey, Tarih vb. Bu ön girişten sonra söz konusu sorunları, tek tek ele almaya ve incelemeye başlayabiliriz.

1. İDEOLOJİ

1. 1. Yeni Bir Kuşak Yaratma Projesi

Eski yönetimi ortadan kaldıran hemen her yeni rejim, doğal olarak kendi geleceğini teminat altına almak ister. Bu çerçevede önce kendi varlığı için tehlike teşkil eden mevcut kurumları tasfiye eder ve bunların yerine ideolojisine uygun olan yapıları peşi sıra ikame eder. İlk adımda bu ve benzeri değişimlerle tedbirini alan rejim öte yandan da derhal varlığını koruyacak olan kuşağı yaratmaya kalkışır. Bu, henüz geniş halk kitlelerinden yoksun olan rejim için son derece ciddi ve önemli bir iştir. Bu itibarla zaman kaybetmeden böyle bir kuşağı yaratmaya girişir ve kısa bir süre sonra da her bakımdan kendine bağlı olan nesilleri yaratır. Böylece kendini güvenceye almış olur. Âni değişimlerin yaşandığı ülkelerde görülen bu süreç, şüphe yok ki bizde de hemen hemen aynıdır: Önce Cumhuriyet ilan edilir; ardından eski olan kurumlar peşi sıra kaldırılır; bunların yerine yenileri ikame edilir ve zaman kaybetmeden en ciddi ve önemli projeye girişilerek her bakımdan kendine bağlı yeni bir kuşak yaratılır. Yeni rejimi her durumda muhafaza edecek ve onu aynı zamanda geniş halk kitlelerine taşıyarak benimsenmesine vasıta olacak olan bu kuşak, şüphe yok ki Cumhuriyetin ilk kuşağıdır. İlk olmaları dolayısıyla bu kuşağın kendine özgü ayrı bir macerası vardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara’da dünyaya gelen, öğrenim hayatının tüm kademelerini burada tamamlayan ve dolayısıyla bu kuşağa mensup olan Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak* romanında bu macerayı geniş bir şekilde dikkatlere sunar. Burada onun büyük oranda tecrübeye dayalı bu sunumunu ele alacak ve bir kuşağın yeni rejim tarafından nasıl yaratıldığını anlamaya çalışacağız.

Bir kuşağın yaratılmasında en önemli vasıta, şüphe yok ki eğitimidir. Cumhuriyet, kendine bağlı kuşağı yaratırken bu kurumu birinci derecede kullanır. Bilindiği gibi eğitim, en az

üç unsurun bir araya gelmesi ile mümkün olur. Bunlardan birincisi, fizikî mekân, yani okuldur. Adalet Ağaoğlu, bu mekânı değişimlerin en yoğun şekilde yaşandığı yere yani Ankara'ya yakın küçük bir kasabaya yerleştirir. Roman boyunca bu kasabanın adını belli etmeyen yazar, okulun “eski bir Ermeni evinden bozma” olduğunu belirtir. “Toz, yağ, sirke, sidik ve bitotu karışımı bir koku”nun(s.6) her ân belli seviyede hissedildiğini öğrendiğimiz bu okul, her tür araç ve gereçten yoksundur. Eğitim-öğretim faaliyetini güç şartlar altında sürdürür. Bu durumu, okulun ilk mezuniyet müsamesesi faaliyetinde açıkça görürüz. Dünder Öğretmen müsamedede lazım olan Atatürk portresini adliyeden, iğne aleti ve beyaz gömleği dispanserden, sahne perdesi için gerekli olan kumaşı ve çuvalı Tüccar Şakir Ağa'dan, teraziyi Talat Efendi'den, krapon kâğıdını Emin Efendi'den sağlar ve böylece müsamereyi sahneye koyabilir. Bu imkânsızlık temsilde de kendini açıkça belli eder: Bağışlanan perde okul sahnesini tam örtmez; eni kısa gelir; sık sık ipi kopar ve öğretmeni zor durumda bırakır.

Okul gibi eğitimin ikinci önemli unsuru, öğretmendir. Öğretmen, dönüştürme gayesinde olan bir ideolojinin uzantısıdır ve onda söz konusu ideolojinin temel özellikleri belirir. *Ölmeye Yatmak*'ta ana çerçevesini çizdiğimiz bu okulun çatısında bizi esas olarak iki öğretmen karşılar. Bunlardan birincisi okulun Başöğretmeni Hüdaî Beydir. Dünder Öğretmen'e göre oldukça geri planda kalan Hüdaî Bey “kolları kısa, soluk, çizgili ceketi, çizgili dokuma gömleği, bol kısa paça, göbeğine dar gelen pantolonuna, çocuk kakası rengindeki kunduralarına rağmen bir başöğretmenden çok, bir cami hocasını andırıyordu. Ama o tarihte bir başöğretmen olarak da fazla yadırganmıyordu.” Çünkü “Latin harfleriyle adını yazmayı beceren, azıcık da, değişimlere karşı yumuşakbaşlı davranan her orta yaşlı kimse, bir ilçe ilkokuluna başöğretmen olabilirdi. Başöğretmenin kırmızı toparlak yüzü, ağda yapıştırılmış gibi parlıyorsa, bu da, hafızlığında önüne fazla pekmez konulmuş olmasındandır”(s.7) Bu özellikleri ile tanıdığımız Hüdaî Bey'in romanda çok fazla ön planda yer almadığını; silik bir görüntü arz ettiğini söylemeliyiz. Ancak hemen yanı başında gördüğümüz Dünder Öğretmen ise onun tamamen aksi istikametindedir. Davranışları ve düşünce dünyasını dikkate aldığımızda onun ilk anda Cumhuriyet öğretmenini dolayısıyla bir ideolojiyi temsil ettiğini görürüz. O, davranışları ve düşünceleri ile tam idealist bir Cumhuriyetçidir. Atatürk ilke ve inkılaplarına bütün samimiyeti ile ve son derece de bağlıdır. Bunlardan zerre kadar ödün vermeyi en büyük ihanet kabul eder. Bu itibarla öğrencilerini birer Cumhuriyetçi olarak yetiştirmek için elinden gelen bütün çabayı sarf eder. Ancak bu özellikler bize onun gerçek anlamda iyi bir öğretmen ya da sorgulayıcı bir öğretmen olduğu ve öğrencilerini bu çerçevede yetiştirdiği gerçeğini verir mi? Bu soruya ‘evet’ cevabını vermek imkânsızdır. Çünkü Dünder Öğretmen, aynı zamanda bütün samimiyeti ile savunduğu Cumhuriyeti, sadece dış planda görülen özellikleriyle algılayan biridir. Bu çerçevede hiçbir zaman bulunduğu konumu, yaşadığı ortamı ve değerleri sorgulama ihtiyacı duymaz. Bu duruşuyla o, duvarları önceden belirlenmiş bir dünyanın insanıdır ve öğrencilerini de bilerek

veya bilmeyerek adım adım bu dünyaya doğru sürükler. Dünder Öğretmen'den hareketle ortaya koyduğumuz bu ve benzeri hususları ilerde ele alacağımız metin parçalarında açık bir biçimde müşahede edeceğiz; ama burada sadece şu alıntıya bakmamız bile onun ne tür bir yapı sahibi olduğuna dair genel bir fikir ediniriz:

“Öğrencilerini ileri, ülkücü yetiştirmek için elinden geleni yapmış, merkezden gönderilen buyrukları, Başöğretmen'e yalvara yakara da olsa, bazen iki paket Reji sigarası karşılığında da olsa, harfi harfine uygulamıştır. İçi rahattır Dünder Öğretmen'in.

Yetiştirdiği öğrencilerinin gözünde kendisi nasıl yemez, içmez, uyumaz, helaya gitmez biriyse büyüklerimiz de öyle insanüstü varlıklardır Dünder Öğretmen için. Hem de hepsi. Hiç ayırdedilmeksizin.”(s.115)

Okul ve öğretmeni tamamlayan daha doğru bir ifade ile bu ikili yapı içinde dönüşmesi gereken bir diğer unsur ise öğrencidir. Adalet Ağaoğlu, romanda bir kuşağı temsil etme fonksiyonu üstlenen öğrencileri Dünder Öğretmen'in görev yaptığı ilçe ilkokulunda karşımıza çıkarır. Öğrenim hayatlarının hemen her aşamasını adım adım izleyeceğimiz bu öğrencilerin belli başlılarını burada şu şekilde sıralayabiliriz: Aysel, Ali, Aydın, Ertürk, Hasip, Sevil, Namık, Semiha, Behire ve saire... Küçük bir kasaba okulunda bir arada gördüğümüz bu çocukları yazar, iki ayrı sosyal tabakadan seçer. Bunlardan Aysel, Ali, Ertürk, Hasip, Namık, Semiha ve Behire orta halli ya da fakir aile çocuklarıdır. Ayrıca bunlar ya taşra ya da köy kökenlidirler. Aydın ile Sevil ise o ilçenin ileri gelenlerinin -Aydın, ilçe kaymakamının; Sevil ise, ilçe savcısının- çocuklarıdır. Öncekilere göre bunlar biraz daha şanslılardır. Çünkü bunlar en azından diğerleri kadar sık sık aile engelleri ile karşılaşmazlar. Sebebi ise öncekilerin eski anlayışı sürdüren anne ve babalarının aksine bunların anne ve babalarının, tercihini Batı medeniyeti lehinde karar vermiş olan bir rejimin yanında yer almalarıdır.

Bu anlatımlar bize ‘nasıl bir okul?’; ‘nasıl bir öğretmen?’ ve ‘nasıl bir öğrenci?’ sorularını kısaca somutlaştırırlar. Hiç şüphe yok ki burada asıl meseleyi kavramak için bu çerçeve dahilinde önce söz konusu kasabanın ilkokuluna yönelmek ve bu okulda Dünder Öğretmen yönetiminde nelerin yaşanmakta olduğuna bakmak gerekir. Bu açıdan hareketle okula yöneldiğimizde ilk anda büyük bir telaşın söz konusu olduğunu görürüz. Çünkü Dünder Öğretmen, uzun zamandır düşünö kurduğu bir şeyi, ilk mezuniyet müsamesesini düzenlemektedir: “İlk mezuniyet müsamesesi. Geç bile kaldı bu okul. Bu yıl da olmasaydı, Öğretmen Dünder karalar bağlayacaktı. Beceriksiz, yenik, ölküye sırt çevirmiş olacaktı. Ondan sonra, saf dışı duyar kendini. Boşlukta sallanır kalır. Merkezi Hükümete bir çağırısalar, kimsenin yüzüne bakmaya suratı kalmaz. Başöğretmeni zorlayışları bundan.”(s.9) Bu endişeleri, uzun zaman içinde taşıyan Dünder Öğretmen sonunda Başöğretmen Hüdai Bey'e isteğini kabul ettirmiş ve bir mezuniyet müsamesesi tertip etmiştir.

Dündar Öğretmen'in uzun uğraşlar sonunda tertip ettiği bu ilk mezuniyet müsamesinde çocuklar esas olarak iki ayrı oyunu temsil ederler. Bunlardan birincisi Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler; diğeri de bizzat Dündar Öğretmen tarafından kaleme alınmış olan Meslekler oyunudur. Burada Adalet Ağaoğlu'nun, bu iki oyunu veya mezuniyet müsamesini sırf oyun ya da gösteri olma özelliği ile takdim etmediğini belirtmeye gerek yok. O, şüphe yok ki bu müsamere ile birtakım noktaların altını çizmek istiyor. Bunların neler olduğunu anlamak için burada söz konusu müsamereyi iki aşamada ele almak gerekiyor. Buna göre önce bu müsamere nasıl başlıyor ve devamında ne tür bir oyun sergileniyor?

Müsamere, perdelerini açmadan önce bir bando eşliğinde İstiklal Marşı'nın okunması ile başlar. İstiklal Marşı'nın devamında çocuklar hep bir ağızdan “Yurdun tanyerinde doğdu gün ışıkları ülkünün” marşını okumaya koyulurlar: “Hayda karanlıklar savaşı var, atilileri/Türkten ulu yok bir millet/Türk'e açık şan yolu/Işık yolu Cumhuriyet!”(s.11) Marş biter bitmez başka bir marşa geçerler: “Volga Volga!.. Volga Volga!..Arkadaşlar çıktık yola/Zaferimiz şen olsun/Gönüller neşe dolsun/Hayda da hayda, hayda da hayda/Arkadaşlar çıktık yola!..”(s.11) Bu marş da biter ve perdeler yavaş yavaş açılmaya; öğrenciler, Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi'ni okumaya; Dündar Öğretmen de sahne gerisinde Atatürk portresini yukarı doğru kaldırmaya başlar. Bütün bunların sahnede görünmesi üzerine davetliler şiddetli bir şekilde alkışlarlar. Daha sonra perde tekrar kapanır. Bu arada Dündar Öğretmen de perde önünde belirir ve açış konuşmasını yapmaya başlar; konuşma biter ve tekrar perde açılır. Çocuklar bando eşliğinde polkaya başlarlar. Onu rondo izler. Kısa bir süre sonra da ilk oyunu yani Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler'i sergilemeye geçerler:

“Aysel, sarı, benekli kanatlarıyla böcekler ve çiçekler içinde kelebektir. Böcekler hep oğlan çocuklarından... Ağustosböceği, arı, karınca, çekirge, sinek ve kocaman, kapkara bir bokböceği. [...]. Aysel'in dışında bütün öteki kızlar çiçek olmuşlardı: Lâle, gül, menekşe, papatya falan... Böcekler, hoplayıp zıplayıp vızıldayarak çiçekler üstüne konuyor, diplerini eşeliyor, kemiriyor, kokluyorlar; kelebekler ise özgür, hep kanat çırpıp, o çiçekten bu çiçeğe konuyor. Gösterilmek istenen buydu, evet. Ama bu tabloda da önüne geçilemez yanlışlıklar oldu. Bir seferinde papatya, kalkıp kelebeğin üstüne kondu. Uğurböceği, lâlenin üstüne konmuş gibi yapacağı yerde, arıya kendini sokturdu. [...]. Krapon kağıdından kanatlar, petaller, yapraklar yer yer sökülüp dökülürken hademe Cemal, Öğretmen Dündar'ın [...] seslenişiyle [...] perdeyi çekti.”(s.15).

Müsamerenin ilk kısmını dikkate sunan bu özetlemede esas olarak iki noktanın belirildiğini söylemek mümkündür: Bunlardan birincisi Cumhuriyet ideolojisinin yöneldiği veya beslendiği kaynaklardır. Müsamerenin ilk ayağında beliren ‘türküler’, ‘Ergenekon Destanı’, ‘marşlar’ ve benzeri gibi unsular, bize Cumhuriyet ideolojisinin kaynağının bir tarafını millî

olan değerlerin teşkil ettiğini gösterirler. Bu kaynakta özellikle Türklük kavramının vurgulu bir biçimde öne çıktığını görüyoruz. Öte yandan Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler oyununda beliren ‘rondo’, ‘polka’ ve ‘kız erkek birlikteliği’ gibi unsurlar da Cumhuriyet ideolojisinin kaynağının diğer tarafını Batılı olan değerlerin teşkil ettiğini gösterirler. O hâlde burada şunu ileri sürebiliriz: Otuzlu yıllarda küçük bir kasabada sergilenen bu müsamere oyunu ile yazar, resmi ideolojinin iki ayrı kaynaktan beslendiğini ve ilk kuşağını bu kaynaklar çerçevesinde yetiştirmeye gayret sarf ettiğini belirlemektedir. Bu belirleme, yakın geçmişimizde yaşanan gerçeklere aykırı düşmemektedir.

Müsamere oyununda dikkati çeken ikinci noktaya gelince: Bu noktayı Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler oyununu temsil eden kız ve erkek çocukların davranışlarında açıkça görürüz. Dikkat edilirse bu oyunda çocukların rol gereği birbirlerine sarılmaları ve el ele tutuşmaları gerektiği hâlde bunları bir türlü gerçekleştiremezler. Savcının kızı Sevil ile kaymakamın oğlu Aydın’ın dışında kalan çocuklar, bunları yerine getirirken adeta elleri ayaklarına dolanır; rahat bir şekilde el ele tutuşamazlar; birbirlerine sarılamazlar. Bu da bu çocukların eski ile yeni değerler arasında yaşadıkları bocalamayı ya da çatışmayı dikkate sunar. Buna benzer durumları yazar, başka yerlerde de ziyadesiyle somutlaştırır. Ayrıca bu ikiliği iç dünyalarında yaşayanlar sadece bu çocuklar değildir. Aynı şekilde anne ve babaları da yenilikler karşısında buna benzer durumları sık sık yaşarlar. Adalet Ağaoğlu, romanın muhtelif kısımlarında bu noktaların altını çizer.

Bunların yanında mezuniyet müsameresinin ikinci ayağında aynı çocukların başka bir oyunu da temsil ettiklerini biliyoruz: Meslekler. Bu oyun, idealist Dündar Öğretmen tarafından kaleme alınmıştır. Her bir çocuğun farklı mesleği temsil ettiği bu oyunda Aysel, kentli bir memure rolündedir. Aydın, avukat; Sevil, viyolonist; Namık, esnaf; Ertürk, doktor; Ali, köylü/işçidir. Aynı zamanda bu oyunun yazarı da “ülkücü bir öğretmen”i canlandıracaktır. Meslekler oyununda çocukların üstlendikleri bu roller şüphesiz tesadüfi değildir. Bunlar aynı zamanda, Cumhuriyet ideolojisinin amaç ve hedeflerini de açık bir biçimde ortaya koyarlar. Dündar Öğretmen’in takdim konuşmasında işaret ettiği gibi bu amaç ve hedefte şüphe yok ki çocukların, “Atamızın çizdiği yolda şerefli vatanımıza yararlı birer insan olmak için mesleklerini buna göre seçmeleri” ve bu mesleklerde “yılmadan, usanmadan bu güzel, bu eşsiz vatan için çalışmaları, gerekirse uğruna ölmeleri”(s.16) esastır.

Ölmeye Yatmak üzerine eğilmiş eleştirmenlerin çoğu ilk bölümde beliren bu müsamereye ayrı bir önem vermiş ve hemen hemen benzer görüşleri ileri sürmüşlerdir. Bu noktada adı anılabilecek ilk eleştirmen, şüphe yok ki Jale Parla’dır. Parla, *Ölmeye Yatmak*’ın “bize Türk toplumunun Atatürk’ün ölümünden 1960’a kadar geçirdiği değişim süreçlerini anlatırken, bir Anadolu kasabasında, bir değer karmaşasını oluşturan izleyiciler önünde “çağdaş” ya da “batılı” bir müsamerede rollerini oynamaya çabalayan çocukların, Cumhuriyet

kuşağının, yaşam boyu oynayacağı diğer rolleri de anlat"tığını söyler. Ona göre idealist Dündar Öğretmen'in bu müsameresi "gerçekte romanın yapısal ve izleksel kurgusunu oluşturur, yapay ve zorunlu kişilikleriyle sahnede koşuşturan çocukların nasıl büyüdükçe zorunlu kişiliklere hapsolünacağının simgesel bir ön-oyunudur."⁴⁰⁹ Diğer bir eleştirmen Tansu Bele'ye göre ise ilkokul mezuniyet müsameresini anlatan "Dpğdu Gün Işıkları Ülkünün" bölümü, "kitabın bütün serüvenini ve ağırlığını taşıyan bir çekirdek bölüm gibidir: Daha sonra gelişecek olayların belkemiğini ve başlangıcını oluşturur, özetini verir. [...]. Kısacası müsamere bölümü, daha sonraları çeşitli açılımlarla verilmeye çalışılan 'Cumhuriyet Devrimleri'nin 'tepeden inmeciliğiyle topluma uymamışlığı'nın ya da 'topluma anlatılamayıp anlaşılammışlığı'nın bir özeti, dahası bu tepeden inmenin küçük ve çok da teatral bir ana fikri gibidir. Kitabın asıl teması da budur."⁴¹⁰

Bir kuşağın yaratılma sürecini bütün yönleriyle verme gayesinde olan Adalet Ağaoğlu, bu romanda çocukları ilerleyen aşamalarda da izler. İlkokuldan sonra hangi okullara gittiklerini; bu okullarda ne tür bir eğitimle karşılaştıklarını; bu karşılaşma ile nasıl bir yapıya büründüklerini ve son noktadaki durumlarını ayrıntılı bir biçimde sunar. Bu noktaları örnek metin parçaları üzerinde durmaya başladığımızda daha somut bir şekilde göreceğiz. Ama burada şu kadarını söylememiz gerekir: İlerleyen yıllarda bu çocuklar, dışa kapalı olan bir eğitimle karşı karşıya gelirler. Bu eğitim, özgürlükçü değil; tam aksine kısıtlayıcı ve yasaklayıcıdır; öğrencileri serbest davranmaya izin vermez; kendisinin sunduğu şeylerin dışında kalanları tamamen reddeder. İdealizme önem veren bu eğitim, çocukları tek tip olarak yetiştirmeye ve dönüştürmeye gayret gösterir; sonunda da bunu başarır. Bu ön takdimden sonra bunları artık örnek metin parçaları üzerinde somutlaştırmaya başlayabiliriz.

Bu eğitimin en belirgin özelliğini Ertürk, Aydın ve Aysel'in yaşadığı küçük olaylarda somut bir şekilde görüyoruz. İlkokuldan sonra Ertürk, Bursa Askeri Lisesi'ne gider ve bu okulda eğitimi boyunca "sert adımlarla yürümeyi, sert bakmayı ve sert yataklarda yatmayı",

⁴⁰⁹ Jale Parla, (1979): "Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Değişim, Bunalım, Direniş", *Somut*, Sayı: 5, (Mayıs): 54.

⁴¹⁰ Tansu Bele, (1996): "Ölmeye Yatmak: Bir Aykırılığın Romanı", *Kadın Gerçeklikleri*, Haz. Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları: 138-139.; Ancak Bele, tam bu noktada romanın eksik bıraktığını düşündüğü bir yönü öne çıkarır ve sorular eşliğinde eleştirilerini sıralar. Ona göre, "kitap hiçbir zaman şu soruları sormaz: Peki toplumların topluma anlatmak istediği zaten neydi? Çağdaşlaşmaksa, bu elbette yıllardır özlenen bir olguydu, bunu görebilmek için Cumhuriyet'in kuruluşundan önce bu yoldaki ararımlara giren Türk toplumuna bakmak bile yeterli olmaz mı? Devrimlerin topluma getirdiği, salt bir yabancılaşmadan mı ibarettir? Eğer bu husus doğru olsaydı, dahası, toplum kendisi o devrimleri hiçbir zaman benimsemeseydi, 70 yıllık süre içinde dünden bugüne böylesi bir hızla başkalaşabilir miydi? Bugün Türk toplumuna bakıldığında görülen odur ki, bir yüzyıldan kısa bir zaman içinde bunca değişip olumlu gelişme gösteren böylesi bir toplumu yeryüzünde arayıp bulmak bile bir olaydır: okur yazar sayısının böylesi hızla arttığı, meslek edinme sayısının bunca çoğaldığı, doktorundan eczacısına, sosyologundan arkeologuna, kadın erkek demeden yüz binlerce katlandığı kaç ülke daha vardır ki? Uyumsuz örnekler ise elbette her zaman olacaktır: Ama bu uyumsuz örnekleri bütün toplumla eşanlamlı kılmak, acaba gerçeklere ne derece uygun düşmektedir." (Bele, (1996): 139-149)

“saçını her hafta tıraş ettirmeyi, öğrenci üniformasının şapkasını yana eğik değil de, siperliği kaşlarının tam koşutunda giymeyi”, “kız adı anmamayı, ağlamamayı, anasına değil de babasına mektup yazması gerektiğini”(s.112) öğrenir. Ancak bu öğrenme henüz yeterli bir öğrenme değildir. Bunu, onun yaşadığı küçük bir olayda açıkça görürüz. Ertürk, bir Cumartesi günü Bursa’da dolaştığı sıralarda kitapçı tezgâhında *Dar Kapı* adlı bir kitap görür. Bu kitabı almak ister. Ama öte yandan sinemada *Kahramanlar Filosu* adlı bir filmin oynadığını bilmekte ve eğer parayı kitaba verirse sinemaya gidemeyeceğini düşünmektedir. Bir müddet filmle kitap arasında gider gelir Ertürk. Ama sonunda tercihini kitaptan yana koyar ve bu kitabı satın alır. Sonra kitabı bir an önce okumak için okuluna döner. Doğruca yatakhaneye gider. Ancak yatakhane kapısı kapalı olduğu için tekrar döner ve yemekhaneye iner. Burada merakla kitabı okumaya başlar. En çok merak ettiği dar kapının ne zaman çıkacağını düşünerek kitabı okurken bir ara omzuna bir el dokunur. Bu, nöbetçi subayın elidir. Anlatıcı, Ertürk’ün bundan sonra yaşadıklarını son derece ironik bir üslupla şöyle takdim ediyor: “Ondan sonra bitmez tükenmez günler. Bir sürü sert bakışlı yüzler, gözler. Ardi sıra hiç kesilmeyecekmiş gibi gelen sorular, sorular... Milliyetçi bir öğrenci olarak yetiştirilmeye çalışıldığın bu okulda Dar Kapı’yı okumakla ahlak dışı hareket ettiğini biliyor musun? Övündüğümüz Türk gençliğine kara bir leke sürdüğünün farkında mısın?

Bursa Askeri Lisesi’nde Ertürk o günler çok ürktü. Çok gözyaşı döktü. Bilmeden vatana nasıl ihanet edilebileceğini öğrendi sonunda. Bazı geceler, sert yatağında, ilçeye bir vatan haini, daha kötüsü bir ahlâk düşkününü olarak dönmektense ölmeyi düşündü. Yemekhanede, yanına kimselerin oturmamasını, helâ kapılarına “İbne Ertürk” diye yazılmasını içi yırtıla yırtıla gördü. [...]. Ertürk, bu ilk suçundan ötürü bağışlanınca, bir daha bilmeden suç işlememeyi de öğrendi. “Oku!” diye verdiklerinden gayri hiçbir şey okumamayı, “Düşün” dedikleri dışında hiçbir şey düşünmemeyi...”(s.113)

Bu alıntıda resmi ideolojinin birey karşısında aldığı tavrı net bir şekilde görüyoruz. Her davranışın denetime tabi olduğu bu tarz bir ortamda yetişen bireyin düşünmekten ve sorgulamaktan uzak kalması; öğretilenleri zamanla hayat tarzı olarak benimsemesi kaçınılmazdır. Bunun en somut göstergesi yine Ertürk’ün kendisidir. Bu olay üzerine Askeri Lise’de ‘oku’ dediklerinin dışında kalanları okumayan ve ‘düşün’ dediklerinin dışında kalanları da düşünmeyen Ertürk, üçlemenin ikinci kitabı olan *Bir Düşün Gecesi*’nde tamamen bu dönemle çelişmeyen davranışları sergiler.

Ertürk’ün Bursa Askeri Lisesi’nde yaşadığı olayın bir benzerini de Aysel, Ankara Kız Lisesi’nde öğrenim görürken yaşar. Aysel, günün birinde eniştesinin kitaplığından Russo’nun *İtiraflarını* alır ve okulda okumaya başlar. Ne var ki Coğrafya öğretmeni onu yakalar ve son derece hırpalır: Okuduğu kitabın gayri ahlâki olduğunu; bir Cumhuriyet kızı olarak bu eyleminden dolayı utanması gerektiğini; kendisini sevmese muallimler meclisine vereceğini

söyler ve kitabı elinden alır. Eniştesinin kitaplığından gizlice aldığı için Aysel bu kitabı geri almak için öğretmenine yalvarır; ama öğretmeni onu dinlemez ve kitabı geri vermez. Bu hadiseyi ilkokuldan arkadaşı Ali'ye aktarırken Aysel'den öğreniyoruz. Ama bu aktarmada sadece bunu mu öğreniyoruz? Ayrıca Aysel, son derece ilginç olan şu noktayı da ortaya koyar bu aktarmada: “Kendisi okumamış. Adını duymuş. Terbiyesiz bir kitaptır, diye duymuş. Okuyacakmış da şimdi, ne kadar zehirlendim, terbiyem ne kadar bozuldu, onu anlayacakmış.”(s.261)

Dış dünyaya kapalı bu eğitim anlayışında yasak olan sadece kitap değildir. Burada daha başka şeyler de yasaktır. Mesela politika ile biraz alâkadar olmak bile neredeyse bağışlanamaz suçlardan biridir. Bu durumu ilkokuldan sonra Galatasaray'a devam eden Aydın'ın yaşadığı küçük bir olayda açıkça görüyoruz. Aldığı eğitimin tesiriyle tam bir Fransız hayranı olan Aydın, İkinci Dünya Savaşı'nın hüküm sürdüğü yıllarda karartmanın tecrübe edildiği günlerin birinde sığınakta arkadaşlarından Bülent'le küçük bir politik tartışmaya girer. Alman taraftarı olan Bülent, ona Fransızların korkak bir millet olduğunu, bu yüzden de yenileceğini; savaştan Almanların galip geleceğini; dolayısıyla kendilerinin de Almanları tutmaları gerektiğini söyler. Ancak her yönüyle Fransızlara hayran olan Aydın, bu sözleri kabul edemez ve arkadaşına savaştan galip çıkacak olan milletin kesinlikle Fransızlar olduğunu şu cümlelerle ifade eder: “Ben de, “Nah silerler,” dedim. “Fransa'yı silemezler, bizi de!..”(s.69) Aydın'ın bu sert çıkışı, tabii olarak Bülent'i de kızdırır. Aydın'ın bu politik tavrını Bülent, bir şekilde müdüre ulaştırır. Bunun üzerine müdür, Aydını çağırır; kulağını çeker ve ayrıca politika ile kesinlikle ilgilenmemesi gerektiğini; bu davranışından ötürü de bir takdir alacağını belirtir. Şüphesiz bu, Ertürk gibi Aydın'ı da yıkacak bir gelişmedir. Çünkü o da aynı sürecin bir bireyidir. Aydın, bu hadise üzerine iç dünyasında kopan fırtınayı, arkadaşlarının tavrını ve almış olduğu yeni kararını yanından hiç ayırmadığı hatıra defterine şöyle kaydeder:

“Müdür [...] politikayla uğraştığım için bir takdir alacağımı söyledi. Babam bunu duyarsa ne yaparım, diye acı acı ağladım. Neyse, Müdür Bey bu seferlik affetti. Yine de ölsem daha iyi. Bütün arkadaşlar ve başta Metin olmak üzere benden kaçıyorlar. Benimle arkadaşlığı tek bozmayan Nihat oldu. Fakat onun da babası muhtekirmiş. [...]. Bir daha da artık bu deftere hislerimi ve düşüncelerimi yazmamaya, hiçbir şeye de burnumu sokmamaya karar verdim. Deftere bilmeden bir şey yazarsam, diye korkuyorum.”(s.69)

Bu örneklemelerde de görüldüğü gibi Ertürk, bilmeden işlediği kitap okuma suçu sonucunda “ilçeye bir vatan haini, daha kötüsü bir ahlâk düşkünü olarak dönmektense ölmeyi” düşünür. Bağışlandığını görünce de bir daha suç işlememeyi, kendisine sunulanların dışına çıkmamayı öğrenir. Politik davranış içerisine girdiği söylenen Aydın ise “Müdür Bey bu seferlik affetti. Yine de ölsem daha iyi.” der ve bağışlandıktan sonra da tıpkı Ertürk gibi bir

daha defterine hislerini ve düşüncelerini kaydetmemeye, burnunu hiçbir şeye sokmamaya karar verir. O kadar ki içinde deftere bilmeden bir şey kaydedebileceği korkusunu duyar. Bu iki örnekte beliren benzerlikler, hiç şüphesiz bize ilk kuşağın nasıl bir yapıdan geçtiğini ve bu yapı sonucunda da nasıl dönüşmekte olduğunu gösterirler. Bu tarz bir anlayışın elinde olan çocuklar, tabii olarak zamanla verilenlerin dışına çıkmayacakları açıktır. Nitekim de çıkamazlar.

Verilenlerin dışına çıkmanın yasak olduğu bu anlayışta ayrıca kız erkek arkadaşlığının da belli ölçülere bağlandığını görüyoruz. Buna göre bu anlayışta kız erkek arkadaşlığı ancak 'ülkü' ve 'kardeşlik' duyguları çerçevesinde mümkün olabilir ve sürdürülebilir. Öğretmenler, öğrencilerine sürekli olarak kendilerinin tek bir ülkü etrafında bir araya geldiklerini ve birbirlerinin ancak kardeşleri olabileceklerini telkin ederler. Bunun dışında kalan bir arkadaşlığa asla müsaade etmezler. Birkaç yerde karşımıza çıkan bu hususu Aydın'ın hatıra defterinde açıkça görüyoruz: "Ama bizim basit kızlarla arkadaşlık edilir mi? (Hoş etsek de öğretmenlerimiz kızar.) [...]. Öğretmenlerimiz derdi ki: İleride, daha büyüünce bizim de kız arkadaşlarımız olacakmış. Biz, onlara birer kardeş gözüyle bakarsak, onlar da bize kardeş gözüyle bakarlarmış. El ele yan yana memleketimizi uygar milletler seviyesine çıkarabilirmişiz." (s.33)

Bu örneklemelerde de görüldüğü gibi bu süreç bir dönüştürme ya da inşa etme sürecidir. Tabiatıyla bu süreçle eşzamanlı olarak birey, belli bir şekle dönüşmeye başlayacak ve zamanla tasarlanan kimliğe bürünecektir. Bir kuşağın yaratılma sürecini dikkate sunduğu romanında Adalet Ağaoğlu, son derece dışa kapalı olan bu eğitimle birlikte ilk kuşağın ne yönde dönüşmeye başladığını da örnek metin parçaları üzerinde somutlaştırır. Bu somutlaştırmayı bir bütün olarak ele aldığımızda kuşağın bu eğitimle birlikte belirmeye başlayan yüzünü şu iki kavram ile ifade edebiliriz: İdealist ve romantik. Örnek metin parçaları üzerinde durmaya başladığımızda da görüleceği gibi bu kuşak, aldığı eğitim istikametinde son derece idealist düşünür. Kendisine yüklenenlerin dışına çıkmaz. Öğretmeninden öğrendiğini hayat anlayışı hâline getirir ve bunu harfiyen uygular. Öte tarafta ise Batı'ya son derece romantik bakar ve bu duygu ile ona bağlanır. Bunun yanında ait olduğu toplumu son derece iptidai görür; küçümser ve aşağılar.

Ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz bu noktalardan ilkinin Aysel, Behire ve Semiha arasındaki mektuplaşmalarda açıkça görürüz. Mezuniyet müsamesesinde Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler oyununda kelebek; Meslekler oyununda da kentli memure kostümüyle karşımıza çıkarak türküler ve marşlar okuyan Aysel, ilkokuldan sonra Ankara'da eniştesinin yanında kalmaya ve böylece öğrenimini sürdürmeye devam eder. Burada öğrenimini sürdürürken günün birinde eniştesiyle birlikte garden partiye gider. Eğlenmek üzere gittiği yerde dans için bir gencin teklifi ile karşılaşır. Bu teklif karşısında eniştesi –Aysel'in emanet edilmiş olmasından

hareketle babasına kendisine pezevenk dedirtmemek için- sert tepkide bulunur. Bu tatsız hadiseyi Aysel bir süre sonra arkadaşı Semiha'ya yazar:

“Ancak sen de bilirsin ki, biz kendimizi bildikten sonra ne olacak değil mi? Biz Türk erkeklerine hep kardeşimiz gözüyle bakarız ve bakmalıyız. Onun dışında bizim kötü düşüncelerimiz olamaz ve olmamalıdır. Biz böyle yetiştik ve gerek Dündar Öğretmenimizden, gerekse buradaki öğretmenlerimizden böyle feyz aldık. Onun için kardeşim, benden yana sakın şüphelenmesin. Ben zaten, o kırmızı saçlı çocuğun beni dansa kaldırmasını tabii karşılasam da, niyetini bilmediğim için, eniştem kalk dese de, kalkmazdım.” (s.64)

Hatırlanacağı üzere daha önceki alıntıda Aydın, okul içinde öğretmenlerin bu bağlamda ne tür telkinlerde bulduklarını açıkça söylüyordu. Görüldüğü gibi bu alıntıda da Aysel, denetimsiz bir ortamda/arkadaşına yazdığı mektupta hem bu yapıyı teyit ediyor hem de bizim için önemli olan bir noktayı yani bu yapıyı nasıl samimi bir biçimde kabul ettiğini, benimsediğini ortaya koyuyor. Başka bir ifade ile o, bu alıntıda bize aslında kendisinin, belletilenin dışında düşünmediğini; öğretileni harfiyen uyguladığını söylüyor. Aynı şekilde Aysel'in arkadaşı Behire de farklı düşünmüyor; hatta ondan daha da ileri gidiyor ve sınıf arkadaşı Ali ile yolda dolaştığından ötürü Aysel'i kınıyor: “Yolda oğlanlarla dolaştığımı öğrenince de sana kızdım doğrusu. Dolaştığın kimse Aydın, yahut başka kim olursa olsun, doğru değil. Yakışık almaz.”(s.231)

Aysel ve arkadaşlarının ilkokuldan son aşamaya kadar sürekli olarak ülkü peşinden koştukları ya da koşturduklarını biliyoruz. Almış oldukları eğitimin en belirgin özelliğidir bu. Bunu daha ilkokuldaki müsamerede görmeye başlıyoruz. Ama bu, sadece burada mı kalıyor? Şüphe yok ki bu da önceki gibi bu süreçten geçen bireyin bir parçası oluveriyor. Bunu yine Aysel'in Semiha'ya yazdığı mektupta açıkça görüyoruz. O çok sevdiği arkadaşına yazdığı mektubunu bitirirken Aysel “Sözlerimi, ne mutlu Türk'üm diyene, diyerek bitirir, senin de bir Türk kızı olman sıfatıyla iki gözlerinden ve güzel yanaklarından öperim kardeşim.”(s.65) diyor. Buna benzer algılamalar, romanda sık sık karşımıza çıkıyor. Semiha'nın ve Behire'nin Aysel'e gönderdiği mektuplar, bunlardan sadece birkaçıdır. Mesela bu sürecin bir bireyi olan Behire de mektubunda Aysel'e şöyle diyor: “Bizim gibi az çok okumuş Türk kızlarına Moskof uşağı birini, şair de olsa sevip beğenmek yakışmaz.”(s.231) Çünkü bu kişi, Nazım Hikmet'tir ve Behire'ye göre o “yurdumuzu Ruslara satmak isteyen” bir “hain”idir.

Daha da arttırmak mümkün olan bu örneklemeler, bize aynı süreçten geçen bireylerin almış oldukları eğitim çerçevesinde nasıl dönüşmeye veya benzeşmeye başladıklarını açıkça gösteriyor. Örneklerde de görüldüğü gibi her biri son derece benzer açılardan bakıyor; öğretilenleri kesinlikle yadsımıyor ve bunların dışına çıkmıyor. Hepsi bir ülkü etrafında birleşmiş verilen rolleri oynuyor.

Verilen rolleri oynamaya başlayan bu çocukların diğer yüzüne gelince: Öncekinde olduğu gibi bunu da romanda yine örnek metin parçaları üzerinde açıkça görüyoruz. Çocukların bu yüzünü görmek için burada sadece Batı'ya en açık olan kaymakam oğlu Aydın'a yönelmek ve onun duygu, düşünce ve davranışlarına kısaca göz atmak yeterli olacaktır.

Bir bürokrat çocuğu olması itibariyle diğerlerine nazaran Batı'ya daha açık olan Aydın'ın, Batı karşısındaki pozisyonunu yanından hiç ayırmadığı hatıra defterinden takip ediyoruz. İlkokul öğrenimi sırasında arkadaşlarının kılık kıyafeti ile davranışlarını beğenmeyen ve bu yüzden de onlarla arkadaşlık etmeyi bile kendisine yakıştıramayan Aydın, dış tesirlere son derece açık romantik ve Batı hayranı olan bir kişidir. Galatasaray'a devam ettiği yıllardaki hâl ve hareketi bunu açıkça teyit eder. Ailesinin Ankara'da oluşu dolayısıyla İstanbul'da tek başına okumak zorunda olan Aydın, İstanbul'da hafta sonları bazen halasının evine gider. Bu gidişlerinin birinde kaptan olan eniştesini tanır. Şüphe yok ki onu sadece tanımakla kalmaz; onun mesleğinin cazibesine de kapılır ve derhal kaptan olmaya karar verir. Ancak bu kararında belli bir istikrar yoktur. Çünkü her geçen gün, yeni meslek sahiplerini tanır ve bu mesleklerin de cazibesine kapılarak kararını değiştirir. Dolayısıyla o, bazen kaptan bazen hariciyeciyi bazen gazeteci bazen de başka bir şey olmaya karar verir. Mesela ilk kararından sonra Aydın, okulda başka bir arkadaşının babasının sefir müsteşarı olduğunu öğrenir ve o günün akşamında yeni meslek kararını hatıra defterine şöyle kaydeder: “Şimdi etütte bunları yazarken hariciyeciyi olmaya karar verdim.”(s.67) Bu yeni kararla Aydın, artık bir dışişleri namzedidir. Ancak ne zamana kadar? Şüphe yok ki bu karar da önceki gibi çok kısa bir süre onun zihninde duracaktır. Nitekim Aydın, ilerleyen günlerde yine bu karardan vazgeçecek veya en azından vazgeçme noktasında bocalayacaktır. Edison'un hayat hikâyesi üzerine kurulu Sönmeyen Ateş adlı filmi izleyen ve bu filmde son derece etkilenen Aydın bu sefer de “Ben de acaba fizikçi mi olsam,” diye düşünmeye başlar. Hatta bu düşüncesini arkadaşına bile açar ve danışır. Arkadaşı ona dünyada her şeyin keşfedildiğini, artık keşfedilecek bir şeyin bulunmadığını söylemesi üzerine bu düşünceden cayar ve önceki meslekte yani hariciyecilikte sebat etmesi gerektiğini düşünür. Ancak bu düşünce, bazen diğerlerinin baskısı altında yine değişmeye uğrar gibi olur. Mesela son zamanlarda bir gazetede bazı küçük haberleri kaleme almaya başlar ve bununla birlikte bir gazete sahibi olması şartıyla hariciyecilik mesleğinden vazgeçip gazeteciliğe geçebileceğini söyler.

Aydın'da gözlemlediğimiz bu meslek değişiklikleri bize neyi gösterir? Hiç şüphe yok ki bu sıralardan geçen hemen her birey, Aydın'ın yaşadığı durumları yaşar; onun gibi sık sık meslek değişikliklerine gider. Bazen şu meslekte bazen de başka bir meslekte görür kendini. Bu sıralarda olan çocuklar için bu, son derece tabiidir. Dolayısıyla burada Aydın'ı da yadsımamak gerekir. Ancak burada Aydın'da veya seçmiş olduğu mesleklerde dikkati çeken şey başkadır. Dikkat edilirse bu mesleklerin hemen hepsinin ortak paydası şu: ‘Seyahat’. Hariciyeciyi, uluslar

arası hatlarda çalışan kaptan veya büyük bir gazete sahibi sık sık dış ülkelere gider; seyahat eder; dolayısıyla yabancı ülkeleri görür. Kaptan, hariciyeci ya da gazeteci olmak istediğini belirten Aydın da bu meslekleri seçerken işte özellikle bu noktaya dikkat eder. Bu meslekler sayesinde ortaya çıkacak olan seyahati ve dolayısıyla aşığı olduğu Avrupa ülkelerini görmek imkânını elde edeceğini düşünür. Bu düşünce hatıra defterinde son derece belirgindir.

Bunların yanında Aydın, hatıra defterinde başka durumları da kaydeder. Bu kayıtlarda onun Batı'ya dönük olan yüzünü daha iyi görürüz. Mesela tam bir Fransız hayranı olan Aydın, çok iyi bilmesede konuşmaları ve hatıralarında sık sık Fransızca kelimeleri serpiştirir; arkadaşı Metin'le aynı dilde yazışır. Metin, onun mektubundaki hataları tespit edince de utancından yerin dibine girer. Bu çerçevede Fransızca bildiğini duyurmak için çeşitli yollara başvurur. Yazar anlatıcının naklettiği şu alıntıda bu hususu açıkça görüyoruz: “Aydın, o yaz kaptan eniştenin kitaplığından gizlice L'Assmoire'i okumuştur. Türkçesinden tabii. Ders yılı başlayınca okulun kitaplığından romanın Fransızcasını bulacak ve yakın arkadaşlarına sanki kitabı baştan sona Fransızcasını okumuş da anlamış gibi yapacaktır.”(s.101)

Bunun yanında Aydın, daha önce Belçika'da temizlik işleri yapmış olan Sevil'in Alman yengesine sırf Avrupalı oluşundan dolayı büyük kıymet atfeder. O kadar ki onu kendi ülkesinin en hanımefendi kadınlarından bile üstün görür. Onu, arkadaşlarına hava atmak düşüncesiyle Türkçe'sinden okuduğu romanda tanıdığı “çamaşırcı kadına benzetiyordu Aydın. Yine de Batılı çamaşırcı kadınların kendi ülkesindeki en soylu hanımefendilerden daha ince olduklarına inanıyordu.”(s.101) Ona göre sıradan veya çamaşırcı olunsa bile Batı'ya mensup olmak başka bir şeydi. Onun için bu o kadar öyledir ki zamanla kaymakam olan babasından bile utanç duymaya başlar. Bu durumu Alman yengenin de bulunduğu Tilla Pastanesindeki buluşmada açıkça görüyoruz. Bu buluşmada Aydın, o ana kadar çok uygar olduğunu zannettiği babasını bile giyiniş, oturuş ve davranış itibarıyla beğenmez. Alman yengenin karşısında onun ilçedeki sıradan kişilerden hiçbir farkının bulunmadığını düşünür ve bu yüzden de her şeyinden tiksinti duyar. Hele hele babasının “Haftaya yeni açılan İnönü Gezisi'ni görmeye gidelim. Oturur birer gazoz içeriz”(s.105) teklifi karşısında çılgına döner; yüzü renkten renge girer; o anda yerin yarılmasını bekler. Nasıl olur da babası, bir Avrupalı huzurunda bunu teklif olarak ileri sürebilir? Babanın bu davetine oğul akıl sır erdiremez; vücudu kan ter içinde kalır.

Bu örneklerde de görüldüğü gibi Aydın, Batı'yı her şeyin üzerinde görüyor ve ona tutku ile bağlanıyor. Buna karşı kendi ülkesinin insanını hatta devlet yönetiminde üst kademedeki bulunan babasını bile küçümsüyor. Böyle bir topluma ve babaya mensup olmaktan adeta utanç duyuyor. Şüphe yok ki, bu durum, Aydın'ın almış olduğu eğitimden ileri geliyor.

Bütün bu anlatımlar bize küçük bir ilçe ilkokulunda öğrenim hayatına başlayan ilk kuşağın süreç boyunca hangi kaynaklardan ne şekilde beslendiğini ve aynı zamanda nasıl bir kimliğe bürünmeye başladığını gösterir. Anlatımlarda da açıkça görüldüğü gibi bu kuşak milli

ve Batılı değerler altında eğitim görürken son derece dar ve kapalı bir yapıdan geçer. Düşünmenin ve sorgulamanın tamamen devre dışı kaldığı bu yapıda aynı zamanda yavaş yavaş idealist ve romantik bir kimliğe doğru yol almaya başlar. Bunları yukarıda örnekleri ile birlikte görmüştük. Şimdi burada bu hususlara şunu da eklemek ve böylece bu konuyu tamamlamak istiyoruz: Bütün bunlardan sonra bu kuşak hangi noktaya gelir ve bu noktada nasıl bir görüntü arz eder? Adalet Ağaoğlu, bu hususu romanın sonlarında “Ek Bilgi” başlığının bulunduğu yerde dikkate sunar. Bu sunuma göre “Namık, önemli bir bankanın önemli bir koltuğuna oturdu. Kredi istemeye gelen köylümüzü, efendimizi elinin tersiyle kovdu. Tarım kredisi alıp işhanı yapanlarla Gar Gazinosu’nda yemek yiyip numaraları seyretti. Ertürk, bir teğmenin elinde Cumhuriyet Gazetesi yakaladı ve ona katıksız hapis verdi. Rüyasında, “Fideler, fideler!” diye sayıklayan bir askerin adını Fidel Castro’cuya çıkarıp [...] ona tezkere bıraktırdı. [...]. Hasip, o dönemde mikrofonlu hoca oldu. *Vatan Cephesi*’ne bol üye buldu. Sevil... O İstanbulludur. Sanat çevrelerinde adı geçer. Bir armatörün oğluyla evlendi, boşandı. [...]. Ali, [...] Engin’in saat onarıcısı babası gibi bir eski çanta edindi. Evlere elektrik onarımına gitti. [...]. *Devrim* sabahı Aysel, Atatürk Bulvarı’na fırlayıp subaylara gülücükler ve üç kilo pasta dağıttı. [...]. Aydın, DP’li olmadığını bir türlü kanıtlayamazdı. Peşte’deki kâtipliğinden geri çekildi. Başkent’te beklemekten usandı. Ayrıca da, DP zamanında uzun süre valilik etmiş olan babasıyla iyice arası açıldı... Nedeni: Peşte’deki metresi... [...K]ızkardeşi Nurten’e bakıp bakıp, yeniden Türk kadını ve memleketi kurtarmanın heyecanına tutuldu.”(s.308-309)

Anlaşıyor ki bu son, ideolojinin umduğunun aksine trajik bir sonudur. Bir kuşağı yaratma amacıyla olan ideoloji, ilk andan itibaren potasına aldıklarını tek yönlü ve dışa kapalı bir süreçten geçirerek dönüştürmüştür. Ancak bu dönüştürme, sorgulayabilen, özgür ve kendine yetebilen bireyleri ortaya koymaz. Bunun tabii sonucu olarak da her birey sağa sola savrulur. Bu trajik sona bakarak burada şu yargıyı ileri sürmek mümkündür: Adalet Ağaoğlu’na göre ideoloji, bir kuşağı yaratmada başarısızlığa uğramıştır. Bunun temel sebebi, bireylere yaklaşımda takındığı tek yönlü ve içe kapalı tavidir.

1. 2. 12 Mart ve Türk Solu

Siyasal ve toplumsal hayatımızın en karmaşık ve çalkantılı dönemlerinden biri, hiç şüphe yok ki 12 Mart dönemidir. Bu dönemde Türk siyasal ve toplumsal hayatı askeri bir müdahale ile karşılaşır. Sivil idare geçici bir süre için askıya alınır ve böylece demokratik hayat kesintiye uğrar. Bu karmaşık ve çalkantılı yıllar ise her zaman olduğu gibi kısa bir süre sonra edebiyatımızda akis bulur. Özellikle Marksist veya bu düşünceye mütemayil romancılar bu yılları çeşitli yönleriyle eserlerine taşırlar ve işlerler. Mesela bu yılları Erdal Öz *Yaralısın*’da,

Çetin Altan *Bir Avuç Gökyüzü*'nde, Tarık Dursun K. *Gündoğdu*'da, Sevgi Soysal *Şafak*'ta, Samim Kocagöz ise *Tartışma*'da işlerler. Bu işleyiş, şüphe yok ki her bir romancının bakış açısına göre şekillenir. Ancak yine de bu döneme bakışta belli bir ortaklığın ya da benzerliğin belirmedeği söylenemez. Bu hususu, söz konusu yılları merkeze alan romanları inceleyen Berna Moran çalışmasında net bir şekilde ortaya koymaktadır. Ona göre bu yılları ele alan romanlar, genel olarak dönemi belli bir açıdan ele alıyor ve onu şematize ediyor. Sonuçta ortaya biçim sorunundan uzak bir işkence edebiyatı veya ezen ezilen edebiyatı çıkıyor.⁴¹¹

Bu karmaşık yılları, ilk romanını yetmişli yıllarda yayımlayan Adalet Ağaoğlu da *Bir Düşün Gecesi*'nde ele alarak işler. Daha önce adları geçen romancılar gibi Adalet Ağaoğlu da bilindiği gibi dünya görüşü bakımından Marksist'tir. O, bu hususu çeşitli yazılarında dile getirir.⁴¹² Dünya görüşü bakımından Marksist olan bir yazarın bu devre yaklaşımı, onu ele alış tarzı ister istemez bu bağlamda önem arz eder. Çünkü, insan mensup olduğu dünya görüşünün paralelinde düşünür; meseleleri kavrarken bu noktadan hareket eder ve belli bir sonuca gider. Kabul etmek gerekir ki, bu tür siyasal dönemleri algılama ve yorumlamada soğukkanlılığı muhafaza etmek güçtür. O hâlde burada şu soruyu sormak gerekir: Aynı döneme ve dünya görüşüne mensup olan Adalet Ağaoğlu söz konusu romanda bu devri nasıl algılıyor ve işliyor? Diğer romancılar gibi sadece devri suçlayıp sol hareketi mi aklamaya çalışıyor? İlerde bunları örnek metinler eşliğinde açıkça göreceğiz, ama burada şu kadarını söyleyelim: Adalet Ağaoğlu bu devri diğer romancılar gibi sadece ezen-ezilen veya karşıt güç-devrimciler şeklinde kategorize ederek ele almıyor. 12 Mart romanlarının şematik tuzağına düşerek ne biçim sorununu ihmal ediyor ne de bir işkence edebiyatı yapıyor. O, bu romanda devrin siyasal ağırlığını ihmal etmeden verirken aynı zamanda sola yöneliyor ve solun da bir kritiğini yapıyor. Son derece soğukkanlı ve objektif olan bu kritikte yazar, devri yaşamış sol görüşlü insanları, onların kendi aralarında yaşadıkları çatışma ve bölünmeleri, birbirlerine yönelttikleri suçlamaları, dışlamaları kısacası tüm çıkmazları sergiliyor. Bu soğukkanlı sergileme veya bakış, şüphe yok ki kayda değerdir. Fethi Naci'nin, incelemesindeki ifadesi ile "12 Mart... Çok roman yazıldı bu konuda, daha da yazılacak. Şimdiye değin genellikle bir işkence ve kahramanlık edebiyatıydı 12 Mart. Adalet Ağaoğlu 12 Mart'a ilk kez değişik açıdan bakıyor."⁴¹³

⁴¹¹ Berna Moran, çalışmasında bu dönemi konu edinen romanların temel özelliklerini ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaktadır. Konu hakkında daha geniş bilgi için bakınız: Moran, (1994): 11-17.

⁴¹² Onun bu noktadaki pozisyonunu, *Göç Temizliği* adlı eserinde açık bir şekilde görmekteyiz: "İstanbul'da doğmadım, Galatasaray Lisesi mezunu değilim, Amerikan Kız Koleji'nden de değilim. Selanik'le hiçbir bağım yok. [...] Mason derneğiyle ilgim yok, benim sırtımı okşasın diye kimsenin sırtını okşamadım ve erkekler cemiyetinin üyesi bulunmuyorum, feministlere de katılmadım üstelik. [...] Sağa sırtım hep dönük, Marks'a taptım. Ona kızdım ve kimsenin kimseyi ezmeye hakkı olmadığına inandım, kaba güce karşı durdum." (Ağaoğlu, (1985): 172.)

⁴¹³ Naci, (1981): 20.

Adından da anlaşılacağı gibi *Bir Düşün Gecesi*, görünürde akşam vakitlerinde başlayan ve gece ortalarına kadar devam eden *Bir Düşün Gecesi*ni anlatır. *Ölmeye Yatmak* romanından tanıdığımız İlhan Dereli'nin kızı Ayşen'le Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğlu Ercan'ın evlilikleri etrafında kurgulanan roman, gerçekte devrin sosyal, siyasal ve ekonomik hayatında cereyan eden çeşitli olayları özellikle birey merkezli olarak işler. Anadolu Kulübü'nde gerçekleşen bu düğünde erkek ve kız tarafının aileleri, onların uzak yakın akrabaları, dönemin ordusu ile iş çevresi, devrimcileri ve polisi bulunmaktadır: Damat Ercan'ın babası Hayrettin Özkan ordu mensubu bir tümgeneraldir. Gelin Ayşen'in babası İlhan ise, *Ölmeye Yatmak* romanında önceleri ülkücü, sonraları ülküsünden vazgeçmiş ve ticaret hayatına atılmış olan İlhan Dereli'dir. O, arsa kapatmalarla ihaleler sayesinde zenginleşmiş bir işadamıdır. Bunların yanında düğünde dikkati çekenler arasında devrimci kesimden bir öğretim üyesi, bir sanatçı ve üniversite öğrencileri yer almaktadır. Aile dışında Polis Ahmet ve kapıda bekleyen askerler başka bir kesimin temsilcileridir. İşçi sınıfının temsilciliği, davetlisi olduğu hâlde düğüne gelmeyip sarı kır çiçekleri göndermekle bir anlamda çıkar ilişkilerinin egemen olduğu toplum düzenine tepkisini dile getiren Ali Usta'ya düşer. Bütün bu insanların kişiliklerini belirleyen sosyo-ekonomik şartlar olduğu gibi bunlar yetmişli yıllar Türkiye'sinin tipik kişileridir. Romanda cereyan eden olay ve durumlar da aynı şekilde o dönemin özelliklerini yansıtır.⁴¹⁴ Bu ön çerçeveden sonra şimdi romana yönelebilir ve onu üç alt başlık altında inceleyebiliriz. Buna göre önce Adalet Ağaoğlu'nun 12 Mart sürecindeki sol harekete genel olarak nasıl baktığını ve bu bakışta ona ne tür eleştiriler yönelttiğini gözden geçirelim.

1. 2. 1. Hastalıklı Sol

Türk toplumsal hayatının en karmaşık dönemlerinden birini, 12 Mart dönemini konu edinen *Bir Düşün Gecesi*, daha önce belirttiğimiz gibi yetmişli yıllar Türkiye'sinde sol harekete mensup devrimci bireylerin siyasal ve toplumsal gelişmeler karşısında kendi aralarında yaşadıkları kuşku, güvensizlik ve iletişimsizliği dikkatlere sunar. Kuşku, güvensizlik ve iletişimsizliğin en üst düzeyde cereyan ettiği bu dönemde parçalanmış hayatı yaşamaya mecbur kalan bireyler, aynı hareket içerisinde yer almalarına karşın devrin genel özelliği olan kuşku ve güvensizlik hastalığından dolayı kendi dışında kalan devrimci bireylere güvenle yaklaşamazlar. Sol hareket içerisinde hemen her birey, adeta kedilerinin yarattıkları ve yine kendi anlayışlarına uygun gelen sol eğilimleri yaşarlar: Kaynana ile kayınbabaya kendilerini besleterek profesyonel devrimcilik yapan çiftler; özel arabasına, onu bir gün sahip olunan ideal uğruna bir adam kaırma eyleminde kullanacağını söyleyerek illa devrimci bir kılıf geçirmeye çalışan genç

⁴¹⁴ Moran, (1994): 35.

insanlar; fabrika, işçi, direniş ve benzeri resimler çizmediği için sanatçıların suratlarına tükürerek onları tokatlayan ancak yıllar sonra televizyonlarda “saadetimi bilmem ne kokularına borçluyum” diyerek reklamlarda boy gösteren aynı genç kızlar; “Biz içerdeyiz, siz niye dışarıdasınız?” suçlamaları altında bir tür kompleksle ezilerek kişiliğini yitirenler ve bunun üzerine kurtuluşu kendilerini ihbar ederek tutuklattırmakta bulanlar ya da bunalıma girerek camiden çıkmaz olanlar; buna karşın “iyi devrimci ele geçmemeğe çalışır” psikolojisiyle kendilerini teselli edenler ancak zoru görünce sınır dışına çıkararak “siyasi sürgün” kılıfına bürünenler; yanı sıra tutuklandıktan kısa bir süre sonra serbest bırakılanlara ajan kuşkularıyla bakarak değerlendirenler....⁴¹⁵ Romandan hareketle dikkatlere sunduğumuz bu genellemeler konu bağlamında *Bir Düğün Gecesi*'nin üzerinde yoğunlaştığı, irdelediği ve ironik bir yaklaşımla eleştirdiği noktalarıdır.

12 Mart muhtırası ve onun toplumsal hayatta meydana getirdiği karmaşıklık içerisinde Türk solu kaçınılmaz biçimde birtakım çıkmazlarla karşı karşıya gelmiştir. Bu dönem sol hareketin yaşadığı gerçeklerden biri, içerde ve dışarda olma sorunu karşısındaki ilginç tutumudur. Tutuklanıp hapse girenler o dava içerisinde belli bir önem arz ederken, dışarıda kalanlar da en az o oranda görmezden gelinerek önemsenmezler. Siyasal ve toplumsal hayatın bir gerçeği olan bu durum, temsil fonksiyonunu üstlenmiş olan romanın yansıtmayı amaçladığı gerçeklerden biridir. Özellikle 12 Mart dönemini konu edinen romanların içerde ve dışarıda olma sorununu temsil etmeye çalıştıkları dikkatlerden kaçmaz.⁴¹⁶ Aynı şekilde Adalet Ağaoğlu da 12 Mart sürecini dikkatlere sunduğu romanında⁴¹⁷ içerde ve dışarıda olma sorununun Türk

⁴¹⁵ Mehmet H. Doğan, (1979): “Okurken”, *Milliyet Sanat*, Sayı:319 (16 Nisan): 24.

⁴¹⁶ Bkz. Murat Belge, (1998): *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul: 135-150.

⁴¹⁷ Berna Moran ve diğer bazı eleştirmenler Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'ni 12 Mart romanları kategorisinde değerlendirmişlerdir. Gerçekten romanın, zaman ve işlediği konu bakımından değerlendirildiğinde 12 Mart etrafında döndüğü görülmektedir. Ancak Adalet Ağaoğlu Berna Moran ve benzeri eleştirmenin yaptığı bu kategoriyi yanlış bulmakta ve romanının bu kategoriye sokulamayacağını ifade etmektedir: “*Bir Düğün Gecesi* sık sık '12 Mart Romanları' kategorisine sokuldu. Yayınlanış tarihi 12 Mart sonrasına düşüyor, ama yazılışı, yazılmaya başlanması *Ölmeye Yatmaktan* sonra 1974-75'ler falan. Bu açıdan, çarçabuk 12 Mart sonrası ve 12 Mart için yazılmışlarla bir tutulması biraz canımı sıktı, sıkıyor tabii. [...]. *Hayır...* da hemen 12 Eylül ertesinde yayınlansaydı, ürpererek söyleyeyim, bu sefer de '12 Eylül Romanları' denecekti. Beni, hayat gibi yazarlığımda da en tedirgin eden şey, kategorileştirilmek, derhâl bir etiketin altına konmak eğilimleridir. Düşünün, kendini bile tekrarlamaktan hoşlanmayan, bundan uzak duran bir yazar için ne kadar tatsız bir şey bu.” (Barbaros Altuğ, (1994): “Adalet Ağaoğlu: ‘Sadece Yazmadan Edemediğim İçin Yazıyorum’”, *Vizyon*, Sayı: 53, (Aralık): [Dergide sayfa no yok.]

Adalet Ağaoğlu, yukarıdaki ifadelerinden de anlaşıldığı gibi romanının tek bir döneme sıkıştırılmasını, bu dönemle ifade edilmesini doğru bulmamaktadır. Ona göre romanda söz konusu edilen sorunlar Türkiye'nin öteden beri yaşadığı, iç içe olduğu sorunlardır. O, bu romanın ilk nüvelerinin daha önceden oluşmaya başladığını, özellikle Radyoevi'nde iken yaşadığı bir hadiseyle bağlantılı olarak şu şekilde ifade etmektedir: “Oyunun yazarını unutamıyordum, ama ne oyunun, ne de kendisinin adını adını ağzıma aldım. Öyle ya, stüdyoda Suat Taşer'le yalnız değildik ki! Her köşede bir fare olabiliirdi. Neyim var? Değişiyorum. Sakinlik davranmayı mı öğreniyorum yoksa? Kuşku, güvensizlik... Ne berbat şey! Aaa, bunları tam on beş yıl sonra, *Bir Düğün Gecesi*'nde yazdım ben. Kuşkuyu, güvensizliği besleyen bir ortamı. 12 Mart'ta, en yakın geçmişte değil asıl kaynak. Asıl kaynak, 1960 öncesinden de çok, çok uzaklarda, tarihin içinde.” (Bkz., *Göç Temizliği*, s.123)

solu içerisinde nasıl algılandığını sergiler. Metnin ilgili kısımlarında geriye dönüş tekniği ile dikkatlere sunulan bu sorun, solun en önemli hastalıklarından biri olarak yansıtılır. “Biz içerideyiz, siz niye dışarıdasınız” düşüncesi, sol hareket içerisinde bireyler arasında o derece yaygın bir hastalık hâlini almıştır ki, tutuklanıp hapisaneye girmemiş olanlar kendilerini bir şekilde ihbar ederler ve böylece kendilerini tutuklattırarak amaçladıkları hedefe ve öneme kavuşmuş olurlar. Bu tutuklattırma eyleminde özellikle imzasız mektupların ve meçhul telefon ihbarlarının rolü yadsınamaz. O kadar ki mektup ve telefon yoluyla yaptıkları ihbar sonucunda amaçlarına ulaşan yani tutuklanarak içeriye alınan bu harekete mensup bireyler, içeriye girdikten sonra son derece ilginç bir tutum geliştirirler ve içeriye alınma sebeplerini, biraz da konumlarını önemlileştirmek düşüncesiyle, bir başkasına yüklerler. Kendilerinin bir başkası tarafından ihbar edildiğini özellikle gelen ziyaretçilerine bildirirler. Şahıs kadrosunun nihilist kişilerinden biri olan Tezel’in eski kocalarından devrimci Oktay’ın yukarıda anlattığımız şekilde amacına ulaştıktan sonra ziyaretine gelmiş olan gencecik bir dava mensubu öğrenciyi takınmış olduğu tavır, üzerinde durduğumuz hususu örnekler mahiyettedir. Tezel’in geriye dönüşlerle anlattığı bu örnek metin parçasında Oktay, kendisini iyi niyetle ziyarete gelen genç öğrenciyi küçültücü bir bakışla bakarak “ulan beni sen ele verdin değil mi” suçlamasını yöneltir. Hiç beklemediği bu tarz bir suçlamayla karşı karşıya gelen öğrenci oracıkta şaşırır ve ansızın yere yığılır. Olayın etkisiyle bunalıma giren bu genç öğrenci, zamanla kurtuluşu Fatih Camiinde arar. Aktardığımız her iki bireyin yanlış tutumunu ve özellikle devrin bu hastalığını Tezel, son derece ironik bir dille şu şekilde yansıtır: “Ah yavrucuğum bir telefon, bir mektup... Kendini tutuklatmayı akıl ediverseydin ya sen de. Ya da bir küfür trafik polisinin birine, doğru Oktay’ın yanındasın. Motorlu treni havaya uçurma teşebbüsünden sanık. Abinin de gözünde temize çıkardın böylece. İnsan hiç, aç bi-ilaç öyle Fatih Camilerinde namaza durur mu?”(s.51)

Bir Düşün Gecesi’nde toplumsal ve devrimci sol eleştirilerini genellikle nihilist Tezel⁴¹⁸ aracılığıyla yapan Adalet Ağaoğlu yukarıdaki cümlelerle sol hareketin hastalıklı psikolojisini dikkatlere sunar. Bu hareket mensuplarının dönem içerisindeki yanlış tutumlarını eleştirel bir dille ortaya koyan Adalet Ağaoğlu, yukarıda adı geçen devrimci bireyin kapitalist toplum düzeninde ne tür dönüşümlere uğradığını ve hangi noktaya geldiğini yansıtmayı da ihmal etmez. Altmış sekiz kuşağına mensup birinin, Tezel’in eski kocalarından devrimci

⁴¹⁸ Fethi Naci, *Bir Düşün Gecesi*’ni değerlendirdiği inceleme yazısında Adalet Ağaoğlu’nun toplumsal eleştirilerini Tezel aracılığıyla yaptığını; ancak hicvetmeyi yaşama biçimi hâline getirmiş, inancını tamamen yitirmiş olan Tezel’in insanları daima kötüleme, horlama eğiliminde olduğunu; bu karakterde bilim adamı Ömer’de gördüğümüz hoşgörülü tutumdan hiçbir eser bulunmadığını belirtir. Kendisini “sınırdışı edilmiş bir hiç olarak” duyduğu için, öteki insanlarla eşitliği onları da bir hiç yaparak sağlamaya çalıştığını, onun özellikle böyle bir eğilim içerisinde olduğunu vurgular. Olaylara ve insanlara bu “sınırdışı edilmişlik” duygusundan bakıp değerlendiren Tezel’in tipik bir burjuva aydını yenikliği ve bezginliği içerisinde olduğunu ifade eder. (Daha geniş bilgi için bkz. Naci, (1979): 27-28.

Oktay'ın ilerleyen zamanla birlikte geçirdiği değişimi, üçlemenin üçüncü kitabında, *Hayır...*'da açık bir biçimde izleme imkânı buluruz. Altmış sekiz olayları ve on iki mart sürecinde devrimci ve hızlı bir genç olan Oktay, *Hayır...*'ın esas aldığı seksenli yıllarda tam anlamıyla kapitalist düzenin bir parçası hâline geldiğini gözlemleriz: “Kısacası, Oktay'inki de apayrı bir dünya. Şirketi gitgide büyüyormuş. Bir banka satın almış. Adı yaygın sinema oyuncularını ve milli mankenlerle gece kulüplerinde sık sık görülüyor. [...]. Sokaktaki vatandaşın hayatı kadar onunki de bize yabancı kaldı.”(s.22)

Bir Düşün Gecesi'nde “bu arabayı keyif için tutmuyorum altımda. Bir gün... Bir gün...” diyerek devrimciliğine kılıf arayan Oktay'ın zamanla dönüşüme uğrayan gerçek kimliği, alıntıda da görüldüğü gibi ancak seksenli yıllarda ortaya çıkar. Aslında Oktay tipinin, yetmişli yıllardaki düşünüş ve davranışlarıyla gerçek bir devrimci olmadığını anlarız. O, karmaşık bir dönemde her ne kadar arabasına devrimcilik adına kılıf ararsa da gerçekte bu arayışında hiçbir zaman samimi değildir. Buna karşın fırsat düştükçe arabasını davasının aleyhinde olan üst mevkideki devlet yetkililerini kaçırmak veya devrimci bir arkadaşını kurtarmak ya da diğer yararlı bir işte kullanmak için altında tuttuğunu ifade etmekten geri durmaz. Romanın ana düşüncesi etrafında Oktay'ın tavrına eğildiğimizde Adalet Ağaoğlu'nun, kendine güveni ve sağlam bir kişiliği olmayan bireylerin bu tür karmaşık ortamlarda düzenle mutlak surette aynı noktalarda keşişeceklerini vurgular gibidir.

“Biz içerideyiz, siz niye dışarıdasınız” düşüncesinin yanı başında duran karşıt bir tez de “gerçek bir aydın, gerçek bir devrimci [...] sağ salım dışarıda kalır, bir işe yaramaya bakar.” biçiminde özetlenebilir. Hakikaten romanın şahıs kadrosunu meydana getiren bireylerin hiçbir zaman sorunun özüne eğilmek gibi bir endişelerinin bulunmadığını gözlemleriz. Hemen her devrimci genç, sergilediği davranışları veya savunduğu eyleme dönük aşırı düşünceleri sorgulama ihtiyacı duymaksızın sorunun ana kaynağını kendi dışında armaya çalışır. Otokritik denen olgunun bu bireyler için hemen hemen hiçbir zaman söz konusu olmadığı söylenebilir. Kısa ve net bir dille ifade etmek gerekirse, bu bireyler solculuğu veya devrimciliği sadece slogan düzeyinde algırlar ve buna bağlı olarak hareketi yine slogan seviyesinde yaşamaktan kendilerini kurtaramazlar. Özellikleri üzerinde durduğumuz bu tiplerin düşünceleri ve sergiledikleri davranışları somutlaştırabilmek için yine Tezel'in geriye dönüş tekniği ile anlattıklarına başvurabiliriz. Romanda Tezel'in iç konuşmaları/iç monologları sayesinde dolaylı bir biçimde tanıdığımız Memoş adlı bir devrimci ile onun solcu oyuncu arkadaşları 12 Mart öncesinde alabildiğine devrim sözleri ile geçirirler günlerini. Onun oyuncu arkadaşlarından biri böyle bir günün ertesinde bir taksiye binerek arkadaşlarından ayrılır. Bu devrimci genç, takside şoförle konuşmaya koyulur ve bir ara davası gereği ona emekten , devrimden söz etmeye başlar. Ne var ki onun bu hızlı ve heyecanlı konuşması karşısında bıkkınlığa kapılan şoför dayanamaz ve “sen kim oluyorsun be” şeklinde ters bir cevap verir ki,

bu cevap karşısında ezilmemek için bütün hırçınlığını takınarak “ben devrimciyim arkadaş” der. Üstelik bunu “herhangi bir meslek adı söyler gibi, sürücü yardımcısıyım, ayakkabı onarıcısıyım, maden işçisiyim, boyacıyım, der gibi “devrimciyim” der ve dönemin generali, politik ve siyasi kimlikli ileri gelenleri, iş dünyasının önemli simaları kısaca bütün kesimlerin temsilcileri aleyhinde hızlı bir devrimcinin söyleyebileceği bütün sloganik ifadeleri bir bir sıralar. Bu hırçın tavır üzerine taksi şoförü de dayanamayarak “İtler hep sizin gibilerin yüzünden değil mi huzursuzluğumuz? İki de bir yolları tıkarsınız, işimize müşterilerimize engel olursunuz... Yettiniz bel!”(s.77) karşılığını verir. Böyle bir karşılık zaten iyice gerilmiş olan atmosferi çatışma noktasına taşımış olur. Şoför ile devrimci genç arasında giderek kızışan bu çatışma sonuçta iyice büyür ve karakola kadar intikal eder. İfadeleri alınırken bu devrimci genç, komişere çekinmeksizin –henüz muhtıra öncesidir– aynı gözü peklikle kendisinin komünist olduğunu belirtir. Ama bu gözü pek davranışın gecesinde meydana gelecek kritik gelişmeden habersizdir: “O gecenin ardından hemen bir asker darbesinin geleceğini ne bilsin? Ne suçu var çocuğun? Hiç, hiçbir suçu yok. Kendini vitrine koymayı sevişinin azıcık suçu var, hepsi bu.” (s.77)

Gayet ironik ve eleştirel bir üslupla anlatılan bu olay üzerine söz konusu devrimci gencin yukarıda bahsi geçen Memoş adlı arkadaşı büyük bir tedirginlik duyar. Tabii ki bu tedirginlik arkadaşından ziyade kendi geleceğine dönüktür. Çünkü muhtıra ile başlayacak olan süreçte devrimci arkadaşını sorgulanacak ve bu kişiden pek çok devrimcinin adı ele geçirilmeye çalışılacaktır. Bu tür gelişmelerin mutlaklığından emin olan Memoş, yakayı ele vermemek için arkadaşı ile birlikteyken sarf ettiği onca yiğitçe sözlerin, komünistliğin gereklerini bir ân dahi olsa zihninden silivererek kurtuluş yollarını aramaya başlar. Sonuçta kurtuluşu Bonn’a kaçmakta bulur. İç konuşmaları aracılığıyla öğrendiğimiz bu gelişme üzerine Tezel’in sarf ettiği şu cümleler, hem üzerinde durduğumuz sorunu hem de devrimci gençlerin içinde buldukları psikolojileri biraz daha netleştirir kanaatindeyiz:

“Memoş’cuk da –oyy bu güvensizlik, Allah seni kahretsin- arkadaşına güvenebilse, soluğu taa Bonn’larda almazdı tabii. [...]. Şimdi de, hem tyy git, hem dillerde dolan. Bunlar örgüt kurmuşlar, kendisi de o ‘komünistim’ diyen delikanlının örgütünden ve efendim bir gece hücreleri tam basılacakken... İyi bir devrimci ne yapar, ele geçmemeye çalışmaz mı? Bu da öyle yapmış zaten. Ondan çıkmış sınır dışına. Bunu adı Bonn değil de “sınır dışı” olunca daha bir anlam kazanıyor. Siyasi sürgün gibi bir şey oluyorsun. Ondan sonra da, gelsin Mustafa Fazıl Paşa yardıma. İlhan Dereli...”(s.77-78)

12 Mart sürecinden geçen bireylerin bu özelliklerinin yanı sıra dikkati çeken diğer bir yönü de ülke seviyesinde gündeme gelen hemen her tür faaliyete sırf muhalif olduğunu kanıtlamak amacıyla karşı eylem biçimi geliştirme çabaları içerisinde olmalarıdır. Daima

eylemden yana tavır geliştiren devrimci gençlik, hiçbir surette kendine dönmeyi, kendi olumsuz yanlarının olabileceği düşüncesinden hareketle içe yönelmeyi ve kangren hâlini almış unsurları görmeyi akıl etmez. Kısaca bütün enerjisini kendi dışına yönlendirmiş olan devrimci gençlik, eleştirel olmaktan öte bir yapı içine sürüklenmiştir. “Tezel’in Gece Yolculuğu” adlı metin parçasında iç konuşma yöntemiyle geçmişini dikkatlere sunarken Tezel, kendisiyle birlikte bu harekete mensup olanların ortak davranış biçimlerini yıllar sonra eleştirel tavırla sergilediğini gözlemleriz. Bu metin parçasında Tezel, iç konuşmalarının söz konusu olduğu esnada Boğaz Köprüsü’nden geçmektedir.⁴¹⁹ İşte bu esnada köprü ile ilgili yıllar önce yapılmaması yönünde vermiş oldukları mücadeleyi hatırlar. Bu hatırlamada Boğaz Köprüsü’nün inşası karşısında kendisi ve hareket mensubu devrimci arkadaşlarının nasıl bir tavır içerisinde olduklarını eleştirel bir gözle sunar:

“Deli gibi, mecnun gibi takılıp Ömer’in, Aysel’in ve burda karınca sürüsü gibi çok olan onların kopyeleri peşine, sanki ben de gittiğim, oturup kalktığım her yerde “Efendim, bu iktidar çok kötü bir iktidar. Bu adamlar çok rezil adamlar. Çok yanlış işler yapıyorlar ve bile bile yapıyorlar köpekler! Memleketi hiç düşünmüyorlar, hep kendi çıkarlarını düşünüyorlar. Çoğunluğa yararı olmayacak bir köprüyü, bilmem kaç paralara yedirip elin adamlarına, getirip İstanbul’un tuzu kuruları için, kendi adamları için kuruyorlar...” demesem olmazdı.”(s.24-25)

Adalet Ağaoğlu *Bir Düğün Gecesi*’nde bu dışa dönük eylem taraftarı devrimci gençliğin kendi aydın ve sanatçılara nasıl baktıkları sorununu da dikkatlere sunmayı ihmal etmez. Solun kendi içinde yaşadığı sevgisizlik ve hoşgörüsüzlükten nasibini alan bir kesim de şüphe yok ki aydın ve sanatçılardır. Dış alana yönelttikleri yıkıcılığın bir benzerini kendi içlerine çevirmiş olan devrimci gençlerin, aydın ve sanatçıları kendi tercihleri doğrultusunda değerlendirdiklerini, işlerine gelmeyen açıklamaları karşısında onları kaale almayarak karalama faaliyetlerine giriştiklerini gözlemleriz. Bu dönem sol harekete mensup bireyler, aydın ve sanatçılara güvenmez; onların düşünceye ve sanata verdikleri önemi kendi eylemleri

⁴¹⁹ *Bir Düğün Gecesi*’ndeki düğün 26 Kasım 1972’de saat 19:00’da cereyan etmektedir. Romanın nihilist karakteri Tezel ise İstanbul’dan Ankara’ya bu düğün için yola çıkmıştır. O, yukarıda üzerinde durduğumuz metin parçalarını köprüden *Geçerken* hatırlar ve okura aktarır. Oysa düğünün yapıldığı geceyi işaret eden tarihte henüz Boğaz Köprüsü inşâ edilmemiştir. Fethi Naci, daha önce adı geçen incelemesinde bu maddi hataya işaret etmekte ve henüz o tarihte köprü’nün inşâ edilmediğini dile getirmektedir. Fethi Naci’in bu tespitine ise Adalet Ağaoğlu da uygun bir cevap verdiğini görmekteyiz. Ona göre bu bilinçsizce yapılmış bir hata değildir; yazarın bilerek yaptığı bir şeydir: “Düğün davetiyesinin altına 1973 yılını kondurabilirdim. [...]Hiç değilse kitabın yeni basımlarında bunu yapabilirdim. Hiçbir şey değişmezdi. İşte, ben de daha ta baştan, hiçbir şey değişmeyeceği için, düğün davetiyesi altına 1972 Yılı koydum. Bütün o düğün gecesini 1972’de geçirdim. Romanı yazarken bunu bilinçle yaptım. O köprü’nün üstünden, köprü hâlka açılmadan önce geçmişim. Hayatta biraz önce geçilen yerden, romanda hadi geçilebilirdi. Köprü, altı ay sonra açılacak, bu da roman kişilerinin yaşamlarını değiştirmeyecek. Bunu göstermek için 1972 yaz. O kişilerin yaşamlarını değiştirebilecek olan şeyler, romanda karşıtı sergilediğin şeyler. Dikkati en çok bunun üstüne çekebilmek için 1972 yaz. (Ağaoğlu, (1985): 242-243.)

karşısında küçümserler; sanata ve düşünceye verdikleri önemi davadan kaçış olarak değerlendirirler. Tıpkı kendileri gibi aydın ve sanatçıların da eylemden yana tavır almalarını, sanatlarını bu uğurda kullanmalarını talep ederler. İşaret ettiğimiz bu ayrıntıyı, şahıs kadrosunda sanatçı kimliği ile öne çıkan Tezel'in ve bilim adamı Ömer'in yaşadıkları olaylarla somutlaştırmak mümkündür. Yaşadığı acı hayat tecrübesinden sonra kendini nihilizme kaptırmış olan Tezel, bu hiçlik eğiliminden önce aslında sosyalizme inanan kaliteli bir sanatçıdır. Sanata inanan bir ressam olarak o, sanat değeri yüksek resimler çizme peşinde koşmakta, popülizme kaçmadan sanatının gereklerini yerine getirmeye gayret göstermektedir. Böyle olduğu hâlde o dönem eylemden yana devrimci gençliği Tezel'i suçlamaktan hatta daha kaba bir biçimde davranmaktan geri durmaz. Resimlerinin sergilendiği günde salonu dolduran gençlerden birkaçının ona karşı takındıkları tavır sol gençliğin sanatçıya hangi açıdan baktığını gösterir mahiyettedir:

“Bunu, bunları siz mi yapıyorsunuz?”

“Bunu bunları ben yapıyorum.”

“Hani fabrika, hani işçi burada?”

“Efendim?”

“Hani emekçi sınıfı? Emekçi sınıfı yapmayacaksanız hiçbir şey yapmayın daha iyi. Alanlara koşun, alanları onların direnmeleriyle, başkaldırılarıyla boyayın..” (s.40)

Gerçek bir sanatçı kimliği ile sergi salonunda resimlerini teşhir eden Tezel, ziyaretçilerin gelişinden –ki bu ziyaretçilerin özellikle gençlerden oluştuğunu gördükçe– büyük bir haz duyar; ne var ki onun bu noktada duyduğu hazzın ne kadar yanıltıcı olduğunu kısa bir süre sonra anlayacaktır. Çünkü alıntıdaki konuşmanın seyri giderek şiddetlenerek alevlenecek ve Tezel'i hüsrana uğratacaktır. Karşısında duran devrimci gençleri “talana, yakıp yıkmaya, kırıp dökmeye çıkmış bir yeniçeri ordusu gibiydiler”(s.42) demekle Tezel, hem onların benimsemiş oldukları yolun yanlışlığını hem de biraz sonra yaşayacağı kötü akıbeti işaretler gibidir. Nitekim kalabalığın içinden devrimci gençlerden ikisi, onun sanatını dava dışı bulur ve Tezel'e tokadı aşk eder.⁴²⁰ Üstelik yüzüne tükürmeyi de ihmal etmez. Kalabalığın içinden hırçın bir şekilde Tezel'i tokatlayarak üstüne tüküren bu devrimci gençlerin yapısına dair onun yaptığı değerlendirme gayet manidardır: “Ama bunlara ne oluyor böyle? Bunlar ne dolanıyor peki Taksim'lerde, Maçka'larda? Neden işçi kardeşlerinin yanında ter dökmüyorlar? Döküyorlarmış. Öğrendik. Bizi tokatlayarak. Onların da ağır işi buymuş.”(s.44)

⁴²⁰ Adalet Ağaoğlu, Hayati Özen'in sorularını cevaplandığı bir söyleşide Tezel'in sergide uğradığı kaba ve kıyıcı yaklaşımlar üzerine şöyle bir değerlendirme yapar: “Tezel'in sergisinde, tablolarına gençlerin kaba, kıyıcı yaklaşımları. Buna benzer davranışlar Türk solunun çocukluk hastalıklarıydı. Başka biçimler altında hâlâ sürüyor. Gençleri anlayabiliriz de, artık saçı sakalı ağarmış eski solun içinde hâlâ böyle yaklaşımların olması... Bu hastalıkları atlatabilseydik, parçalanma bu boyuta varmaz, 12 Eylül de olmazdı, gibime geliyor. Beri yandan, ya bize solcu denmezse, ya sağcı sanılırsak korkusu ile çok şey söylenemedi. Bile bile susuldu.” (Özen vd., (1996): s.8.)

Çözümün, kurtuluşun eylemden geçtiğini düşünen devrimci gençliğin bu eylemleriyle gerçekte sanatın dışına düştükleri ifade edilebilir. Onların bu yöndeki eksikliklerini yine Tezel'in iç konuşmalarına dayanarak ileri sürmek mümkündür. Tezel, iç konuşmalarında bu gençliğin aslında biraz işin kolayına kaçtığını vurgular gibidir. Memoş ve onun oyuncu arkadaşı ile ilgili olayları hatırladığı kısımlarda sola mensup gençlerin, devrimciliği sanatın üstünde telakki ettiklerini ve dolayısıyla yanıldıklarını ifade eder. Aynı zamanda onların bu tutumlarını eleştirir de. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi söz konusu oyuncu genç, taksi şoförü ile tartışırken ısrarla kendisinin “devrimci” olduğunu belirtir. Tezel'in bu olayı hatırladığı esnada yaptığı iç konuşması konuyu izah edici mahiyettedir: “Ulan, oyuncuyum, desene. Küçük bir şey mi bu? Oyuncu olmak devrimci olmaktan kolay mı ha –hele bu ülkede?- Sevsene işini, saysana! Korusana!.. Yoo, olur mu? Madem herkes militan devrimci, o da ille militan devrimci olacak.”(s.76)

Kurtuluşun eylemden geçtiğini düşünen devrimci gençleri ve aynı zamanda sanata ve sanatçıya takındıkları kıyıcı tavrı, romanda bilim adamı Ömer'in söz konusu edildiği metin parçalarında daha net bir şekilde izleme imkânı buluruz. Devrimci gençlik, ancak kendilerinin savundukları yani eylemden yana düşüncelerini benimseyen ve destekleyen kişileri bilim adamı kategorisine yerleştirirler; aksi takdirde onları “bildiri devrimcisi” biçiminde telakki etmekten sakınmazlar. Bilim adamı Ömer, gayet soğukkanlı bir şekilde gençleri itidalli davranmaya; sisteme karşı olmanın her şeye düşman kesilmek, devlete ait her şeyi kırmak, parçalamak demek olmadığını; bu tarz bir eylem biçiminin yapıcı olmaktan ziyade yıkıcı ve zarar verici olduğunu anlatmaya çalışır. Onlara bu düzenin daimi olmadığını, yarın bu sistem değiştiğinde ülkenin mühendislere, mimarlara, yargıçlara, ekonomistlere ihtiyaç duyacağını; bu itibarla kendilerinin her şeyden önce buldukları alanlarda en iyi şekilde yetişmelerine gayret göstermeleri gerektiğini belirtir. Ne var ki onlar bu düşüncelerin karşısında yer alırlar ve bilim adamı Ömer'in ifade ettiği düşünceleri kabul etmeyi adeta ihanet telakki ederler. Bu gençlerin düşüncelerine göre sistem veya düzen, devrimci gençliğin savunduğu ideolojik perspektiften uzaktır; dolayısıyla hem bu sistemi tanımamak hem bu sistemin tüm uzantılarını tahrip etmek hem de bu düzenin üniversitelerinde öğrenim görmemek savunulan inancın bir gereğidir. O kadar ki eylemden yana olan bu gençler sistemin üniversitelerinde öğrenim görmeyi “burjuva piçlerinin işi” olarak algırlar. Bu tarz duruşuyla devrimci gençliğin sistem karşısında açıkça toptancı bir eylem içerisinde olduğu dikkatlerden kaçmaz. Onlar ne bilim adamı Ömer'i, ne de onun gibi düşünenleri kaale alırlar ve artık zamanın kıra veya dağa çıkma zamanı olduğunu ısrarla belirtirler. Bu düşüncelerin yoğunlaştığı sıralarda devrimci gençlerden biri olan Tuncer, ders esnasında bilim adamı Ömer'i “Hocam , halkımıza güvenmiyorsunuz siz, halkımıza güvenmiyorsunuz!” şeklinde suçlamaktan çekinmez. Aynı mekânda bu suçlamanın ardından bütün sınıfı peşine takarak Ömer'e kürsüden “in aşağı, in!..” diye bağırmaı da ihmal

etmezler.⁴²¹ Aşağıda sunduğumuz şu alıntı, yukarıdan beri anlatmaya çalıştığımız gençlerin hem kendilerini hem de aynı hareket içerisinde yer alan bilim adamları ile alakalı düşüncelerini daha net biçimde ortaya koyar:

“Maliye Tetkik Kurulundayken, Planlamadaki raporlarının, araştırmalarının başındayken iyidir bunlar. En devrimcileri kitapları yorumlamakta, yorumlayıp bize aktarmakta da biraz işe yararlar. Ama iş somut eyleme geldi mi, yan çizerler. Göze alamadı tabii. Bu eski sosyalistimiz de hemen yan çizdi. [...]. Biz bu Ömer’den yana umutluyduk ya, boşunaymış. Lafa bakın. Şimdi koşullar hazır değilmiş daha. Şimdi serüvencilikmiş bizimki. Halk yeterince bilinçlenmeden örgütlenemezmiş. Harekete geçirilemezmiş. Geçirilirse çok kıyım olurmuş. Yetti bu ılımlı sosyalistler de! [...]. Yuh be bize! Biz de ne çabuk kanyoruz bazı adamlara yahu!.. Onu göklere çıkararak hangi basın? Burjuva sol basın! Hemen koşullanıyoruz. Bu açık ayrımı bile göremiyoruz arkadaşlar!..”(s.247)

1.2.2. Aşk-Sevda ve Devrimci Sol

Bir Düğün Gecesi’nde Adalet Ağaoğlu’nun 12 Mart sürecindeki sol hareketi verirken esas olarak iki açıdan hareket ettiğini görüyoruz. Buna göre biraz önce üzerinde durduğumuz sol hareketle alakalı dolaylı anlatımlar, ilk açığı meydana getirir. Bunu, özellikle Tezel ve zaman zaman da Ömer’in iç konuşmalarıyla meydana gelen metin parçalarında müşahade ederiz. Anlatımlarda da görüldüğü gibi Tezel ve Ömer, hareket bağlamında kendi yaşantılarını dikkatlere sunarlarken, aynı zamanda yakın çevrelerindeki gelişmeleri de aktarırlar. Böylece romanda aktif olarak rol almayan kişiler veya bu kişilerle birlikte gelişen durumlar romanın dokusuna katılmış olurlar ki, bu noktalarda 12 Mart sürecindeki sol hareketin genel bir kritiği gerçekleşmiş olur. Ayrıca burada şunu da ilave etmek gerekir: Hayatını İstanbul’da geçirmiş olan Tezel’in Ankara dönüşü ve daha sonraki anlatımları, sol harekete dâir görüş alanını genişletir. Daha çok öğrenci gençlerin trajik hikâyeleri etrafında dönen roman, belirttiğimiz gibi Tezel’in İstanbul mekânını ilave etmesiyle sol hareket daha geniş bir açıdan izlenme imkanına kavuşur.

⁴²¹ Romanda geriye dönüş tekniği ile anlatılan bu olayların aslında bir de hâlihazır boyutu olduğunu hatırlatmak isteriz. Bir zamanlar Ömer’e arkadaşlarını peşine takarak kürsüden “in aşağı” diyerek bağırarak grubun başı Tuncer, düğün gecesinde çok farklı bir kimlikle karşımıza çıkar. Üniversite sıralarında iken sık sık kırlara gitmek zamanı geldiğini söyleyerek hocası Ömer’i tenkit eden Tuncer, yıllar sonra düğün gecesinde önceki hâlimden uzaklaşmış ve kendini zengin birinin kızıyla evlenmiş –ki bu kızın babası milletvekili ve düzenin tipik bir temsilcisidir-, yurt dışında doktora yapıyor olmakla kendini kurtarmış biri olarak görürüz. Anlatı düzleminde bilim adamı Ömer’in karşısında ezilen Tuncer, konuşmalarıyla adeta günah çıkartır gibidir.

Bunun yanında yer alan ikinci açı ise, üniversitede öğrenim gören devrimci gençlerin ya da öğrencilerin kendi yaşantılarını dikkate sunmaya dönüktür. Bu açıda devrimci öğrencilerden özellikle iki bireyin Tuncer ve Ayşen'in süreç dahilindeki yoğun hayat hikâyeleri yansır. Onlar, farklı konumlarıyla birlikte sol hareket içerisinde aktif olarak yer almış ve zamanla yenilmiş bireylerdir. Tuncer ve Ayşen, düğün gecesinde kendi bilinçlerinden sol hareket bağlamında yaşadıklarını yoğun bir dille dikkatlere sunarlar. Bu itibarla bu kısımlardaki anlatımların ilkinde göre daha yakından ve birinci dereceden yani direkt anlatımlar olduğu söylenebilir. Okuyucu, bu iki bireyin söz konusu edildiği kısımlarda sol hareketin yanlıgılarını bizzat yaşayanların anlattıkları yoğun hayat hikâyelerinde kavrama imkânı bulur. Romanın diğer parçalarına göre daha sıkı ve yoğun dokunmuş bu hikâyelerden ilki Tuncer'in etrafında döner. Burada bu hikâye üzerinde duracağız.

Romanın hâlihazır düzleminde süregiden düğünün davetlileri arasında bulunan Tuncer, yetmişli yılların başlarında üniversite öğrenimi görürken aynı zamanda sol hareketin içerisinde yer almış ve özellikle hareketin eyleme dönük olmasında çaba sarf etmiş bir bireydir. Tuncer, öğrenciliği boyunca hareket bağlamında etkin bir rol üstlenmiş; sola inanan devrimci gençleri organize etmiş ve onları hareket içerisinde yönlendirmiştir. Öğrenimi esnasında fakir bir ailenin çocuğu ve az önceki etkinliği ile karşımıza çıkan Tuncer'in ilerleyen zamanla birlikte değişime uğradığı ve düğün gecesinde farklı bir kimlikle ortaya çıktığı dikkatlerden kaçmaz. Önceki hızlı devrimcilik anlayışından uzaklaşmış olan Tuncer'i, romanın hâlihazır düzleminde artık zengin bir işadamı ve milletvekili olan Remzi Tarakçı'nın kızıyla evlenmiş ve Lozan'a yerleşmiş olarak görürüz. Düğün gecesindeki anlatımlarına göre Tuncer, Lozan'da doktorasını yapmaktadır. O, geçmiş günlerin zıddı olan bu yeni görüntüsüyle düğün gecesinde hocası Ömer karşısında ezilir, büzülür; geçmişteki katı ve hoşgörüsüz tutumundan dolayı adeta günah çıkartır.

Tuncer tipi, Adalet Ağaoğlu'nun özellikle karmaşık yetmişli yıllar Türkiye'sinde sol harekete egemen olan sevgisizliği ve bireysel öz güvensizliği yansıtmakla yükümlü kıldığı bir tip olarak algılanabilir. Adalet Ağaoğlu, sevgisizlik ve bireysel öz güvensizlik probleminin sol hareket içerisinde ne düzeyde yaşandığını yansıtılabilmek amacıyla Tuncer'in hikâyesini duygusal bir gönül ilişkisi etrafında şekillendirir. Başlama şekli, gelişmesi ve sonuçlanması itibarıyla son derece dikkatle kurgulanan bu duygusal ilişkinin, aşkın kendisinden ziyade sol harekete mensup bireylerin bu duygu karşısındaki duruşlarını ve iç dünyalarındaki boşluğu yansıtmaya dönük olduğu dikkatlerden kaçmaz.

“Son sınıfın derslerinde çok tembel, eylemlerinde çok çalışkan bir öğrencisi” (s.142) olan Tuncer, karmaşık 12 Mart süreci arifesinde, hiç beklemediği bir mektupla karşılaşır. Romanın en trajik bireylerinden biri olan Ayşen'in söz konusu dönemde getirdiği ve Tuncer'e verdiği bu mektup, dönemin iş dünyasının ileri gelenlerinden ve aynı zamanda taşradan kalkıp

milletvekilliğine kadar yükselmiş olan Remzi Tarakçı'nın kızı Yıldız'a aittir. Hareketli günlerin yaşandığı sıralarda üniversite kantininde mektubu okuyan Tuncer, bunun bir aşk mektubu olduğunu anlamakta gecikmez; ancak o bu mektupla birlikte tarifi imkânsız kuruntuların pençesine düşmekten de kendisini kurtaramaz. Çünkü o, karmaşanın ve şüphenin egemen olduğu bir ortamın bireyidir ve mensubu olduğu hareketin içerisinde önemsenen değerler arasında bu tip sevdalara, aşklara yer yoktur. Tuncer bu mektupla birlikte uzağında olduğu duyguların sıcaklığını duyar yüreğinde; ancak yanı sıra pek çok endişe ve kuruntuların esiri olmaktan da kendisini kurtaramaz: “Bu mektup beni kendi gözümde durmaksızın yüceltiyordu. Bana hayranlığın ötesinde başka duygular...[...]. Kendimi ansızın önemseyivermenin ilk nedeni buysa, ikinci ve asıl nedeni tam karşıtı bir şey. Beni yolumdan döndürmek için peşime birini takmış olabilecekleri düşüncesi. Bir lider değildim henüz, fakat... bende lider olabilecek özellikler bulunmuş ki, önüm kesilmek isteniyor.”(s.142)

Bu alıntı, karmaşık dönemin bir bireyi olan Tuncer'in iç dünyasını yansıtmaktadır; ancak bu iç dünya ile birlikte biz, onun yaşamakta olduğu çevreyi ve bu çevrenin kendine özgü yönlerini de dolaylı bir şekilde müşahade ederiz. Alıntıda da anlaşıldığı gibi bu çevre, güvensizliği alabildiğine besleyen ve sevgileri öldüren bir çevredir. Geçilmekte olan sürecin beslediği çevre öylesine kuşku verici ve güvensizdir ki Tuncer, mektubu okuduğu sıralarda kantinde otururken yanına gelen ve çıkaracakları dergi ile alâkalı maddi problemlerin belirlediğini ifade eden arkadaşına hareketin önde gelen bireylerinden biri olarak karşılaşılan güçlüğü kendisinin aşabileceğini söylemesi üzerine arkadaşının şaka yollu söylediği “Ne o oğlum, zengin bir kızıya damat mı olmaya karar verdin yoksa?” sözü üzerine mektubun onun tarafından bilindiği kuruntusuna kapılır ve derinden sarsılır.

Tuncer bu mektubu okur okumaz o âna dek tatmadığı, hareket mensupları olarak uzağında oldukları yeni duyguları iç dünyasında hissedecektir. Ne var ki o, bu heyecan verici duygularla birlikte birtakım kuruntu ve tedirginliklerle karşı karşıya gelmekten de kendisini kurtaramayacaktır. Çünkü daha önce de işaret ettiğimiz gibi, hem geçilmekte olan süreç hem de bu sürecin beslediği sol çevre, bu tür duyguların yeşermesine imkân vermekten uzaktır. Tuncer, düğün gecesinde iç konuşma yöntemiyle geçmiş yaşantılarını dikkatlere sunarken, bu tür aşkların, sevdaların kendi arkadaş çevresinde ve özellikle sol hareketin aktif bir bireyi olarak kendisi tarafından nasıl algılandığını açıkça ifade eder:

“Devrimci arkadaşlarımdan biri, o günler bir kıza benim gibi sevdalansa, o kıızı her yere peşinden taşısa ve her yere o kızın peşinden gitseydi, inan olsun sayın hocam, bu arkadaşın pestilini çıkarırdım. Elini yüzünü morartırdım, dişlerini dökmeden koyvermezdim onu. O da , bütün bunların ardından başını dimdik tutarak “Seviyorum. İşte bu kadar!” dese, bunu satılmışlıktan öte bir şey sayardım.”(s.143)

Bu alıntı, sol harekete mensup bireylerin ne tür bir yapıda bulduklarını çarpıcı bir dille dikkatlere sunmaktadır. Katılığın egemen olduğu, sevgiden ziyade şüphenin, güvensizliğin ve hoşgörüsüzlüğün hüküm sürdüğü bu yapıda bireyler, yüzlerini sadece eyleme doğru çevirmişler, bunun dışında kalan hemen her değere kıyıcı bir tavırla yönelmişlerdir. Böyle bir ortamın bireyi olarak Tuncer, hareketin bütün hastalıklı hücrelerini bünyesinde taşıdığı içindir ki, aldığı mektup karşısında ilk anda şüphe ve kuruntuların girdabına düşer ve sürekli olarak ikilemler içerisinde bocalar durur.

Bu ikilemler içerisinde bocalayan ve bunları hiçbir zaman aşamayacak olan Tuncer, tam bir zihni karmaşa içerisinde Yıldız'la tanışacak ve duygusal ilişkiyi bu ikilemler arasında sürdürmeye çalışacaktır. Bu tanışma ve arkadaşlıkla birlikte o, ilk kez “Bir elin sıcaklığından ne denli yoksun olduğu”nu anlayacaktır. Ne var ki, bu anlama onu zihni çelişkilerinden kurtaramayacağı gibi var olanlara yenilerini ekleyecek ve düşünce dünyasında şiddetli çatışmaları yaşamaya itecektir. Çünkü Tuncer, işaret ettiğimiz gibi her şeyden önce aşka yer olmayan bir harekete mensuptur ve bu hareketin bütün hastalıklı yapılarını bir birey olarak hücrelerinde taşımaktadır. Bu yüzdendir ki o, Yıldız'la tanıştıktan ve daha önce uzağında olduğu sevginin sıcaklığını içinde duyduktan sonra bile önceden süregelen kuruntularından kendisini kurtaramaz. Bunlardan kurtulmak bir yana bu kuruntulara Yıldız'ın babasının kapitalist düzenin adamı oluşu ile ilgili problemleri de ilave eder. Sol harekete mensup bir birey olarak kendisinin, kapitalist düzenin bir parçası olan birinin kızıyla gönül ilişkisine girmesini çelişki olarak görür ve bunu içine sindiremez. Tuncer'in bu gönül ilişkisini içine sindirememesi, özelde bireysel öz güven eksikliği ve çelişkili düşünce yapısından genelde ise mensubu olduğu hareketin bu tür durumlara bakış açısından kaynaklandığı söylenebilir. Daha önce de işaret edildiği gibi Tuncer, her şeyden önce solcu bir genç olarak kendisini ait olduğu eğilimin ilkelerine göre donatmıştır. Düşünsel açıdan onun hareketle organik bütünlüğü söz konusudur. Buna göre o, toptancı bir bakış açısına sahiptir; düzene ve bütün kapitalist eğilimlere karşıdır. Dolayısıyla inandığı düşünce ile eylem arasında kendince bir tutarlılığın olması gerektiğini varsayar. Bu itibarla kendisinin benimsemiş olduğu değerlerin tamamen karşısında yer alan kapitalist ve düzenin adamı olan bir kişinin kızıyla bu tarz bir ilişkiye girmeyi temelde çelişki addeder ve doğru bulmaz. Tuncer, bu noktada düşünceleri ile eylemleri arasında bir çelişki ya da tutarsızlık olduğu inancındadır. O kadar ki bu inanç, ona aynı zamanda böyle bir ilişkinin gerçekte saf bir sevgi üzerine gelişmeyeceği vehmini telkin eder; dolayısıyla bu ilişkinin, önünü kesmek isteyenlerin bir düzeni ya da tuzağı olduğu tasavvurundan kendisini alamaz. Bununla birlikte onun bu kuruntu ve çelişkileri yaşamasında, mensubu olduğu çevrenin ve hareketin bakış açısının önemli rolü olduğu inkâr edilemez. Çünkü sol hareket, kapitalist düzene ait bir bireyle bu tür bir ilişkiye girmeyi hoş karşılamamakta; hatta bu tür davranış ve gelişmeleri satılmışlıkla eşdeğer görmektedir. Dolayısıyla ilişki bağlamında Tuncer, içten

gelebilecek satılmışlık damgasını yemekten çekinmekte veya korkmaktadır. Onun bu noktadaki korkularının bir benzerini, Ali Usta'nın yeğeni Polis Ahmet'le karşı karşıya geldiğinde yaşadıklarında açık bir biçimde müşahede ederiz. Tuncer, polis olmakla sol hareket mensuplarının nezdinde düzenin adamı kabul edilen ve dolayısıyla tehlikeli görülen Polis Ahmet'le iyi bir solcu olan Ali Usta sayesinde tanışmakta ve onunla zaman zaman miting alanlarında karşılaşmaktadır. Ancak Tuncer, miting alanlarında arkadaşlarının bulunduğu bir ortamda onunla karşı karşıya gelmeyi, onun uzattığı eli sıkmayı kesinlikle istememektedir. Bunun sebebi ise, düzeni koruyan bir kişiyle konuştuğu ya da el sıkıştığı arkadaşları tarafından görüldüğünde yiyeceği kötü damgadır. Tuncer bu korkularından dolayı sürekli olarak Ali Usta'nın yeğeni Polis Ahmet'ten kaçır; onun bulunduğu noktalarda bulunmamaya özen gösterir: "Bütün mitinglerimizde, boykotlarımızda Ahmet'i omuz başımda görürüm. Elimi sıkmak istemişti bir kez, geri çekmiştim. Bana elini uzattığını ya arkadaşlarım gördülerse, diye de çok korkmuştum. Elimi sıkacak kadar yakınımlı olduğumu bilmelerini istemezdim."(s.151-152)

Başkaları nezdinde nasıl algılanırım korkusuyla yapılan bu dışı göre kendini tanımlama olgusu, hem sol hareketin yapısını hem de Tuncer'in içine düştüğü bireysel problemleri yansıtmaktadır. Az önceki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Tuncer, sahip olduğu sol imajın, sergileyeceği herhangi yanlış bir davranışla kaybedebileceği düşüncesini taşımakta ve hemen bütün durumlarda olduğu gibi bu aşk meselesinde de aynı tereddütleri yaşamaktadır. Nitekim o, içinde bulunduğu durumdan çıkmak için bilgi ve tecrübesinden yararlanmayı düşündüğü Ali Usta'ya gitme noktasında bile benzer düşüncelerin kıskaçından kendisini kurtaramamaktadır. Çünkü Ali Usta'nın yanında iyi bir solcu olan Murat vardır. İyi solcu imajının zedeleneceğini düşünen Tuncer, bu aşk meselesini Murat'ın yanında konuşmak istemez. Bundan çekinir. Aşağıda sunduğumuz alıntı bunu net bir şekilde ortaya koyar:

"[Ali Usta şimdi bana ne diyecek acaba? Ne diyecekse desin, Murat orda olmasın da!.. İkinci korkum bu: Aman Murat orda, dayısının yanında olmasın. Murat, dayısına ne için başvurduğumu anlarsa gözünden düşerim. Düşer miyim, bilmiyorum. Bu benim onun kafasında nasıl bir devrimci genç resmi çizmeyi başardığıma bağlı. Benim devrimci genç imajımda öyle sevdaya, aşka yer yoktu hocam, biliyorsunuz. Devrimci, ilerici kalıbına uymayan tek görüntü bile önümüzdeki bir örneğin parçalanmasına, bizleri düş kırıklığına uğratmasına yetebiliyor o yaşlarda. [...]. Ben de Murat'ın beni işitmesini istemiyorum. Onun kafasında çizmeye özen gösterdiğim devrimci Tuncer olarak kalmak istiyorum." (s.153-154)

Tuncer, bu endişe ve korkularıyla Ali Usta'ya gelecek ve ondan yardım isteyecektir. Onun Ali Usta'ya gelmesi ve yardım istemesi gerçekte Adalet Ağaoğlu'nun sevgiden uzak

hareketin veya devrimci gençliğin eleştirisini yapmaya dönük olduğu dikkatlerden kaçmaz. Çünkü Ali Usta, tıpkı Aysel gibi devrin bütün hastalıklı yapılarından kendisini kurtarabilmiş ideal bir solcudur.⁴²² Bu yapıyla o, devrin hastalıklarına kendisini kaptırmış olan Tuncer'in ve dolayısıyla sol hareket mensuplarının karşısında ideal bir modeldir ve okuyucu, bu karşılaşma anında iyi ile kötünün bir araya getirilişini izlerken, aynı zamanda romanın telkin etmeye çalıştığı ana düşüncenin ve süregiden yanılgıların neler olduğu hususunda net bilgilere ulaşır.

Bu karşılaşmada, belirttiğimiz gibi Tuncer'in yanılgılarının neler olduğunu açıkça izleme imkânı buluruz. Ali Usta, Tuncer'in taşıdığı düşüncelerin dayanaksız olduğunu, kapitalist düzene mensup bir babanın kızı oluşundan dolayı Yıldız'ın suçlanamayacağını, aynı şekilde onunla duygusal bir ilişkiye girmenin de yanlış olmadığını, aksine yanlışlık olarak değerlendirmenin bazı şeyleri birbirine karıştırmak demek olduğunu belirtir. Tuncer'in zihnindeki vehimleri dağıtmaya çalışırken sarf ettiği şu ifadelerle Ali Usta, hem karşısındaki bireyin hem de hareket mensuplarının temel problemlerini ve hastalıklı yapılarını ortaya koyar gibidir: “Ah be oğlum, ah be oğlum Tuncer! Sizler de tümünden ajan polis meseleleriyle yaşar oldunuz. En kötüsü bu. En kötüsü, insanı kendinden soğutan en berbat şey bu. Her taşın altında bir tuzak var, sanırsınız. Doğru, temelde var bu tuzak. Ama o tuzaklar tek tek işlerlik kazanıyorsa, onlara işlerlik kazandıracak bir ortamın da var edilmesinden bana kalırsa...” (s.156)

Hareket mensubu bireylerin psikolojilerine yönelik bu eleştiride tamamlanmamış cümlelerin okuyucu zihninde nasıl tamamlanacağı açıkça ortadadır. Ali Usta, bu tür sorunların yaşanmasında dönemin yapısını yadsımıyor; o da karmaşık dönemin yarattığı problemlerin farkındadır; ancak onun az önceki alıntıda işaret etmeye çalıştığı ana sorunun kaynağını daha çok bu dönemim hastalıklı yapısına direnemeyen ve kendilerini bu yapıya kolayca kaptırabilen bireylerin duruşunda görmektedir. Ona göre bu süreçten geçen bireyler, direnç göstermek yerine teslimiyeti seçmiş gibidirler ki bu, kötü yapının işlerlik kazanmasına ve sürekli hâl almasına bir şekilde yardımcı olmaktadır. Ali Usta Tuncer'le olan konuşmaları boyunca sorunun ana kaynağının dıştan ziyade içte aranması gerektiğine işaret eder gibidir. Onun konuşma esnasında gerilen ortamda sarf ettiği “Ne yaparsan yap, kendinden kaçmadan yap. Yalnız başka güçlüklerden değil, kendi güçlüklerinden de kaçmadan yap. Devrimse de, sevdaysa da. Birini iyi yapan, ötekini de iyi yapar zaten.” (s.161-162) sözleri işaret ettiğimiz noktayı izah etmektedir.

⁴²² Kimi eleştirmen Ali Usta'nın yazar tarafından bu şekilde lanse edilmesini idealizasyon olarak telakki etmiştir. Adalet Ağaoğlu ise bu değerlendirmelerin göz ardı edilen bir husustan kaynaklandığını düşünmektedir. Ona göre Ali Usta, bir anda düşün gecesinde ortaya çıkmış bir tip değildir. Gerçekte biz onu daha *Ölmeye Yatmak* romanında tanımaya başlarız. (Bkz. Çutsay, (1988): 12-13.); Ancak bu, böyle olsa da Ali Usta'nın idealizasyondan uzak veya inandırıcı bir tip olduğunu göstermez. Bize göre de Adalet Ağaoğlu, Ali Usta'yı idealize etmiş ve kendi dünya görüşüne mensup kişilere bir model olarak sunmuştur. Bu konu hakkında bkz. *Kişiler/İdealizasyon*.

Bütün bu anlatımlarda da açıkça görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, Tuncer tipi ile sevgiyi, aşkı tanımayan ve hareket kaynaklı hastalıklarla debelenen yanılığın içerisindeki 12 Mart dönemi sol gençliğini dikkatlere sunmak ister gibidir. O, yarattığı Tuncer tipini hareket bağlamında ve arızalarıyla birlikte sunarken okuyucuyu sürekli olarak hem onun iç dünyasına hem de hareketin duruşuna yöneltir. Böylece birey ve hareketin hastalıklı yönlerini yansıtır. *Bir Düğün Gecesi*'nin kendine özgü yönünün bu noktada belirlediğini ilave etmek gerekir. Problemin ana kaynağını işaret etmekle birlikte eleştirilerini, direk olarak dönemin siyasi yapısı ve benzerine çevirmeyen Adalet Ağaoğlu, sorunu daha çok hareket ve birey bağlamında görmekte ve buna göre eleştirilerini içe yöneltmektedir. Ona göre sol hareket, dönemin güvensiz ve kuşku dolu ortamına direnememiş ve parçalanmıştır.

1.2.3. Dışlayıcı Sol ve Tutunamayış

Hayatının belli bir dönemini Marksizm'in ilkeleriyle çelişen bir yapıda geçirdikten sonra bu ideolojiyi benimseyen bir birey şüphenin, güvensizliğin ve sevgisizliğin kol gezdiği bu grup içinde nasıl bir yer işgal eder ya da böyle bir yapıda onun hayat hakkı var mıdır? Adalet Ağaoğlu bu noktayı, şahıs kadrosunda karşımıza çıkan Ayşen karakteri ile aydınlığa kavuşturur. Romanın en önemli kişilerinden biri olan Ayşen, hâlihazır düzleminde süregiden düğünün merkezindeki bireyi, yani gelinidir. O, tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğlu Ercan'la evlenmektedir. Gerçekte o, Ercan'la evlenme taraftarı değildir. Ancak istemediği hâlde yaşadığı trajik süreç sonunda kendini bu düğünün içerisinde buluverir. Onun bu noktaya sürüklenmesinde ailesi ile arkadaş çevresinin sevgisizliği, dışlayıcılığı ile iletişimsizliği ve bütün bunların kuşatıcısı olan bireysel öz güvensizliğin etkili olduğunu söylemek gerekir. İlerde metin parçaları üzerinde durmaya başladığımızda bu noktalar daha açık şekilde görülecektir.

Burada Ayşen'i esas olarak üç unsur etrafında ele almak ve sorunu irdelemek mümkündür. Ancak bunları yapmadan önce bakış açısından dolayı son derece dağınık bir hâl alan hikâyeyi anlaşılabilir kılmak ve sorunu daha sağlıklı kavramak için öncelikle zaman kavramında bazı işaretlemeler yapmak lüzumludur. Buna göre onun hikâyesini 'hareketle tanışmadan önce' ve 'hareketle tanıştıktan sonra' biçiminde kabaca ikiye ayırmak mümkündür. İlk işaretle onun ailesi tarafından nasıl yetiştirildiği ve özellikle kolejde okurken ne tür bir zihni donanımına sahip olduğu; ikinci işaretle ise önceden benimsediği düşünce yapısından kopuşu, sol hareket içerisinde yer alışı ve yaşadıkları dikkatlere sunulur. Şunu ilave etmek gerekir ki, 'hareketle tanıştıktan sonra' biçiminde ifade edilen söz grubu ayrıca kendi içinde birtakım noktalardan işaretlenmesi gerekir: 'gözüne alınana kadarki süre' -yaklaşık bir yıl-, 'gözünden çıkarıldıktan sonraki süre' -yaklaşık bir yıl-, 'düğün sürecine giden son süre' -yaklaşık iki üç ay-.

‘Hareketle tanışmadan önce’ Ayşen kapitalist düzenin bir parçası olan babası İlhan Dereli’nin ve “taşra malı, Amasya’nın elması” annesi Müjgân Dereli’nin kültürel bilinçleri doğrultusunda yetişir. Bu dönemde o, kolejde okuyan şımarık ve “çekilmez bir kız”dır; lüks bir yaşantının bireyidir. Aynı ailenin mensupları olan halası Aysel’le Tezel’in ağabeyleri İlhan, gelinleri Müjgân ve anneleri Fıtnat Hanım’la düşünüş bakımından kaynaklanan ayrılıklarında Ayşen ikinci gruptakilerin yanında yer alır ve aile üyelerinin ortak kanaatlerinden hareketle özellikle halası Aysel’le ilgili olarak olumsuz düşünceler taşır. Onun bu düşünceleri tabii olarak romanın, aile düzlemindeki ilişkilerde karşıt özelliklerle karşımıza çıkan olumlu kişilerinden Tezel, Aysel ve dolayısıyla Ömer’le sağlıklı bir iletişim ortamına girmesini engelleyecektir. Ayşen’in ‘hareketle tanışmadan önceki süre’ ile alâkalı olarak romanda uzun uzadıya durulmadığı; verilen bilgilerin daha çok sonradan yaşayacak olduğu hikâyeye altyapı oluşturması düşüncesine dayandığı söylenebilir. O, böyle bir aileye mensup oluşundan dolayı daha sonra dahil olacağı harekette birtakım sıkıntılar yaşayacak ve bu sıkıntıları göğüslemek noktasında dayanak ararken yine kısmen bu dönemden kaynaklanan bazı endişelerden dolayı tutunacak bir dal bulamayacaktır.

Ayşen bu yapı doğrultusunda koleji tamamladıktan sonra üniversiteye adımını atar ve bu adımla birlikte önceki düşüncelerinden sıyrılma eğilimine girer; karşılaştığı olumlu etkilerle zamanla düşünsel anlamda tam bir dönüşüme uğrar ve marksist öğretileri benimser. Onun bu öğretileri benimsemesi ‘hareketle tanıştıktan sonraki süre’cin ilk basamağında gerçekleşir. Harekete dahil olduktan sonra söz konusu olan bu dönüşümle birlikte babasının üst düzeydekilerle kurmuş olduğu çıkar ilişkilerini çözümleyen; aynı zamanda annesinin içinde bulunduğu kozmopolit yapıyı daha iyi kavramaya başlayan Ayşen, düşünsel bakımdan ailesinden kesin bir biçimde kopmaya başlar. Bu kopuşla birlikte anne babasıyla çatışma sürecine girer; zamanla onların iç yüzünü daha iyi tanır ve bu tanımayla birlikte ailesinden nefret etmeye başlar. Bütün bunlarla Ayşen’in düşünsel bakımdan belli bir noktaya geldiği ve bu noktadan sonra ilerleyeceği düşünce çizgisini belirlediği söylenebilir. İşte Ayşen bu düşünce çizgisinde karar kılması ile yer almaya başladığı harekette asıl trajedi ile karşı karşıya gelecektir. Bu trajedide o, mensup olduğu ailenin kapitalist yapısından dolayı arkadaşları tarafından sürekli bir şekilde suçlanıp dışlanacak ve bu dışlamalar zamanla onu kaçınılmaz trajik sona sürükleyecektir.

Ayşen, ailesiyle düşünsel bakımdan bağlarını kopardıktan sonra sol hareketin içerisinde yer almaya başlar. O, dahil olduğu hareketin öğretilerine samimiyetle inanan bir bireydir. Ne var ki onun bu samimi tavrı dönemin kuşkuculuğu, güvensizliği ve sevgisizliğine kendilerini kaptırmış olan devrimci gençleri için yeterli bir gösterge değildir. Özellikle Ayşen’in kapitalist düzenin bir parçası olan İlhan Dereli ailesine mensup bir birey oluşu, sol gençler tarafından onun dışlanması için yeterli bir sebeptir. Yukarıdaki işaretlemelerden hareketle sorunu ele

alacak olursak, Ayşen ‘gözaltına alınana kadarki süre’de az önce belirttiğimiz aile yapısından dolayı arkadaşlarınca sürekli bir şekilde dışlanır. Dışlamanın temelinde “O babadan, o anadan devrimci kız mı çıkarmış” düşüncesi yer alır. Düğün gecesinde Ayşen, geçmiş yaşantılarını dikkatlere sunarken konu ile ilgili yaşantılara sıkça başvurur ve bu şekilde yaşadıklarını somutlaştırır. Fakülteye başladıktan sonra onun arkadaş çevresinde nasıl algılandığı ve dışlandığı meselesini şu küçük alıntı net bir şekilde ortaya koyar: “O iki yılımı fakültede nasıl geçirdiğimi nerden bileceksin. İlk aylar hele, arkadaşlarımın: “Sen karışma bu işlere küçük hanım, hadi bakalım annenle berbere”, “Kardeşim, Uğur, ne getiriyorsun o satılmışın kızını bizim yanımıza?”(s.233)

Devrimci arkadaşları tarafından sürekli bir şekilde dile getirilen bu söylem karşısında Ayşen, tabiatıyla her seferinde dışlanmışlık duygusunu yaşar ve bu duygunun müsebbibi olan arkadaşlarının bakışını önlemek düşüncesiyle birtakım gayretlerin içerisine girer. Bir yandan sürekli olarak fakültenin önüne gösterişli arabasıyla gelen ve arkadaşlarının huzurunda zor durumda bırakan annesini o çevreden uzaklaştırmaya; diğer taraftan da kendisini dışlayan devrimci arkadaşların güvenini kazanmak için, hareketin eylemlerinde daha aktif rol almaya, kimsenin yapmayı gözüne kestiremediği eylemleri en öne atılarak tek başına gerçekleştirmeye kalkar. Ama bütün bunlara rağmen, yine de hareket mensupları tarafından dışlanmaktan kendisini kurtaramaz. Ayşen’in, karşılaştığı engelleri bu şekilde izale etme gayreti içerisine girmesi hiç şüphe yok ki, onun bu başlık altında üzerinde durmaya çalıştığımız asıl sorunun uzağında olmasından ileri gelmektedir. Arkadaşları tarafından dışlanma sonucu içine düştüğü güvensizliği yenecek özgüven bilincinden uzak olan Ayşen, asıl dayanakları başka noktalarda, kendi dışında arama temayülüne girer. Kabul etmek gerekir ki bu arayış, sorunu çözmeye dönük bir arayış değildir; tam aksine var olan sorunların giderek daha da artmasına ve müzmin bir hâle dönüşmesine dönüktür.

Hareket içerisinde karşılaştığı bu dışlanma olgusu ve bu olgu karşısında kendisinin geliştirmiş olduğu savunma biçimi, Ayşen’in ‘gözaltına alınana kadarki süre’de yaşadığı bir gerçekliktir. Bütün çabalarına karşın bu dönemde hareket içerisinde tutunmak için geliştirmiş olduğu bu ve benzeri taktiğin gerçek anlamda sorunu çözdüğü, onu rahatlattığı söylenemez. Bu yöntem sorunu çözmek yerine onu içinden çıkılmaz ikilemlere sürükler. Ancak bu olumsuzluklara rağmen Ayşen, arkadaşları arasında kendisine diğerlerine nazaran dışlayıcı davranmayan; hatta onu zaman zaman devrimci gençlerin gazabından kurtaran Uğur ve kız arkadaşı Gül sayesinde hareket içerisinde tutunmaya devam eder. Burada bunlara özellikle Ömer’in katkılarını da ilave etmek gerekir. Ayşen’in bu dönemde tutunduğu kişilerden biri de halası Aysel’in kocası bilim adamı Ömer’dir. Devrimci gençler arasında belli bir zamana kadar etkinliği olan Ömer’le Ayşen arasındaki bu akrabalık bağı onu kısmen tehlikelerden korumuş; yanı sıra böyle bir kişinin üniversitede bulunmasından dolayı kendisini biraz daha rahat ve

güvende hissetmiştir. Ama söylediğimiz gibi özellikle Uğur ve Gül'ün onu tamamen yalnızlığa itmeye çalışan devrimci arkadaşları karşısında bir direnç noktası oluşturdukları, başka bir ifade ile Ayşen'le yıkıcı söylemler arasında sed işlevi üstlendikleri söylenebilir. Hiç şüphesiz onu kıyıcı ve saldırgan gençlerin açıktan veya dolaylı bir biçimde yönelttikleri suçlamaları ve şüphe ile karışık bakışlarından uzun müddet koruyan, ona direnme ve yaşama gücü veren Uğur ve Gül'ün varlığıdır. Bu itibarla Uğur ve Gül, onun ayakta durma ve tutunma çabasında ayrı bir öneme sahiptir. Onlar, Ayşen'in ayakta durmasına yardımcı olan iki temel dayanaktır. Ne var ki sürekli olarak dışlanan ve bu dışlamalardan ancak Gül ve Uğur sayesinde ayakta durabilen Ayşen, giderek karmaşıklaşan zamanla birlikte bu iki tutunma dalının da yavaş yavaş kırılmaya başladığını görecektir ve tek başına ortada kalacaktır.

Devrimci arkadaşları arasında kendisini en çok gözeten ve kollayan Uğur'un âni bir gelişmeyle gözaltına alınması, Ayşen için tam bir felaket olur. Çünkü Uğur'un gözaltına alınması demek, Ayşen'in güç bela tutunduğu arkadaş çevresinden tamamen dışlanması ve yalnızlığa itilmesi demektir. O, Uğur'un ardından hareket içerisinde karşılaşacağı durumları tahmin etmekte ve bundan aşırı derecede endişelenmektedir. Bu itibarla o, Uğur'un gözaltına alındığı gün tam bir kriz hâli yaşar. Uğur'un gözaltına alınma anı Ayşen'in bütün gelişmeler sonucunda varacağı noktanın başlangıcını teşkil eder. Başka bir ifade ile onu düğün gecesinin eşğine itecek olan ilk ciddi gelişme bu göz altı olayıdır. Adalet Ağaoğlu, Uğur'un kaderini bu şekilde tayin etmekle aslında Ayşen'in tutunduğu ilk dalı çekmiş ve onu gerçek anlamda ilk kez yalnızlıkla/kendisiyle yüz yüze getirmiş olur. Aynı zamanda bu yalnızlaştırma sürecine Gül'ün tavrını da eklemek gerekir. Belirttiğimiz gibi Gül, tıpkı Uğur gibi, Ayşen'e destek olan ve ona direnme gücü veren diğer önemli bir dayanaktır. Ancak o da bazı sebeplerden dolayı davranışlarını zamanla olumsuz yöne doğru değiştirir ve Ayşen'i tek başına bırakma eğilimine girer. Böylece Ayşen 'gözaltına alınana kadarki süre'nin sonlarına doğru iki dayanağını yitirmiş olur. Gül'ün giderek olumsuz yöne doğru kayan davranışları ile Uğur'un gözaltına alınma hadisesi, Ayşen'i tamamen yalnızlaşma sürecine iten iki önemli ayrıntı olarak işaretlenmelidir.

Ayşen, bu iki dayanağını yitirdikten sonra harekete mensup gençlerin kıyıcı davranışlarıyla daha çok ve şiddetli bir biçimde karşı karşıya gelmeye başlar. Giderek şiddetlenen davranışlar onu iyice bunaltır. Bu yoğun atmosfer içerisinde bunalan Ayşen, ilk soluğu gözaltına alınmasıyla birlikte yaşar. Diğer arkadaşları gibi, dönemin gücü tarafından içeri almır ve yirmi gün göz hapsinde kalır. Onun göz hapsinde kalmasını ailenin şerefi ve itibarını zedeleyeceğini düşünen anne ve babası, siyasal ve ekonomik düzlemdeki ilişkilerinden güç alarak onu kurtarma yollarına girerler. Ekonomik ve siyasal alanda nüfuz sahibi olan İlhan Dereli, Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın yardımıyla kızını kısa sürede göz hapsinden kurtarır. Bu kurtuluşun, gerçekte Ayşen için ciddi bir gözaltı döneminin başlaması anlamını taşıdığı belirtilmelidir. Çünkü Uğur ve Gül'le kırılan tutunma dalları 'gözaltından çıkarıldıktan

sonraki süre’de iyice ortadan kalkmaya başlayacak ve zamanla tam bir ufulanma sürecine girecektir.

Ayşen gözaltından çıkarıldıktan sonra bir taraftan anne babasının sıkı gözetimi; öte taraftan da arkadaşlarının giderek şiddetlenen dışlayıcı davranışlarıyla karşılaşır. Bu zaman zarfında annesi daha çok fakültenin önüne arabasıyla uğramaya; onu yıkıcı ve zararlı bulduğu hareketten uzak tutmaya çalışır. Aynı zamanda hem gözaltından çıkarılmasının hem babasının ekonomik ilişkilerinin daha iyiye doğru gitmesinin bir karşılığı hem de onun sorumluluğundan tamamen kurtulmak düşüncesiyle Ayşen’i Hayrettin Özkan’ın oğlu Ercan’la evlendirme yollarını aramaktadır. Ardı sıra bir araya gelen bu talepler karşısında Ayşen tam bir karmaşa içerisine düşer. Gözaltından çıktıktan sonra arkadaşlarının ona daha farklı bir gözle adeta ajan/muhbir nazarıyla bakarak sürekli dışlamaları, onu zamanla mensup olduğu hareketle kendisine talip olan Ercan arasına sıkıştırarak ve tam bir teslimiyet psikolojisine sürükleyecektir. Ayşen gözaltından çıktıktan sonra ne tür hadiselerle karşılaştığını düğün gecesinde sık sık iç konuşmalarıyla dikkatlere sunmaya çalışır. Onun farklı yer ve zamanlarda yaşadıklarını şu alıntılar biraz daha netleştirir kanaatindeyiz:

“Fakülteye uğradım. Arkadaşlarımın kimi daha içerde. Kiminin nerde olduğu belli değil. Dışardakiler, yanlarına yaklaştım mı, bir hain, bir casus girmiş gibi aralarına, benden uzaklaşıyorlar. Gözaltından çıkarıldığımdan bu yana böyle!”(s.229) “Dört gün önce Bulvar’dan geçerken sınıf arkadaşlarımdan biri, beni tanımamazlığa geldi. Yanına koştum: “Nereye, Cem?” Yüzüme baktı. Hiç karşılık vermedi. Ben o bakışı unutamam. Bir insan kendinden nasıl kuşkuya düşer, bunu yaşadım. Bana bir muhbirmişim gibi baktı. Ama niye? Nereye tutunacağım?”(s.233)

Alıntıdan da açıkça izlenebildiği gibi Ayşen ‘gözaltından çıkarıldıktan sonraki süre’de arkadaş çevresinden adeta yalıtılmış olur. Bu dönemde onun tutunabileceği hemen hiç kimsesi yoktur. Arkadaşları tarafından ajan suçlamalarıyla bir tarafa itilen Ayşen, Ercan ve benzeri meselelerden dolayı aynı zamanda anne ve babasıyla da ilişkilerini iyice germiş ve onlardan uzak düşmüştür. Yanı sıra dışarıdayken tek tutunma dalı olarak gördüğü Uğur, gözaltından çıkarıldığını öğrendikten sonra Ayşen’e olan eski olumlu bakışını değiştirmiş ve mektuplarında “Yorma kafanı bizler için,” [...]. “Burda, dışarda olmaktan daha iyiyiz. Hadi kızım, senin işin sana...”(s.237) ifadeleri ile dışlama eğilimine girmiştir. Devrimci arkadaşları, anne babası ve en samimi arkadaşları tarafından bu derece bir köşeye itilen Ayşen, ‘gözaltından çıkartıldıktan sonraki süre’nin ilk diliminin sonlarında bu şekilde yalıtılma sürecine sokulmuş olur. Bu yalıtılmışlık hâlini yaşayan Ayşen son aşamada tutunabileceği diğer kişileri arama ve onlarla öncekilerle kuramadığı iletişimi gerçekleştirme yoluna başvurur. Bu noktada ilk önce Gül’ün babasına gitmeye karar verir. Ancak parçalanmanın son aşamasında kapısını çaldığı Gül’ün

babasından umduğu alâkayı bulamaz. O da tıpkı arkadaşlarında gördüğü davranışların bir benzerini sergiler. Ayşen’le konuşmak istemez; onun tutunabileceği dalı esirgeyerek yakınlık göstermez. Ayşen, Gül’ün babasında bulamadığı sıcaklığı başka yerlerde aramaya koyulur. Bir ara babaannesine gitmeyi düşünerek ona telefon eder. Ancak Ayşen babaannesiyile çok iyi ilişkiler içerisinde olmadığını, dolayısıyla kendisini anlayamayacağını düşünerek ona gitmekten vazgeçer. Halası Tezel’e gitmeyi ve ona sığınmayı düşünür. Ancak çok az tanışıklığı olan ve adeta hayatla bağlarını koparmış olan Tezel halasının kendisiyle ilgilenmeyeceğini varsayar ve ona gitmekten de vazgeçer. Onun bu noktada sığınmayı düşündüğü iki kişi kalmıştır geriye: Bilim adamı Ömer ve Aysel. Ayşen onlarla görüşmek ve yardımlarını istemek düşüncesiyle evlerine gitmeye karar verir. Ancak onun en büyük problemi olan bireysel özgüvensizliği onu ancak bu iki insanın kapılarına kadar taşıyacak ve bu eksiklik onu gecenin on birinde tekrar geri dönmeye mecbur bırakacaktır. Gerçekten de Ayşen onlara doğru giderken yolda geçmiş günlerde halasına karşı takınmış olduğu olumsuz tavırlarını anımsar ve bu anımsamaların tesirinden kendisini kurtaramayarak halasına gitme-gitmeme noktasında tereddütler yaşar. Buna ilave olarak bilim adamı Ömer’e karşı içten içe duyduğu aşktan dolayı da birtakım çatışmaların içerisine sokar kendisini. Artık bu iki insandan da az önceki tereddütlerden dolayı bütün ümitlerini yitiren Ayşen, öteden beri peşinde olan Ercan’a itilmiş olur. Onun teklifini kabul etmesi Ayşen’in artık teslim olduğunu ifade eder. Bu kabulle birlikte o, bir anlamda baştan sona yaşadığı bütün olumsuz şartların intikamını almaya yönelmiş olur. Ayşen’in direnmekten vazgeçerek evlenmeyi kabul etmesi önceki işaretlemelerden ‘gözüaltından çıkarıldıktan sonraki süre’nin sonunu ve aynı zamanda ‘düğün sürecine giden son süre’nin başlangıcını göstermektedir.

Birtakım işaretlemeler yoluyla dikkatlere sunduğumuz bu hikâyede Ayşen’in temelde birbiriyle ilişkili iki baskı unsurunun arasında sıkıştığı ve bu sıkışıklıktan çıkabilmek için kendince çözüm yolları aradığı açıkça görülmektedir. İşaret ettiğimiz iki baskı unsurundan ilkinin ailenin yapısı; ikincisini ise bu ailenin yapısından hareket ederek tavır geliştiren sol çevrenin anlayışları belirler. Ayşen’in düzenle uyumlu, bütün enerjisini kazanca ve gösterişe yöneltmiş bir ailenin bireyi olması, sol ideolojiye mensup olan bireylerin benimsedikleri anlayışa aykırıdır ve bu aykırılık onun sürekli bir şekilde dışlanmasına sebeptir. Ayşen aile yapısından dolayı hareket içerisinde dışlandıkça, kendini kabul ettirebilmek için daha çok ön plana geçer ve kendini eylemlerle ispatlama eğilimine girer. Bunun yanında suçlanma sebebi olan annesini arkadaşlarının bulunduğu noktalardan uzaklaştırmaya; gösterişli arabasıyla fakültenin önüne gelmesini önlemeye çalışır. Gerçekten de harekete samimi bir inançla bağlı olan ve bu uğurda durmaksızın çaba sarf eden Ayşen’in sergilediği davranışlarına dikkat edilecek olursa, onun birey olarak sürekli bir biçimde kendisinden kaçtığı; karşılaştığı olumsuz davranışları özgüven duygusundan hareketle göğüsleme/direnme yolundan ziyade geçici

çözümler peşinde koştığı görülür. Mesela Ayşen'in "Ürkeğim. Hep ürkek. Onların bu tutumları karşısında bunca ürküp bezmesem, her yerde, her fırsatta ne gözü pek bir devrimci olduğumu kanıtlamaya çabalamazdım. Herkeslerden önce ben bağırılmazdım. Kahrolsun faşistler!"(s.233) gibi sözleri bunun bir göstergesidir.

Hareket mensuplarının ona yönelmiş oldukları suçlamaların dayanaksızlığına rağmen, tutunmak için devamlı surette farklı davranış biçimleri geliştirmesi, her şeyden önce onun bireysel özgüven eksikliğini; daha geniş bir tanımlamayla kişi olma bilincinden ne derece yoksun olduğunu dikkatlere sunar. Bu itibarla denilebilir ki, Ayşen baştan sona bir iletişim problemiyle karşı karşıya bulunmakla birlikte temelde değişik noktalardan gelen saldırıları önleyebilecek özgüven duygusundan, başka bir ifade ile dışlamaların önüne set çekebilecek kişi olma bilincinden uzaktır. Bu yüzdendir ki o, dışlanmaların ve yalnızlaşmaların hemen her basamağında kendisinin dışında başka birine tutunma veya sığınma ihtiyacı duyar ve karşılaştığı sorunları bu şekilde aşmaya çalışır. Sorunlarla gerçek anlamda yüzleşmekten ziyade kaçmayı ifade eden bu tutum, dolayısıyla onu hemen her seferinde çözüme değil çözümsüzlüğe doğru iter. Çözümü dışarıda arayan bu yanlış tavır, en sonunda onu parçalanmanın, trajik sonun eşğine sürükler. Üzerinde durduğumuz bu noktayı Ayşen düğün gecesinde arkadaşı Gül'le konuşur gibi yaptığı iç konuşmasında daha açık bir biçimde yansıtır:

"Kısacık bir ân. Şimdi ikisi bir olurlar, elimden tutup beni buradan götürürler; götürüp bir odaya kilitlerler, "Öç almak için evlenilir mi hiç? Daha dirençli olana dek burada kal sen," derler. Her şey unutulana dek, herkes İlhan Dereli'nin benim babam olduğunu, Müjgân Dereli'nin benim annem olduğunu unutana dek. Benim yirmi iki yaşında da bir kişi; arkadaşları, yanlarında alıkoymasalar, itseler de, daha dayanıklı bir kişi olduğumu anlayana dek kilitledikleri o yerden çıkarmazlar, diye ummuştum. [...]. Tutunacak tek dal kendi dalımdı. O da çok güçsüzmüş Gül. "Fidan gibi," diyor biri biz dans ederken. Nikahım kıyılırken bir başkası da: "Ayol daha çocuk" demişti. Kendi dalıma binip çatır çatır kırıldım işte. Dayanamadım."(s.218)

Bu alıntıda Ayşen'in eksikliğini açıkça görüyoruz. Bunu biraz daha yakından görmek için burada şahıs kadrosunda diğerlerine göre oldukça geri planda olan Aysel'in söz konusu dönemde kendi hayatına yön verme noktasında takındığı tavrını hatırlamak ve bu tavrı Ayşen'in baştan sona sergilediği davranış şekliyle kısaca karşılaştırmak ve yorumlamak gerekir. Böyle bir çaba şüphe yok ki onun neden bu trajik sonu yaşamak zorunda kaldığını daha açık gösterecektir. Buna göre Aysel, ölmeye yattığı otel odasından ayrılırken verdiği kararlılıkla hayatına yön veren, başkaları ne der düşüncesinden önce kendi tutarlı doğrularının peşinde bilinçle yürüyen ve her an kendi iç denetimini sürdüren bir kişidir. O, öncelikle personalite/kişi olma bilinci peşinde koşar. Dışardan yönelen hemen her olumsuz gelişmeyi kişi olma

bilincinden hareketle göğüslemeye ve bu şekilde kendisini yeni baştan inşa etmeye çalışır. İşte Aysel'in kendi içine yönelen ve dönemin boğucu atmosferinde her şeye rağmen temel dayanağın yine kendisi olduğunu unutmayan bu tutumu Ayşen'de -dolayısıyla Tezel ve Ömer'de- göremiyoruz. Bu boğucu ortamda kendisini dışa göre ayarlamayan Aysel'in, Ayşen tarafından düğüne davet edildiğinde, daveti "gelemeyeceğim" sözü ile değil de "gelmeyeceğim" ifadesiyle geri çevirmesi onun bu noktadaki duruşunu yansıtır. Davetiye esnasında halası Aysel'de gözlemediği bu direnç ve özgüven üzerine Ayşen'in söylediği şu sözler son derece manidardır: "Ömer abiye bakıyor, öğütleri yine kendine. Ne savaşkan kadın!.. Başkalarından önce kendini denetlemekten yorulmayan bir kadın. [...]. Asıl öğrenmem gereken bir şeyi en son, artık işe yaramayacağı bir zamanda öğrenmem iyice boğuyor beni."(s.259)

Görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu bu başlık altında da devirden ziyade bireye yöneliyor ve kendine dayanmak yerine başka noktalara yönelen bireyi eleştiriyor. Her şeyi kendi dışında arayan bu güçsüz birey tipini yazar sadece bu romanda eleştirmiyor. Başka başlıklar altında da görüleceği gibi o bu yapıdaki bireyi hemen bütün romanlarında eleştiriyor.

Belli başlıklar altında anlatımını yaptığımız konulara genel olarak baktığımızda burada kısaca şunu söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu *Bir Düğün Gecesi*'nde 12 Mart romancıları gibi sadece devri ele alıp onun bir eleştirisini yapmamıştır. O, bu romanda elbette devrin yapısı ve ağırlığından bahsetmiştir. Onun ne kadar ağır ve boğucu olduğunu ilgili metin parçalarında somutlaştırmıştır. Ancak o, bunları yaparken aynı zamanda içe yani sol harekete de yönelmiş ve onun şiddetli bir eleştirisini yapmıştır. Buna göre sol hareket mensupları demokratik hayatın askıya alındığı siyasal ve toplumsal yapılarda görülen şüphe, güvensizlik, sevgisizlik gibi hastalıklar karşısında dirençlerini muhafaza edememişlerdir. Bu yapıda onlar ifade etmek gerekir ki devrin isteğine boyun eğerek parçalanmışlar ve sonuçta kaçınılmaz trajik sonu yaşamışlardır.

2. AYDIN

Aydın, bilindiği gibi Türk romanında öteden beri işlenen bir konudur. Daha Tanzimat yıllarında Ahmet Mithat, Namık Kemal, Mizancı Murat gibi yazarların eserlerinde işlenmeye başlanan bu konu Cumhuriyetin ilanından sonra Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri, Peyami Safa gibi tanınmış yazarların eserlerinde de işlenmeye devam eder. Adlarını verdiğimiz bu yazarların eserlerine bir bütün olarak baktığımızda aydın tipinin daha çok topluma yol gösterici özelliğiyle dikkate sunulduğunu görüyoruz. Kabul etmek gerekir ki bu yazarların eserlerindeki aydın, çok yapay ve idealize edilmiş bir tiptir. Böylesi bir tipin toplumsal temellere oturtularak yine bu temeller içinde değerlendirilmesi daha sonraları olacaktır. Cumhuriyet dönemine kadarki aydın tipiyle Cumhuriyet sonrası aydın tipi arasında, toplumsal temellere yaslanmak ya da ondan kopuk olmak açısından bir farklılık gözlense bile, yine de onları ortak bir paydada birleştiren bazı özellikler vardır: Henüz kendilerini bile belli temellere oturtmadan toplumu kurtarma girişimi içinde olmaları... Ayrıca, Tanzimat'tan başlayıp Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar gelen aydın tipi, henüz egemen ideolojinin yanında olmaları yönüyle de birbirlerine benzerler. Kısaca ifade etmek gerekirse, bu romanlarda sergilenen aydın, belli bir misyonu olan, öncü niteliği taşıyan biridir. O, eylemin içinde olup da yapan değil, neyin nasıl yapılması gerektiğini gösteren biridir. Halkın önünde tam bir öğretmen kimliği sergiler. Onun bu kimliğinden çıkması ve egemen ideolojiye tam anlamıyla eleştirel bir tavır takınması, ancak çok partili hayata geçilmesiyle gerçekleşir.⁴²³ Bu kırılma anından sonra kaleme alınan eserlerde belli bir misyonun adamı olan aydın, yavaş yavaş değişmeye başlar. Artık o, belli bir misyonun adamı olmaktan uzaklaşır. Dışa yönelen biri olmaktan ziyade kendi içine yönelir ve toplum içindeki konumunu sorgular. Bu değişmeyi özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında görüyoruz. Bu yazarlar arasında sadece aydın konusuna eğilme bakımından değil, hayatı algılama ve bunu eserlerinde yansıtmaya biçimiyle de en çok Oğuz Atay'a eklenilebilecek bir yazar olan Adalet Ağaoğlu aydın konusunu *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır...* ve *Üç Beş Kişi* adlı romanlarında ele alarak işler. Bunlardan nehir/ırmak roman hüviyetinde olan ve buna bağlı olarak daha sonra Dar Zamanlar Üçlemesi -*Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır...*- adıyla da yayımlanan romanlarında yazar, Türk romanında hatta reel hayatta eşine çok az rastlanır aydınlara yer verir. Düşünceleri, davranışları ve daha başka yönleri bakımından bu aydınlar kendilerinden öncekilerle göbek bağlarını koparmışlardır. Büyük meselelerin peşinden koşma, bir misyon adamı olma ve buna

⁴²³ Erkin Canpolat, (1994): “‘Yaban’dan ‘Aylak Adam’a ve ‘Tutunamayanlar’a, Türk Romanında ‘Aydın’ Kimliği”, *Varlık*, Sayı: 1046, (Kasım): 47.; 1950’li yıllara kadarki Türk aydını profilini görmek için şu esere bakılabilir: Yunus Balcı, (2002): *Türk Romanında Aydın Problemi, (1908-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, Ankara.

bağlı olarak da topluma yol gösterme gibi hususiyetleri bir tarafa bırakan bu aydınlar tamamen kendilerine yönelirler ve ideolojik yapılar tarafından dayatılmış veya inşa edilmiş olan kimliklerini sorgulayarak bunlardan kopmaya çalışırlar. İleride de görüleceği gibi bunlar söz konusu kimliklerden kopabildikleri ölçüde de gerçek kimliklerine/kendilerine kavuşurlar. Bundan sonra da bu kimlikle tavizsiz bir şekilde hayatlarını sürdürürler. Ayrıca bu kimliği koruyabilmek için bütün enerjilerini ortaya koyarlar. Yukarıda adı geçen diğer romanda ise yazar bunlardan farklı aydınlarla karşı karşıya getirir bizi. Hayattan bıkmış, ideolojik çekişmeler içerisinde kaybolmuş işe yaramaz bu aydınlar/bilim adamları yazarın eleştirisi oklarına hedef olur.

Bu genel çerçeveden sonra şimdi söz konusu romanlara yönelebilir ve bu romanları belli başlıklar altında inceleyebiliriz. Burada inceleyeceğimiz ilk roman *Ölmeye Yatmak*'tır.

2.1. Hesaplaşma

Ölmeye Yatmak'ta yazar, konuyu, güç şartlardan geçerek sosyoloji doçenti konumuna kadar yükselmiş aydın bir kadın etrafında işler: Aysel Dereli. Romanın anlatı düzleminde Aysel Dereli'yi bir otel odasında ölmeye yatmış vaziyette görüyoruz. Kendisi gibi bir bilim adamıyla/Ömer'le evli olan ve bir üniversitede eğitim-öğretim faaliyetini sürdüren Aysel Dereli, bu otel odasına bir Nisan sabahında saat yedi yirmi ikide gelir ve anlatı düzleminin sona erdiği noktaya yani sekiz kırk dokuz kadar burada kalır. Onun bu otel odasına gelmesi ve burada yaklaşık bir saati aşkın süre kalması, şüphe yok ki sebepsiz değildir. Bunun belli başlı sebepleri vardır. Bunun ana sebeplerini ortaya koymaya başlamadan önce burada şu kadarını ifade edelim ki Aysel, bu otel odasına “tarihi yeniden yapan el seni de yaptı” gerçeği ile yüzleşmek veya hesaplaşmak için gelmiştir. Onun buraya gelmesinin ana sebebi bir aydınlanma anı sonunda fark ettiği bu gerçekliği sorgulamaktır. Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra Ankara'da küçük bir aile yapısında dünyaya gelen ve bu andan itibaren de öğrenim hayatına başlayarak aydın konumuna kadar yükselen Aysel, bu otel odasında söz konusu zaman zarfında bu gerçeklikle amansız bir mücadeleye girer ve sonunda öncekinden tamamen farklı yeni bir kimlikle otelden ayrılır. Burada şüphe yok ki bu süreci ve Aysel'in bu süreçte edindiği yeni kimliği dikkate sunacağız. Ama önce bunların daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağını düşündüğümüz birkaç temel soruyu ileri sürelim ve meseleyi bu sorular çerçevesinde ele alalım. Buna göre bir üniversitede saygın bir konumdayken Aysel'i bir anda ölmeye ya da hesaplaşmaya sürükleyen/iten temel olay nedir? Bu sürüklenişle birlikte Aysel ölmeye yattığı odada hangi noktalarla yüzleşmektedir? Genel anlamda kavrandığında bunlar ne anlama gelmektedir? İlk soruyu kavramaya Aysel'in hikâyesine kısaca temas ederek başlayalım.

Romanın baş kahramanı ve sosyoloji doçenti konumunda olan Aysel Dereli, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi yirmilerin sonlarında Ankara’da geleneksel değerlerle donanmış küçük bir ailede dünyaya gelmiş ve bu gelişten kısa bir süre sonra öğrenim hayatına başlamış bir insandır. Aysel, daha öğrenim hayatının başlarında ailesinin engelleriyle karşılaşır; ancak üniversite öğrenimine kadar devam eden bu engelleri zor da olsa hemen her seferinde bir şekilde aşar ve hemen her bakımdan yeniden yapılanmış olan ülkenin tek boyutlu ve idealist anlayış istikametinde faaliyet gösteren eğitim kurumlarından geçerek öğrenimini tamamlar. Sonunda da gerçekten zamanına göre pek çok kadının erişemeyeceği bir seviyeye, Cumhuriyetin ön gördüğü çağdaş kadın seviyesine ulaşır ve bu çerçevede aydın bir Türk kadını olarak bir üniversitede çalışma hayatına başlar. Bir devrin öğretilerinin biçimlendirdiği kuşağın mensubu olan Aysel, bu görevi öğrenci hareketlerinin yoğunlaştığı altmış sekiz yılına kadar pek sorunsuz; hatta özgür zannettiği aydın kadın kimliğinin övücü ile sürdürür. Ancak öğrenci hareketlerinin yoğunlaştığı bu sıralarda Aysel, hem içinde yaşadığı toplum yapısı hem de üniversite camiasının anlayışı ile bağdaşmayacak farklı bir şeyi dener. Üniversitede kendisinin de öğrencisi olan Engin’le işaret ettiğimiz yapılaraya aykırı yasak bir ilişkiye girer. Günün birinde öğrencisinin evine gider ve onunla yatar. Yerleşik anlayışı kökünden sarsan ve yok sayan bu ilişki, hiç şüphe yok ki, romanda son derece önem arz eder. Burada bu önemi kavrayabilmek için ilişkiyi belli sorular eşliğinde ayrıntılı bir şekilde ele almak yerinde olacaktır. Önce ilişkinin yaşanma sebebini kavramak için şu soruları sorabiliriz: Bir üniversitede öğretim üyesi ve aynı zamanda evli bir kadın olan Aysel, neden böyle bir ilişkiye girmiştir? Bu ilişki ile neyi amaçlamıştır? Bununla amaçladığını bulabilmiş midir?

Otel odasında ölmeye yatan Aysel bu soruların cevabını romanın muhtelif sayfalarında ifade eder: ‘Özgür bir Türk kadını olduğunu kanıtlamak’. Romanda bu hususu net bir şekilde görüyoruz: “İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır. [...]. Neden ille telefon edip Aydın’ı çağırarak istiyorum? “Özgür bir Türk kadını” oluşumu onunla kanıtlamadım! Yirmi beş yaşında bir delikanlı ile kanıtladım.”(s.39-40) Aysel, bu kanıtlamanın arka planında hangi unsurun yer aldığını da ortaya koyar gibidir: “Evet. Bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren, değişik bir tat aldım. Burası gerçek. Bedenimden çok, beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki.”(s.39) Bunların yanında Aysel, bu ilişkinin bir defaya mahsus olduğunu da belirtir romanda. O kadar ki öğrencisi Engin, bu ilişkinin ardından ikincisini denemek ister; ama Aysel kesinlikle izin vermez buna. Öğrencisinin o kadar ısrarlı imaları karşısında ikincisini denemek istemeyişinin gerekçesini “Yinelenmesi, benim için bir fikir olmuş bulunan ilkini anlamsızlığa iterdi.”(s.55) sözleriyle ortaya koyar.

Bu anlatımlar bize Aysel’in neden böyle bir ilişkiye girdiğini net bir biçimde göstermektedir. Ancak bu ilişki onun gerçekten de özgür bir Türk kadını veya aydını olduğunu

kanıtlamakta mıdır? İlişkinin gerçekleşmiş olmasına bakılacak olursa buna verilecek cevap açıktır: ‘Evet’. Ancak bu cevap, kabul etmek gerekir ki, sadece davranışa/eyleme/görünür olana dayalıdır ve gerçeği yansıtmamaktadır. Onun gerçek anlamda özgür bir Türk kadını veya aydını olup olmadığını ancak ilişki sonrasında yaşadıklarına bakarak anlayabiliriz. Eğer Aysel, ilerleyen zamanlarda bu düşünce/deneme istikametinde ilişkiyi zihnen onaylar/hazmeder ve bu noktada herhangi bir çelişki ya da çatışma yaşamaz ise o zaman açıkça diyebiliriz ki bu ilişki ile Aysel, gerçek anlamda özgür olduğunu kanıtlamış ve bu çerçevede hayatını sürdürmüştür. Ama gerçekten de Aysel ilişki sonrasında bunu sağlayabilmiş midir? İşte tam bu noktada son derece önemli başka bir soru karşımıza çıkar: Aysel, bu ilişki ile nasıl bir gelecek yaşamaya başlar? Bu soru bize Aysel’in ilişki sonrasında/ölmeye yatıncaya kadar yaşadıklarını sunacağı gibi ölmeye yatış sebebini de gösterecektir.

Bu ilişki ile birlikte Aysel, yaklaşık üç aylık zaman zarfında esas olarak birbiriyle ilintili iki ayrı durumu yaşamaya başlar. İlkini “fark etme”, “aydınlanma” ya da “sezinlenme” kavramları ile ifade etmek mümkündür. Bu ilişki ile başlayan süreçte Aysel, hem kendi bedenini hem de aydın kimliğinin yapısını yavaş yavaş fark etmeye/sezinlenmeye başlar. Bunun yanında ikincisini ise “çelişki”, ya da “tezat” kavramları ile ifade etmek mümkündür. Önceki duruma bağlı olarak Aysel, bu ikinci durumda aynı zamanda çelişkiler dönemine girer. Romanda, işaret ettiğimiz durumları örnekleyen metin sayısı oldukça fazladır. Ancak bunları ilerde Aysel’in hastalıklı kimliğini ele alırken genişçe işleyeceğimiz için burada sadece birkaçına temas edeceğiz. Buna göre bu durumların ilkini otel odasındaki hesaplaşmaları esnasında net bir şekilde görürüz:

“O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anladım. Ama o sabah henüz çekingendim. Kolları alınırken bile kendi gözümde hep bir fikir yığını hâline gelmiş olan bu başı, bu boynu, bu kolları, bacakları hemen yeniden var saymakta bocaladım. [...]. Bütün o pedikürler, manikürler, geceleri yüzümü iyi bir kremle silişim, sabahları yüzüme hafif nemlendirici sürüşüm, kollarımın altına, orama burama talk pudraları serpişim, o sabaha değin sanki hep kadınlığımdan kopuk; sağlık, rahatlık için yapılmış bir görevdi.” (s.160)

Açıkça görüldüğü gibi bu alıntıda Aysel ilişkinin ertesinde ilk etapta yıllarca uzağında olduğu bir şeyi fark eder: Gövdesi/vücudu veya cinsel kimliği. Gerçekten de bu, resmi ve geleneksel değerler altında şekillenen aydın bir kadının yıllar sonra fark ettiği yeni bir durumdur. Bu ilişkiyle Aysel, aydın bir kadın olmasına rağmen o ana kadar gövdesinin kendisinden kopuk olduğunu anlar. Olumlu manada düşünebileceğimiz bu ve benzeri durumları

Aysel, ilişki sonrasında belli seviyelerde yaşar. Bunun somut örneklerini bize otel odasındaki hesaplaşmaları esnasında sunar.⁴²⁴

Kendisinden kopuk olan gövdeyi yıllar sonra fark eden Aysel, bu ilişkiyi takip eden günlerde aynı zamanda başka bir durumu da yaşamaya başlar. Bu noktada Aysel, özgür bir kadın olduğunu ispat etme gayesi ile denediği ilişkiyi gerçek anlamda hazmedemez; bunu içine sindiremez. Bunu hazmetmek veya içine sindirmek şöyle dursun; kısa bir süre sonra bu ilişki ile dar anlamda şehir dışında olan kocasına, geniş anlamda ise bir öğretiyeye karşı ‘iharet’ ettiğini düşünmeye başlar. Bu düşünceyi ilk zamanlarda zihninden uzaklaştırmak ister; bu uğurda çaba sarf eder; ama buna bir türlü muvaffak olamaz ve yaklaşık üç ay, hatta ölmekten vazgeçtiği ana kadar (otel odasında Aysel, bir arınmayı gerçekleştiriyor olmasına rağmen bu ilişki çerçevesinde bazı kuruntuları yaşamaktan kendisini kurtaramaz), işaret ettiğimiz bu –ve benzeri- düşünce çerçevesinde bocalar durur.⁴²⁵ Bu bocalamaların başlangıç noktasını Aysel, otel odasındaki hesaplaşmaları esnasında şu küçük olayda somutlaştırır:

“Nihayet bir Bahçeli dolmuşu geldi. Durdu. İçine atladım. Ardımdan biri koşarak geldi, yanıma atladı. Baktım Engin... “Bir rastlantı hocam... Birden öyle oldu... Son dakikada... Sizi gördüm, birden... Son dakikada...” Bu açıklama telaşı. Bu telaşa karşı duyduğum başkaldırı mıydı acaba kendimi az sonra Bahçelievler yerine Çankaya Tepesi’nde onunla yanyana buluşumun nedeni? Yoksa benimle eve kadar gelmesinden mi çekindim? “Kocasımı kent dışına yolcu eder etmez aşığıma içeri almak...”tan korkmak!”(s.279).

⁴²⁴ Konuyu biraz daha somut hâle getirebilmek maksadıyla burada başka küçük bir olay/durum üzerinde daha durmak yerinde olacaktır. Aysel ile temizlikçi kadın etrafında vücut bulan bu küçük olayı kısaca şu şekilde özetleyebiliriz: Temizlikçi kadın sabah erken saatlerde Aysel’in de evde bulunduğu sıralarda çıkagelir ve mutut olduğu üzere doğruca yatak odasına gider. Ancak odanın derlenip toparlandığını görmesi üzerine koşarak Aysel’in yanına gelir. Son derece önemli olan bu andan sonraki gelişmeleri Aysel, otel odasında şu şekilde aktarır: ““Odayı derleyip toplamışsınız bile,” dedi. “Hiç bozmadım ki,” dedim. Çırpınmaya başladı: “Uyumadınız mı hiç? Uyumadan olur mu? Niye ama uzanmadınız birazcık olsun?” “Çalıştım da,” dedim. Önümden geçti. Banyoyu temizlemeye gitti. Gazeteyi yüzüme örttüm. Kendi kendimi asıl ilk böyle yakaladım işte. Temizlikçi kadına, “Konuklar geldi. Oturdum”, “Bir arkadaşım kaldım”, “Canım yatmak istemedi. Dikiş diktim” ve bunlara benzer bir yığın başka şeyler söyleyebilirdim. İlle de bir açıklama yapmak zorunda da değildim üstelik. Ama fırsatı bir kez daha okumuşluğum üstüne değerlendirivermişim.”(s.162) Uzun uzadıya izaha lüzum yok: Diğer örnek metinde olduğu gibi burada da Aysel, ilişki sonrasında ilk kez aydın kimliği ile alakalı hastalıklı bir hücreyi sezer. Buna benzer sezisleri Aysel, özellikle Engin’le olan münasebetlerinde sık sık yaşar. Romanın muhtelif kısımlarına dağılan işaretler, bu hususu açıkça gösterir.

⁴²⁵ Aysel’i ölmeye sürükleyen ana sebebin yalnızca bu ilişki ve bu ilişkinin doğurduğu aldatma duygusu olduğunu söyleyemiyoruz. Anlatımlarımızdan kesinlikle böyle bir sonuç çıkarılmamalıdır. Burada bu anlatımlarla esas olarak bu ilişkinin ana kırılma noktası olduğunu; kırılma ile birlikte Aysel’in peşi sıra yeni durumları fark ettiğini/sezinlediğini; bu yeni durumlarda süregelen yapı ile yeni belirenler arasında zıtlıklar ortaya çıktığı için birtakım çelişkileri yaşamaya başladığını ve son noktada bunlarla yüzleşmenin kaçınılmaz olduğunu gördüğünü söylüyoruz. Mesela bir önceki dip notunda ve aynı zamanda metin içindeki örnekte beliren durumlar tabii olarak Aysel’i ilerleyen zamanlarda belli çatışmaların içine sürükleyecektir. Nitekim sürüklemiştir de. Çünkü süregelen mevcut yapı ile yeni durumlar arasında uzlaşma ya da uyum yoktur; aksine tam bir zıtlık vardır. Dolayısıyla burada şiddetli bir çatışma kaçınılmazdır.

İlişki sonrasında yaşamaya başladığı/fark ettiği ikinci durumu açıkça gösteren bu örnek metinde Aysel, dikkat edilirse evinin bulunduğu Bahçelievlere gitmek yerine Çankaya’da iner ve böylece öğrencisinin eve kadar gelmesini önlemiş olur.

Değindiğimiz tüm bu örnek metinlerden sonra burada tekrar şu soruyu sorabiliriz: Bu ve benzeri davranış biçimleri, özgür kişi olduğunu ileri süren bir aydının düşüncesi ile bağdaşır mı ya da bu durumları yaşamaya başlayan aydın bir kadın gerçek anlamda özgür mü? Buna verilecek cevap şüphe yok ki ‘hayır’dır. Nitekim Aysel de yaklaşık üç aylık zaman zarfında yaşadığı buhran dolu günlerin ardından bu sonuca varıyor ve son noktada sahip olduğu kimlikle ilgili olarak şu temel yargıyı ileri sürüyor: Altmış sekiz yılına kadar sürdürülen ve de sürdürülmekte olan bilinç ya da kimlik gerçek anlamda bireysel tercihler sonucunda edinilmiş gerçek/özgür bir kimlik değildir. Bu, geleneksel ve resmi öğretilerin dayatmaları sonucunda inşa edilmiş veya şekillenmiş sahte bir kimliktir. Dolayısıyla burada gerçek anlamda bireysel tercihler sonucunda ortaya çıkmış tabii bir kimlik yoktur. Öyleyse bir aydın olarak ya bu kimliği sürdürmek ya da gerçek olanın peşine düşmek gerekir. Bu noktada açıkça ikincisini tercih eden Aysel, sürdürmekte olduğu yapıyı ve bir aydın olarak takınılması gereken tavrı şu veciz anlatımla ortaya koyar:

“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 yeden yıldızlar seyredilemez. Ülkücülük şırıngası ile Oscar Wilde bilgiçliği arasında asılı durulamaz. Bir yere dikilmeli. Orada sağa sola bakılmalı.” (s.92).

Engin’le girdiği ilişki sonrasında bir buhran sürecini yaşamaya başlayan Aysel son noktada, işte bu realiteyi/inşa edilmiş kimliğin varlığını kavrar ve bu kavrama ile birlikte gerçek kimlik arayışını kaçınılmaz görür. Bu çerçevede kendisini bütünleyen tüm değerlerle yüzleşmek amacıyla bir Nisan sabahında bir otele gelir ve ölmeye yatar.⁴²⁶ Bu yatış, şüphe yok ki bir

⁴²⁶ *Ölmeye Yatmak* romanı hakkında pek çok makalenin kaleme alındığını biliyoruz. Bu makalelerin büyük bir kısmında “ölmeye yatma” konusu özellikle ele alınarak tartışılmış; yorumlanmış ve bu çerçevede çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Konuyu, “Düğün Sıcığında *Ölmeye Yatmak*” adlı makalesinde tartışan Yalçın Küçük, önce genel bir çerçeve çizer. Buna göre Aysel, aile düzenine egemen olan ideolojinin kadını kısıtlayıcı normlarından kendine yol açarak doçentliğe kadar yükselmiş aydın bir Cumhuriyet kadınıdır. Bu anlamda onu ölmeye yatmaya götürecek bir bunalım söz konusu değildir. Üstelik mutlu bir evliliği ve toplumda saygın bir yeri vardır. Küçük, bu ön belirlemeyi yaptıktan sonra Hilmi Yavuz’un şu tespitine yer verir: “Geleneksel ideoloji ile Batıcı Cumhuriyet İdeolojisi arasındaki tümel çelişme, Aysel’in bilincine, “kadın” olmakla, “aydın” olmak arasında tikel bir çelişme olarak yansır. Aysel kadın için ‘aydın olmanın ona bireysel ve toplumsal düzeyde ya da kurtuluş yolu getiremediğini anlar.” Bu alıntının devamında ise “Ne ilgisi var? Hiçbir ilgisi yok. Hilmi Yavuz’un *Ölmeye Yatmak* ile ilgili olarak söyledikleri ile roman arasında ilişki kurmak zor.” diyor. Ona göre *Ölmeye Yatmak* romanının en çok kadın boyutu ile algılanması, romanın yazıldığı dönemde Batı dünyasında mevcut olan tartışmadan kaynaklanmaktadır. Küçük, bu düşüncenin ardından yazısını şöyle sürdürüyor: “Peki neden? Aysel’in derindeki sorunu, kesinlikle, kadın hakları sorunu değil. Şu: ‘Evet. Bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren, değişik tatlar aldım. Burası gerçek. Bedenimden çok beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin

arınma/hesaplaşma teşebbüsüdür. Bunu daha romanın başında yer alan “Ölmeye Yatmak”⁴²⁷ deyiminden anlarız. Burada bu arınmanın nasıl gerçekleştiğini örnek metinler eşliğinde ele

altına yatmalıdır.’ Bu kadar açık. Aysel, bir geçiş dönemi aydını. Bir iş yapamamış bir aydın kuşağının sıkıntısını duyuyor. Bu, Adalet Ağaoğlu’nun kuşağı. [...]. Aysel, kocasını aldattığı için değil, içinde öğrencisinden bir şey kaldığı için ölmeye yattıyor. Bu kadar büyük bir teslimiyetle öğrencisinin ve öğrencilerinin peşinden gittiği için intihara koşuyor.”(Küçük, (1979): 16.)

Fethi Naci’nin yorumu, Küçük’ün yorumundan daha farklıdır. O, ölmeye yatma sebebini son derece ilginç bir noktaya bağlar. Ona göre Aysel, ölmeye yatma sebebini “çoktan aybaşı olmam gerekirdi. Neden olmadım? Kadınlığım mı bitti?” sözleriyle sezdirmektedir. Bu sezdirmeyi Naci, yazısının devamında daha da belirgin bir hâle getirir: “106. sayfada kusar Aysel: Belli, ölmeyecek. Daha sonra şöyle düşünür. ‘Suyu en kurak güne saklanmış, ağzına dek dolu bir havuzdum sanki. O, artık en kurak gün, artık neredeyse bütün köklerin kuruyuverceğini sandığım gün havuzumun tıpasını açtım. Gürül gürül akıttıyordum kendimi. Ya da akıtmaya çalışıyordum. [...]. Son haftalar boyunca hemen hemen bütün boş saatlerim genç öğrencimle dolu. Sanki dünyanın sonu gelmiş de, sanki iki dakika sonra tümümüz küller arasında kalacakmışız da... İşte bu yüzden bütün sevecenliğimi, bütün sıcaklığımı, hoşgörümü engelsiz boşaltıvereceğim.” Bu alıntının devamında Naci, kesin teşhisini koyar: “Menapoz dönemine yaklaşan bir kadının duyguları...”(Naci, (1973): 30-31)

Bu görüşün tamamen aksi istikametinde olan diğer bir görüş de Jale Parla’ya aittir. O, Aysel’in “neden ölmek iste”diğini sorar ve devamında ekler: “Duyduğu kocasını aldatmış olmanın suçluluğu mu, yoksa bunu da aşan bir utanç mıdır? Roman boyu Aysel, kendisiyle sürdürdüğü hesaplaşmada bir türlü karar veremez. Yalnızca bunalımın kökeni konusunda –ki bu cinsel baskıdır- okura ipuçları verir. Ama yazar, Aysel’i atlayarak okuruna yanıtını doğrudan iletir: Aysel’in duyduğu, “saksısını çatlatmak” özgürce “toprağa kök salmak” için öğrencisi Engin’i kullanmış olmanın utancıdır. Aysel, romanın son sayfalarında Engin’in kendisiyle bir kez daha sevişmek için evine geldiğinde duyduklarını anlatır ve “Benim için unutulmuş bir şeydi. Denenecek denenmiş, verilecek verilmiş, ödenecek ödenmiş, seyredilecek seyredilmiş. Bunu ona nasıl anlatabilirim? Durmadan ödeyecek, her şeyi ödeyecek denli zengin olmadığımı, elimde olan, bildiğim, biriktirdiğim, bütün zenginliğimi kendisine çoktan verip tükettiğimi nasıl açıklayabilirim?” derken, neredeyse bir haklılık, üstünlük duygusuna bile katılır. Eğer öyleyse neden ölmek ister? Bunun yanıtını okur kendi kendine bulmak zorundadır.” (Parla, (1979), (55).) Parla, başka bir yazısında da bu noktaya temas eder. Bkz. Parla, (2001): “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz anlatıları”, *Donkişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul: 305-326.

Gülperi Sert ise, daha kabul edilebilir ve yerinde bir yorum yapar. Ona göre “Aysel aydın ve modern düşünen bir birey olarak toplumsal ve ahlaki değerleri umursamadan öğrencisiyle ilişkiye girerken herşeyden önce “kadın” olduğunun, “evli bir kadın” olduğunun bilincindedir ve bunun çelişkisini yaşamaktadır. Her ne kadar 60’lı yılların Türkiyesinde öğrencisi ile ilişkiye giren evli bir doçent olarak geleneksel kadın imajı’nı yıkıyor gibi görünse de, yaptıklarını pek onaylamadığı açıktır. Yaşadığı yasak ilişkiyi sürekli sorgulayıp eleştirdiği, nedenleri üzerine kafa yorduğu göz önüne alınacak olursa, yıkılmış görüldüğü imajı aslında yıkamadığı ve böylesi bir ilişkiyi herkesten önce kendisinin hazmedemediğini görür. Anlarız ki Aysel, içinde yaşadığı toplumun ‘aldırış etmiyorum’ dediği kurumlarını aslında ciddiye almaktadır. Bir başka deyişle Aysel’in sorunu, kadını “insan” yerine koymayan, erkekle eşit görmeyen ve erkeğin öngördüğü şekilde davranmaya iten ataerkil toplum yapısından çok, Aysel’in aldığı geleneksel eğitimin beyninde kökleşmiş olması, “ekonomik özgürlüğü ile burjuva ahlakının davranışsal engellerini aşmış olmasına rağmen, duygusal engellerine takılıp kalmış” olmasıdır. (Gülperi Sert, (1992): “Adalet Ağaoğlu’nun “Ölmeye Yatmak” Romanında Aysel III”, *Gündoğan Edebiyat*, Sayı: 4, (Güz): 15-16.)

⁴²⁷ Adalet Ağaoğlu, muhtelif yazılarında “Ölmeye Yatmak” söz öbeğinin deyim olduğunu söyler ve bunu “kabuk değiştirmek” şeklinde izah eder. Hatta üçlemenin son hâlkası olan “Hayır...” romanında bu anlamı destekleyen şu cümleye yer verir: “Yılan gömleği değiştirir gibi ölmeye yattım.”(s.232). Kabuk değiştirmek ya da gömlek değiştirmek söz grupları bir bakıma mevcudu terk etme, verili olanın dışına çıkma şeklinde değerlendirmek mümkündür. Esas itibarıyla bu manayı ima ya da ifade eder. Adalet Ağaoğlu da aslında bu söz grubuyla bundan başkasını kastetmez. Bununla o, bireye ait olmayan tüm verili değerleri daha açık bir ifade ile resmi ve geleneksel öğretileri kasteder. Aysel, otel odasında “Ölmek nedir? Ölmek yaşamış olduğunu bilmeyi gerektiriyor.” dedikten sonra kendisini eğiten Dündar Öğretmeni, kaymakamları, babaları, velhasıl resmi ya da gayri resmi tüm kişi ve kurumları saydıktan sonra şu temel eleştiriyi ortaya koyar: “Bu muymuş yurdunu sevmek? Yurdunu budununu özünden çok sevmek? Sevmek... Sevmek, bilmektir. En iyi öğrendiğim şeyse “vecize söylemektir.”(s.226). Bu kısa alıntı, Aysel’in roman boyunca hangi gömleği tek edeceğini açıkça göstermektedir.

alacağız. Ancak konunun daha iyi anlaşılabilmesi için önce Aysel'in aydın kimliğinde gördüğü hastalıklı hücreleri ortaya koyacak; ardından da bunların ölmeye yatma sürecinde/hâlihazırda bile ne kadar etkili olduklarını örneklerle göstermeye çalışacağız.

Romanın başında Aysel, içinde bulunduğu odayı takdim ederken bize özellikle çantasının içinde bulunan eşyaları bir bir sayar: Sigara, çakmak, kırmızı kaplı not defteri, güneş ve okuma gözlükleri ve içinde beş bin lira bulunan bir zarf... “Beş bin lira o zarfın içinde yalnız değil. Üç dört satırlık bir notla birlik. Birkaç saat önce, paranın yanısıra o zarfa kapattığım notta ne demiş olduğumu anımsamıyorum. Anımsamaya da çalışmıyorum.”(s.5) Burada söz konusu notu her ne kadar “anımsamaya çalışmıyorum” dese de Aysel, ilerleyen sayfalarda bu notta neler demiş olduğunu anımsamaktan daha doğru bir ifade ile merak etmekten kendini kurtaramaz ve bu notu zarftan çekip çıkararak notta neler demiş olduğuna bakar. Muhataba, “aşâğılık duygusu verecek denli işlek bir yazıyla yazılmış”(s.95) bu notta aynen şu ifade yer alır: “*Enginciğim, bu parayı bildiğin o son araştırma kitabımdan aldım. Bana gerekli değil. Senin odanın biriken kira borçlarını ödeyebilirsin. İnsan olmanın bazı küçük anları vardır. Son kez onu kaçırmak istemedim. Sevgiler.*”(s.96). İzaha gerek yok: Burada Aysel, öğrencisi Engin'e ne amaçla olduğu belli olan bir miktar parayı takdim etmeyi düşünür. Ama gerçekten de bu para ile amaçlanan sadece bu mu? Bunu, tamamen karşılıksız bir davranış olarak algılayabilir miyiz? Otel odasında Aysel, ilk anda çok masum gibi görünen bu davranışın ne anlama geldiğini, bunun hangi amaca dönük olduğunu, derinlerde nelerin yattığını araştırır. Sonuçta da bu davranışla amaçlanan şeyi kaçamaksız bir biçimde ortaya koyar:

“Tiksindirdi beni bu satırlar. Oysa yazarken hiç tiksindirici değildi. Tam tersine. Soylu bir iş yaptığım kanısındaydım. Şimdi bu sözlerde üstelik bir çıkarıcılık kokusu da seziyorum. Ne kokusu? Tam bir çıkarıcılık. “*İnsan olmanın bazı küçük anları vardır. Onu kaçırmak istemedim.*” Aman ne iyi! “*Enginciğim*” bunu okuyacak. “Ne büyük kadın!” diyecek. “Ne insan kadın”. Parayı kendisi kullanmayacak üstelik. Götürüp doğruca Partinin Gençlik Kolu'na yatacak. Bundan kıvanç duyacağımı bilecek. [...]. Yanında durmamdan övünç duyacak. Yanında olduğum için övünç duyacağım. Bu değil miydi beklediğim? Böyle yücelmeyi beklerken matbaa karası eli, bileğimi büktü.”(s.96).

Bu satırları yazarken “soylu bir iş” yaptığını düşünen Aysel, görüldüğü gibi daha sonra otel odasında bunları anımsadığı zaman bundan adeta tiksinti duyar. Ona göre bu satırlar açıkça aydın bir kadının öğrencisi karşısında ne derece “yücelmek” ya da “yükselmek” istediğini gösterir. Gerçekten de Aysel bununla süregelen yapıda mevcut olan hastalıklı hücrelerinden birini/bir başkasının gözünde yücelmek duygusunu görür ve bunu kesinlikle onaylamaz.

Bunun yanında otel odasındaki geriye dönüşlerde Aysel'in, mevcut kimliğinde gördüğü ve onaylamadığı hastalıklı hücrelerinden biri de şüphe yok ki, “saygın/ciddi görevlerin insanı

oluş” ya da “aşırı derecede önemsenme” duygusudur. Küçük bir ailede dünyaya gelen ve eğitiminin hemen her aşamasında engellenen ancak tüm bunları aşarak aydın katna yükselen Aysel, saygın ya da önemli biri oluşunu hemen her fırsatta imalarla etrafındakilere duyuran ve bundan aşırı derecede mutluluk duyan bir bilim adamıdır. “İnsanlara önemli biri olduğunu hissettirmek, saygınlık kazanmak Aysel’de adeta patolojik bir durum yaratır.”⁴²⁸ Hemen her Türk aydınının ortak bir hastalığı olan bu hususu Aysel, otel odasında birkaç örnek metin üzerinde somutlaştırır. Bu somutlaştırmanın en iyi örneği şüphe yok ki sürekli olarak hizmetini gördüğü pedikürcü Gönül’le ilgili olandır. Bu metinde okuyucu, dar anlamda bir sosyoloji doçentinin/Aysel Dereli’nin genel anlamda ise Türk aydınının kendisini önemsetebilmek ya da önemli biri olduğunu duyurabilmek için sıradan bir insan karşısında nelere başvurduğunu görür:

“Pedikürcü Gönül [...a]yaklarımı sudan çıkarıp topuklarımı sünger taşıyla ovmaya başlayınca ben de: “Çabuk olun. Kuzum beni geç bırakmayın!” diye tuturmaya başlıyordum. Kızcağız elinden geleni yapıyordu. Hep acelem oluşuna alışıklığından ötürü, hiç: Nedir bu aceleniz? diye sorduğu falan da yoktu. Ama ben, ne yapıp yapıyor, bir punduna getirip: “Çabuk, konferansa yetişeceğim,” “Araştırma Enstitüsü’ne vereceğim raporu tape edeceğim daha”, ya da, “Aman derse geç kalıyorum,” falan diyordum. Pedikürün ardından bir kokteyle davetliyesem, alışverişe gideceksem, ya da akşama konuklarımız varsa, bunları hiç söylemiyordum. Hep ciddi görevlerim olmalıydı.” (s.162).

Kendini önemsetebilmek gayesiyle bu tarz davranışların⁴²⁹ içerisine girmekten kaçınmayan Aysel’in hastalıklı kimliğinde beliren bir başka yönü burada “haz” ya da “zevk” kavramları ile ifade etmek mümkündür. Bu duyguyu sık sık tatmak için Aysel, yine az önceki gibi çeşitli davranışların içerisine girer ve bu sayede arzusunu gerçekleştirir. Bize aktardığı bazı metinlerde bu durumu açıkça görürüz. Bu durumu kavramak için burada iki örnek metin üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bunlardan ilki, yine Gönül Hanım’la olan münasebetinde dikkate yansır. Bu metin parçasında Aysel, tırnaklarının kısaltılıp kısaltılmayacağını soran muhatabına “evet” karşılığını verir ve ardından büyük bir keyifle şunu ekler: “Yazı makinesinin tuşlarına hep dikey vuruyorum. Uzun olursa çatır çatır kırılıyorlar.”(s.158) Bu eklemeyi Aysel, şüphe yok ki boş yere yapmaz. Beraberinde belli bir hazzı yaşar. Nitekim hesaplaşmaları esnasında kendisi bu tür davranışlarla neyi amaçladığını açıkça ortaya koyar: “Böyle yazı, yazı makinesi, kitap vb. gibi işlerle uğraştığımı sağa sola çitlatmaktan zevk duyarım.” Bunun yanında öğrencilerini hatırladığı esnada aktardığı olayda da onun buna benzer bir haz içerisinde

⁴²⁸ Gülperi Sert, (1992): “Adalet Ağaoğlu’nun “Ölmeye Yatmak” Romanında Aysel I” *Gündoğan Edebiyat*, Sayı: 2, (Bahar): 15-20.

⁴²⁹ Romanda bu tarz davranışları örnekleyen metin sayısı oldukça fazladır. Aysel bunlardan birini yine evin temizlikçisi karşısında gerçekleştirir. Bunun için bu bölümün 424. dipnotuna bakınız.

olduğunu görürüz. İşaret ettiğimiz bu parçada Aysel, “Şu kitabınızı imzalar mısınız, hocam?”(s.22) diye önünü kesen öğrencilerine karşı içinden “Bu oğlan da çok saf canım. Hiçbir şeycikler değişmemiş gibi, insana kendi çocukluğunu anımsatıyor.” der; ama yine de öğrencilerinin önünü kesip bu tarz taleplerde bulunmalarından dolayı “için için sevinir.” Kitabını “imzalarken yarına kalacak etkili bir söz bulmaya” çalışır. “Ardından hiç önemsemezmiş gibi bir ad yazar, bir imza atar” ve “sonra kendini elevermeden” sınıftan çıkar gider. Otel odasında bu tarz davranışları ve ardında saklı olan durumu sorgularken Aysel, “İnsan krapon kağıdından kanatlar takınca kelebek olduğuna inanır. Koyun postunda koyun, kurt postunda kurt... Ülkü de giydirilebilir üstünüze ve Etlik tepeleri dağ görünür gözünüze.”(s.23) der ve bununla da özellikle yetişme dönemine, bir öğretinin yapısına göndermede bulunur.

Daha çok geçmişe ait olan bu metin parçaları üzerinde durarak hastalıklı hücreleri tespit eden Aysel, öte yandan hâl içinde meydana gelen bazı durumları/gelişmeleri de gözden ırak etmez ve ilk anda önemsiz gibi görünen bu durumlarda içten içe hayatiyet sürdüren ve son derece de etkili olan benzer yapıların varlığını görür. Bu görüşle birlikte Aysel, deyim yerindeyse bunlarla cedelleşir. Otel odasında beliren bu yapıları burada ilgili metin parçaları eşliğinde ele almak ve somutlaştırmak mümkündür. Bunlardan birincisini Aysel, sekizinci bölümün başında ortaya koyar. Bir önceki bölümün sonlarında uyuyakalmış olduğu anlaşılan Aysel, bu bölümün başında yattığı odanın dışından koridordan gelen seslerle birden sıçrayıverir. Bu sıçramanın ardından etrafını uyaran bir kadının sesini işitir: “Çıt istemem. Uyuyacağım!”(s.191) Ortalık durulduktan sonra Aysel, gayri ihtiyari bir şekilde bu ses üzerinde durur ve sesin, nasıl bir kadına ait olabileceği hususunu zihninde soruşturur. “Çok ve kötü sevilmişlik kokan, sigara ve uyku kokan” bu pürtüklü sesin ilk anda bir iş kadınına; kısa bir süre sonra da Türk Hava Yolları’nda görevli olan ve uzamış seferlerin birinden dönen bir hostese ait olabileceğini düşünür. Ancak Aysel, bunların o kadar da isabetli tahminler olduğunu kabul etmez ve son noktada kesin teşhisini koyar:

“Hayır. Bu tür bir sesi ayırtedebilecek yaştayım. Bilmek, görmek, tanımak her şeyi, her şeyi seyretmek üzere, bilgililiğim içinde, takip okuma gözlüklerimi, barlara falan dalıp çıkmışlığım da var. Erkek arkadaşlarımın yanında önce. Sonra kocamın kolunda. Hayata bakarken, toplum yapımızı incelerken barlar, barların orospuları seyredilmesin olur mu? İşte yararı. Bu tür bir sesi ayırtedebiliyorum. Bir orospunun sesi bu. Kabul etmeliyim. İş kadını falan nereden çıkıyor? Hostes ya da?”(s.192)

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi Aysel, uzun bir zihni soruşturma sonucunda sesin kime ait olabileceğini net bir şekilde belirler. Ama o, bu belirleme ile birlikte içinde kuvvetli bir “tedirginlik” duyar. İçinde bulunduğu oteli, yattığı yatağı o denli “temiz” ve “namuslu” bulmaz.

Bir orospu ile aynı çatı altında bulunmayı içine sindiremez; bundan incinir: “Bir orospuyla aynı çatı altında bulunmak incitiyor mu yoksa beni? Ve saygıdeğer oluşumu ve yüce düşüncelerimi ve anlamlı ölümümü? Sesi ayırtedince bir tedirginlik duydum. Hâlâ da sürüyor bu. Şimdi yatağı o denli temiz, odayı o denli namuslu bulmuyorum galiba. [...]. Şimdi bu ses... Sanki ölümüm kirlenecek. Böyle garip bir tedirginlik içindeyim.”(s.193)

Bir orospuyla aynı çatı altında bulunmaktan incinen ve bununla ölümünün kirlenmiş olabileceğini zihninden geçirmekten kendini alakoyamayan Aysel, benzer bir yapıyı –saygın, saf ve temiz olma durumu- beşinci bölümün başlarında küçük bir metin üzerinde dikkate sunar. Sabahın belli bir vaktinde kendini otel odasında bulan ve bu andan itibaren de tarihiyle yüzleşmeye başlayan Aysel, yaklaşık yarım saat sonra midesinde bir bulantı başladığını fark eder. Bunun üzerine derhal yataktan fırlar; masaya toslar; banyo kapısına çarpar; ama sonunda kendini banyo kapısından içeri atmayı ve böylece etrafı kirletmemeyi başarır. Ne uğruna mı? Ölüm eşiğinde olan Aysel, bunu biraz da kendisine kızarak ortaya koyar: “Yatağın içine kusmak istemiyorum. Beni burada ölü bulduklarında tertemiz olmalıyım. Çırılçıplak ve tertemiz. Ölümün eşiğinde hâlâ güzellikçi oluşuma kızıyorum.”(s.92)

Süregelen yapının tesiriyle ölümün eşiğinde bile temiz ve güzellikçi olma durumundan kendisini henüz kurtaramayan Aysel, romanın muhtelif kısımlarına dağılmış metin parçalarında daha ilginç bir durumla karşı karşıya getirir bizi. İlk emarelerini üçüncü bölümün başlarında görmeye başladığımız bu durum üzerinde kısaca durmak yararlı olacaktır.

Aysel, işaret ettiğimiz bölümün başında birden canının turşu çektiğini fark eder. “Hem de karpuz kabuğu turşusu”.(s.37). Bu fark edişten kısa bir süre sonra da bu arzuya bağlı olarak zihni başka bir noktaya kayar: “Öyle ya. Çoktan aybaşı olmam gerekirdi. Neden olmadım? [...]. Bu ilk gecikışı. Hem de kocamdan gayri ilk kez bir başkasıyla yatmamın ardından.”(s.38). Canının turşu çekmesi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan bir başkasından gebe olma endişesi. Bu endişe, gerçek anlamda bir kuruntudur. Çünkü Aysel, kızını sekiz aylık ölü doğurduğunda, doktor ona bir daha çocuk sahibi olamayacağını söylemiştir. Ama buna rağmen o, bir öğretinin bireyi olarak kendisini bu kuruntudan kurtaramaz ve elini çıplak kalçalarına yapıştırarak durmadan parmaklarıyla günleri, ayları sayar; karıştırır; tekrar başa dönerek sayar. Birkaç kere saydıktan sonra sonuç kendisini güldürür. Sonunda “Karnımda bir çocukla öleceğim. Özgürleşmek ve özgür olmak adına olacak bu da! Gülmeyip de ne yapayım?”(s.38) der. Bu konu, ilerleyen sayfalarda Aysel’i sık sık meşgul eder. Mesela doksan ikinci sayfada bir kusma anından sonra tekrar karnına bakar. Karnının hafifçe şişkinleşmiş olmasından hareketle kendi kendisine şu soruları sorar:

“Bu deri bir çocuğu saklayabilir mi? Bu yorgun derinin altında yeni bir hayat barınabilir mi? Bir saksıya tıkmış bir avuç toprak, daha ne kadar zaman obur kökleri besleyebilir? Yoksa gebeliğin kusma döneminde miyim? İşte diriliğini

yitirmekte geciken, ama şimdi birden, sanki bir gecede gevşeyivermiş olan göğüslerim. Gebeysem dolmaya başlamaları gerekir. Gerekir mi şimdiden? Göğüsler gebeliğin kaçınıcı ayında dolar? Bilmiyor muyum? Biliyorum elbet. Biliyorsam neden her şeyi yeni baştan öğreniyormuşum gibi bu gereksiz soruları soruyor beynim?”(s.93)

Aysel’in gereksiz olduğunu bildiği hâlde zihninden uzaklaştıramadığı bu sorular şüphe yok ki onun mevcut kimliği/beslendiği öğretisi ile alâkalıdır. Onun kimliğinde mevcut olan hastalıklı yapı bu soruları kaçınılmaz kılar.

Şu ana kadarki anlatımlarımız otel odasında ölmeye yatmış olan Aysel’in ne tür durumlarla yüz yüze geldiğini açıkça ortaya koymaktadır. Görüldüğü gibi Aysel, kimliğinde tespit ettiği hastalıklı yapıları bir bir ortaya koymakta; bunlarla kaçamaksız bir şekilde yüzleşmekte ve sonuca gitmeye çalışmaktadır. Şüphe yok ki bu çaba onu romanın sonunda bir noktaya götürmektedir. Burada bu sonucu vereceğiz; ama bundan önce burada konu ile alâkalı olduğunu düşündüğümüz bir noktayı daha kısaca eklemek istiyoruz.

Otel odasında ölmeye yatan Aysel’in hesaplaşmaları esnasında sık sık yetişme dönemlerine gönderme yaptığını ve bu göndermede özellikle birinin adını sıklıkla andığını; hatta bu son noktada ona telefon etmek ve zihninden geçenleri anlatmak istediğini görürüz. Aysel’in bu son anda telefon etmek ve zihninde geçenleri anlatmak istediği kişi, metnin art zaman düzleminde hatıra defterlerine kaydettiği düşünceleri ve çeşitli mekânlarda sergilediği hâl ve hareketleri ile dikkatleri üzerine çevirdiğimiz Aydın Alpdemir’dir. Aydın, hem çocukluk çağındaki romantik Batı hayranlığı hem de daha sonraki dönemleri itibariyle diğer bireyler gibi ideolojik değerler çerçevesinde kendi varlığından habersiz olarak yetişen bir kişidir. Adalet Ağaoğlu, hesaplaşma sürecine yatırdığı Aysel’e sık sık bu bireye gönderme yaptırması son derece manidardır. Bu tavrıyla o, hem Aydın’ın bir birey olarak geldiği noktada arz ettiği zihni yapısını, hem o kuşak bireylerinin trajik sonlarını hem de Aysel’in hangi hususlar üzerinde yoğunlaşarak hesaplaştığını ve bu hesaplaşmanın aslında diğer bireyler –aynı zamanda okuyucu- için de kaçınılmaz olduğunu sezdirir. Aysel’in şu cümleleri bunu göstermeye kâfidir: “Aydın’a telefon edeceğim. Merhaba saksı çamı. Benim: Saksı çamı. Hayrola, diyecek. Gülecek. Hepimiz saksıda. Saksıda çam olur mu? Ben de ona: Olmaz tabii, diyeceğim.”(s.227) “Aydın’a telefon etmek, birtakım açıklamalara girişmek, hiç yerli yerine konulmamış bir şeyleri sanki böylece yerli yerine koymak istiyorum. Boş, geçersiz görevler yüklenilmiş olduğunu, bile bile bunun sürdürülemez olduğunu...”(s163)

Ölmeye Yatmak romanının otel odasında med-cezir hâlinde bulunan Aysel’in zihinsel bakımdan belli bir noktaya eriştikten sonra ölüm döşeginden kalkması ve otelden ayrılmasıyla son bulduğunu biliyoruz. Bu sonun içinde Aysel’in zihinsel bakımdan hangi noktaya geldiğini açıkça görebiliyoruz:

“Duştan çıkıyorum. Bir saksıyı çatlatıp ağır ağır toprağa yayıldığımı duyuyorum. Ama toprağın beni kavrayıp kavramayacağını bilmiyorum.”(s.312) “Artık hiçbir şey dinlemek istemiyorum plaklardan. Bir süre daha boğuşup çocuğumu büyütme istiyorum. Çocuk ister saat onarıcısı Rıza’nın oğlundan olsun, ister Ömer’den... Belki de çocuk yoktur. Belki de kendimim yeniden büyütme istediğim; saksısını çatlatmış.”(s.316-317)

Bütün bu anlatımlar bize birkaç aylık bir bocalama döneminden sonra âni bir kararla bir otele gelerek ölmeye yatan Aysel’in neden böyle bir eyleme kalkıştığını ve bu kalkışma ile hangi noktalar üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Buna göre Aysel, özgür bir Türk kadını olduğunu ispatlamak gayesiyle yasak bir ilişkiye girmiş; ancak bu ilişki sonrasında aksi bir durumla karşılaşmıştır. Bunun yerine o, geçen zamanla birlikte bünyesinde hayatiyet sürdüren hastalıklı hücreleri fark etmiş ve neden sonra hesaplaşmak üzere bir otele gelerek ölmeye yatmıştır. Bu yatışta Aysel, kendini bütünleyen tarihle/“tarihi yeniden yapan el seni de yaptı” gerçeği ile amansız bir şekilde yüzleşmiş ve sonuçta yeni bir başlangıç kararı ile otelden ayrılmıştır.

Bununla birlikte burada özellikle vurgulanması gereken noktalardan biri, belki de en önemlisi altmış sekiz yılında bir aydınlanma âni ile fark edilen ve ardından gelen süreçte sorgulan temel problemlerin kaynağının nereye ait olduğudur. Bu, yukarıda da zaman zaman vurgulandığı gibi bir kuşağın yetiştiği devirle ya da süreçle alâkalı bir problemdir. Birtakım öğretiler/resmi ve geleneksel ideolojiler potasında biçimlenen birey ya da aydın işaret edilen süreç sonunda tam bir daralma ve tıkanma noktasına gelmiş; sonuçta yılların üzerine yığıldığı her türlü yükten kurtulmak ve arınmak için böyle bir eyleme kalkışma ihtiyacı duymuştur. Bu kalkışmanın özünde idealist çizgiyi tamamen kırmak ve kişi/kendi/personalite olmak arzusu yatmaktadır. Aysel’in roman boyunca verdiği mücadelenin temel esprisi budur. Son noktada aldığı kararla Aysel’in, bunu büyük ölçüde başardığını; en azından okuyucuya bu yolda yeni bir başlangıç müjdesi verdiğini söyleyebiliriz.

2.2. Direnme ve Başkaldırı

Ölmeye Yatmak romanı, gözlerini Cumhuriyet Türkiyesinde açtıktan kısa bir süre sonra bu dünyanın resmi ve süregelen geleneksel öğretileriyle yetişen bir aydının, söz konusu kırılma anı sonunda kendi tarihinin gerçekliğini farketmesi/sezinlemesi ile başlayan süreçte yaşadığı trajik yüzleşme hikâyesini dikkatlere sunuyordu. Bu hikâyenin kahramanı olan Aysel, fark ediş anından sonra kendi bireysel kimliğini/kişiliğini bütünleyen değerlerle yüzleşmek amacıyla bir otel odasına kapanıyor; kendisini inşa eden tarihle bir saat yirmi yedi dakika boyunca yüzleşiyor ve sonuçta mevcut yapının/kimliğin sürdürülemez olduğu bilinciyle yeni bir

başlangıca adımını atıyordu. Var olan yapının dışına çıkmak, başka bir ifade ile özgür ve bağımsız bir kimlik edinmek bu yeni başlangıcın temel hedefi hâline geliyordu. Otel odasında beliren bu düşünce roman kahramanı tarafından nasıl sürdürülecektir? Hedeflenen yeni kimliğe hangi aşamalardan geçilerek gidilecektir? *Ölmeye Yatmak* romanının sona ermesiyle birlikte okuyucunun zihninde beliren bu sorulara Adalet Ağaoğlu *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nin son iki halkasında cevap vermeye ve Aysel'in merak edilen gelecek kimliğini dikkatlere sunmaya çalışır. Bu itibarla biz bu başlık altında onun *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır* adlı romanlarda beliren kimliği üzerinde durmaya çalışacağız. Bunu yaparken önce Aysel'in arka plan dekoruna çekildiği *Bir Düşün Gecesi*'ne söz konusu kahramanın üstlendiği fonksiyon itibarıyla kısmen değineceğiz. Buna karşı asıl dikkatlerimizi, büsbütün Aysel üzerine kurulduğu için *Hayır..* romanı üzerinde yoğunlaştıracamız.

Gelecekteki duruşunu daha *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nin ilk halkasında, otel odasındaki sorgulayıcı tavrında gözlemlemeye başladığımız Aysel, *Bir Düşün Gecesi*'nde önceden almış olduğu karar çerçevesinde karşımıza çıkar. Bu romanda Aysel ilk defa bilinçli bir şekilde 12 Mart dönemi egemen güçlerinin kurmuş oldukları düğüne katılmayarak tepkisini dile getirmiş olur. Döneme egemen olan ve çeşitli çıkar ilişkileri içerisinde bulunan değer tanımaz asker-sivil bireylerin kurmuş oldukları düğüne katılmak ona göre, süregiden düzene destek vermek; yanı sıra bu düzenle uzlaşmak demektir. Bu bakımdan Aysel, bu yapının dışında kalarak kendini düğüne bulaştırmaz. Daha önce alınmış kararın bir sonucu olarak karşımıza çıkan bu bilinçli davranışın, gerçekte Aysel'in artık kendini yavaş yavaş toplumdan, mevcut sistemle barışık yaşayan kalabalıklardan tecrit etmeye başladığını göstermektedir. Özellikle bu nokta *Hayır...* adlı romanda daha açık bir biçimde karşımıza çıkacaktır. Toplum değerleriyle aynilemiş bireylerden uzak durmaya ve kendi inancının gereklerinden sapmamaya özen gösteren Aysel, *Bir Düşün Gecesi*'nde o derece kesin bir tavır içerisine girmiştir ki, bu uğurda aile üyeleri ile olan ilişkilerini bile askıya alır. Düzenin sürdürücülerinden abisi işadamı İlhan Dereli ile yengesi Müjgân'la tüm ilişkilerini keser. Bütün bunlarla o, sorgulayıcı olmayan ve her şeye tepkisiz duran toplumdan bağlarını bütünüyle kopararak uzak düşmeye ve kalabalık içinde giderek bir yabancı, adeta bir sürgün olarak yaşamaya başlar. Kendinden başka kimseye verecek hesabı bulunmadığına inanan ve gelecek zamanın ağır yüklerini yüklenmeye hazır olan bu aydın diğer yandan da sürekli olarak iç denetimini ve tarihsel kimliği ile alâkalı yüzleşmelerini sürdürür. Üzerinde durduğumuz hususları bilim adamı Ömer şu sözlerle özetler: “Yüreğini oyup önüne koymuş. Beynini çıkarıp eline almış. Görebildiği bütün kötü urları, kılçıkları, tozları, geçmişin biriktirdiği, tarihinin yığıdığı nice hastalıklı hücre varsa hepsini, elbette bir gözün görebildiği, bir mikroskobun seçebildiği oranda tek tek cımbızla ayıklamış. Buna dayanan yalnızlığa en iyi dayanır.” (s.92)

Bilim adamı Ömer'in bilincinden yansıyan ve okuyucuya tıbbî bir operasyon sahnesi karşısında izlenimi uyandıran bu satırlar, bir aydın olarak Aysel'in kendi zihni yapısını ne denli irdelediği ve kesif eleştiri sürecinden geçirdiğini göstermektedir.

Onaylamadığı hayatın üyesi olmayı reddederek yalnızlaşan ve kendi değerlerini oluşturmaya çaba harcayan bu insan, kız kardeşi Tezel'in ifadesiyle söylemek gerekirse "sırtına inancını yüklemiş" (s.29) ve bu inançla hayatını sürdürmeye kararlı bir kişidir. Şüphenin ve güvensizliğinin hemen her alana sirayet ettiği, değerlerin tüketildiği karmaşık bir toplum yapısında gelecek ümidini yitirerek kendini içkiye kaptırıpveren ve çareyi içkinin yarattığı yapay dünyada arayan Tezel'in belirttiği gibi o, "danaburnu ordusunun burnu sağlam üyesi" (s.9)'dir. Danaburnu "Toprak içinde yaşayıp bitkilere, köklerini keserek zarar veren bir böcek, kök kurdu"⁴³⁰dur. Adalet Ağaoğlu, "danaburnu ordusu" söz grubuyla hiç şüphesiz hem Türk aydınının genel yapısına hem de bu ordunun zorunlu bir üyesi olan Aysel'in duruşuna göndermede bulunur. "Danaburnu ordusunun burnu sağlam üyesi" ifadesiyle Aysel, konumu gereği bu ordunun zorunlu bir üyesi ama "burnu sağlam bir üyesi"dir. Özellikle "burnu sağlam üyesi" demekle o, bu ordunun diğer üyelerinden ayrı tutulur. Bu ayırımda rol oynayan belirleyici unsur, hemen her durum karşısında beliren dirençtir. Az önceki alıntıyı izleyen satırlar, bu noktaya işaret etmektedir: "O burun da ne burunmuş ya! Sürtürt aşınmıyor. Vur vur kırılmıyor." (s.9)

Başta işaret ettiğimiz gibi Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*'nde Aysel'i arka plana çekerek onu Ömer, Tezel ve Ayşen gibi romanda öne çıkan figürlerin bilincinden yansıtıyordu. Dar Zamanlar Üçlemesi'nin son halkasında/*Hayır...*'da bu tutumunu değiştiren Adalet Ağaoğlu, Aysel'i tekrar romanın en önemli kişisi konumuna yükseltir. Hattâ romanı sadece Aysel'in romanı hâline dönüştürür. Romanda Aysel'in yine önceki duruşuna bağlı olarak gelişme gösterdiğini görürüz. Aysel'in tekrar ön plana geçtiğini söylediğimiz *Hayır...* romanı temelde "direnme ve başkaldırı ekseninde örülmekte", yanı sıra diğer bir tema olan "intihar ise romanın pratiği içinde sorgulan"makta ve okuyucu bu sürece dahil edilmektedir.⁴³¹ Romanın ana karakteri olan Aysel, bu romanda *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düğün Gecesi*'ndeki gelişimine bağlı olarak bütünüyle toplum bilinci dışına düşmüş ve tanımadığı değerlere karşı başkaldırı eylemine girmiştir. Onun çok çeşitli alanlara yayılmış olan direnme ve başkaldırı eylemlerini, temelde 'kamusal' ve 'özel/sivil' olmak üzere iki nokta etrafında kümelenmek mümkündür. Bizzat yaşadığı hadiseler etrafında Aysel yönetim-aydın ilişkileri, yarın düşüncesini yok etmeye yönelmiş çağın baş döndürücü teknolojik gelişmeleri, bugünün ve yarının insanını kötü hayat şartlarına sürükleyen ve de sürüklemeye devam edecek olan militarist yapılanma... gibi

⁴³⁰ İsmail Parlatır vd., (1998): *Türkçe Sözlük*, cilt: I, Türk Dil Kurumu Yayınları, 9. Baskı, Ankara: 526.

⁴³¹ Ağaoğlu, (1993): 253.

sorunları ‘kamusal’ alandaki başkaldırılarında tartışma alanına çeker. Hayli ilerlemiş bir yaşta olan Aysel’in direncini kırmaya yönelmiş engellerle sürdürdüğü mücadele ise diğer alanda yani özel/sivil alanda karşımıza çıkan başkaldırı ve direnme biçimlerini meydana getirir. Romanda ifade edilen “parçalanmış değerler karşısında hayatla uyum sağlamak iki yüzlülüktür” tezi ya da düşüncesi, her iki alandaki başkaldırının temel dayanağını oluşturmaktadır. Ona göre bu yapıyla uyum sağlayan birey veya aydın ne kendi/kişi olabilir ne de yarın düşüncesi/endişesi taşıyabilir. Bu itibarla bu tarz durumlara karşı daima muhalif olmak gerekir. Bu ön çerçeveden sonra şimdi Aysel’in tartıştığı konulara ve tartışma sonunda reddettiği hususlara geçebiliriz.

Hayır...’in hâlihazır zaman çizgisinde Aysel’in onuruna düzenlenen bir ödül töreninin söz konusu olduğunu biliyoruz. Aysel, bu ödül törenine katılmak üzere sabah erken saatlerde uyanmış, yatakta bir süre oyalandıktan sonra yatağından çıkmış ve törene gidecekmiş gibi evde bazı hazırlıkları yapmaya koyulmuştur. Son derece sakin bir ortamda işlerini sürdüren Aysel bir taraftan da zihnini faal olarak işletmektedir. Bu zihin faaliyetinde Aysel, tören sırasında yapmayı düşündüğü konuşmayı tasarlamaktadır. İşte sosyoloji profesörü kimliğiyle karşımıza çıkan Aysel’in *Hayır...*’da ele alarak tartıştığı ilk konu bu tasarı konuşma metninde belirir. Okuyucu bu tasarı konuşma metninde onun bir aydın olarak neleri düşündüğünü okumaya başlar. Bu tasarı metnindeki ilk düşüncelere göre Aysel, ülke katında aydınının itibarı ve algılanışı ile alâkalı olarak şunları söyler: Bu ülke, geçmişten bugüne kadar aydınlarını yerden yere vurmuş, vuramadıklarını zorla bilim yuvalarının dışına iterek yaralamış ya da onları ülke sınırları dışına sürmüştür. Kendi aydını için kısmen de olsa bazen kıymet ifade eden davranışlarda bulunmaya kalkışmış; ancak bu tür girişimlerinde her zaman geç kalmıştır. Adeta itibarı iade etme niteliği taşıyan bu tür telafilerde “onların ya bunayacak kadar yaşlanmalarını, ya [da] ölmelerini” (s.8) beklemiştir. Değerini yitirmiş bu tür telafileri Aysel “Yaşlılar madalyaların ağırlığını nasıl taşısın? Ölüler güneşi ne yapsın?”(s.8) sözleriyle değerlendirir.

Hiç şüphe yok ki Aysel, bu düşüncelerini birbiriyle ilintili iki noktadan yani ülke gerçekleri ile bu ülkenin bir aydını olarak bizzat yaşadıklarından hareketle dile getirir. Nitekim o, siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik karmaşanın egemen olduğu bir zamanda yani Cumhuriyetin ilk yıllarında doğmuş ve bu ülkede ömrünü geçirmiştir. Özellikle altmış sekiz yılından itibaren başlattığı özgür kimlik olma mücadelesinde mevcut yapı tarafından sürekli bir biçimde engellenmiş, dışlanmış ve cezalandırılmıştır. Mesela adına düzenlenen törende Aysel’e onur plaketi takdim edecek olan İhsan Türközü, kendisi de bir bilim adamı olduğu hâlde Aysel’i öğrencisi Engin’le kurmuş olduğu özel ilişkiden dolayı yetmişli yıllarda devrin yönetimi isteği doğrultusunda üniversitedeki işinden uzaklaştırmaya çalışmış ve sonunda amacına ulaşmıştır. Buna ilave olarak askeri yönetimin söz konusu olduğu yıllarda da evine baskınlar düzenlenmiş ve göz altına alınmıştır. Kısacası bu ülke, işine geldiği zaman ondan yaralanmaya kalkmış diğer zamanlarda ise onu sudan bahanelerle içeri almış ve yargılamıştır.

Geçmişte türlü gerekçelerle göz altına alınan ve zorla üniversitedeki işinden uzaklaştırılan bir bilim adamı bugün ise benzer bir kurum tarafından taltif edilmeye çalışılmaktadır. Yani daha önce üniversitede görev yaparken yasal dayanaklardan yoksun gerekçelerle kısıtılan ve cezalandırılan bir aydın bugünün konjoktüründe ödüllendirilmektedir. Üstelik dünkü cezalandırıcı İhsan Türközü tarafından. Hiç şüphe yok ki bu ödüllendirme çelişkileri ve soru işaretleri bünyesinde taşıyan bir ödüllendirmedi. Bu itibarla Aysel bu noktada endişelidir. Çünkü dünün bugünü olduğu gibi bugünün de bir yarını vardır. Bu açıdan bakınca bugünün bu telafi edici olayı, yarını güvence altına almakta mıdır? İşte Aysel, kendisine takdim edilecek onur plaketine bu açıdan yaklaşmaktadır. Ona göre dünün ve bugünün çelişik görüntüsü yarın tasavvurunu iyiden iyiye muğlak hâle dönüştürmektedir. Çünkü sadece bugünün bir gerçeği olmayan bu çelişkili tablo, pek çok örneği ile geçmişten bugüne kadar süregelmiştir. Tasarı metinde Aysel, bu sorunla alâkalı olarak endişe ve düşüncelerini şu şekilde dikkate sunar: “Yarın politikanın fırtına makineleri yeniden tozu dumana kattığında, madalyalarımızla birlik yine yerlere çalınmayacağımızı kim söyleyebilir? Kalk-Yat! Kalk-Yat! İrfan ordumuzun tarihi, talime çıkarılmış eratin yazılmamış tarihine benzetilmiştir. Kışlaya girmeyenlerse zaten asker kaçağı, vatan hainleri! Neyse ki, yat-kalkla soluğu kesilmeyenler de hep onlar, hep onlar.” (s.7-8)

Aysel’e verilmesi öngörülen onur plaketi çerçevesinde beliren başka bir nokta ise, ülke aydınının dış ülkelerde gördüğü teveccühe paralel olarak içeride itibar görmesi, kıymet kazanmasıdır. Adalet Ağaoğlu bu sorunu yine Aysel’e verilmesi kararlaştırılan onur plaketi etrafında işlemeye çalışır. Buna göre Aysel, kendisine takdim edilecek olan onur plaketine layık görülmeden önce yaptığı bir çalışma dolayısıyla yurt dışında bir ödül kazanmıştır. Avrupa patentli olan bu ödül hemen her dönemde olduğu gibi ülke kamuoyunda kısa zamanda tesirini göstermiş ve bazı kurumları hemen harekete geçirmiştir. İşte İhsan Türközü’nün de aralarında bulunduğu kurul Aysel’in yurt dışındaki başarısına paralel olarak hemen harekete geçmiş ve onu onur plaketi ile taltif etmeyi kararlaştırmıştır. *Hayır...* romanında Adalet Ağaoğlu’nun işaret ettiği bu husus, gerçekliği sadece roman dünyasına özgü bir durum değildir. Ülke tarihinde bu ve benzeri olaylara sıklıkla müşahede edilmiştir. Tabii bir gelişme olmadığı her bakımdan belli olan bu davranışın Aysel’i rahatsız etmemesi düşünülemez. O, kendisine verilmesi kararlaştırılan bu onur plakentinin tamamen dışa endeksli bir düşüncenin ürünü olduğunu bilmektedir. Bu itibarla ülke aydınının bu şekilde ‘ödünç terazilerle’ tartılmasının ‘ayıpların en büyüğü’ addedilmesi gerektiğini düşünmekte ve dışa ayarlı bu tavrı şiddetle eleştirmektedir:

“Beyler, ayıptır! Ülkemizin bir bilim insanına, o kimse yurtdışında bir özendirme ödülü, minik bir rozet kazandı diye tören kurmak, şimdiye dek saydığım ayıpların içinde en büyüğü. Burada onurdan söz ediliyor. Verilecek plakete ‘onur plaketi’

deniliyor. Bizleri neden ödünç terazilerle tartıyorsunuz? Şurama o rozet takılmadan önce neredeydiniz? (...)

Bizlerin keşfedilmemizi bile başkalarına bıraka bıraka, keşiften yoksun bir toplum olduk.”(s.8)

Bu düşüncelerin sahibi olan bir aydın kendisine verilmesi kararlaştırılmış onur plaketi törenine gidecek midir? Veya söz konusu onur plaketi, geçmişte kendisini üniversiteden uzaklaştırmış bir kişinin elinden alacak mıdır? Öğrendiğimiz ilk andan son ana kadar bizi son derece merakta bırakan bu soru romanın son kısımlarına doğru cevap bulur: ‘Aysel törene gelmedi.’ Hiç şüphe yok ki Aysel’in törene gitmemesi, gerçekte sürdürmekte olduğu başkaldırı eyleminin bir göstergesidir. Bu davranışıyla o, son noktada mevcut yapıyı tanımadığını ve kalabalığın dışında olduğunu bir kez daha ifade etmiş olur.

Romanın hâlihazır zaman çizgisinde cereyan eden ödül töreni etrafında Adalet Ağaoğlu, uzun yıllar ülke gündemini meşgul eden sorunlara temas etmektedir. O, aydının ülke yönetiminde nasıl algılandığı, ne tür muamelelerle karşı karşıya bulunduğu sorununu tartışırken özellikle mevcut yapıya göndermelerde bulunmaktadır. Yarattığı Aysel karakteriyle de bu yapının sürdürülemez olduğu, okuyucu tarafından mutlak surette sorgulanması ve net duruşun belirlenmesi gerektiği düşüncesini telkin etmektedir.

Cumhuriyet’in ilanından bugüne değin Türk demokrasisinin askerî müdahalelerle birkaç kez kesintiye uğradığı bilinmektedir. Müdahalelerin söz konusu olduğu dönemlerde anayasal yapı her seferinde rafa kaldırılmış, yerine hiçbir dayanağı olmayan askerî kriterler ikâme edilmiştir. Demokratik yapının kaldırıldığı, yerine askeri tedbirlerin ikame edildiği bu dönemlerde özgürlük alanlarının daralması ve buna bağlı olarak birtakım çarpıklıkların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Ülkenin bir gerçeği olan bu olguyu Adalet Ağaoğlu *Hayır...*’da Aysel’in etrafında cereyan eden küçük bir hadise ile tartışma alanına çeker ve çarpıklıkların hüküm sürdüğü görece özgürlük ortamında aydın ya da bireyin ne tür durumlarla karşı karşıya gelebileceğini dikkate sunar.

Altmışların sonlarında girdiği sorgulama sürecine bağlı olarak her geçen gün biraz daha sistem dışına düştüğünü gördüğümüz Aysel, seksenli yılların başında meydana gelen askeri müdahale ile artık ülkedeki yönetimin, yürürlükteki düzenin ve uygulamaların antidemokratik olduğunu, dolayısıyla da böyle bir yapının meşru addedilemeyeceğini düşünmektedir. Mevcut askeri yönetimle alâkalı düşüncelerini, taşıdığı aydın sorumluluğu gereği sesli hâle dönüştürmek ve böylece kamuoyuna mal etmek amacıyla olan Aysel, on iki eylülde kısa bir süre sonra düşüncelerini metin hâline getirmeyi ve bunu bir bildiri şeklinde kamuoyuna dağıtmayı tasarlamaktadır. Onun kamuoyuna dağıtmayı düşündüğü metnin özü şudur:

“Yalan bir yasanın yalan Başkanı, Başbakanı, Meclis Üyeleri! Hepiniz aşağı, hepiniz aşağı!

Bu ülkenin bütün insanları!

Ortada sıkıyönetim yasalarıyla ziyana uğramış tek kişi kalmayana dek sizleri, hep birlikte bu yalan yönetimin bütün buyruklarına “Hayır!” demeye çağırıyorum. Tarih önünde gerçekten suçlu olmak istemiyorsak, sırtımıza zorla binmiş olanların kendi kendilerine yaptıkları bütün uygulamalara “Hayır!” diyelim. Üstlerine oturdukları omuzlarımızı altlarından çekelim.” (s.45)

Hemen her bakımdan son derece sert olduğu dikkatlerden kaçmayan bu bildiri metnini Aysel, biraz önce de değinildiği gibi anayasal yapının ortadan kaldırıldığı sıralarda kaleme almıştır. O, inandığı ve savunduğu bu düşünceleri metin hâline getirip bildiri şeklinde kamuoyuna dağıtmayı planlar. Ancak bu metnin oluşturulmaya çalışıldığı sıralarda meydana gelen bir hadise, bu düşüncelerin kamuoyuna duyurulmasını engeller. Çünkü metni oluşturmaya çalıştığı sıralarda ansızın “bu ülkede pek çok aydına yapıldığı gibi, bir gece” (s.47) kapısı çalınır; içeri giren kolluk kuvveti evi didik didik eder; kitapları, dosyaları bir bir karıştırır ve aralarından bir çoğunu alıp götürür. İşte Aysel bu ani baskın hadisesi yüzünden söz konusu tasarısını gerçekleştiremez. Ama böyle bir tasarımı düşünmüş olması ve metne dönüştürmeye çalışmaya başlaması onu yine mahkeme karşısına çıkarmaya yetecektir. Çünkü ülkede meydana gelen askeri müdahale eski defterleri karıştırmış ve Aysel’in baskında götürülen evrakları arasından söz konusu tasarı bildiri metnini bulup çıkarmıştır. İşte askeri yönetimin hüküm sürdüğü süreçte bu ham metin suç unsuru ihtiva ettiği gerekçesiyle onun yargılanmasına neden olacaktır. Askeri müdahalenin ardından gerçekleşen yargılamada Aysel, suç ihtiva ettiği söylenip mahkemede okunan bildirisi üzerine yargıca ısrarla yazının üç yıl önce yazıldığını yanı sıra yazının düşünce evresinden geçip kamuoyuna mal olamadığını yani dağıtılamadığını belirtir ve bu hususun zabitlere geçirilmesini ister. Ancak onun bu isteği hiçbir zaman dikkate alınmaz mahkeme tarafından.

Önceden yazılmış ve dağıtımı yapılamadığı için düşünce evresinden geçememiş bu metnin üç yıl sonra bir aydının yargılanmasına sebep olması olayı, hiç şüphesiz bir ülkenin anayasal düzeninin çarpıklığını daha yerinde bir ifadeyle görece demokratik ortamın yapısını dikkatlere sunmaya dönüktür. “Devlete, hükümete hakaret ve halkı isyana teşvikle suçlanan” (s.44) Aysel bu çarpıklığı şu cümlelerle ifade eder: “İyi ama, şimdi ben neye göre yargılanıyorum? Dağıtımı bile yapılamamış, üstelik de adıma gölge düşürerek beni içine tıktıkları hücreden ötürü yapılamamış bir yazı nedeniyle. Başkalarına mal olması çok baştan engellenmiş görüşler için. Bu görüşler salt el yazısıyla, henüz düşünce bile olmayan bir taslak...” (s.47)

Üç sene evvel kaleme alınan ancak dağıtımı yapılamadığı için kamuoyuna mal olamayan bir metin. Buna karşın değişen anayasal düzen ve söz konusu yargılama... Aysel’in haklı olarak sorduğu soru, kişisel hak ve özgürlükleri hiçe sayan yapının keyfilliğini ve olmayan

meşruiyetini göstermektedir. O, mevcut yapının çarpıklığını, kendisi gibi bir bilim adamı olan Doç. Üner'in üniversite yönetimi nezdinde gördüğü haksız uygulama ile örnekleyerek desteklemeye çalışır: "Doç. Üner, kazandığı bir bursla gitmiş bulunduğu yurt dışından, kolunun altında kendi ülkesinde asla yapamayacağı çok değerli bir inceleme ile dönüyor; bağlı bulunduğu bilim çatısı altında tek kişi henüz bu bilimsel incelemeyi görmemiş, merak bile etmemişken, bu çatının kapılarını yüzüne kapanmış buluyor. Bu durumda yasa nerede? Suç ne, cezasını kim kesiyor?" (s.48)

Bütün bu noktalar bir taraftan mevcut yapının çarpıklığını diğer taraftan da Aysel'in neden uzlaşmaz bir eylem içerisinde bulunduğu gerekçelerini ve bir aydın olarak düşünsel bakımdan hangi seviyeye ulaştığını yansıtmaktadır. Gerçekten de Aysel, sürekli olarak kendini denetleyen uyumsuz bir kimliktir. O kadar ki davanın duruşmasının yapıldığı sırada özellikle yasadışı olduğunu düşündüğü mahkemeye gelmesini ve huzurda mahkeme erkânına sık sık "sayın yargıç" "sayın yargıç" saygı sözüyle hitap etmesini içine sindiremez. Ona göre mahkemeye gelmek bir bakıma bu kurumun meşruiyetini tanımaktır. Ayrıca yukarıda geçen hitaplar, itibar edilmeyen bir kurumun başındaki sorumlusuna kıymet verildiğine delalet eder ki, Aysel bu noktada kendi yapısından tereddüde düşer. Çünkü o, bulunduğu yerde hukukun olmadığını, mahkemenin meşruiyetinin bulunmadığını, dolayısıyla böyle bir yapının kökten reddedilmesi gerektiğini düşünen bir aydındır. Ona göre kendisine güvenen gerçek bir aydın inandığı değerler çerçevesinde hemen her durumda mücadele edebilmelidir. O, henüz bu tip bir kararlılığı tam anlamıyla gerçekleştiremediğini düşünür ve kendisini eleştirir: "Reddedilmesi gerekli bir şey, tam anlamıyla reddedilmeli. Biz ne tuhaf aydınlarız. Hayır, ben aydın maydın değilim. Ancak, bu savcıya oranla aydınım, o kadar." (s.46)

Hayır...'da Adalet Ağaoğlu'nun değindiği sorunlardan biri de yarın düşüncesini yok etmeye yönelmiş çağın endişe verici nükleer ve militarist yapılanmalarıdır. Baş döndürücü teknolojik ilerlemelere bağlı olarak ortaya çıkan nükleer silahlara ve bu silahlarla donatılmış ordulara dikkati çeken yazar, gelecek adına bugünden insanları ikaz eder gibidir. Adalet Ağaoğlu, gelecek adına kendisinin duymuş olduğu endişeyi *Hayır...*'da aydın kimliği ile karşımıza çıkardığı Aysel'le dile getirmeye çalışır. Aydın konumundan hareketle kendisini yaşadığı çağdan ve gelecekte sorumlu addeden Aysel, bütün canlıları yok edebilecek askeri teknolojik gelişmeleri derinlemesine tartışma alanına çeker.

Dünyanın silahlanmasını büyük bir tehlike olarak gören Aysel'e göre üçüncü büyük savaş nükleer silahlar savaşı olacak ve bu savaş o ana kadar gerçekleşmiş savaşların en şiddetlisi ve en kısa süreli olanı olacaktır. Canlı denen hiçbir varlığı hayatta bırakmayacak olan bu tehlikeyi şimdiden görmeye çalışan Aysel, silahlanmaya şiddetle karşı çıkarken bir taraftan da yarından sorumlu olduğunu düşünen aydınları/insanları konuya daha duyarlı olmalarını istemektedir. Yarın endişesi taşıyan Aysel, bu tehlikeye dikkati çekerken özellikle orduların

varlık nedenini sorgulamaktadır. Hem bugünü hem de yarını tehlikeye düşüren orduların varlığını zararlı ve gereksiz bulmaktadır. Ordulara kanalize edilen paraların aslında insanların daha kötü beslenmesi, daha kötü ısınması, daha kötü sağlık şartları ile yarı yaşar hâle gelmesi demek olduğunu belirtir. Ona göre bizler silahlanmayı isteyerek değil, çağdışı kaldığını çoktan görmemiz gereken bu akıl dışı silahlanmayı reddederek daha iyi korunabiliriz. Eğer ordular ülkelerini savunmak istiyorlarsa tank, tüfek, uçak, bomba anlamında bir silahlanmaya, üretime hiçbir katkısı olmayan kadrolar beslemeye şiddetle karşı durmalıdırlar. Ancak bu anlayışa sahip olunursa yarınlar güvence altına alınabilir ve hayatlar gerçek anlamda özgürce yaşanabilir.

İnsanlık aleminin yarımını yok etmeye dönük militarist yapılanmalara yarattığı roman kahramanı Aysel’le şiddetle karşı çıkan Adalet Ağaoğlu, bu bağlamda çağın içine düştüğü bir ikilemi de *Hayır...*’da tartışma alanına çeker. Özellikle kullanılması durumunda nükleer silahların insan ve çevre sağlığına aşırı derecede zarar verdiği, nesilleri uzun süre etkileyerek genetik bozukluklara yol açtığı bilinmektedir. Geçmişte Japonya’da meydana gelen hadise bu duruma somut bir örnektir. Böyle olduğu hâlde bugünkü modern dünya bir tarafta savunma adına en tehlikeli nükleer silahları üretme ve edinme yarışına girmekte, diğer tarafta ise bu veya buna benzer tehlikeli üretimlerin doğuracağı olumsuz sonuçları ortadan kaldırmak, yani zararı en aza indirmek için çareler üretmektedir. Bir yandan dünyayı yok edebilecek nükleer silahlanma çabaları, öte yandan bu silahların ortaya çıkaracağı tıbbî olumsuzlukları tedavi etme arayışları... Bugünkü çağın ve aydının çelişkilerinden biridir bu durum. Adalet Ağaoğlu bu hususu, romanın yurt dışı mekânında, Yaşlılar Yurdu’nda hastaları tedavi etmekle görevli bilim adamlarına tartıştırır. Onlar çağın ve aydın olarak kendilerinin içine düştüğü bu ikilemi şu şekilde dile getirirler:

“Nükleer araştırmaların insan ve çevre sağlığı üstünde ne derin yaralar açtığını herkes kabul ediyor. Başta da araştırmaları sürdürenler. Evet, nükleer üslerin yerleri değiştiriliyor, ama deneyler durdurulmuyor. Bu durumda, biz doktorların da insanları sağaltma görevleri herhangi bir değerden yoksun kalıyor. Korkunç bir ikilem! Bir yandan, ölüme en yakın yaşlıların bile son demleri acısız geçirmelerine çabalıyoruz, öte yandan çocuklar daha doğmadan, ölüm onları hazır bekliyor.” (s.161)

Engin’in de aralarında bulunduğu Yaşlılar Yurdu’ndaki aydınlar çağın içine düştüğü ikilemleri tartışırken aynı zamanda nükleer silahlanmaya karşı Avrupa’da belirmeye başlayan anti-nükleer ve anti-militarist örgütlenmelere de temas ederler. Mesela bu tehlikeli gidişi gören Avrupa’nın duyarlı kesimi, özellikle kendi kıtalarını korumak amacıyla anti-nükleer örgütler kurmuş ve söz konusu tehlike karşısında mücadele etmeye başlamıştır. Kısaca N.F.E, yani Nuclear Free Europe teşkilatı, nükleer yapılanmalara karşı Avrupa’nın duyarlı insanların kurmuş oldukları bir örgüttür. Bu tür bir örgütlenme, insanlığın geleceği adına elbette umut

verici ve sevindiricidir. Ne var ki bu tür bir örgütlenme kapsayıcı olmaktan ziyade dışlayıcıdır. Dikkat edilirse nükleer tehlikelerden korunmak amacıyla Nuclear Free Europe teşkilatını kuran Avrupa, bu örgütleniş biçimiyle gerçekte kendi sınırlarına haps olmuştur. Bütün insanlığı ilgilendiren bir sorun karşısında beliren içe kapalı bu örgütleniş biçimi aynı zamanda duyarsızlığın ve birtakım ayırımı yapının ürünüdür. Başka bir deyişle bu, ırkçı ve dışlayıcı bir yaklaşımdır. Bu ayırmacıya işaret eden Adalet Ağaoğlu, soruna daha evrensel bir açıdan bakmayı tercih eder. O, bu evrensel tercihini *Hayır...*'da üçlemenin ilk halkasından tanıdığımız Engin aracılığıyla dışa vurur. Diğer aydınların aksine Engin, bütün insanları ilgilendiren böyle ciddi bir tehlike karşısında Avrupa'nın sadece kendi adasının kurtuluşu için çalışamayacağını belirtir. Ona göre tehlike bütün dünyayı tehdit ettiğine göre, bu tip örgütlenmeler daha şumüllü olmalı, dolayısıyla sınır tanımamalıdır. Bu düşünceden hareketle Engin, Yaşlılar Yurdu'ndaki Avrupalı bilim adamlarına örgütlenmenin N.F.E. şeklinde değil de, N.F.W yani Nuclear Free Word biçiminde olması gerektiğini söyler.

Romanın Yaşlılar Yurdu'ndaki kısımlarında Adalet Ağaoğlu, bu tür ayrımların hiç şüphesiz milliyetçilik, ırkçılık ve benzeri verili düşünce biçimlerinden ileri geldiğini; ancak bunların aynı zamanda sorunun yüzeyde görünen sebepleri olduğunu belirtmektedir. Ona göre gerçek sebep çoğu insanın özellikle de yarından en çok sorumlu olması gerekli aydınların bilinç düzeylerinin düşüklüğü ve duyarsızlığıdır. Günün baş döndürücü teknolojik gelişmelerinin aynı zamanda yarın olgusunu yok edebileceği endişesini duyabilmek ve şimdiden uyanık bir bilinçle tehlikeye karşı durabilmek... Hemen her karşı duruş eyleminde yarın endişesinin izlerini gördüğümüz Aysel, bu durumu öğrencisi Engin'e yazdığı mektubunda ifade eder gibidir. O, siyasi sürgün olarak Yaşlılar Yurdu'nda günlerini geçirmekte olan eski öğrencisine, İkinci Dünya Savaşı'ndaki kıyımlarla ilgili olarak özellikle yaşlı Almanlarla konuşmasını, böyle bir kıyım olurken neden sessiz kaldıklarını onlara sormasını ister. Aysel mektubunda onların bu soruya verecekleri cevabı da tereddütsüz ifade eder: "Bizim hiçbir şeyden haberimiz yoktu ki..." Bu, ona göre ürkütücü bir karşılıktır ve aynı zamanda insanların konuya ne kadar duyarsız olduklarının bir göstergesidir. Aysel, bunca acı tecrübeden sonra şimdiki neslin gelecek adına böylesine duyarsız kalamayacağını belirtir: "Ah Engin, yarın da insanlar bugün için bilmiyorduk, haberimiz yoktu mu diyecekler? Hepimiz böyle mi diyeceğiz. Bilmiyorduk. Haberimiz yoktu? Mezarı belirsiz ölülerimiz olduğundan bile haberimiz yoktu..." (s.160)

Bu ifadeler hiç şüphesiz yok ki geçmişteki acı tecrübelerle bakarak geleceğe bakan ve geleceği şimdiden teminat altına almak için tüm insanlara çağrıda bulunan bir aydının endişe dolu uyarılarını ihtiva eder. Bu ve benzeri sorunlar karşısında beliren net duruştan hareketle denilebilir ki Adalet Ağaoğlu, bu romanda yerelliğin ve mahalliliğin sınırları dışına çıkmakta, sorunlara daha evrensel açılardan yaklaşmaktadır. Yaşlılar Yurdu'ndan hareketle takdim ettiğimiz durumların bu hususu net bir biçimde yansıttığı kanaatindeyiz. Onun bu tavrının

mensup olduğu düşünce sisteminden ve geçmişten dersler çıkararak geleceğe bakan bir aydın duyarlılığından ileri geldiği söylenebilir.

Baştan beri örneklemelerle altını çizmeye çalıştığımız tüm hususlar mevcut yapı ile uyumsuz ve aykırı bir aydının yani bilim adamı Aysel'in sadece bir cephesini vermektedir. Anlatımlardan da anlaşılacağı üzere bu cephede şu önemli konu başlıkları öne geçiyordu: Ülke nezdinde söz konusu olan aydın algılaması ve bu algılama karşısında aydının tavrı; yasa dışı gelişmelerle değişebilen ana yasal düzen ve bu düzenle birlikte hak ve özgürlüklerin daraltılması; teknolojik gelişmeler sonucunda beliren nükleer/militarist yapılanmalar ve bütün bunlara karşı süregelen duyarsızlık... Bu noktaları işlerken de vurguladığımız gibi Aysel bir taraftan bu yapının çarpıklığını diğer taraftan da bu yapı karşısında takınılması gereken tavır ortaya koyar. "Parçalanmış değerler karşısında hayatla uyum sağlamak iki yüzlülüktür" diyen Aysel, bu düşünceye uygun olarak süregiden hayatı reddetmekte, onu onaylamamaktadır. Hiç şüphesiz böylesi radikal bir duruş, onun toplum bilinci dışına düşmesini ve aynı zamanda bir birey olarak o toplumda yalnızlaşmasını şart koşacaktır. İşte *Hayır...*'da bu yüzüyle de önemli bir roman kahramanıdır Aysel. Kendisini bilinçli bir şekilde sürü dışına iten bu aydın aynı zamanda hayatını sürdürmek zorunda olan bir insan olarak bu toplum içinde hangi dayanaklarla ayakta duracaktır? Adalet Ağaoğlu onun yalnızlaşma sürecini ve buna karşı beliren hayatta kalma çabalarını da yansıtır romanında. Bu ikili yapıdan önce nasıl yalnızlaştığına; ardından da buna ne tür direnç noktaları geliştirdiğine değinelim.

Bir Düşün Gecesi'nde diğer figürlere göre geriye çekilmiş olan Aysel romanın son kısımlarına doğru ilginç bir gelişmeyle karşı karşıya gelir. Ömer ve Tezel'den edindiğimiz bilgilere göre Aysel, eski ilkokul arkadaşlarından 'solcu' Sevil'i evde barındırdığı gerekçesiyle polis tarafından tutuklanır. Yargılama sonunda serbest bırakılan Aysel ilerleyen yıllarda buna benzer polisiye vakalarla karşı karşıya gelmekten kurtulamayacaktır. Yetmişli yıllarda üniversitede öğretim üyeliği görevini sürdürmekte olan bu aydın "öğrencileriyle kurduğu özel münasebetler, onlar arasında eşitlik ve bitarafılık prensibine riayet etmediği sabit görülüp aynı serbesti dahilinde milli örf ve adetlerimize uyuşmayacak ve vatanın bütünlüğünü sarsacak fikirler aşıladığı" (s.104) gerekçesiyle görevinden uzaklaştırılmak istenir. Her ne kadar bu uzaklaştırma kararına direnir, dekanın uzattığı kurul kararını imzalamak istemez ise de Aysel, neticede yönetimin kararına boyun eğmek mecburiyetinde kalacaktır. Onun uzaklaştırılma hadisesinde, özellikle daha sonra delirmiş olarak Yaşlılar Yurdu'nda karşımıza çıkacak olan muhbir Cemal'in yönetime taşıdığı bilgilerin etkili olduğu söylenebilir. Altmışlı yılların sonlarına doğru öğrencisi Engin'le toplum değerlerine aykırı bir ilişkiye girdiğini öğrenen Cemal, Aysel'le Engin'i sürekli olarak izlemiş ve bu izlemelerde edindiği bilgileri yönetime taşımıştır. İki yıl sonra üniversitedeki görevine döndükten sonra Aysel bu gerçeği öğrenecektir.

Aysel'in direncini kırmaya yönelik diğer bir hadise ise, "Bir Sahtekârlık Olayı" etrafında gelişir. Tecrit edici tüm olumsuz gelişmelere direnerek akademik çalışmalarını sürdüren Aysel, "İnsanlarda ve Toplumlarda Boş Alanların Kullanımı" adlı önemli bir inceleme eseri yazmış ve bunu yayımlamıştır. Akademik çevre tarafından son derece önemli bulunan bu inceleme yayımlandığı sıralarda önemli eleştiriler almış ve elden ele dolaştırılmıştır. Ne var ki bu olumlu karşılanma demokrasi askıya alındığında tersine dönecek ve yazarını hayli uğraştıracaktır. Çünkü bu eserin sahtekârlıkla ilintili olduğu iddiası ileri sürülecektir. İddiaya göre Aysel, bu eseri uzaklaştırıldığı Sosyoloji Bölümü raporlarına gizlice el koyarak başka bir ifadeyle üniversiteye ait bir araştırmayı kendi malıymış gibi kullanarak hazırlamıştır. Aysel'in adına gölge düşürmeyi amaçlayan bu girişim, sonuçsuz kalacaktır. O, bu hadise üzerine dava açmış ve bu davayı kazanmıştır. Pek çok polis baskınlarının ve yıldırıcı faaliyetlerin belirlediği bu süreçte Aysel, gerek üniversiteden gerekse dışarıdan hiç kimseyi yanında görememiştir. Bu durumu onun tek dostu olan Yazar üzüntüyle şu şekilde nakleder: "Bugüne dek araştırmalarıyla insan ve toplum hayatımızı aydınlatmakta önemli çabalar göstermiş bir bilim kadınınızın en küçük bir kanıtı bulunmayan, gerçekte en ufak ilişkisi olmayan bir suçla suçlanmasının sessizlik, hatta bir çeşit sevinçle karşılanmasını ülkemin aydınları adına utanç verici buluyorum." (s.115)

Aysel'in hayat hikâyesinde beliren bu olumsuzluklara daha önce işaret ettiğimiz bildiri meselesini ve özellikle onun özel hayatında söz konusu olan birtakım gelişmeleri de ilave etmek gerekir. Mesela *Ölmeye Yatmak* romanında Ömer'le evli olan Aysel, *Hayır...* romanında Ömer'den boşanmış ve yalnız başına yaşamaya başlamıştır. *Bir Düşün Gecesi*'nde Aysel'in yeğeni Ayşen'e içten içe aşk duyan Ömer, ilerleyen zamanlarda onu gebe bırakmış ve onunla evlenmek zorunda kalmıştır. Yanı sıra o çok sevdiği ve tutkuyla bağlandığı Engin de uzaklaşmıştır Aysel'den. Yaşlılar Yurdu'ndaki son buluşma Engin'in duygusal ve düşünsel bakımdan ne denli uzaklaştığını dikkatlere sunar. – Gerçi Engin daha sonra düşüncelerinde yanıldığını anlayacak ve yine Aysel'in peşine düşecektir.- Yüzünde beliren beyaz kılı, ayak bileğindeki probleminden dolayı aksayan yürüyüşü ve çok konuştuğunu müşahade eden Engin, Aysel'in son derece yaşlanmış ve eski direncini artık yitirmiş olduğunu düşünür. Bu sebeplerden dolayı onu alabildiğine soğuk karşılar son buluşmada. Ömer ve Engin'in duygusal ve düşünsel bakımdan kopuşları, şüphesiz yaşı hayli ilerlemiş olan Aysel için büyük bir yıkımdır. Onun zamanla etrafının nasıl dağıldığını romanda anlatıcı yazar şu cümlelerle dikkatlere sunmaktadır:

"Delice bağlandığı herkes, yıllar içinde tek tek kayıp gitmişti dünyasından. Hemen hepsi, büyük sürünün bir üyesi olmayı seçtiler. Onları böyle mi düşlemişti? Genel ahlâka uyumda bu kadar gönüllü davranacakları hiç aklına getirmemiş miydi? Kuşkusuz sürüye katılmayanlar da vardı. Fakat onlar da, ya

kırlara-köylere çekilmişler, ya kendilerini geceli gündüzlü içkiye vermişlerdi. Ya hiçbir şey yaratmıyorlar, ya ortaya edebiyatla ilgisiz işler çıkarıyorlar... Git git, ehven-i şer'ci olunuyor.” (s.203)

Bu alıntı Aysel'in hangi psikolojik şartlarda direnişini sürdürdüğünü açıkça göstermektedir. Çevreden duygusal ve düşünsel bakımdan tamamen yalıtılmış bir görüntüyü dikkatlere sunar bu alıntı. Bu yalnızlaşmaya ayrıca daha dar alanda, Aysel'in karşılaştığı problemleri mesela Ömer'den boşandıktan sonra pek çok ev değiştirmesi, öncekilerin aksine yarı bodrum katlarda sobalı evlerde yaşamaya başlaması, bütün ev işlerini kendisi yapar olması; vücudun çeşitli bölgelerinde meydana gelen rahatsızlıklarla –mesela ayak bileğinin şişmesi, kireçlenme, damarların çekmeye başlaması, düşerek omzunu parçalaması ve benzeri- uğraşması... kısaca tek başına yaşayan yaşlı bir kadının karşılaşılabileceği hemen her şeyle boğuşmasını da ilave etmek gerekir.

Gözüne alınma, üniversitedeki işten uzaklaştırılma, eski dostlardan yolların ayrılması, özel sorunlar ve yaşlılığa bağlı rahatsızlıklar... Önceki gelişme çizgisine bağlı olarak Aysel'i bütün bu olumsuz unsurlarla toplum içerisinde yalnızlaştıran Adalet Ağaoğlu, denilebilir ki roman kahramanının direncini, dayanma gücünü ölçmektedir. Daha önce almış olduğu karar doğrultusunda kendi hayatına yön veren, kendini sürü bilinci dışında tutmaya çalışan bir insan ve onu bu yoldan alı koymaya azmetmiş engelleyici unsurlar. Gerçekten bu ağır şartlara rağmen Aysel mücadelesini sürdürebilecek mi, yoksa direnmekten vazgeçecek mi? Adalet Ağaoğlu roman kahramanını özellikle bu iki uç nokta etrafında sınamaktadır. Konumu ne olursa olsun gerçekten bir bireyin bu olumsuz şartlarda direncini yitirmeden inandığı değerler istikametinde hayatını sürdürebilmesi son derece güçtür. Ama Aysel bunu başarabilmekte ve hayat içinde hâlâ muhalif kalabilmektedir. -Böylesine yalıtılmış bir ortamda roman kahramanının küçük mutluluklarla hâlâ mücadelesini sürdürüyor olması gerçekte yazarın biraz idealize edici davrandığı kuşkularını akla getiriyor. Onu daha çok insanî özelliklerin ötesine taşıyor bu tür bir yaklaşım-⁴³² Onun bu dirençli yönünü yazar anlatıcı şu şekilde aktarmaktadır: “Aysel'in, hem de güle oynaya hayata katılarak; araştırmalarını, incelemelerini yayınlatarak; şu son aylara dek çalışmalarına sağır kalınmasından hiç etkilenmeyerek sorgulayışlarını sürdürebilmesine, buna karşın yine de sürekli muhalif kalabilmesine hayrandı. Alev'i de seviyor, ama onun muhalefeti hep ağlayan bir yüzle.” (s.203)

Alıntıda da görüldüğü gibi Aysel, bu yalıtılmış ortamda hem akademik çalışmalarını hem de direnişini ve muhalifliğini sürdürmektedir. Üstelik bunları hayata katılmak suretiyle yapmaktadır. Peki ama Aysel bu denli güç şartlarda bunu nasıl başarıyor? Onu hâlâ hayata bağlayan unsurlar neler? Bu noktada onun yaşama sevinci ve inancını ortadan kaldırmaya

⁴³² Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında söz konusu olan bu özellik için bkz. *Kişiler*

yönelmiş unsurlara karşı küçük avuntularla başka bir ifade ile hayata tutunma taktikleriyle direndiği, karşı koyduğu söylenebilir. Hayatın olumsuz gelişmelerine karşı Aysel adeta direnç noktaları yaratır kendine. Bu direnç noktaları, onu hayatın bezginliğine karşı korur; ona direnme gücü sağlar. Onun hayatta kalmasına vesile olan unsurları üç nokta etrafında kümelendirmek mümkündür: Mutlu edici unsurları yaratma; düşünsel birlikteliği sürdüren yakın çevre umudu ve düş kurma...

Aysel'in önünde duran en önemli çeldiricilerden biri ilerleyen yaşıdır. Onun ilerlemiş yaşı umutla hayata sarılmasını güçleştiren bir unsurdur. Bunun farkında olan Aysel sürdürmekte olduğu mücadeleden kopmamak için kendini mutlu kılacak unsurları yaratmaya çalışır. Romanın muhtelif kısımlarına dağılmış olan bu unsurlar alabildiğine çeşitli ve renklidir. Mesela “bembeyaz yün çoraplar”, “saks mavisi yeni sabahlık”, “yepyeni şeker pembesi terlikler”, “her sabah takılması unutulmayan mercan küpeler”, “günlerin grisini renklendirecek pembe tırnak cilası”, “bir dağcılık turuna katılmaktan alıkoyacak olanlara karşı dragonlu kırmızı bayrak”, “kırmızı pijama”, ağaran saçları boyatarak güzelleşme, gökyüzünün hâlâ fildişi bir aydınlıkta olduğunu ayıt edebilme... ve benzeri. Hayli ilerlemiş yaşın getirdiği ve de getirebileceği monotonluğa bu davranış biçimleriyle karşı koymaya çalışır Aysel. Böylelikle kendisini yenmeye yönelmiş unsurlara kolay kolay teslim olmaz; tıkanıp gittiği noktada yeni mutluluk alanları yaratır kendine. Gerek onur plaketi törenine gitmeye hazırlanırken gerekse bu hazırlık esnasında çağrışım yoluyla yansıyan parçalarda olsun her iki tabloda da onun kendini hoşnut edecek arayışlar peşinde olduğu dikkatlerden kaçmaz. Ayrı yerlerden alınmış aşağıdaki metin ifade etmeye çalıştığımız hususu daha net bir biçimde yansıtmaktadır:

“Üstüne bütün günü götürebilecek bir şeyler geçirmek üzere yeniden yatak odasına gidiyor: Bir şeyler geçirmek olur mu? Şöyle, özenle giyineceksin. Kendinden hoşnut kalacaksın.”(s.42)

“Aynaya şöyle, yan gözle bakıyor. Odanın loşluğunda bile kendinden pek hoşnut kalmıyor: Bunlar bir zamanlar üstümde ne kadar hoş dururdu. Etek dar, ceketin önü kapanmıyor; iki ucu yukarı doğru kalkıyor. Şu bluz eskiden cankurtaranımdı benim. Her şeyin içine yaraşır. Ama artık yaka çarpık, önünde de bir türlü çıkmayan meyve lekesi... Günün gündemine hemen bir madde daha ekleniyor: Duruma boyun eğilmeyecek. Bugünün onuruna değilse de, kendimden hoşnut olmak için, bankayla postane arasında yeni bir bluz satın alınacak!” (s.50)

Düşünsel birlikteliği sürdüren yakın çevreye gelince: *Hayır...*'da Aysel uzak ve yakın çevreden büyük oranda tecrit eder kendisini. Bu tecridin esas sebepleri düşünseldir. O, “büyük sürünün bir üyesi olmayı seç”enlerle yollarını ayırır. Ancak bu noktada Aysel'in tutku derecesinde bağlandığı birkaç kişi vardır etrafında. *Bir Düğün Gecesi*'nin nihilisti Tezel ve ilk kez *Hayır...*'da son derece içe kapanık yapısıyla karşımıza çıkan Yazar dostu -bu iki kişi kadar

değilse bile Alev ve Üner'i de bu halkaya katmak mümkün- Aysel'in umut ve direnç kaynağı olduğu söylenebilir. *Bir Düşün Gecesi*'nde gelecek inancını yitiren Tezel, hayata küskünleşmiş ve kendini içkiye kaptırmıştı. O, bu durumdan Aysel'in dirençli duruşu sayesinde kurtulur ve tekrar sanatçı kimliğinin gereklerini yerine getirmeye, eskisi gibi sanat değeri yüksek resimleri üretmeye başlar. İşte Tezel'in karanlıktan aydınlığa yönelmesi ve bu son noktada tek başına gelecek inancını taşıyor olması Aysel için önemli bir moral destektir. Aysel'in dirençli duruşuna Tezel'in nihilizminin boyun eğmesi yani şartlar değişmediği hâlde tekrar hayata dört elle sarılarak direnmeye çalışması demek aynı zamanda Aysel'in, durduğu yerin sağlamlığını kardeşi sayesinde görmesi demektir. Kardeşine yazmayı tasarladığı mektupta Aysel, düşüncelerini şu şekilde dile getirir: “Şimdi sana yazarken (işte nihayet) kendimi ışıklı bir hayata sıkı sıkıya tutunmuş gibi duyuyorum. Hayat değişecekse, kendini değiştirebilenlerle değişecek, yinelenişe ayak uyduranlarla değil. Seninle övünüyorum.” (s.19)

Bu alıntıda Aysel, aynı zamanda hayat karşısındaki duruşunu, temel felsefesini de özetlemektedir. Onun değiştirmeye kalkmadan önce kendini değiştirebilmenin, hayat karşısında kendi yolunu çizebilmenin ne kadar önemsedğini görmekteyiz.

Öncekilere bağlı olarak burada değineceğimiz son nokta ise düşün kurma meselesidir. Aysel, aynı zamanda düşün kurarak direnmeye, hayatta kalmaya çalışan bir insandır. Üstlendiği işlev itibarıyla öncekilerin destekleyicisi ve tamamlayıcısı konumundaki düşünme, yaşlı hayli ilerlemiş olan roman kahramanının mevcut monoton yapının dışına çıkmasını ve geleceğe umutla yönelmesini sağlayan bir anahtardır. Romanda geçen “Her yeni günü ötekinin aynı olmaya yazgılı ileri yaştakiler de, özellikle onlar, bugünün başka bir gün olacağını düşleyebilirler” (s.12) cümlesi bunu göstermektedir. Yazar anlatıcının anlatımlarından yansıyan bu düşünce, Aysel'in davranışlarında somutlanır. Düşleme meselesinde tıpkı yazar anlatıcı gibi düşünen Aysel, söz konusu hususu “Düş yoksa ne olabilir ki?” sorusuyla ortaya koyar. Bu soruda ifadesini bulan düşünme, onu romanda iki muhayyel varlıkla karşı karşıya getirdiğini müşahede ederiz: *Yenins* ve *Layana*. Üstlendikleri işlev itibarıyla birbirinin zıddı istikametinde olan bu iki figürden ilki, yani *Yenins* olumlu bir figürdür. Aysel'in düşünsel alandaki arayışları sonucunda ortaya çıkan ve tutkuyla bağlanılan bu muhayyel figür, romandaki tarife göre – “boynu kız, ağzı delikanlı, bakışları dingin, derin bir su olan *Yenins*. Kendisi, *yalnız kendisi olmaya aday*⁴³³lığını koymuş bu genç insan...” (s.88)- yeni insana tekabül eder. Diğer bir

⁴³³ İtalik olarak dizdiğimiz söz grubuna dikkat edilirse, burada Aysel'le *Yenins*'in yapısı arasındaki uyum hemen kendini hissettirir. *Yenins* aslında Aysel'in düşünsel bakımdan eriştiği seviyeyi gösteren bir göstergedir. Yani bu varlık aynı zamanda Aysel'in iç sesidir, denilebilir. Onun sadece Aysel tarafından müşahede edilebiliyor olması da bunun bir işaretidir.

ifadeyle Yenins, Aysel'in düş yoluyla şimdiden görmeye çalıştığı gelecek “yeni insan”ın yüzüdür.⁴³⁴

Zaman zaman sis tabakası arasında beliren ve yüzü tam olarak seçilemeyen Yenins, Aysel’i yeni ufuklara çağıran esrareniz bir ses, düşsel bir varlık olarak telakki edilebilir. *Hayır...*’da bu muhayyel varlıkla Aysel arasında sıcak bir diyalogun söz konusu olduğunu görmekteyiz. Aysel, onaylamadığı toplum yapısının dışına düştükçe yüzünü Yenins’e doğru çevirir, ona tutkuyla bağlanır. Tecrit olunma ve yalnızlaşma karşısında o, Aysel için bir umut ve direnç kaynağıdır. Öte tarafta Aysel, *Hayır...*’da Layana adlı başka bir muhayyel varlıkla karşı karşıyadır. Yenins’in anti-tezi olarak karşımıza çıkan Layana tıpkı toplumdaki yenikler gibi güçsüzlüğü, dirençsizliği ve yenilgiyi sembolize eder. Aysel’e sık sık yalnız yaşamayı nasıl başarıyorsunuz, ne olur bana da öğretin” diyen Layana, yaşadığı güç hayatla mücadele edemeyip yenik düşer; direncin tükendiği noktada ise intihar eder. Layana’nın hayata direnemeyerek intihar etmesi, gerçekte benzer değerler karşısında direnen Aysel’e çıkış adına sunulmuş bir alternatiftir. Muhayyel figürleri karşıt özelliklerle donatan Adalet Ağaoğlu, bu ikinci figürle Aysel’e gerçek ya da mecazi anlamda sürekli olarak intihar düşüncesini telkin eder. Bu düşünce karşısında onu adeta sınar. Ama Yenins’e, dolayısıyla geleceğe tutkuyla bağlanan Aysel, kendini bu figür ve telkin ettiği düşünceden sürekli olarak uzak tutar; onunla sıcak bir diyaloga girmemeye çalışır. Onda müşahade ettiğimiz bütün bu özellikleri dikkate aldığımızda Layana’nın Aysel karşısında engelleyici bir işlev üstlendiğini görürüz. Yenins, ona ne denli direnme gücü sağlıyor ise Layana da en az o oranda çeldirme, yolundan çevirme görevini görür.

Hayır...’da okuru kesif bir atmosferle karşı karşıya getiren Adalet Ağaoğlu, öncelikle Türk aydınının görüntüsünü, çağın doğurduğu gelecek endişesini, özel diye yaşanan çeviri hayatları... tartışma alanına çekiyor. Böylece okuyucusunu parçalanmış değerlerle karşı karşıya getiriyor. Tıpkı roman boyunca Aysel’in yaptığı gibi, onu düşünmeye, sorgulamaya davet ediyor. Okuyucuya direkt olarak kendi öngörülerini, kendi doğrularını empoze etmeye kalkmıyor. Bu yöntemden ziyade o, birçoğunun önünde kapalı duran alanları açmayı ve zihinlerde soru işaretleri bırakmayı amaçlıyor. Bunun içindir ki Aysel, gerek yaşadığı hayatı gerekse yaptığı araştırmaları ile hiçbir zaman empoze edici, dayatıcı bir tavırla okuyucunun karşısına çıkmaz. O, daha çok toplum içinde yaşamaya zorlandığı hayatı irdeler, bu şekilde

⁴³⁴ Bir söyleşisinde “Yenins’in yüzünü, açıkçası, tam olarak ben de göremiyorum” diyen Adalet Ağaoğlu, konu ile alakalı olarak şunları söyler: “Eğer Yenins’in yüzünü çok aydınlık olarak görebilseydim, romanımda o kadar düşsel, o kadar bir görünüp bir yiten biçimde, o kadar simgesel kalmazdı. Çok açık göremiyorum. Bu, bugünümüzün gerçeği. Geleceğin insanının ne biçim bir şey olacağını bilemiyorum. Tasarlanabilir tabii, düşlenebilir; o anlamda söylemiyorum. Somut anlamda. Robot olarak yapılabilir tabii. Ama neden üzülecek, neye öfkelenecek, yüreği ne için, nasıl çarpacak, neyi sevecek, neyi sevmeyecek? İnsan teknolojisinin eline geçtikten bunları ortalama ağırlıklarıyla bilebilmek kolay değil.” Bkz. Çıtsay, (1988): 11.

yaptıklarına muhataplarını ortak etmek ister. Roman boyunca sürdürdüğü incelemesinde, reel hayatta yaşarken sorguladığı değerlerden farklı bir şeyi sorgulamaz. İntiharı bile geçmiş aydınların aksine, düşünsel bir eylem olarak kabul eder ve kabul edilemez addettiği toplum değerlerine, nükleer çağa, kısacası şahsa ait olmayan parçalanmış hayata düşünsel planda başkaldırır. Bu başkaldırının özünde mevcut hayatla uzlaşmamak, dolayısıyla bireysel kimliği koruyabilmek düşüncesi yer alır. Aysel ancak bu şekilde bireyliğin korunabileceğini düşünmektedir. O, bu noktadaki düşüncelerini incelemesinde büyük harflerle şu şekilde ifade etmektedir:

“HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU İKİ SÖZCÜĞE BAĞLI: YİNELEMAYE HAYIR.

AYNILAŞMAYA HAYIR. AYNILIĞA HAYIR.

HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU TEK VE SON SÖZCÜĞE BAĞLI: HAYIR...”

(222)

Hayatın çeşitli alanlarındaki başkaldırıları ve direnişleri üzerinde durduğumuz Aysel, bu alıntıdaki düşünceleri ile Türk aydını ve okuyucusuna asıl önerisini ifade eder. Ona göre her şart ve durumda özgür kimliğin korunabilmesi, ancak yinelemeye, aynılaşmaya hayır demekle mümkün olabilir. Cumhuriyet tarihi boyunca üç asker darbesi görmüş ve değişim sancılarını bu darbelerin doğurmuş olduğu baskılar altında geçirmiş Türk aydını ve toplumu için kolay söylenebilecek bir kavram değildir ‘hayır’. Türk aydın ve toplum gerçeğine bu açıdan bakan Aysel, mevcut düşünüş ve davranış biçimlerinde bu duruşun şimdiye dek söz konusu olmadığını görmekte ve bu yüzden radikal önerisini ileri sürmektedir. Yukarıdaki alıntıda da açıkça görüldüğü üzere Adalet Ağaoğlu, özellikle toplum ve aydın bilincinden uzak düşerek karanlıkta kalan bu noktaya ışık düşürür. Bunu, 1930’lu yılların başından hemen hemen seksenlerin ortalarına dek uzun sayılabilecek tarihsel gerçeklik kesitinden hareketle gerçekleştirmeye çalışır. O, Dar Zamanlar Üçlemesi’nde bu kesite dayanarak bir taraftan yaşadığı değerleri sorgulama düşüncesinden uzak düşen Türk aydını portresini çizerken diğer taraftan da Aysel karakteriyle gerçek aydınının ne tür bir kimliğe sahip olması gerektiğini gösterir.

Adalet Ağaoğlu Türkiye’deki aydın tanımının hep resmi ideolojik bakışlar, politik pencereler çerçevesinden yapıldığı kanaatindedir. Mevcut devlet yapısıyla uyumlu, ne geçmiş ne şimdiki nesnel bakışla sorgulamayan kişilerin kurtarıcı, kahraman aydınlar olarak değerlendirildiğini belirtir. Ona göre bir zamanların bilinen “iyileri ve doğrularını” tekrarlamak, aydınlatıcılık sayılmıştır: “Verili hayat önünde kabul gören bu “aydın” insanî hiçbir zaaf da göstermesine izin verilmeyen, yüceltilen, mitleştirilen biridir. O kadar başka türlü olamaz

biçimde algılanmış ve yaşanmıştır ki, aydının kendisi bile bu konumu sorgulama gereğini hiç duymamıştır. İçsel bir özgürlüğün bulunup bulunmadığını belki hiç düşünmemiştir. Çünkü kendine önden çizilmiş sınırlar içinde kendini özgür bile sanmıştır. Nasıl olsa o en temizdir, en yücedir, en onurlu, hatta en bilgilidir. Her şeyi anlar ve asla “bilmiyorum” demeyi bilmez. Yiğittir. Kahramandır. Peygamberdir. O bir “örnek”tir.⁴³⁵ Aynı yazıda Adalet Ağaoğlu, gerek Osmanlı döneminde gerekse Türkiye Cumhuriyeti tarihinde olsun taban tabana zıt iki aydın tipinin yer aldığını belirtir. İstisnalar bir tarafa bırakılırsa, bir uçta çok “kötü” (zararlı), bir uçta da çok “iyi” (yararlı) olan bu iki aydın tipinden başka aydın yüzüne rastlanmadığını söyler. Ona göre mevcut aydın tipi “...içsel özgürlüğü olup olmadığını sorun edinmez. Kendisiyle fazla bir alıp veremediği yoktur. [...]. O, hep “başkası” için yaşadığına inanmaktadır. Kendi gözünde bile kendisini belirleyen asıl özellik, ülkeye, topluma yararlı olmak, bu anlamda kendi dışındakilerin evinin, tarlasının, karısının, namusunun, onurunun bekçisi, savcısından öte, yargıca da olmaktadır. Vatan bir insan hayatının öneminde önde gelir. Bu, ülküdür. Ama ülkü, ülkü sahiplerinin koşullandığı bir şey, kendi seçimi değil. Bu, bu tür “aydınımızın” otoriter devlete bağlılığının, devlet yapısını fazla sorgulamaksızın onu yüceltişinin kendisini getirdiği bir yer.”⁴³⁶ Bu tip aydını şiddetle eleştiren Adalet Ağaoğlu, aydının kendisini hiçbir surette belli yerlere bağımlı kılamayacağını belirtir. Kendisini devlet hizmetkârı addeden bir okumuşun hiçbir zaman aydın kategorisine giremeyeceğini söyler. O, olması gerektiğine inandığı aydın tipini şu şekilde hulusa eder:

“Verili olanla yetinmeyen, kendinden ve tarihinden sorumlu olan, sorgulayıcı, dolayısıyla değişimci, değişim yollarında başkalarıyla yan yana gelebilen, yaratıcı, paylaşımcı bir kişi. Birey değil, yani her vatandaş gibi bir kimlik kartı taşıyan, vergisini veren, hak ve sorumluluklarını bilen kimse, yani birey, demiyorum... Kişi, Personalite. Bunda, bireyden (individu) farklı bir yan var. Kişi, benim için sürü dışında kalabilen, yalnızlığı seçebilen, gerektiğinde kendi suçunu kendisi tayin edip cezasını da kendisi kesebilen kimse(ler).”⁴³⁷

2.3. Güç Şartları Karşısında Sanatçı ve Aydın

Aydın sorununun başka yönüyle ele alındığı romanlardan biri de *Bir Düğün Gecesi*'dir. Romanda konu, farklı konularla karşımıza çıkan Ömer ve Tezel etrafında işlenir. Ömer, bir bilim adamı; Tezel ise sanatçıdır. Her ikisi de 12 Mart döneminin ağır şartlarından geçerler. Bunlar, bir yandan siyasal, toplumsal baskılarla öte yandan da ideoloji bakımından temelde kendileri ile aynı fikirde olan devrimcilerin yıkıcı ve yok edici saldırılarıyla karşı karşıya

⁴³⁵ Adalet Ağaoğlu, (1995): “Türk Aydınını ve Ben Kimim Sorusu”, *Türk Aydınını ve Kimlik Sorunu*, Haz. Sabahattin Şen, Bağlam Yayınları, İstanbul: 221-222.

⁴³⁶ Ağaoğlu, (1995): 223.

⁴³⁷ Ağaoğlu, (1995): 224.

gelirler. Başlangıçta bu saldırılara karşı direnmeye çalışırlar. Bu istikamette mücadele ederler. Ancak bu mücadele giderek ağırlaşan zamana karşı etkisini yitirmeye başlar. Devir onları tükenme noktasına doğru sürükler. Sonunda da köşeye sıkıştırır ve onları tamamen esir alır; yener. Artık Ömer’le Tezel, hayat karşısında tüm inanç ve dirençlerini yitirirler ve kendilerini anlamsız boşluğa bırakırlar. Onlar bu bırakışı, uzun süre sürdürürler. Ta ki onları tanıdığımız düğün gecesinin veya anlatı düzleminin sona ereceği zaman noktasına kadar. Bu son noktada Ömer’le Tezel, yavaş yavaş önceki yapının dışına çıkmaya veya yeni bir başlangıca adım atmaya hazırlanmaya başlarlar. Yeri geldiğinde bunları ayrıntılı bir şekilde göreceğiz. Ama burada önce işaret ettiğimiz iki aydını Ömer’le Tezel’i merkeze alalım ve bunların yaşadığı sorunu anlamaya çalışalım. Bunu anlamaya Tezel’den başlayalım.

Bir Düğün Gecesi’nin hâlihazır zaman çizgisinde tanık olduğumuz düğünün davetlileri arasında bulunan Tezel’i, kısmen de olsa ilk kez *Ölmeye Yatmak* romanında tanımaya başlarız. Cumhuriyet’e Osmanlı’dan intikal etmiş mutaassıp bir babanın, Salim Efendi’nin kızı, İlhan’la Aysel’in en küçük kardeşleri olan Tezel, İkinci Dünya Savaşı’nın altıncı yılında dünyaya gelmiştir. Ablası Aysel’in de yönlendirmeleriyle güzel sanatlar öğrenimi görmüş olan Tezel’i, *Bir Düğün Gecesi*’nde, belli bir döneme kadar sanatından taviz vermeyen, sanat değeri yüksek tabloların üretimi peşinde koşan ve hayatını bu şekilde kazanmaya çalışan biri olarak tanırız. Sosyalizme inanmış bir sanatçı olan Tezel, 12 Mart öncesi dönemde sol hareket içerisinde yer almış, bu hareketin çeşitli eylemlerine katılmış ve en sonunda yakın arkadaş çevresinde tanık olduğu yıkıcı davranışlardan dolayı ümitsizliğe kapılarak kendini anlamsızlığa bırakmış ve zamanla kurtuluşu içkide aramaya başlamıştır. O, bu son hâliyle hayatın anlamsız olduğunu düşünen bir nihilisttir. Düğüne gelmek üzere bindiği otobüste yaptığı iç konuşmalarında Tezel, geldiği son noktayı şu şekilde tarif eder:

“İşte bak, bir otobütesin. Vınlayarak gidiyorsun. Sen abinin kızının düğününe gidiyorsun. Bir kadeh içkiye uzanmak gibi bir şey bu. Bir hiç. Yokum ben. Duruyorum. İçiyorum. İçebilmek için turistik resimler yapıyorum. Ne suç biliyorum, ne nefret ediyorum. [...]. Boşluk. Hiçlik. Gecenin karanlığı. Değil. Yeterince karanlık değil. Gece dediğin katran gibi olmalı. [...]. Ne gece ne gündüz. İkisi arası bir şey. Benim gibi. Ben de bir şeyin ikisi arasıyım.” (s.27-28)

Düğünün anlatıcısı konumuyla karşımıza çıkan bilim adamı Ömer’in onun önceki ve sonraki hâline dâir anlattıkları, içinde bulunulan hâlin ne kadar trajik olduğunu daha net bir biçimde ortaya koymaktadır. Ömer, Tezel’in önceki yaşantısını yakından bilen bilim adamıdır. Düğün gecesinde onun geçmiş ve şimdiki durumunu karşılaştırır ve derin bir acıyla manzarayı ortaya koyar: “Ne güzel kızdı Tezel. Ne havalı. Ailenin en güzel, en yetenekli, en çağdaş çocuğu. Şimdi şu hâle bak. Gözlerinin altı balon balon. [...]. Henüz otuzunda olmalı. Belki otuzunda bile yok. Yine de nerdeyse Aysel’den çok yıpranmış. Eli yüzü üfürülmüş sanki. Daha

düne dek ne incecik kızdı. Ünlüydü de. Epeyce ünlü bir ressam. Nasıl böyle oldu Tezel?” (s.15-18)

Önceleri harekete inanmış ve bu hareket uğrunda bütün çabayı sarf etmiş olan Tezel, son noktada neden bu trajik durumu yaşamak zorunda kalmıştır? Neden her şeyi bir tarafa atarak çareyi kadehlerde aramaya başlamıştır? Bilim adamı Ömer’in sorusuyla “Nasıl böyle oldu Tezel?” Burada bu soruları iki temel nokta üzerinde durarak cevaplamak mümkündür: a) Sanatı ve sanatçıyı gerçek anlamda kavrayamamış olan sol hareket mensuplarının son derece yıkıcı tavır ve davranışları. b) Bu yıkıcı tavır ve davranışlar karşısında bireysel özgüven geliştiremememe veya özgüven eksikliği.

Sosyalizme inanan bir sanatçı olarak Tezel, nihilizme düşmeden önce hareket içerisinde yer almış ve bu hareketin eylemlerine fiili olarak katılmıştır. Onun hareket içerisinde yer alması tamamen samimi inancın gereğidir ve bu inanç doğrultusunda o, mensup olduğu harekete gerek fırçası gerekse düşünce ve eylemleriyle yararlı olmaya çalışır. Bu dönemde o, biraz da gençliğin getirmiş olduğu heyecan ve idealizmle hareket içerisinde karşılaştığı olumsuzluklara pek aldırış etmez; arkadaşlarından gelen hemen her olumsuz davranışı iyi niyetle yorumlar. Tezel romanın hâlihazır zaman düzleminde geçmiş yaşantıların muhasebesini yaparken bu özelliğini “...neyle karşılaşsam karşılaşıyım, ne söz duyarsam duyayım, herkes işi gücü bıraktı da, yalnız benim iyiliğimi düşünüyor sanırdım. Niye, diye sorsaydın ya bir kezcik! Ne diye insanlar başkaları için, senin için iyi şeyler düşüneceklermiş? Sen öyle düşünüyorsun diye...”(s.36) sözleriyle dikkatlere sunar. Devrimciler arasında geçen yaşantıların ilk kesitine ışık tutan bu sözler, şüphe yok ki onun bu harekete ne kadar samimiyetle bağlı olduğunu gösterir. Bu dönemde, arkadaşlarının olumsuz tavır ve davranışlarını adeta gerçeklerden kaçarak idealist bir bakışla yorumlayan Tezel, özellikle muhtırayla gelen ve giderek bulanıklaşan süreçte gerçeklerle karşı karşıya gelecek ve zamanla son nihilist noktaya ulaşacaktır. Onun bu noktaya gelmesinde daha önce sol düşünce ve eylem konusunda hızlı olduğunu her fırsatta göstermeye çalışan arkadaş grubunun muhtıra sonrasında paçalarını kurtarmak için farklı yol ve arayışlara girmelerinin; devrin şüphe ve güvensiz ortamında çeşitli etiketlerle suçlanma (mesela solcuyken sağcı zannedilme) tedirginliği karşısında kendilerini aklama derdine düşmelerinin; tutuklananların dışarıda olan yakın arkadaşlarını kendilerini ihbar ettikleri düşüncesiyle suçlama gayretine yönelmelerinin... kısaca geniş zamanlarda maskelenen gerçek yüzlerin/kimliklerin bulanık ve dar zamanlarda iyiden iyiye belirmesinin rolü olduğu söylenebilir. Aşama aşama karşılaştığı bu olumsuz gelişmelerle o, gerçekte hareketle alâkalı olarak biraz idealistçe taşıdığı zihni donanımları/kurguları ile yaşanmakta olan reel hayatın gerçeklikleri arasındaki karşıtlığı/çelişkiyi müşahede eder ve ilerleyen zamanla birlikte karşısına çıkan ve önceliklere nazaran daha bireysel olan yok edici darbelerin tesiriyle de üzerinde durarak tutunmaya çalıştığı zeminin ne kadar kaygan ve anlamsız olduğu düşüncesine ulaşır. Bu düşüncede şüphe yok ki,

yukarıda işaret ettiğimiz olumsuz gelişmelerin payı yadsınamaz; ancak burada onun özellikle hâlihazır zaman düzlemindeki nihilist yapısına sürüklenmesinde son derece etkili olmuş başka bir hadisenin de altını önemle çizmek gerekir ki, bu hadise baştan itibaren karşılaştığı olumsuz gelişmelerin en somut ve bireye dönük en öldürücü olanıdır. Belirttiğimiz gibi Tezel, davasının yanı sıra sanatına da inanan ve geçilmekte olan güvensiz ve karmaşık döneme direncini sanat değeri yüksek resimler üreterek göstermeye çalışan bir sanatçıdır. Ne var ki onun bu direnci, aynı düşünceye mensup iki genç tarafından çirkin bir davranışla gölgelenir. Tablolarını teşhir ettiği sergi salonuna gelen devrimcilerden biri kız biri erkek iki genç, onun çizmiş olduğu resimleri dava dışı bularak onunla tartışmaya girerler. Bu tartışma giderek alevlenir ve ortam iyice gerildikten sonra da asıl yıkıcı eylemlerini gerçekleştirirler. Bu iki gençten ilki, Tezel'in yüzüne tokadı aşkeder; diğeri ise pervasız bir biçimde onun yüzüne tükürür.

Sergi salonundaki kalabalık huzurunda cereyan eden bu hadise, son derece önemlidir. Mensup olduğu devrin iki yüzlü yapısından dolayı zaten çevresinden giderek kopmaya ve inancını yitirmeye başlayan Tezel, bu öldürücü darbe ile tamamen nihilizme sürüklenir. Deyim yerindeyse bu darbe, art arda gelen yıkımları katmerler ve son noktayı koyar. Tezel, hâlihazır zaman düzleminde geçmiş yaşantılarını iç konuşmalarıyla dikkatlere sunarken özellikle bu son olaya sık sık göndermelerde bulunur. Bunlardan birinde hangi zorlu aşamalardan geçtiğini ve devrimci gençlerin saldırısına uğradıktan sonra ne tür duygular içerisinde olduğunu şu cümlelerle ifade etmeye çalışır:“O tek celselik kıçüstü oturakalmalar yok mu, onlar yan yana eklene eklene işte, bu çilli kızın tokadı da üstüne binince, şu yanağımda ise devrimci tükürüğü; bir kaşık suda boğuluyorum sandım.” (s.44)

Öncekilere eklenen bu kaba ve yıkıcı davranış, Tezel'in direnme gücünü kıran önemli bir ayrıntıdır. O, bu son davranışla birlikte iyiden iyiye direncini yitirmeye ve hayatın dışına düşmeye başlar. Gerçi Tezel, az da olsa yine de hayata tutunmanın gerekliliği inancını ve inanılan değerlerin peşinden gidilebileceği düşüncesini taşımaktadır. Bu ağır darbelerden sonra kendini tamamen bırakmamıştır; henüz hayata olan bütün bağlılığını yitirmemiştir. Ancak Tezel, bu son noktada bütünüyle yalnız kalmıştır. Onun az önce bahsi geçen son tutunma çarpınışlarına dayanak olacak herhangi biri bulunmamaktadır etrafında. Mensubu olduğu aile üyeleriyle ilişkileri, taşıdığı düşüncelerden dolayı sağlıklı değildir. Kapitalist düzenin bir parçası olan ağabeyi İlhan ve yengesi Müjgân'la aralarında düşünsel bakımdan öteden beri bir çatışma söz konusudur. Osmanlıdan Cumhuriyete intikal etmiş anne Fitnat Hanım'la temelde bir iletişim sorunu ile karşı karşıyadır. Ablası Aysel'le ise uzun zamandır görüşmemektedir. - Adalet Ağaoğlu bütün bu olumsuz şartlarla, tıpkı Aysel'de olduğu gibi Tezel'i de yalnızlaştırır. Onun toplum içindeki bütün dayanaklarını ortadan kaldırır ve böylece bir birey veya sanatçı olarak dayanma gücünü/direncini sınırlar.- Ardı sıra birbirine eklenen bu olumsuz gelişmeler Tezel'in yalnızlaşmasına ve son ümidini yitirmesine sebep olur. Güven duyabileceği ve

dayanabileceği insan arayışındayken son noktada evinin önünde hissettikleri içinde bulunduğu psikolojiyi açık bir biçimde ortaya koyar:

“Şimdi içeri gireceğim. İçerde biri olacak. Adı yok. Artık adının olmasını istemiyorum. Adsız biri. Ama biri. Beni, kendisini gördüğüm için gerçekten sevindirecek biri.[...]. Onu ben bulacağım. [...]. Odaları dolaştım,[...] dolapları açıp kapadım. Kapı ardlarına baktım. Tuvallerin gerisini, koltukları, iskemleleri yokladım. İslî perdeleri silkeledim. Son iki ayda gelen son birkaç mektuba – Aysel’den yok, tek satır yok- göz attım. Üç gündür dökülmemiş bayat çayla dolu çaydanlığım içine bile baktım, hatta dün gece boşalttığım cin şişesinin içine de; yok. Kimse yok. Adres defterimi dört kez karıştırdım. Bütün adları okudum. Bütün telefon numaralarını, bütün cadde, sokak adlarını, ev kapıları üstündeki kartları, ad levhalarını okudum. Kimse yok.” (s.62)

Bu alıntı, savunulan değerler ile sergilenen davranışlar arasındaki tutarlılığa önem veren ve ilk andan itibaren hayata bu anlayışla bakan bir insanın tükenme noktasındaki son arayış ve çırpınışlarını dikkatlere sunar. Tezel, dünyaya ve dolayısıyla içinde yer aldığı harekete belli bir inanç ve tutarlılık esası açısından bakan bir insandır. Bu bakışın özünde belirttiğimiz gibi, benimsenen değerlerle çelişen eylem ve davranışlara yer yoktur. Bu tarz bir bakış açısına sahip olan Tezel, yaşantısı boyunca sürekli olarak peşinden koştuğu değerlerin karşıt davranış biçimleriyle karşı karşıya gelir. İlerleyen zamanla birlikte yoğunlaşan bu karşılaşmalar, ona peşinden koştuğu değerlerin dar anlamda devrimciler geniş anlamda ise insanlar tarafından nasıl ikilik düzeni üzerinde kullanıldığı ve tüketildiği gerçeğini gösterir. Bu müşahede ona, kaçınılmaz olarak nihilizmin yolunu açar. Tezel, bu son noktada “ard arda kopa kopa, kopacak tek şeyi kalmamış olduğunu algılamanın hüznü”(s.62)nü duyar derinden. Romanın hâlihazır zaman düzleminde yaptığı geriye dönüşlerde tüketilen değerleri ve anlamsız yaşantıları müşahede ettikten sonra, “artık cezaevlerinde tek kişiyi görmeye gitmedi”ğini, “kimse için ah, vah etmez oldu”ğunu, kendisine “hiçbir görev verme”diğini, yanı sıra kendine “de hiç acıma”diğini ve hiçe varmak için sadece içtiğini belirtir. Aynı zamanda o, bu andan itibaren artık eskisi gibi sanat değeri yüksek resimler peşinden de koştuktan vazgeçtiğini; tamamen piyasaya dönük resimler üretmeye başladığını söyler. Bütün bu süreç sonunda o, gerçekte karşılaştığı sorunlara karşı direnememiş ya da böylesi bir hayatta direnmenin gereksiz olacağı düşüncesine ulaşmış ve var olan bütün inancını yitirmiştir.

Sahteliğini, ikiyüzlülüğünü ve anlamsızlığını müşahede ettiği bu hayat karşısında Tezel kendisine ne tür bir çıkış yolu açabilir ya da kendisini nasıl bir geleceğe bırakabilir? Başka bir ifadeyle onun önünde ne tür alternatifler durmaktadır? Tam bu tükenmişlik noktasında onun, tercih edebileceği sadece birkaç seçenek vardır: Ya sahte olduğunu düşündüğü hayatın içerisinde kalarak bile kendisi de diğerleri gibi anlamsız yaşamayı sürdürecektir ya da bunun

dışına çıkararak tıpkı ablası Aysel gibi bu hayatı tanımadığını, onaylamadığını gösterecektir. Direncin tükendiği bu aşamada o ikinci seçeneği tercih eder. Bu tercihte karşısında ciddi olarak iki yol durmaktadır: Gerçek anlamda intihar etmek veya intiharı başka biçimde yaşamak. Tezel, tanımadığı ve onaylamadığı hayata karşı duyduğu tepkiyi intiharı başka biçimde yaşayarak gösterir. Romanda “İntihar etmeyeceksek içelim bari!” söz öbeği ile sık sık karşımıza çıkan leitmotivi, onun bu noktadaki tercihini yansıtır. O, tanımadığı ve onaylamadığı hayata sürekli olarak içerek tepkisini dile getirmeye çalışır. Direncin tükendiği noktada ortaya çıkan bu yöntem gerçek anlamda denenen intihar eyleminin başka bir versiyonu olarak da algılanabilir.

Dönemin güvensizliğini, yakın çevrenin yıkıcı davranışlarını, bile bile değerlerin tüketilişini ve bütün bunlara karşın hiçbir şey olmamış gibi hayatlarını sürdürmeye çalışanları sıkça müşahede ettikten sonra Tezel, artık kendisini tamamen içkinin yarattığı dünyanın “gerçek”liğine teslim eder. Böylelikle yaşadığı ve hâlen yaşanmakta olan bütün kaba realiteden kaçmaya çalışır. İctikçe adeta öncekine göre daha sahici bir dünyanın içinde olduğunu varsayar kendisini. Zaman zaman geçmiş ve hâlihazır karşılaştırmasını yaparken hâl içerisindeki yaşantısının daha gerçekçi olduğunu belirtmekten çekinmez. Hattâ kendisinin dışında kalanların tutunma çabalarını garipser ve onları eleştirmekten kendini alamaz. Tezel’in bilincinden okuduğumuz şu satırlar, üzerinde durduğumuz her iki hususu da örnekleyici mahiyettedir:

“Demek bunlar hâlâ tutunacak bir yer, ayaklarını basacak bir toprak istiyorlar! İçkini içersin, hiçliğe bırakırsın, kendi hiçliğini görürsün; hiçbir şey, hiçbir biçimde canını sıkamaz olur. [...]. Avutuyorlar kendilerini. Öyle ya, kimbilir, bakarsın yarın yeniden devlet diye bir şey olursa, [...]. Ne sanıyorlar bunlar? Yoo, bir şey kesin ama: Şimdi durduğum yer, şimdiye dek koştüğüm yerden daha gerçek.” (s.20-21-29)

Bir Düşün Gecesi’nin gelecek ümidini yitirmiş bu trajik sanatçısı, romanın sonlarına doğru önceki ümitsiz ve nihilist yapısından yavaş yavaş sıyrılma ve romanda tek örnek model olan Aysel gibi gelecek ümidi taşıma eğilimine girmeye başladığını gözlemleriz. Onda müşahade ettiğimiz bu değişme romanın diğer yenik kişilerinden biri olan bilim adamı Ömer’de de görürüz. Bütün olumsuz koşullara rağmen direncini yitirmeyen bilim adamı Aysel’in inatçı duruşundan kaynaklanan bu değişim hadisesini öncelikle romanın diğer aydın kişisini Ömer’in hikâyesini verdikten sonra ele almanın daha yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Bir Düşün Gecesi’nin, tıpkı Tezel’i gibi dış şartların tesiriyle gelecek ümidini yitiren aydınlarından biri de bilim adamı Ömer’dir. Öğrenimini yurt dışında tamamlamış bir bilim adamı olan Ömer’i Tezel gibi ilk kez *Ölmeye Yatmak* romanında dolaylı bir biçimde tanımaya başlarız. Kendisi gibi bir bilim adamı olan karısı Aysel Dereli’nin anlatımlarından edinebildiğimiz bilgilere göre Ömer, “soğukkanlı bilimciliği” ve bu alandaki “incelmış”liği ile “tam bir bilim adamı”dır. *Ölmeye Yatmak* romanında soğukkanlı bilim adamı kimliği ile

tanıdığımız Ömer, *Bir Düğün Gecesi*'nde hem romanın anlatıcısı hem de önceki yapısından hayli uzaklaşmış konumuyla karşımıza çıkar.

Üçlemenin ilk kitabında kendini tamamen bilimsel çalışmalarına adanmış olan Ömer, *Bir Düğün Gecesi*'nde eşi Aysel'le önceki sıcak ilişkisinden neredeyse kopma aşamasına gelmiş; gelecek adına tüm ümidini yitirmeye başlamış gibidir. Düğünün akıp giden zaman çizgisinde son durumu ile alâkalı olarak o, “dışı sağlam, içini kurtlar kemirmiş bir ağaç” (s.187) gibi olduğunu, yaşadığı acı tecrübeler karşısında “bezgin”liğe düştüğünü ve eski soğukkanlı bilim adamı kimliğinden “emekliye ayrıl”dığını belirtir:

“Şimdi ne yapıyorum? İşte sizinle Anadolu Kulübü'nde [...] viski içiyorum. [...]. Biraz içkiye alışırım belki. Belki bundan böyle ömrümün geri kalan yıllarını Aysel'e şaşmakla geçiririm. İlerici bilim adamlığımdan emekliye ayrılmış bulunuyorum anlayacağınız. Şimdi gericilerin sırtık bakışlarıyla dışarda arta kalmış birkaç ilericinin kuşkulu, uzak bakışları arasında, geçmişi yalnız kendi gözünde bir değer taşıyan züğürt baronlar gibi, derslerime gülünç bir kasımayla girip çıkmaktayım.” (s.96)

Üçlemenin ilk kitabında dolaylı bir biçimde tanıdığımız Ömer, yukarıda işaret ettiğimiz özellikleriyle altmışlı yılları ve 12 Mart sürecini geride bırakarak bu günlere gelir. Geldiği noktada o, büyük bir bezginlik ve ümitsizlik içerisinde hayata sırtını dönmüş nihilist Tezel'le birlikte siyasal ve toplumsal hayatın galiplerinin omuz omuza vererek kurdukları -kendisinin ve romanın diğer figürlerinin tavsifiyle- “iğrenç” ve ”zamane” düğüne katılır. Saat 19:00'da başlayan ve gece ortalarına kadar devam eden düğünde Ömer, adeta geçmişten son ana kadar yaşadıklarının bir dökümünü; yanı sıra öz eleştirisini yapar. Bu yapısıyla onun düğün gecesinde başkalarını sorguya çekmekten, eleştirmekten ziyade kendisiyle hesaplaştığı söylenebilir. Romanın hâlihazır zaman düzleminde beliren bu hesaplaşma düğünün sonuna kadar yoğunlaşarak devam eder. Belirtmek gerekir ki bu hesaplaşma sürecinde okuyucu, Ömer'in derdini, neden bu noktaya sürüklendiğini öğrenme imkânı bulur.

Bilim adamı Ömer'in yukarıda değindiğimiz ümitsizliğini ve bezginliğini kavrama çabasında iki farklı açının belirlenmesi, hem konunun daha net anlaşılabilmesi hem de onun değişik cephelerden tanınabilmesine imkân sağlayacağı açıktır. Bu itibarla onu ilk önce siyasal ve toplumsal şartlar içerisinde tanımaya; ardından da birey veya daha dar anlamıyla bilim adamı kimliğine yönelerek taşıdığı özellikleri dikkatlere sunmaya çalışacağız.

Bilim adamı Ömer'in direncinin kırılarak bezginliğe düşmesi ve gelecek adına ümidini yitirmesinde daha önce işaret ettiğimiz gibi dış baskıların önemli tesiri vardır. Onun yoğun 12 Mart süreci atmosferinde karşılaştığı olumsuz şartları temelde iki nokta etrafında toplamak mümkündür: İlki, aynı düşünceye mensup bireylerin davranışları... Başka bir ifadeyle sosyalizme inanan kesimin ağır ve yıkıcı davranışları, ilk noktadaki olumsuzlukları meydana getirirler. Soğukkanlı bir bilim adamı olan Ömer, öteden beri solun eylemci tavırları karşısında

son derece duyarlı davranmış, sık sık beliren tahriklere kapılmayarak gerekli gördüğü noktalarda uyarı ve eleştirilerini çekinmeden dile getirmiştir. Onun düşünce ürünü bu uyarı ve eleştirilerinin, tavrını eylemden yana belirlemiş olan sol hareket mensupları tarafından anlayışla ve sıcak karşılanmadığını belirtmek gerek. Önceleri hareket mensuplarınca son derece önemsenen Ömer, karmaşıklaşan dönemde çekinmeden dile getirdiği bu eleştirileri dolayısıyla gerek devrimciler gerekse yakın çevresi tarafından “korkaklıkla”, “bildiri devrimcisi” olmakla suçlanmış; siyasal şartların giderek ağırlaşmasıyla beraber ona yıkıcı bir tutumla yönelinmiştir. Ders verdiği sınıflarda devrimci öğrenciler onu halktan uzak bildiri devrimcisi olmakla suçlayarak ders vermelerini engellemişler, yanı sıra zorla kürsüden indirmişlerdir. Bu ilk noktada Ömer’in bire bir dışlanma sorunu ile karşı karşıya bulunduğunu belirtmek gerekir.

İçten gelen bu yıkıcı tutum ve davranışlara geçilmekte olan devrin kendine özgü yapısından kaynaklanan gelişmeleri de ilave etmek gerekir. Her şeyden önce Ömer, şüphenin ve güvensizliğin en üst seviyede yaşandığı bir sürecin aydınıdır. Böylesi bir ortamda o, bir üniversitede öğretim üyeliği görevinde bulunmaktadır. Şüphenin ve güvensizliğin egemen olduğu bu atmosferde onun işgal ettiği konumda birtakım sorunlarla yüz yüze gelmemesi, siyasal baskılarla karşılaşmaması düşünülemez. Nitekim o, görev yaptığı üniversiteden gerekçesi belirtilmeden uzaklaştırılır. Bununla birlikte Ömer, Planlama Teşkilatı’nın bir üyesidir. Ancak bu karmaşık dönemde o, bu görevinden de alınır. Özellikle Planlamadaki görevinde inandığı değerler doğrultusunda hazırladığı raporlara, aynı düşünceye mensup yakın çalışma arkadaşlarının desteğini alamaz; raporların savunulmasında tamamen yalnız kalır. Üzerinde durduğumuz bütün bu olumsuz gelişmeler, bilim adamı Ömer’in yalnızlaşmasına ve adım adım trajik sona sürüklenmesine zemin hazırlayan etmenlerdendir.

Muhtelif kurumlardaki görevlerinden uzaklaştırılan Ömer, geçen zamanla birlikte beklenmedik gelişmelerle karşı karşıya gelir. Mesela onun âni bir biçimde içeri alınarak üç hafta boyunca göz hapsinde tutulması bunlardan biridir. Üç hafta boyunca göz hapsinde tutulan Ömer, yine umulmadık bir şekilde serbest bırakılır ve daha önce uzaklaştırıldığı üniversitedeki görevine “hiç dırılıtsız-zırılıtsız yeniden”(s.85) döndürülür. Nedenleri belirsiz bu iki sürpriz hadise üzerine Ömer, giderek etrafın şüpheli bakışlarıyla karşı karşıya gelir. Onun içeriye alındıktan kısa bir süre sonra serbest bırakılması ve ardından uzaklaştırıldığı görevine –kendi deyimiyle dırılıtsız zırılıtsız- tekrar geri getirilmesi uzak-yakın çevrenin dedikodularına sebep olur. Ömer’in, dönemin etkili güçleri tarafından hapisneden çıkartıldığı ve yine benzer şekilde bu güçlerin direktifleriyle eski işine döndürüldüğü şaibeleri dolaşır. Ömer, yakın ve uzak çevreden kendisine yönelen bu bakışlar altında gün geçtikçe direncini ve güvenini yitirmeye başlar. Bu direnç ve güven yitiminden sonra o, tıpkı Tezel gibi, artık hayatın dışına düşer. Mevcut hayat içerisinde kalarak olumsuz koşullara direnmenin ve gelecek ümidi beslemenin anlamsızlığına inanır. Giderek yoğunluk kazanan bu inanç üzerine, yaşanan ânın

galiplerinin kurdukları düğünde bulur kendini. Onun bu düğüne katılması bile tükenmişliğini göstermesi bakımından anlamlıdır. Düğün gecesinin akıp giden zaman çizgisinde Ömer, bu şartlar sonucunda hangi noktaya geldiğini açıkça dikkatlere sunar: “Bu yeryüzünde sorulacak tek soru da kalsa, artık asla dönüp onu sormamak gerek. Dayanmak da, direnmek de çocukların işi. Kendimden biliyorum, çocukların işi bu. Benim yeniden başlamaya hiç niyetim yok. Pişmanlıklara ise hiç izin verilmemeli. Nerde yanlış yapıldığının sorusu hiç sorulmamalı.” (s.88)

Bilim adamı Ömer’in bu psikolojiye sürüklenmesinde şüphesiz geçilmekte olan devrin kendine özgü yapısı ile bu dönemde bire bir karşılaştığı olumsuz gelişmelerin önemli etkisi vardır. Gerçekte bunlar, sorunun dış gerçekliğini teşkil ederler. Ancak konumu gereği bilinci, normal bir bireyin bilincinden daha üst seviyede ve birtakım sorumlulukları olan ya da olması gereken bir aydının bu tıkanmışlığı, sırf karşılaştığı dış şartların tesirine bağlanabilir mi? Başka bir ifadeyle bunlar, gelinen nokta için yeterli izah ediciler olabilir mi? Şu âna kadar değindiğimiz gelişmeler bize göre Ömer’in sadece bir yönüne ışık tutar ki, bu yön, doğrusu onun gerçek kimliğini ele vermektan uzaktır. Bu itibarla burada onun gölgede kalan diğer bir yönüne, dış şartlar karşısında belirmeye başlayan asıl kimliğine yönelmek gerekir. İşte bilim adamı Ömer, ancak bu yönelme sonucunda bir bütün olarak kavranabilir. Bu noktada onun birkaç özelliğine değinilmelidir.

Ölmeye Yatmak romanında her ne kadar “soğukkanlı bilim adamı” kimliği ile karşımıza çıksa da Ömer, gerçekte özgüven sorunu yaşayan bir bilim adamıdır. Özgüven hususunda onun belli bir mesafe katettiği söylenemez. Kendisi gibi bilim adamı olan karısı Aysel gibi, kendinden emin ve karşılaşılan güçlülere dirençli değildir. Dıştan gelen yıldırıcı etkiler, onu zaman içerisinde bezginliğe sürükleyebilmektedir. Onun bu noktadaki yetersizliği, *Bir Düğün Gecesi*’nde karşımıza çıkan muhtelif olaylarda müşahede etmek mümkün. Mesela üç haftalık göz hapsinden çıktıktan ve ardından eski işine tekrar döndürüldükten sonra, uzak ve yakın çevrenin dedikodularına karşı onun kendisini koruyamadığını; şaibeli bakışlar altında bunaldığını gözlemleriz⁴³⁸. Yanı sıra dışarıdan gelen ve giderek yoğunlaşan bu bakışlara karısı Aysel’in özellikle özgüven duygusunu sınavıcı “şüpheli” bakışları eklenince Ömer’in iyiden iyiye kendinden şüphe etmeye başladığını görürüz: “İnsan konuşurken biraz dikkatli olur. Senin kocan tek şey uydurmadı, kimsenin adını vermedi, helalar yıkadı, ama gözündeki yeri aynı işte. Benim kendimden kuşku mu var? Kendimden kuşku var da, senin gözüne girmeye mi

⁴³⁸ *Bir Düğün Gecesi*’nde gerçekten Ömer’in içeri alınmasına, daha sonra serbest bırakılmasına ve eski işine tekrar döndürülmesine dâir yeterli gerekçeler yoktur. Yazar bu gerekçeleri şüphesiz verebilir ve bu muğlak durumu ortadan kaldıracaktır. Ancak o, ısrarla bu noktaların boş kalmasını ister gibidir. Bize göre bu kurgu düzeniyle Adalet Ağaoğlu, biraz da bilim adamı Ömer’in direncini ölçmek, onu sınamak ister. Son derece muğlak olan böyle bir durumla Ömer’i karşı karşıya getirmek ve onu etrafın şüpheli bakışları arasında bırakıvermek. Bize göre yazar, Ömer’i dönemin de bir gerçekliği olan bu kaotik yapıda sınava tâbi tutar; onun kendine olan güvenini ve direncini ölçer.

çalışacağım, kendimi savunmaya mı kalkacağım söylentilere karşı? Ben Ayşen miyim bel..” (s.267)

Bu ifadeler onun var olan şüpheli bakışlara aslında savunma güdüsüyle yaklaştığını göstermektedir. Özellikle karısı Aysel’e kendisinin serbest bırakılması için tek şey uydurmadığını; kimsenin adını vermediğini belirtirken takındığı tavır taşıdığı psikolojiyi yansıtmaktadır. Aysel, Ömer’e bu tarz bir üslupla yaklaşırken aslında onun özgüvenini ve direncini ölçmeyi amaçlar gibidir. Ondan şüphelendiğini söylemek imkânsızdır. Aynı toplumsal hayatın bir bireyi olarak daha ağır suçlamalarla karşı karşıya bulunan Aysel, hiçbir zaman Ömer’in düştüğü duruma düşmez; her şeye karşı doğru bilinen yolda yürünebileceği düşüncesini taşır.

Aysel’le kıyaslandığında bilim adamı Ömer’in az önceki sorunlu yapısına “aşkınlık” meselesini de eklemek gerekir. Bu özelliğiyle Ömer, gerçekte Aysel’in savaşıyor aştığı noktaları aştığını zanneden, ancak bunları, tam anlamıyla aşamayan bir aydındır. O, düğün gecesindeki hesaplaşmalarında toplum kabulleri dışına pek de çıkamadığı gerçeğini görecektir. Adalet Ağaoğlu, Ömer’in öteden beri yaşamakta olduğu ancak bütün çıplaklığı ile daha sonradan görebildiği aşkınlık meselesini düğün gecesinde somut olaylarla dikkatlere sunar. Konuyu biraz daha somutlaştırabilmek için öncelikle Ömer’in bilincinden yansıyan birkaç ayrıntı üzerinde durmak gerekir.

İlk kez *Ölmeye Yatmak* romanında karşımıza çıkan bilim adamı Aysel, verili değerlerin dışına çıkabilme çabasında öğrencisi Engin’le toplum değerlerine aykırı –yasak-bir ilişki yaşamıştı. Bu ilişkiye romanın anlam bütünlüğü çerçevesinde bakıldığında belirttiğimiz gibi, bu eylemin düşünsel bakımdan toplum değerlerini tanımama, var olan kabullerin dışına çıkabilme ve aynı zamanda özgürleşme arayışı olduğu söylenebilir. Başka bir ifadeyle düşünsel açıdan toplum değerleriyle göbek bağının kesilişini işaret eder bu ilişki. Aysel, öğrencisi Engin’le yaşadığı bu ilişkiyi bir müddet sonra aşkınlık anlayışı gereği Ömer’e anlatır. Bunu bütün açıklığı ile kocası Ömer’e anlattığı esnada Aysel, düşünsel bakımdan özgür aydın kimliği edinebilme konusunda verili değerlerle amansız bir biçimde hesaplaşmaktadır. Onun bu güç mücadelesinin tanığı olan Ömer, bu tarz bir denemeyi verilmekte olan çabanın bir parçası olarak telakki eder ve bu yüzden Aysel’i anlayışla karşılar; onu kınama yoluna gitmez. Yanı sıra onunla olan beraberliğini sürdürmeye devam eder. Toplumsal hayatta kabul edilemeyen bu tarz bir birlikteliği Ömer’in içe sindirebilmesi, verdiği mücadele açısından Aysel için önemli bir destektir. Aynı zamanda Ömer bu anlayışlılığıyla aşkınlık sınavını başarı ile verir ilk aşamada. Ne var ki, yaklaşık dört sene evvel söylendiği vakit Ömer tarafından sergilenen bu aşkınlığın sahil bir aşkınlık olmadığı daha sonra yaşanacak bir gelişme ile su yüzüne çıkacak ve Ömer’in bu noktadaki gerçek durumu belirecektir. Aysel, 12 Mart sürecinde tutuklanan öğrencisi Engin’den umulmadık bir anda bir mektup alır ve bu mektup üzerine sevinç gösterisinde

bulunur. İşte onun göstermiş olduğu bu samimi sevinç gösterisi, bilim adamı Ömer'in aşkınlık konusundaki marazi duruşunu dikkatlere sunar. Bilim adamı Ömer, karısı Aysel'le yaşadığı o ânı düğün gecesinde şu şekilde aktarır:

“Aysel “Engin'den mektup var, cezaevinden,” der demez, hırçın bir Ömer yakaladım içimde. [...]. “Bu ne sevinç!” Aysel'e yanıtım bu oldu. Kendi gözümde iyice düştüğüm ân, o ân mıydı? Aysel, [...] şaşkın ve yıkkın: Demek bu adamcağızın aşkınlık, diye geveleyip durduğu şey, içinde dört yıldır sinsi sinsi besleyip büyüttüğü kocaman bir düşmanlık, uçsuz bucaksız bir kinmiş.” (s.92)

Bilim adamı Ömer'in Engin'den gelen mektup üzerine Aysel'in gösterdiği samimi sevince verdiği tepki, gerçekte onun aşkınlık meselesinde hangi aşamada olduğunu dikkatlere sunar. Alıntıda şuna dikkat etmek gerekiyor: Ömer, vermiş olduğu tepki karşısında kendi içindeki maraziliği yakalar ve bu yakalayıştan sonra Aysel'den yapılmış gibi bir konuşma aktarır ki bu, aslında Ömer'in Aysel'in iç dünyasından hareketle yaptığı kendi aktarımıdır ve onun nezdinde ne tür psikolojide bulunduğunu yansıtmaya dönüktür. Bütün bunlarla Ömer, aslında toplum değerlerine aykırı bu ilişkiyi, bir aydın olarak gerçek anlamda hazmedememiştir. Bu yapısıyla o, ait olduğu toplumun verili değerlerinden tamamen kopabilmiş değildir. Adeta toplumun bu tür davranışlara vereceği tepkinin bir benzerini sergilemiştir o⁴³⁹. Nitekim Aysel bunu “Apaçık olmak suçtur. Apaçık olmanın cezasız kalmayacağı bir yerdeyiz henüz.”(s.91) cümleleriyle dile getirir.

Düğün gecesinin akıp giden zaman çizgisinde Ömer, iç hesaplaşmalarını sürdürürken sık sık –karısı Aysel'in yeğeni- Ayşen'le olan gönül meselesine göndermelerde bulunur. Romanın başından sonuna kadar devam eden ve iç hesaplaşmalarında peşini bırakmayan bu ayrıntı, gerçekte Ömer'in yukarıdan beri üzerinde durduğumuz bunalımlı kimliğinin bütünleyici öğelerinden birini teşkil eder. Başka bir ifadeyle, bu ilişkide biz, yine onun marazi yönlerinden birini müşahade ederiz. Ömer-Ayşen arasındaki bu gönül meselesinde Ayşen, halasının kocası kendisinin de üniversiteden hocası olan bilim adamı Ömer'e gizli bir aşk duymaktadır. Aynı şekilde Ömer de kendisinin öğrencisine karşı benzer duygular içerisinde olduğunu sezmektedir. Ne var ki, içten içe süregiden bu gönül meselesi ne Ayşen ne de Ömer tarafından ifade edilebilir. İfade etmek bir yana onlar içten içe süren bu duyguyu kendilerine bile söyleme cesaretinde bulunamazlar.

Belirtmek gerekir ki Adalet Ağaoğlu, Ayşen-Ömer ilişkisiyle bir aşk olayı anlatma peşinde değildir. Bize göre o, bu gönül meselesiyle özellikle Ömer'in –ve aynı şekilde

⁴³⁹ Adalet Ağaoğlu söyleşilerinde Ömer'in yapısına değinir ve onun bazı yönlerine ışık tutar. Buna göre Ömer her ne kadar yurt dışında öğrenim görmüş olsa dahi, o bu toplumda yaşamış bir birey olarak toplumun değer yargılarından nasibini almış, ülkenin değerlerinden bütünüyle kopamamış biridir. Mesela Adalet Ağaoğlu, gebe bıraktıktan sonra Ömer'in, Ayşen'i ortada bırakmasının düşünülmemeyeceğini;

Ayşen'in- sürdürdüğü kimliğe ışık düşürme gayretindedir. Gerçekten de bu ayrıntının söz konusu olduğu parçalarda okuyucu, Ömer'in içine düştüğü çıkmazı –dolayısıyla sürdürdüğü yapıyı- yalın bir dille müşahede etme imkânı bulur. Düğün gecesindeki hesaplaşmalarında bu sorun karşısında geçmişte ne tür psikolojik durumlara sürüklendiğini yansıtır. Buna göre Ömer, bu duygu karşısında bir taraftan gizli bir haz duymakta; öte tarafta ise ait olduğu değer yargılarının tesiriyle bu duyguyu bastırmaya çalışmaktadır. O, yaşamakta olduğu gerçeklikle hiçbir zaman yüzleşemez; bilinç düzeyine yükselen bu duyguyu türlü geciktirmelerle görmezden gelmeye çalışır. Adeta Ömer bu duygunun varlığını kendisinden bile saklar; bu şekilde kaçışa yönelir. Geçmişle alâkalı olarak onda gözlemlediğimiz bu ikili davranış biçimi, bize Ömer'in aşkınlığı; diğer bir genellemeyle süregiden yapısı ile ilgili net bilgileri sunar. Üzerinde durduğumuz hususu Ömer, düğün gecesindeki hesaplaşmaları arasında şu şekilde dikkatlere sunar: “O ân'dı. Ayşen'i kendimden bile gizlediğimi ayımsadım. Gizlediğimi bilmekten kaçtığımı. Kendime karşı bile Aysel gibi dürüst davranmadığımı. Ayşen'e sarılmak, öpmek onu, onu kendimin yapmak için nasıl derin bir istek duyduğumu... İstemekle yapmak aynı şeydir, istenen yapılır, diyen Ömer'e bak. Baksana. Hayır. Bakmıyorum. Kaçıyorum. Başka yerlere.” (s.87)

Ömer'le ilgili olarak yukarıdan beri örnekleyerek değinmeye çalıştığımız bütün bu ayrıntılar, gerçekte onun geçmişten son âna kadar bir aydın olarak sürdürmekte olduğu kimliği dikkatlere sunarlar. O, bilim alanında her ne kadar “soğukkanlı” ve “incelmış” olsa dahi, diğer alanda “yaşama”yı ve “iç sesini dinleme”yi ihmâl etmiş bir kişidir. Bu bakımdan onun içine düştüğü bunalım, anına/düğün gecesine kadar kendi iç dünyasına yönelerek karşılaştığı sorunlarla gerçek anlamda yüzleştiğini söylemek güçtür. Anlatımlardan da anlaşılacağı üzere Ömer, birtakım komplekslerini son ana kadar sürdürmüş bir bilim adamıdır. Karısı Aysel'e göre o, mevcut sorun ve değerlerle hesaplaşarak düşünsel bakımdan belli bir sonuca ulaşmış değildir. Ömer'in bilincinden yansıyan şu alıntı, öteden beri ifade etmeye çalıştığımız bütün durumları net bir dille örnelemektedir:

“Oysa ben, Doğululukla Batıllık arasında bir savaş vermekten bile kaçındım. Ne diye yoracaktım kendimi? Bizim kendimizi yoracağımız nice yerler, nice konular var daha? Ben Batılıyım bitti. Ayşen'in şimdi bana karşı duyduğu eğilimi kendimden bile gizlemeye yeltenecek denli Batılı ama. Bu akşamüstü Aysel, “Engin'den mektup var,” deyince, “Bu ne sevinç!” diye hırçınlaşabilecek denli Batılı... Kaç zamandır gizlenmiş bir öfke varmış demek içimde. O aşkınlık numaraymış, bir yapaylık; kendini beğenmişlik ya da. Ayşen'in sana hayran,

çünkü her şeyden önce onun eski kuşağa mensup bir birey olarak kendi kuşağının rolleriyle davranması gerektiğini söyler. (Çutsay, (1988): 11.)

sevdalı bakışlarından duyduğun uçarı sevince, külleri eşeleyip bir özür bile bulmak gerekiyordu değil mi?” (s.92-93)

Şüphe ve güvensizliği, kendine özgü karmaşık yapısı ve bu yapının bireylere yansıması ile bir dönemin karamsar ve bunaltıcı tablosunu çizen Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*'nin son sayfalarına doğru bilim adamı Ömer ve daha önce bu başlık altında sanatçı kimliği ile değindiğimiz nihilist Tezel'in ağızlarından geleceğe dair umut verici belirtilerden söz eder. Politik sorunlardan çok bireysel sorunlara ilişkin bu iyimserlik belirtisinde, ölüme hazır olan ve düğün gecesinde hiçliğe varabilmek için sürekli içki içen Tezel'in bile yaşamak istediğini, her şeye karşın onuruna yeniden sahip çıkacağını gözlemleriz. Benzer şekilde bir boşlukta kırılgan, yorgun ve umutsuz bir biçimde sürüklenmekte olan bilim adamı Ömer'in de tekrar hayata dönmek ve yaşamak için yeniden can bulduğunu müşahede ederiz. Düğün gecesinde yavaş yavaş oluşan karamsar tablonun tam tamamlandığı bir sırada biden bire beliren iyimser ve sıcak renklerin mevcut tabloya eklenmesi, roman bütünlüğü içerisinde ne derece inandırıcıdır? Veya böyle bir gelişme yerinde bir gelişme midir? *Bir Düğün Gecesi*'ni değerlendirdiği incelemesinde⁴⁴⁰ Berna Moran, romanın son sayfalarında beliren bu âni değişime birkaç soru ile işaret eder: Romanın son sayfalarında ortaya çıkan bu durumu haklı gösterecek yeterli gerekçeler var mıdır? Tezel'in “rezil” dediği bir düğünün olumlu yönde süratle değişmesini nasıl açıklayacağız? Berna Moran, incelemesinde söz konusu sorular çerçevesinde değişimi haklı gösterecek nedenler olup olmadığını tartışır. Ona göre romanın son kısımlarında beliren bu umut kırıntıları yeteri kadar inandırıcı kılınmış değildir. Ancak o, her ne kadar inandırıcı kılınmamış olsa dahi, en azından yazarın, kurtuluşu “ben”in yerine “biz”i şart koşan sürünün baskısına rağmen bireyin ayakta kalmasında bulduğunu söyleyebiliriz; birey bunu onuruna ve kendi kişiliğine sahip çıkarak yapacaktır, demektir.

Berna Moran'ın, adı geçen incelemesinde *Bir Düğün Gecesi*'nden hareketle yaptığı “yazarın, kurtuluşu “ben”in yerine “biz”i şart koşan sürünün baskısına rağmen bireyin ayakta kalmasında bulduğu ...” şeklindeki tespiti, belirtmek gerekir ki, yerinde ve sorunu kuşatıcı bir tespittir. Denilebilir ki bu düşünce, Adalet Ağaoğlu imzası taşıyan romanların temel karakteristiğidir. Bu yerinde ve sorunu kuşatıcı tespitle birlikte Moran'ın aksine romanın son sayfalarında beliren umut kırıntılarına daha farklı açılardan bakılabileceğini ve bu soruna birtakım gerekçelerin sıralanabileceğini belirtmek isteriz. Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında öne çıkan önemli bir ayrıntı vardır. Az önceki düşüncemizin temel dayanaklarından birini oluşturan ve onun eserlerinde dikkatlerden kaçırılmaması gereken bu ayrıntı, romanlarda ve dolayısıyla bireylerde görülen değişim sorununun temel öncüsü işlevindedir: Model kişi ile

⁴⁴⁰ Moran, (1994) : 46-47.

etkileşerek değişme.⁴⁴¹ İşte *Bir Düğün Gecesi*'nin son sayfalarında -Aysel'in model oluşuyla Ömer ve Tezel' de- beliren değişimi bu çerçevede algılamak ve sorgulamak gerekir. Bunun nasıl meydana geldiğini düğünün ve şahıs kadrosunun yapısından hareketle irdelemeye çalışalım.

Bir Düğün Gecesi'nin şahıs kadrosunu meydana getiren bireyler, temelde üç düşünce ekseninde kümelendirilebilir: Mevcut toplumsal ve siyasal yapının sürdürücüleri -*galip*-; bu yapıya dayanamayan direncini yitirenler -*yenikler*- ve her şeye karşın ısrarla ayakta kalmayı sürdürenler -*dirençliler*-. Bu ayrıştırmayı roman kişilerinden hareketle şu şekilde şahıslandırmak mümkün: Düğüne katılanların büyük çoğunluğu, ilk grubu meydana getirir. Mesela iş adamı İlhan Dereli, Tümgeneral Hayrettin Özkan, Emekli Albay Ertürk gibi kişiler ilk gruba; bilim adamı Ömer, sanatçı Tezel ve Ayşen ikinci gruba; düğüne katılmayarak romanın biraz arka plan dekorunda kalan bilim adamı Aysel ise, son gruba girerler. Bu sonuncusuna romanın yine biraz gerisinde kalan Ali Usta'yı da ilave etmek gerekir. Bu kategorik ayrıştırmada Adalet Ağaoğlu, düğünü toplumsal ve siyasal düzenin galiplerinin bir organizasyonu olarak tertip eder. Bu özellikleriyle düğün, bir bakıma galip güçlerin yapısının bir yansıtıcısı görünümündedir. Düğüne böyle bir fonksiyon yükleyen yazar, roman figürlerini düğünün içinde ve dışında olmak üzere ikiye böler. Reel hayatın galiplerinin kurmuş oldukları düğüne Ömer ve Tezel'i dahil ederek bu iki bireyin yenikliğini, öte tarafta ise Aysel'i -ve de Ali Usta'yı- düğünün dışında tutarak onun dirençli yapısını sergiler. Bu kurgu düzeninde, romanın biraz arka planında bulunan Aysel, özellikle düğünün dışında kalmakla önemli bir işlev yüklenmiş olur.

Daha önce değindiğimiz gibi Aysel, *Ölmeye Yatmak* romanında bir otel odasında ölmeye yatarak kendi tarihiyle hesaplaşma sürecine girmiş ve bu hesaplaşma sonunda özgür kişi olma düşüncesinde mücadeleyi sürdürme kararı almıştı. İşte o, *Bir Düğün Gecesi*'nde önceden almış olduğu bu karar doğrultusunda bilinçle ilerleyen bir birey olarak karşımıza çıkar. Bunun içindir ki, Aysel bütün ısrarlara rağmen onaylamadığı düzen taraftarlarının tertip etmiş oldukları düğüne katılmaz; kendisini düğünün çirkinliğine bulaştırmak istemez. Ömer ve Tezel'in aksine Aysel, umutsuz ve bulanık bir ortamda gelecek ümidini yitirmeyerek ısrarla direnişini sürdürür. Bütün olumsuz ve yıldırıcı gelişmelere karşın Aysel'in inatla önünü açarak ilerlemeye çalışması, belirtmek gerekir ki, onu romanın yenik bireyleri nezdinde ideal bir model konumuna yükseltir. Ömer ve Tezel roman boyunca devamlı surette bu model karşısında kendi konumlarından tereddüde düşerler. İşte Aysel'in işlevi bu noktada ortaya çıkmakta ve romanın son sayfalarında beliren değişim sorunu -Aysel'le Ömer ve Tezel arasında var olan- bu

⁴⁴¹ Adalet Ağaoğlu, kişilerin birbirleriyle etkileşerek değişimleri durumunu çeşitli söyleşilerinde sık sık dile getirir. Onun bu noktadaki düşünceleri, en geniş şekilde şu konuşmada görülebilir: Çıtsay, (1988): 8-14.

etkileşim hadisesinden ileri gelmektedir. Bu bilgilerden sonra Aysel, Ömer ve Tezel arasındaki etkileşim ve bunun sonucunda meydana gelen değişim sorununa kısaca değinelim.

Adalet Ağaoğlu romanın son sayfalarında beliren hareketliliğin ve değişimin ip uçlarını daha romanın başlarında verir gibidir. *Bir Düğün Gecesi*'nin en trajik bireylerinden biri olan Tezel, düğüne katılmak için İstanbul'dan Ankara'ya yol alırken, otobüste hiçliğe düşme nedenlerini anlattıktan sonra artık bu yapıda direnmenin neredeyse çocuksu bir davranış olacağını belirtir. Ancak o, gelip dayandığı bu hiçlik noktasında bunları ifade ederken bir gerçeği de zihninden kesinlikle uzaklaştırılmaz; onu her ne kadar bastırıp bilinç altına itmeye çalışsa da, bu gerçek belli belirsiz bir şekilde bilince çıkarılır ve ona devamlı surette içine düştüğü hiçliğin ne derece sahil olduğu şüphesini telkin eder. Gelecek inancını ve umudunu tamamen yitirme aşamasında beliren ve onu sürekli bir biçimde tereddüde sevk eden bu gerçek, Aysel'in her şeye karşın sürdürmekte olduğu başkaldırı eyleminin haklı ve sahil olabileceği düşüncesidir. Ablasının bütün yaşananlara karşın hâlâ gelecek adına umut duyuyor ve bu doğrultuda direncini yitirmeden ısrarla mücadelesini sürdürüyor olması, onu peşi sıra rahatsız eder; zihninde birtakım soru işaretleri belirmesine yol açar. Bilinçaltından bilince yükselen ve bir türlü bastırılmayan bu soru işaretleri, gerek otobüste gerekse düğün salonunda zihnini durmaksızın meşgul eder. İfade etmek gerekir ki bu, Tezel'i hiçlik konumunda bocalamasına sebep olan en önemli ayrıntıdır ve bu ayrıntı Tezel'le birlikte romanın başından sonuna kadar içten içe sürüp gider. Bize göre bu durum daha sonra ortaya çıkacak olan hareketliliğin ve değişimin öncü belirtileridir. Bu açıklamalardan sonra Aysel'in model olma durumunu ve Tezel'in kendisini bu modelden kurtarmamasını muhtelif sayfalardan yapacağımız biraz uzun ama gerekli alıntılarla dikkatlere sunmaya çalışalım:

“İnançlı salak! Sırtına inancını yüklemiş, onunla birlikte yaşamasını sürdürebileceği yere doğru koşup duruyor. Şurda önü tıkanı mı, hadi bakalım yeni bir iz, yeni bir kanal. Danaburnu ordusunun burnu sahil üyesi. O burun da ne burunmuş ya! Sürt süt aşınmıyor. Vur vur kırılmıyor. Sahi be, bu Aysel'i öldürebilseydim, kökünü kazıyabilseydim, kendim de o, bir türlü tamamlayamadığım hiçlik tahtına kurulup rahat ederdim ya. Geride arta kalan küçük bir kuşkuyla hâlâ “Ne olduk, ne olacağız?” diye –çok derinden- sorup durmazdım kendi kendime. [...]. İnançsızlığımı tam pekiştireceğim, düğümü atıp noktayı konduracağım, bir de bakıyorum, gözlerimin önünde suya batmış bir ördek gibi yeniden silkelenip doğruluyor. Bu da benim canımı çok sıkıyor. Şeytanım diyor, bastır şunu suya, boğulana dek bırakma ensesini. Kalsın çamur çökek içinde, bir daha hiç silkinip doğrulamasın.” (s.29-30)

“Nasil oluyor da bunca sevgisizlik, güvensizlik, bunca hıyarlık ve en iyisinden çocuksu enayilikler ortasında hiçte değilsin? Sorarım elbet. Çünkü benden iyi

bilirsin ki, Hep diye bir şey zaten yok. O zaman nasıl oluyor da Hep'in peşindesin... Sürekli olarak o bütün sevginin, o bütün insanın peşindesin ha? Beni inançsızlığımdan kuşkuya düşüren sensin.” (s.73)

“Koskoca yaşında Aysel'deki büyük değişim. Buna tanık olmak. Kişinin önünde, onu kendi yargıcı yapacak bir örnek bulunmamalı. O zaman soruyorsun: Böyle büyük bir temizliğe nasıl girişebilir bir kimse? Buna nasıl sıvanabilir?” (s.78)

Romanın muhtelif sayfalarından yaptığımız bu alıntı, işaret ettiğimiz bütün hususları, açık bir biçimde yansıtır. “Suya batmış bir ördek gibi yeniden silkelenip doğrul”maya ve “sürekli olarak o bütün sevginin, o bütün insanın peşinde” koşmaya çalışan “danaburnu ordusunun burnu sağlam üyesi” direnç ve kararlılığı ile Tezel'in -ve aynı zamanda Ömer'in- önünde kendisinden kaçılmayan ideal bir “örnek” konumundadır. İşte bu ideal örnek, yenik bireylerin çıkış yolunu kolaylaştıran, onlara doğru ve tutarlı olanı gösteren önemli bir unsurdur. O kadar ki Tezel, önünde duran bu örneğin varlığını anımsadıkça sürekli olarak sarsılır. Düğüne katılmak üzere İstanbul'dan Ankara'ya gelirken devamlı biçimde ablası Aysel'in düğüne katılıp katılmayacağını düşünür. O, ister ki, kendisinin de katılacağı o anlamsız düğün kalabalığına mutlak surette Aysel de katılmış olsun. Belirtmek gerekir ki bu şiddetli arzu, hiçbir zaman bu iki kız kardeş arasında var olan sevgiden veya bir arada bulunup eğlenme düşüncesinden kaynaklanmaz. Bu, kendisini sarmakta olan Aysel'in varlığından bu şekilde kurtulma arayışından doğar. Şayet Aysel bu düğüne katılırsa, kendisinin ulaştığı noktanın doğruluğundan emin olacaktır. Bu yüzden Tezel, Ankara yolunda sürekli olarak Aysel'in düğüne katılmasını istemektedir. Romanda bu durumu yansıtıcı pek çok metin mevcuttur. Mesela şu metin az önceki hususu bütün açıklığı ile dikkatlere sunar kanaatindeyiz:

“Umarım Aysel de düğüne gelir. Gelmez. Gelmezse, beni hiçlikten bile nasıl kuşkuya düşürdüğünü hiç bilmeyecek. Umarım Aysel düğüne gelir. Aysel düğüne gelmezse, bana altından kalkamayacağım bir suçluluğu yüklediğini, üstüme altından kalkamayacağım bir dünya yıktığını bilemeyecek. Bir insandan bu istenemez. Benim önceleri önemseydiğim herşey, şimdi beni olduğum yerde rahat bırakmıyor. Aysel de beni rahat bıraksın. Umarım Aysel düğüne gelir. Gelir ve Anadolu Kulübü'nde bir de çiftetelli oynar hatta.” (s.79)

Burada Aysel'in düşünsel açıdan Tezel üzerinde ne derece etkin olduğunu yansıtan bir cümlenin altını hususiyetle çizmek gerekir. Bu, “Umarım Aysel de düğüne gelir” biçiminde karşımıza çıkan cümledir. Dikkat edilirse Tezel, bu kısa metin parçasında söz konusu cümleyi üç kere tekrar eder. Büyük bir arzuyla onun düğüne gelmesini ister. Bu yoğunluk şüphe yok ki, işaret etmeye çalıştığımız hususun bir göstergesidir. Yine bu alıntıda “...beni hiçlikten bile nasıl kuşkuya düşürdüğünü...” biçiminde süren söz öbeği en az diğerleri kadar önemlidir. Yanı sıra son cümlede ifadesini bulan “çiftetelli oynar” biçimindeki istek de dikkat çekicidir. Adeta onun

düğüne gelerek kendisinin varmış olduğu noktayı onamasını bekleyen Tezel, düğüne gittiğinde bunun gerçekleşmediğini görecektir. Bu alıntının dışında romanın ilk kısımlarında gözlemlediğimiz diğer önemli bir ayrıntı ise Tezel'in sürekli olarak Aysel'i hamam böcekleri misali “şeltokslamak” istediğini belirtmesidir. Onun mecazi olduğu anlaşılan bu isteği, yine belirttiğimiz duruma bir delildir.

Tıpkı Tezel gibi bu ideal modelle etkileşerek değişime uğraya diğer bir birey de bilim adamı Ömer'dir. Ömer, daha romanın ilk sayfalarında Aysel'in “hâlâ her şeyi kendisi”nin “yönetiyor san”dığını, “yaklaşmaların da uzaklaşmaların da gününü, saatini ötekilerin ayarlayıp kararlaştırdıklarını bir türlü göre”mediğini, bu gerçeğe “bir türlü inanmak isteme”diğini belirtir. Bu düşünce biçimiyle Ömer, yaşananlar karşısında gerçekte Aysel'den ayrıldığını belirtmiş olur. Ona göre artık her şey bireyin iradesi dışında etkin güçler tarafından yönlendirilmektedir. Dolayısıyla böyle bir ortamda daha fazla direnmek çocuksu bir davranıştır. Bu kanaate sahip olan Ömer, Aysel'in de kısa bir müddet sonra tükeneceğini tasavvur etmektedir. Aynı zamanda o, böyle bir yenilgiyi herkesten çok istemektedir. Ancak Ömer'in bu tasavvur ve isteği hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir.

Bu düşüncelerin sahibi olan Ömer, düğün akşamında karısı Aysel'le şiddetli bir şekilde tartışarak evi terk eder ve Tezel'le birlikte devrin galiplerinin kurmuş oldukları düğüne katılır. Bu şekilde bir bakıma kendini Aysel'den kurtarmış olur Ömer. Bu davranışıyla belki karısının maddi varlığından kendisini kurtarır ama, gittiği yerde yine rahat edemez. Çünkü Ömer, düğünde bu sefer kendisine yakalanmıştır. Onu bu düğünde, özellikle kendi kendisiyle yüzleşirken müşahede ederiz. Daha önce işaret ettiğimiz gibi bu yüzleşmede onun öteden beri birtakım sorunları sürdüregeldiği, düşünsel bakımdan iç oluşumunu tamamlayamadığı dikkati çeker. Mesela toplumun “değer yargıları”, “Doğu-Batı”, “aşkınlık”... ve benzeri problemleri olan; bunları henüz aşamayan bir insandır bilim adamı Ömer. O, düğün gecesinde kendi kendisiyle yüzleştikçe bu tür sorunların varlığını fark eder. İşte tam bu fark ediş noktasında şunu sormak gerekiyor: Ne oldu da Ömer bu tür sorunlarla karşı karşıya gelmeye başlıyor? Bize göre bu durum, romanda ideal model olma vasfını yüklenmiş olan Aysel faktöründen kaynaklanıyor. Bunu daha iyi kavramak için Ömer'in hikâyesini hatırlayalım: Aysel- Engin ilişkisini hazmedemeyen, bu yüzden de içten içe kin duyan; yanı sıra kendisinin Ayşen'e duyduğu aşkı ilk andan itibaren bastırmaya, onu bilinç altına itmeye çalışan bir Ömer. O, bütün bu hususları yıllar sonra, ancak düğün gecesinde algılayacaktır. İşte Ömer'de meydana gelen bu algılama, Aysel'in kendini aşmış yapısından ileri gelmektedir. Çünkü Ömer, bu tür sorunlarla daha önce hesaplaşmış ve belli bir sonuca ulaşmış olan Aysel'le kendini mukayese ettikçe kendi çıkmazlarını görür. Bu yönüyle Aysel, Ömer'in önünde örnek bir kadındır. O, karşısındaki bu örneğin duruşunu gördükçe, kendi yapısından şüphe duymaya ve sarsılmaya başlar. Denilebilir ki önünde Aysel gibi biri olmamış olsaydı Ömer, bünyesinde mevcut olan marazi yönleri

kolayca tanıma imkânı bulamaz ve bunlarla yüzleşemezdi. Düğün gecesinde söylediği şu sözler, onun Aysel karşısında ne tür bir duruma düştüğünü açıkça ortaya koymaktadır: “Herkesin yakalanıp esir alınabileceği bir yer var. Sorguda beni esir alamayanlara, beni kendi gözümde aşağılatamayanlara karşı –bu bir köpek havlamasıdır, bir köpek havlaması kimi alçaltabilir?- karım beni, benim gözümde yerin dibine batırmayı başardı.” (s.267)

Düğünün hâlihazır zaman çizgisinde Tezel gibi, Ömer’i en çok şaşırtan şey Aysel’in bütün olumsuz gelişmelere karşın hâlâ inançla ayakta duruyor olmasıdır. Önüne çıkan engellerle boğuşan, bu arada kendini mutlu kılacak işleri bulabilen Aysel, bu yapısı ile devamlı surette Ömer’i derinden sarsar. “Bu direnci nereden buluyor? Bu çokmezliği nasıl besleyebiliyor?”(s.269) sorularıyla şaşkınlığını gizleyemeyen Ömer, Aysel’in yenilmesini de adeta dört gözle bekler gibidir: “Gelsin, her yanı istekle dola taş, dayanamıyorum, desin. Bu dayanamama ne adına olursa olsun, onun ağzından ‘dayanamıyorum’ sözcüğünü bir defacık, içtenlikle duymak istiyorum.”(s.267) O kadar çok istemesine rağmen Ömer bu sözleri hiçbir zaman duyamayacak ve sonunda “Acılı günlerin, acılı bir tek gecenin örselediği kimseleri sayın! Bu duyarlığı yaşayanlara, kendinden hesap soranlara saygı duyun ey insanlar!”(s.267) diyerek kendini düğün salonunun dışına atacak ve böylece Aysel’in peşine düşerek yeni bir başlangıca adım atacaktır.

Örnekleriyle göstermeye çalıştığımız tüm bu hususlar, bize göre *Bir Düğün Gecesi*’nin son kısımlarında beliren değişim olgusunun ön belirtileridir. Bunlar, düğünün ağır atmosferi altında giderek bunalmaya başlayan Ömer ve Tezel’i salonun dışına itmeye çalışır durmaksızın. Bu yoğunluk anında özellikle sözde bir gerillayı evinde sakladığı gerekçesiyle karakola götürülmekte olan Aysel’in –telefonda- Tezel’e söylediği “...iyidir, iyidir; bizi ayırırken bizi birleştiriyorlar işte...”(s.293) sözleri, onun baştan sona “hâlis bir başkaldırı” mücadelesi içerisinde olduğunu gösterir bu iki yenik insana. Son anda müşahade edilen bu direnme azmi, önceden süregelen şüpheleri süratle ortadan kaldırdığı gibi gelecek adına hâlâ umut beslenebileceği ve direnmenin bu ortamda gerçek bir eylem olduğu düşüncesini telkin eder. Bu düşünce onların umutla Aysel’in peşinden sürüklenmelerine neden olur.

2.4. Umutsuz Aydınlar

Dar Zamanlar Üçlemesi’nde Aysel, Ömer, Tezel ve benzeri figürleriyle aydın sorununu farklı açılardan ve derinlemesine işleyen Adalet Ağaoğlu, aynı sorunu 1984 yılında yayımladığı *Üç Beş Kişi* adlı romanında tekrar ele alarak işler. Ancak bu işleyiş, öncekilerin genişliğinden ve yoğunluğundan uzaktır. Bunun yanında burada ayrıca sorunun algılanış biçiminde de birtakım farklılıklar dikkati çekmektedir. Dar Zamanlar Üçlemesi’nde özellikle Aysel’le birlikte beliren kendi tarihiyle yüzleşme, verili değerleri sorgulama, başkaldırı ve özgür bir kimlik olma gibi yönelim ve arayışlar *Üç Beş Kişi*’nin aydınlarında görülmez. Hayatlarını sürdürdükleri siyasal ve

toplumsal yapının şartlarına ve bu şartlara gösterdikleri tepkilere dikkat edildiğinde söz konusu aydınların bazı yönleriyle *Bir Düğün Gecesi*'nin iki aydın figürüne Tezel'le Ömer'e benzedikleri görülür. Yukarıda da değindiğimiz gibi Ömer ve Tezel, karşı karşıya buldukları 12 Mart dönemi ağır siyasal ve toplumsal yapısından bunalan ve bu yüzden umutsuzluğa düşen aydınlardı. Ama bunlar, romanın son kısımlarında süregelen yılgınlık ve umutsuzluk durumlarından sıyrılırlar ve yeni bir başlangıca hazır olduklarını belirtirler. İşte *Üç Beş Kişi*'nin aydınları da tıpkı Ömer ve Tezel gibi karşı karşıya buldukları 12 Eylül dönemi ağır toplumsal ve siyasal yapısından bunalmış ve gelecek umudunu yitirmiş aydınlardır. Şu farkla ki, bu aydınlar, gelecek adına –son anda bile olsa- onlar kadar umutlu ve yeni bir başlangıç için onlar kadar istekli değildirler. *Üç Beş Kişi*'nin aydınları, umutsuzluk ve karamsarlık çıkmazına sürüklenmiş ve bu çıkmaza saplanmışlardır. Bu yapıdan çıkmaları için onların herhangi bir gayretleri söz konusu değildir; her şeye boş vermiş ve süregiden akışa kendilerini bırakmışlardır. Deyim yerindeyse onlar, her bakımdan dış dünya ile bağlarını koparmış ve fildişi kulelere çekilmişlerdir.

Adalet Ağaoğlu *Üç Beş Kişi*'nin aydınları ve onların yaşadıkları sorunları, romanın önemli figürlerinden Ferit Sakarya'nın Ankara'da oturan gençlik yıllarındaki arkadaşlarını ziyaretine ayrılmış olan beşinci bölümde dikkatlere sunar. Ev sahibesi Azra'nın “hayli bohem” döşediği teras katındaki toplantıda okuyucu, üniversitede görev yapmakta olan bilim adamlarından Gündüz, Sedat, Asaf ve onların yüksek tahsilli eşlerinden Azra, Ülker ve Füsün'la karşı karşıya gelir. Eski dostların bir araya gelmesiyle meydana gelen bu birliktelik, yaklaşık olarak iki üç saatlik bir zaman dilimini kapsar. Bu süre zarfında okuyucu, söz konusu kişileri farklı açılardan – bir yandan şahısların belli aralıklarla süregiden tartışma/diyalogları ve iç konuşmaları öte yandan yazar anlatıcının yorumlarından- izleme imkanı bulur. Çoklu bakış açısının sağladığı bu izlemeden hareket edecek ve yansıyan anlatımları bir bütün hâlinde değerlendirecek olursak, aydınların ana sorunlarını şu şekilde ifade edebiliriz: İşgal ettikleri konum ile içinde yaşadıkları ağır siyasal ve toplumsal şartlar arasında sıkışmışlık veya arada kalmışlık durumu. (Bu durum romanın diğer bölümlerinde karşımıza çıkan - Ferit Sakarya ile Kardelen dışındaki- şahısların soruları ile paralellik arz eder. Mesela Kısmet, Murat, Türkân ve Neval Hanım gibi şahıslar buldukları noktada benzer sorunla karşı karşıyadırlar. Murat'la Kısmet kendi olma-olamama, Türkân Hanım taşralılıkla şehirlilik, Neval Hanım ise uzun süre içinde yaşadığı Osmanlı “artığı” kültürle değişen İstanbul kültürü arasında sıkışmıştır. İşaret ettiğimiz gibi bu figürlerin hemen hepsi farklı noktalarda benzer sorunları yaşarlar.) Bu sıkışmışlık/arada kalmışlığın özünde yatan ana neden ise, onların aydın olma bilinci ve kararlılığından yoksun olmaları, hemen her şeye karşı kayıtsız ve tepkisiz durmalarıdır. Bu yapıya sahip *Üç Beş Kişi*'nin aydınları söz konusu bölümde baştan sona yalnız bezginliklerini, karamsarlıklarını, boş vermişliklerini ve umutsuzluklarını ifade ederler. Onlar, bu yapının dışında herhangi bir şeyi yaşamazlar. Bu kavramlar onlarla adeta kaynaşmış, bütünleşmiş gibidir. Hiçbir

hayat belirtisi gözlemlenmez bu aydınlarda. Gündüz, Sedat ve Asaf'ın içine düştüğü bu karamsarlık ve umutsuzluk, şüphe yok ki biraz önce işaret ettiğimiz duruşlarından ileri gelmektedir.

Şu ana kadar verdiğimiz bilgiler, *Üç Beş Kişi*'deki aydınların içine düştükleri durumun çerçevesini çizer. Şimdi bu çerçeve doğrultusunda metne yönelelim ve söz konusu aydınları daha yakından tanımaya çalışalım.

Azra-Gündüz çiftinin hayatlarını sürdürdükleri teras katındaki evlerinde bir araya gelen eski dostlarda, ilk bakışta dikkate çarpan şey onların ne kadar bezgin, bunalmış ve kendi aralarında iletişimsiz olduklarıdır. Bu kavramlar, Ferit Sakarya'nın konuğu olduğu evdeki aydınların benzer durumlarını ifade eder. Bir üniversitede öğretim üyeliği görevini sürdüren Gündüz, içinde bulunduğu bezginlik ve karamsarlığı Ferit Sakarya ile yaptığı sohbet ve iç konuşmalarında net bir biçimde dışa vurur. Evine misafir olarak gelen Ferit Sakarya'nın hemen her zamanki kararlı ve hayata bağlı tavrı karşısında Gündüz, kendi psikolojisini içinden geçirdiği “Bezginin. Kimseyle anlaşıyorum.”(s.215) sözleriyle dikkatlere sunar. O, bu sözlerin devamında insanlarla artık ilişki kuramayacak noktaya geldiğini, onlardan tamamen koptuğunu belirtir. “Oysa Ferit'in insanlarla nasıl çabucak anlaştığına, herkese nasıl candan ve sevecen davrandığına bizzat tanık olmuştur. Bu sanayici işadınının eski bir ilk okul arkadaşına karpuz satıcılığı yaparken rastladığında nasıl içten ve coşkulu olduğunu hatırlar ve kendisini, çevresini onunla karşılaştırarak eleştirir. Artık konuşma, anlaşma yeteneğini adeta kaybettiğini itiraf eder. Ferit çevresini geniş tutarken “genişlikte garip bir tutarlılık” sağlayabilmektedir, oysa Gündüz ve çevresi kendi aralarında toplantılarda bile iletişimsizdir: “Azra'nın bu gece toplantıları. Çoğu kez bunlar da tutarsız bir kalabalıktır. Şu köşede bir Mao'cu, bu köşede bir Allende'ci, beride Mitterrand diye inleyen biri...”(215)⁴⁴²

Gündüz ve çevresinde müşahede ettiğimiz bu psikoloji, dar bir alanla sınırlı değildir. Bu durum, hemen her alana sirayet etmiştir. *Üç Beş Kişi*'nin aydınları aynı bezginlik ve bunalmışlığı meslek hayatlarında da derinden hisseder ve yaşarlar. Bilim adamlarından Gündüz ve Sedat'ın birkaç saatlik zaman dilimindeki anlatımları bu hususu açıkça ortaya koymaktadır. Mesela Gündüz, Ferit Sakarya ile yaptığı konuşmada meslek hayatında ne tür çıkmaz içinde olduğunu ve kurtuluşu nerede gördüğünü ifade eder. “Polis, jandarma gözetiminde ders vermek kolay olmamalı” (215) diye soran Ferit Sakarya'ya Gündüz, meslek hayatıyla ilgili olarak içine düştüğü bezginliği ve bu bezginlik sonucunda takındığı kayıtsız tavrı şu sözlerle belirtir: “Biliyor musun, aldırıyorum artık. Bıktım. [...]. Şu günler tek istediğim seninle yine bir ava çıkabilmek. Kafamın içi karmakarışık. Ne olacağız, nereye gideceğiz; söyleyebilir misin?” (216)

Bu sözler üzerine Ferit Sakarya, Gündüz'e son derece ironik bir dille karşılık verir. Ona “tarafsız”lığını, “en yukarda” olduğunu hatırlatır. Böylesi kötü bir ortamda bile kendisinin öğrencileriyle iyi ilişkiler kurabileceğini, onlara en iyi şekilde dersini anlatabileceğini belirtir.

Ancak Gündüz, yaşadığı ortamda bunun mümkün olmadığını düşünmektedir. Ona göre bu ülkede “olayların üstünde ya da dışında kalmak” (216) mümkün değildir. Bu noktadaki düşüncelerini şu şekilde sürdürür:

“Bir seçme yapmaya zorlanıyorsun. Hiçbirine inanmadığım politik kümelenmelerden birini seçmek... Neyi seçeceksin? Susuyor. Gerisini bir solukta içinden sürdürüyor: Halkının yanına inip orada mı debeleneceksin? Kansız sosyal demokrat mı, kanlı ülkü devrimcisi mi olacaksın? Hücre, yeraltı. Oralara mı sokulacaksın yoksa, ne yapacaksın? Bıraksınlar, en iyi bildiğimi yapayım. Uzmanlık alanımda yararlı olayım... Yok. Buna izin yok. Hiçbir yandan...” (216)

Umutsuzluk ve bezginlik içerisinde bunalan Gündüz, açıkçası çareyi Ferit Sakarya gibi kararlı davranma ve mücadelecilikte bulmaz, kaçışta görür. Ona kendisi gibilere artık buralarda yer kalmadığını, ülkeyi terk etmekten, dışarıda bir üniversitede yer bulmaktan başka yol görünmediğini söyler. Başka bir ülkeye kapılanmak, oralarda iş bulmak, Gündüz’ün bu noktada gördüğü yegâne kurtuluş yoludur. ODTÜ’de öğretim üyesi görevinde bulunan Sedat da tıpkı Gündüz gibi, meslek hayatında bunalmış ve her şeye boş vermiş bir aydındır. Onun bu noktadaki bezginlik ve umutsuzluğunu yine Ferit Sakarya ile olan konuşmalarında gözlemleriz. Başkent’in kuruluş yılları mimarisi üzerine araştırma yaptığını bilen Ferit Sakarya, bu gece toplantısında ona çalışmasının ne aşamada olduğunu sorar. Ne var ki Ferit Sakarya daha önce olduğu gibi bu soru karşısında da yine aynı manzara ile karşılaşacak ve aydınların ne kadar tükenmiş, bitmiş olduklarını bir kez daha müşahede edecektir. Söz konusu soru üzerine Sedat, içinde bulunduğu durumu arkadaşına şu şekilde anlatır: “Bıktım” diyor Sedat, usanık. “Boşver. Yapıp da ne olacak? Kimin işine yarayacak? Zaten ben araştırmamı tamamlamadan o yapılardan geriye bir tek örnek kalmayacak.” (s.222)

Bu kısa alıntı, bir üniversite öğretim üyesinin, Sedat’ın ne kadar bezgin, umutsuz ve amaçsız olduğunu açıkça göstermektedir. İçinde bulunduğu yapı, onu meslek hayatının gereklerinden tamamen koparmış gibidir. Artık bilimsel araştırma ve incelemeler onu ilgilendirmemektedir. Bu tür çalışmalara olan inancını yitirmiştir.

İçinde yaşadıkları ağır siyasal ve toplumsal hadiselerle ilgili olarak toplumla diyaloglarını yitiren ve mesleklerinin gereklerini yerine getiremeyen bu bezgin ve umutsuz bilim adamlarının yanı sıra başında okuyucu Azra, Jale, Ülker gibi onların öğrenim görmüş eşlerini de müşahede etme imkânı bulur. Azra, Jale ve Ülker tıpkı eşleri gibi amaçsız ve karmaşa içerisinde olan tahsilli kadınlardır.⁴⁴³ Birkaç saati kapsayan bu gece toplantısında okuyucu, söz konusu kadınların gereksiz/teşhire dönük feminist çıkışları, kulak yırtan kahkahaları ve belli

⁴⁴² Gürsel Aytaç, (1984): “Üç Beş Kişi’nin Aydınları”, *Çağdaş Eleştiri*, (Mayıs): 16.

⁴⁴³ Bu kadınları ve görüşlerini daha yakından kavramak için çalışmamızın *Kadın* başlığı kısmına bakılabilir.

aralıklarla süregiden dedikodularını gözlemler. Bu kadınlar hemen her fırsatta adeta yarışarcasına entelektüel seviyelerini, kadın hakları konusunda ne kadar duyarlı ve savaştıkları olduklarını ispat etmeye çalışırlar. Ne var ki toplantıda ne kadar çaba harcar ve dil dökerlerse döksünler bu kadınlar hiçbir surette inandırıcı olamazlar. Çünkü onlar öz benliklerinden uzak, işin özünü kavrayamamış bilinçsiz kadınlardır. Kadınların bu yönünü Adalet Ağaoğlu, özellikle iç dünyalarını okura açarak dikkatlere sunar. Bu sayede okuyucu, söz konusu kadınların gerçek kimliklerini, ezikliklerini öğrenme imkânı elde eder. Buna göre Azra, Ülker ve Jale gerçekte kompleksleri olan, geleneksel değer ve yargıları aşamayan kadınlardır. Verili olanı yıkamamak onların önünde duran en büyük engeldir. Bu gece toplantısında hemen hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmayan Ferit Sakarya'nın, onların politik tartışmalar içerisinde çizdikleri tablo karşısında içinden geçirdiği şu cümleler, ifade etmeye çalıştığımız hususları anlatmaya yeter: "İki kadın, yirmi yıl sonra, sanki hâlâ kolejin yemekhanesinde itişip kakışıyorlar. Ya da erkekler kızlar arası bir voleybol maçının cheer leaders'leri ikisi de" (s.228)

Adalet Ağaoğlu, *Üç Beş Kişi*'nin bunalmış aydınları ve onların öğrenim görmüş eşlerine asıl eleştirileri işadami Ferit Sakarya aracılığıyla yöneltir. Söz konusu aydın ve kadınlar karşısında Ferit, kusursuz kişiliği ve ilginç düşünceleriyle toplantıda hazır bulunanları büyüleyen ve etkisi altına alan bir kişidir. Romancı bu figürü, toplantıda karşımıza çıkardığı bireylerin yoksun oldukları özelliklerle donatmıştır. Gündüz, Sedat, Asaf gibi bireylerin aksine o, geçmiş, an ve gelecek bilincinde olan, bezginlik ve umutsuzluğun aksine hayat dolu, coşkulu ve planları olan bir insandır. Karamsarlık ve umutsuzluk içinde kıvranan aydınların karşısında o, karşıt özellikleriyle olması gerekeni yansıtır gibidir. Mevcut aydınların karşısında karşıt aydın figürünü yaratmayan Adalet Ağaoğlu'nun, doğabilecek boşluğu işadami Ferit Sakarya ile kapattığı söylenebilir. Bu figürün söz konusu eksikliği giderdiği açıktır.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Fethi Naci, *Üç Beş Kişi* üzerine yazdığı inceleme yazısında olumsuz aydın tiplerinden hareketle "Adalet Ağaoğlu'na göre 1980'in haziranında aydınların durumu bu: Umutsuz, karamsar, boşvermiş, bezgin..." tespitini yaptıktan sonra şu eleştiriye yer verir: "Yok mudur öyleleri? "Yok" diyen yok elbette; ama ekonomik, toplumsal gerçeklikleri yansıtmak isteyen bir romancı, bu gerçeklikleri kişiliklerinde somutlaştıracak tipleri seçerken, bu seçimi gönlüne göre yapamaz; yaparsa işte böyle olur. Gerçekliğin yalnız bir yanını yansıtır, dolayısıyla gerçekliği çarpıtmış olur. Umutsuz, karamsar, boşvermiş, bezgin aydınların, bilim adamlarının yaşadığı Ankara'da 1980'in haziranında, umutlu, iyimser, çalışkan, doğru belledikleri yolda dimdik yürüyen aydınlar, bilim adamları yok muydu? Adalet Ağaoğlu onlardan birini olsun niçin çağırmamış Gündüz'le Azra'nın evine? Sözelimi Sadun'u, Korkut'u, Kenan'ı..." (Fethi Naci, (1984): "Eleştiri Günlüğü", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 45, (Ağustos): 15.) Fethi Naci'nin bu değerlendirmesine ileri süreceğimiz iki gerekçeden dolayı katılmadığımızı belirtelim. Her şeyden önce bir romancının karşıt durumu/ideal olanı yansıtmak için illa aynı gruba mensup olumlu/iyi bir figürü romanına sokmak zorunda olduğunu düşünmüyoruz. Bunu, başka figürlerle de gerçekleştirebilir. Önemli olan romanda anlatılmak istenen sorunun ne derece yansıtılabildiğidir. Nitekim romancı, Fethi Naci'nin işaret ettiği eksikliği bu yolla gidermektedir. İşadami tiplmesiyle öne çıkan Ferit Sakarya, bize göre bu boşluğu doldurmaktadır. Romanda belki aydın kimliği ile öne sürülmemiştir, ama yurtdışında gördüğü lisansüstü öğrenimi, sanata olan ilgisi, ülkenin sorunlarını bilmesi gibi özellikleriyle Ferit Sakarya, umutsuz aydınların karşısında adeta olumlu bir aydının ne tür özelliklere sahip olması gerektiğini gösterir gibidir.

Ferit Sakarya'nın değerlendirmelerine göre bu insanlar "istemediği biriyle evlilik yaşayan, istemediği bir yaşama boyun eğen mutsuz taşra kadınlarına"(224) benzemektedirler. Bunlar, "bir kar çiçeğini düşleme"kten mahrum olan, sorunu kendilerinin dışında arayan insanlardır. Bu hâliyle onları sık sık bir taşra kadını olan yeğeni Kısmet'le mukayese eden Ferit Sakarya, yeğenin daha üst ve tercih edilebilir bir noktada olduğunu belirtmekten kendini alamaz. Kısmet'le eski arkadaşlarını şu şekilde karşılaştırır:

"Kısmet... İşte yine eski arkadaşlarımla karşılaştırıyorum onu. Kısmet, otuz yılı aşan hayatında hiçbir şey yapmadı. Pek çok şey yapmış, daha yapılacak pek çok şeyin yolu da kendisinden sorulacaktı gibi bile davranmadı. Yine de, bence, büyük, güzel bir şeyi kötü yapan yalnız kendisiymiş, bundan ötürü de, bütün o kötü şeylerin hesabı kendisinden sorulacaktı gibi bir ürküntü, çekiniklik içinde yaşamıştır. Kendi bunalımını başkasının bunalımı gibi sunmamıştır." (s.239)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere bu aydınlar, içinde buldukları durumdan kendilerini sorumlu görmezler. Bunlar, yaşadıkları sıkıntının dış kaynaklı olduğunu düşünürler ve kendilerini hesaba çekme ihtiyacı duymazlar. Buna karşın sadece başkalarını suçlarlar. Bu şekilde kolay yolu tercih ederek kendileriyle yüzleşmekten kaçır ve bezginliğe sığınır. Ferit Sakarya'ya göre bu insanlar, her şeyden önce aydın olma sorumluluğu ve bilincinden uzaktırlar. Bunun içindir ki, taşralılığın rağmen Kısmet'te gözlemlenen ürküntü ve tedirginlik, üst konumda bulunmalarına rağmen bu kişilerde görülmez. "Ölümden başka bir şey düşünemez, ondan başka bir şey düşleyemez olmuş" (s.222) bu aydınları Ferit Sakarya şu şekilde sorgular:

"Hep uzaktan... hayatın içine girmeksizin... En eski dostlarım. Hepsi, sanırsın yalnız hüznlenmeyi seviyor artık. Neden? Kendilerine yaratıcı bir alan bulamadıkları için. Yoksa, kendilerini fazla önemsediklerinden mi? Kendilerine aşırı acıdıklarından mı? Değeri bilinmemiş, hakkı verilmemiş aydınlar! O hakkı almaktan nasıl böyle kökünden cayılabilir? Yüzyıllardır buna gerçek bir çaba harcanmamışken, çelik çomak oynar gibi aydın olma kavramıyla oynanmışken, sadece oynanmışken; bir rolü yerine getirir gibi..." (s.222)

Ferit Sakarya aydınların durumunu değerlendirirken, kendi hayatında son derece önemli yer tutan bir rüyaya⁴⁴⁵ göndermede bulunur. Bu rüya, yeğeni Kısmet'in ona anlattığı bir rüyadır. Yurtdışından döndüğü sıralarda ülkede kalmak kalmamak noktasında ikilem içerisinde boğuşurken Ferit Sakarya, bu rüya ile kararını verir ve zihnindeki düşünceleri uygulama alanına koymaya başlar. Ferit Sakarya aydınların çıkmazını da aynı rüyanın ifade ettiği anlamla

Hayati Özen'in eleştirisiyle ilgili sorduğu bir soru üzerine Adalet Ağaoğlu, bu tip bir aydın grubu arasına olumlu bir figürü koymamasının bilinçli bir tercih olduğunu belirtir. Ona göre, bu grubun arasına belirtildiği gibi olumlu bir aydının yerleştirilmesi, onu "yama" durumuna düşürür. Ferit Sakarya gibi birinin çevresi ancak çizildiği şekilde olabilir. (Daha geniş bilgi için bkz: Özen, (1996): 130.)

⁴⁴⁵ Bu rüya için çalışmamızın *İş Dünyasında Bir Aykırı: Ferit Sakarya* başlıklı kısmına bakılabilir.

açıklamaya çalışır. Buna göre bu aydınlar “pek çok ayna arasında gövdelerini yitirmiş” ve asıl gövdelerini bulamamaktadırlar. Ferit Sakarya’dan hareketle yazar-anlatıcı, aydınların durumunu şu şekilde ortaya koymaktadır:“...toplumdaki konumları başkalarını aydınlatmak olan bütün bu eski okul arkadaşları, asıl onlar, sanki yabancı bir ülkede, bilmedikleri bir evde, pek çok ayna arasında gövdelerini yitirmiş de bulamıyor gibiler.”(s.255)

Eski dostlarıyla özlem gidermek üzere geldiği bu evde Ferit Sakarya sonuç itibariyle onlarla ne doğru dürüst bir iletişim kurabilir ne de bu buluşmadan haz alabilir. Bu evde “bunaltıcı, tedirgin edici, iğneleyici soğuk bir hava vardır ki yazar bunu “bulaşıcı bir hastalığa” benzetir. Ferit Sakarya, bu hastalığa yakalanmaktan kendini korumak zorunluluğunu duyar.”⁴⁴⁶ O, büyük bir hayal kırıklığı içerisinde gecenin geç vakitlerinde eski dostlarını kendi hallerinde bırakarak evi terk eder ve böylece bir bakıma bu bulaşıcı hastalıktan kendini korumuş olur.

⁴⁴⁶ Aytaç, (1984): 16.

3. KADIN

Edebiyatımızda/romanımızda kadının farkına varılması ve sorunlarının irdelenmesi, bilindiği gibi toplumsal formasyonu biçimlendiren dinsel ideolojinin ve bu bağlamdaki örgütlenmenin çözülmeye başlamasıyla yani Tanzimat'la birlikte. Bu tarihten sonra kadın Türk romanına girmeye ve işlenmeye başlar.⁴⁴⁷ Ancak kabul etmek gerekir ki konunun farklı yönleriyle yoğun bir şekilde işlenmeye ve tartışılmaya başlanması yetmişli yıllarda olur. Geçmişe kıyasla bu yıllarda kadın konusunda büyük bir patlama yaşanır. Şüphe yok ki, bu patlamanın çeşitli sebepleri vardır. Bunlar arasında belki de en önemlisi, Cumhuriyetin ilk yıllarında dünyaya gelen ve yeni sistemin sunduğu modern imkânlardan yararlanarak öğrenim gören kadınların yetmişli yıllarda edebiyat dünyasına girmeye ve eser vermeye başlamalarıdır.⁴⁴⁸ Aysel Özakın, Pınar Kür, Tomris Uyar, İnci Aral, Füzûzan, Nazlı Eray, Leyla Erbil, Adalet Ağaoğlu ve diğerleri... Hemen hemen aynı kuşağa mensup olan ve bu yıllarda özellikle kadın konusuna eğilen bu yazarlar işaret ettiğimiz noktayı izah ederler. Bunların yanında bu yıllarda ayrıca Atilla İlhan, Güven Turan gibi erkek yazarların da söz konusu konuya ilgi duyduklarını biliyoruz. Kadın yazarlar gibi bunlar da aynı konuyu farklı açılardan ele alırlar ve eserlerinde işlerler.

Bunlardan özellikle kadın yazarlar, kadının mevcut simgesel rolüne başkaldıran, onu gerçek konumuna oturtmak ihtiyacını vurgulayan eserler vermişlerdir. Onlar eserlerinde görünümde kalan ya da yüzeysel çağdaşçılıkla geleneksel ve ilerici değer yargılarının çatışmasını; bazı iletişim araçlarının kitle tüketimini özendirmek için reklam kampanyalarıyla yaratmış oldukları gerçekte yozlaşmış ama onlar için “ideal” olan kadın imgesini çok gerçekçi bir biçimde anlatırlar.⁴⁴⁹ Kimliklerinden dolayı toplumsal hayatın hemen her sahasında ikinci plana itilen/itilmek istenen kadının toplum içindeki yeri, konumu ve sorunlarını derinlemesine irdleyen bu yazarlar, “romanlarında kadını tek boyutluluğundan; dahası onu hep o boyutta (aile/içi evlilik konumu ve ilişkileri) gören bir yaklaşımdan çıkarıp yüklenilen misyonlarıyla değil, “insan” kimlikleriyle”⁴⁵⁰ işlerler. Varlık olarak kadının biyolojik yapısını değil, insan yapısını öne sürerler. Onun öncelikle bu yönüyle algılanmasını ve kabul edilmesini savunurlar.

Aynı döneme mensup olan Adalet Ağaoğlu da çağdaşları gibi kadın konusuna kayıtsız kalmamış ve onu romanlarında işlemiştir. Romanlarını bir bütün olarak dikkate aldığımızda onun özellikle aile, evlilik, nikâh, bekâret kısacası kadını birey veya varlık olmaktan çıkararak geleneksel değerlere sıkça vurgu yaptığını görürüz. O, bu vurguyu hemen her romanında yapar.

⁴⁴⁷ Ahmet Oktay vd., (1981): “Edebiyatımız ve Kadın Sorunu”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 8 (Haziran): 118.

⁴⁴⁸ Erendiz Atasü, (1996): “Çağdaş Türk Yazınına Bir Bakış”, *Varlık*, Sayı: 1062, (Mart): 12.

⁴⁴⁹ Ahmet Oktay vd., (1981): 118.

⁴⁵⁰ Feridun Andaç, (1992): “Yazınıımızda ‘Kadın Yazar’ İmajı”, *Varlık*, Sayı: 1014, (Mart): 11.

Ancak bu vurguyu en belirgin şekilde yaptığı romanları şüphe yok ki *Ölmeye Yatmak* ve *Üç Beş Kişi*'dir. Bu romanlarda yazar, söz konusu değerler altında yaşayan kadının aile ve karşı cins katındaki yerini ve algılanış biçimini dikkate sunar. Biraz önce adı geçen ikinci romanda ise yazar, aynı zamanda feministlerin kadın sorunu üzerindeki çabaları ile soruna bakış açılarını da ele alır ve değerlendirir. Onun feministleri ele alışı ve değerlendirişi son derece dikkat çekicidir. Bunları ilerde ayrıntılı bir şekilde göreceğiz. Bu ön çerçeveden sonra şimdi söz konusu romanlara yönelebilir ve yazarın kadın sorununu işleyiş biçimini çeşitli alt başlıklar altında ele alabiliriz.

3.1. Gelenek ve Kadın

Cumhuriyetin ilanı ile hemen hemen yaşıt olan Adalet Ağaoğlu, bilindiği gibi geleneksel değerlerin egemen olduğu küçük bir aile çatısı altında dünyaya gelir. Bu ailede yazar, belli bir yaşa geldikten sonra ailenin kültürel yapısına bağlı olarak birtakım sorunları yaşamaya başlar. Bunları, ilgili bölümde⁴⁵¹ genişçe ele aldığımız için burada tekrar etmek istemiyoruz. Bu noktaya temas etmekle burada asıl işaret etmek istediğimiz husus şudur: Adalet Ağaoğlu, bir kadın olarak bu süreçte aile içinde yaşadığı sorunları(n benzerlerini) yıllar sonra yazdığı *Ölmeye Yatmak* romanında romanın baş kahramanı olan bir kadının etrafında dikkate sunar: Aysel. Hiç şüphe yok ki Aysel, yaratıcısının hayat hikâyesine çok şey borçludur. Adalet Ağaoğlu'nun biyografisine vakıf olanlar, romanı okumaya başlar başlamaz bu hususu açıkça görürler. Onun aile içinde yaşadıkları ile Aysel'in yaşadıkları arasında büyük benzerlikler vardır. Mesela her ikisi geleneksel yapıları haiz bir ailede dünyaya gelir; öğrenim hayatlarına başlar başlamaz ailelerinin engelleri ile karşılaşır ve bu engeller son noktaya kadar sürer; yine ailelerinde içinde ikinci cins olarak görülür ve saire... Bütün bunlar bize bir tecrübenin bu romana belli seviyelerde yansıdığını göstermektedir.

Bu romanda yazar, kadın sorununu anlaşılacağı üzere Aysel etrafında işlemektedir. Aysel'i bir bütün olarak kavradığımızda onun etrafında beliren sorunların üç alt başlık altında ele alınabileceğini görürüz. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: "Cinsiyet Ayırımı"; "Öğrenim Hakkını Engelleme veya Geleneksel Olana Hazırlama" ve "Erkek Zihninde Kadın İmajı".

3.1.1. Cinsiyet Ayırımı

Geleneksel aile anlayışında cinslerin farklı şekillerde algılandığını biliyoruz. Bu algılama tarzında özellikle erkek çocuk her zaman ailenin göz bebeği olarak ön plandadır. Aile,

⁴⁵¹ Onun nasıl bir ailede dünyaya geldiği ve bu ailede nelerle karşılaştığını daha geniş görmek için *Hayatı* başlıklı kısma bakılabilir.

onu her bakımdan önemser. Buna karşın kız çocuğu ise daha geri plandadır ve önemsenmek bir tarafa çoğu zaman bir köşede unutulur; görmezden gelinir. Bu algılama biçimi günümüze kadar yazılmış romanlarda yoğun olarak işlenmiş ve bunun yanlış bir algılama olduğu vurgulanmıştır. Diğer yazarlar gibi Adalet Ağaoğlu da bu romanda meseleyi hemen hemen bu açıdan ele alır. Buna göre kız çocuğu, erkek çocuğu karşısında sürekli olarak ikinci plana itilmekte ve sadece geleneksel rollere hazırlanmaktadır. Bu ana düşünceyi yazar, işaret ettiğimiz gibi Aysel'in etrafında somutlaştırmaktadır. Burada bu somutlaştırmayı, ilgili metin parçaları eşliğinde dikkate sunacağız. Ancak buna geçmeden önce diğer alt başlıklara da genel çerçeve olacağını düşündüğümüz için burada Aysel'in içinde yaşadığı ailenin üç bireyini -baba, anne, ağabey- ana hatlarıyla vermeyi yararlı görüyoruz.

Buna göre ilk olarak Aysel'in babası Salim Efendi'yi kısaca gözden geçirebiliriz: Kurtuluş Savaşı'nda İsmet Paşa'yı Ankara'ya götüren biri olmakla yeri geldikçe sık sık övünen Salim Efendi, Ankara yakınlarında adı belirtilmeyen küçük bir kasabada esnaflık yapan orta halli bir insandır. Cumhuriyetin ilanı ile başlayan yenilik hareketlerine karşı olan; ancak bu yeniliklere, duyduğu endişeden dolayı sesini çıkartamayan; mecburiyetler karşısında kendine düşen yükümlülükleri sahte bir benimseyişle de olsa yerine getiren; aile içinde olabildiğince otoriter davranmaya çalışan bir tiptir. Aysel'in annesi Fitnat Hanım ise, genç yaşta evlendirilmiş, babasından sonra tanıdığı ilk erkek olan Salim Efendi'yi ailenin yegâne direği olarak kabul etmekte sakınca görmemiş pasif bir kişiliktir. Geleneksel aile yapısı içinde tanıdığımız kadın tipinden hiçbir farklı yönü bulunmayan Fitnat Hanım, kocasının huzurunda söz hakkı bulunduğu dahi şuurlu olmayan, erkeğin kadın üzerindeki egemenliğini büyük bir doğallıkla benimseyen, bu hâlden de son derece memnun olan kanaatkâr bir kadındır. Aslında bütün bu özellikleriyle Fitnat Hanım geleneksel olanı temsil eder. Bu alıntı Fitnat Hanım'ı biraz daha somut hâle getirir:

“Salim Efendi'ye şu dünyada karşı gelmeyen, onunla zıtlaşmayan tek kişi karısı: Giderek daha da gözünün içine bakar oldu. [...]. Eskiden arada bir şundan bundan yakınırdı. Şimdi yakınmaları yok. Çünkü Fitnat Hanım, Başkent'te oturmaktan, içinde akarsuyu, elektriği ve çevresinde beton duvarları bulunan bir evi olmasından mutludur. Babayla çocuklar arasındaki çekişme olmasa, neredeyse Allah'ın kendisine son dirliği verdiğine inanacaktır.” (s.169)

Bu aile çatısında yer alan diğer bir şahıs ise, babanın varlığını aratmayacak derecede geleneksel değerlerle donanmış olan ailenin doğuştan imtiyazlı çocuğu İlhan'dır. Milliyetçi ve son derece otoriter bir genç olan İlhan, zihniyet bakımından eskiye bağlıdır. Deyim yerindeyse İlhan, kardeşinin namus bekçisidir. Ona ne evde ne de dışarıda göz açtırır.

Bu anlatımlar, bize şahıs kadrosunda yer alan üç aile üyesini ana hatlarıyla verir. İşte bu aile üyelerinden biri olan anne Fitnat Hanım, geleneksel değerlere bağlı bir kadın olarak ev

içinde erkek çocuk olması nedeniyle İlhan'ı her durumda önemser. Ona gösterdiği sevginin çok az bir parçasını kızına hissettirir. O kadar ki bu sevgi ve önemsemenin kaynağında zaman zaman oğul İlhan'ın var olma nedeni yer aldığı dikkatlerden kaçmaz. Anne ve baba nezdinde söz konusu olan cinsiyete dayalı ayırım romanın pek çok yerinde altı çizilir. Mesela Aysel'in bu aile yapısındaki konumunu, anne-babanın göz bebeği İlhan'ın günün birinde babasıyla yaptığı münakaşa üzerine evden ayrılmasından sonra yaşananlarda izleme imkânı buluruz. Salim Efendi ile oğul İlhan arasında söz konusu olan tatsız tartışma ve onun ardından İlhan'ın evi terk etmesi özellikle anne Fitnat Hanım'ı endişeye sevk eder. Bu endişe üzerine kızı Aysel'e "Ah kızım, nereye gitti acaba? Böyle bir günümde ne yaparım şimdi ben?" (s.186) diye sormak zorunda kalır. İşte bu soru, o ana kadar aile içinde varlığı bilinmeyen, yok sayılan Aysel'in varoluşunu gösteren; ona kıymet atfedildiğini ifade eden bir sorudur. Aysel, anne veya ailesinin nezdinde ilk kez bu sorma eylemiyle var olduğunu; bilindiğini hisseder ve bu hisle birlikte ifadesi güç duyguları yaşamaya başlar. O kadar ki bu dinamik duygunun etkisinden hareketle annesine İlhan'ı kendisinin bulup getireceğini bile söyler. Ne var ki, onda meydana gelen ifadesi güç bu duygu, son derece kısa süreli olacaktır. Çünkü biraz sonra, Aysel'e yönelen bu ilginin temelinde İlhan'a verilen değer ya da sevginin yattığı ortaya çıkacak ve küçücük kız tekrar ait olduğu unutulmuşluk köşesine itilecektir. Aysel, yaşadığı keşfedilme duygusunun tesiriyle annesine söylediği "Ama siz de babama söyleyin. Üstelemesin artık."(s.186) sözlerine karşılık aldığı cevapla ait olduğu konumunu yeniden hatırlayacaktır: "Korkma. Üstelemez. O da ancak uyudu zaten. Bütün gece bekledi durdu. Ne olsa tek oğlumuz, tek umudumuz." (s.186) Bu cümleler o anda sevinç içinde olan Aysel'e tekrar evin bir köşesinde unutilan eşyalardan biri olduğunu sezdirir; hatırlatır. Beraberinde içinde onulmaz yaralar açar.

Cinsiyete dayalı bu ayırımın bir örneğini de Aysel'in en sevinçli günlerinden birinde cereyan eden bir hadisede müşahede ederiz. İlkokulu bitirmekte olan Aysel, okulun düzenlemiş olduğu müsamerede görev almış ve bu çerçevede şehirli kadın tipini canlandıracaktır. Bu itibarla role uygun bir kıyafete ihtiyacı vardır. Bunu ya direkt olarak satın almak ya da esnaf olan babasının dükkanından birkaç metre kumaş alıp diktirmek zorundadır. Ancak Salim Efendi, "kızını gönül rızasıyla sokmadığı bir işe [ne] cebinden para harcamaya, [ne de] dükkanının sağ duvarındaki birkaç top Şam ipeklisinden iki metre kesmeye"(s.18) yanaşır. Bunun üzerine anne Fitnat Hanım devreye girer ve Aysel'in çeyizi için saklamakta olduğu Bursa ipeklisi, açık filizi bir kumaşı ortaya çıkarmak zorunda kalır. Ne uğruna mı? Şüphe yok ki bu da Aysel'e verilen önemden ya da ona duyulan sevgiden değil, başka bir şeyden oğul İlhan'ın anneden uzak olmasından ileri gelmektedir. Yazar anlatıcının naklettiğine göre anne Fitnat Hanım, "bir yıldır Balıkesir'de, ortaokulda okuyan oğlu İlhan'a duyduğu hasreti, kızını sevindirerek dindirmeye çalışmıştır."(s.18). Dolayısıyla Aysel, yine asıl olarak değil de eksikliği hissedilen temel varlığın yerine bir teselli olarak geçmiştir.

Ölmeye Yatmak romanında gördüğümüz bu algılama biçiminin bir benzerini de *Üç Beş Kişi* romanında görürüz. Öncekinde olduğu gibi burada da yine benzer bir aile yapısında varlığını sürdüren bir kız ve bir erkek çocuğu karşımıza çıkar: Kısmet ve Murat. Kısmet, ailenin en büyük, Murat ise en küçük çocuğudur. Kardeş olmalarına rağmen bunlar da cinsiyetlerinden ötürü aile içinde farklı bir şekilde algılanırlar. Murat, aile üyelerinin “prensi”, “muradı”, gözbebeğidir. Bu itibarla daima önemsenir; her isteği karşılanır. Kısmet ise bunların dışında aksi istikamettedir. Aile üyeleri katında çok büyük bir yer işgal etmez. Varla yok arasında olmazsa olur konumdadır. Romanda bu genel çerçeveyi örnekleyen pek çok metin parçası mevcuttur. Ailenin prensi olan Murat’ın dünyaya gelişinin ardından Eskişehir’de yaşananların anlatıldığı metin parçası bunlardan biridir. Buna göre Murat, İstanbul’da bir hastanede doğar. Doğum haberi kısa bir süre sonra Eskişehir’e ulaşır ve “çok geçmeden kentte büyük bir şenlik kop”ar. “Binlerce kişi caddeleri, alanı doldur”ur. “Sabah akşam bando mızıklar çalın”ır. Kurbanlar kesilir. Fakir fukaraya pilavlı etler, baklavalar, şekerler dağıtılır. Neden sonra karşılama günü gelir çatar. “Yakın uzak, bütün hısım akraba” Eskişehir Garı’nı doldurur. Murat için bir kurbanlık hazırlanır ve herkes pür heyecan trenin gelişini beklemeye koyulur:

“Treni beklerlerken [Kısmet] babasıyla halası ve eniştesi arasında duruyordu. [...]. Halası bir eliyle onu, öteki eliyle kendi küçük kızını tutuyordu. Bir aile fotoğrafında olduğu gibi, kıpırdamadan dikiliyorlardı. [...]. Derken tiz bir düdük sesiyle Kısmet’in o aile fotoğrafından kesilip çıkarılışı. Herkes, ağır ağır perona giren trene doğru koşuşturuyordu. [Annesi k]ızını neden sonra akıl etmenin getirdiği bir telaşla çevresine bakınmıştı. [...]. “Kısmet nerde?” Kısmet, trenin gelişiyile unutulduğu yerde tek başına dikilip duruyordu.”(s.298)

Bu, ailenin prensi Murat’ın dünyaya gelişi ile Kısmet’in ‘aile fotoğrafından kesilip çıkarılışı’nın ve ‘unutulduğu yerde tek başına’ kalışının ilk resmidir. Ama bu resim sadece buraya ait bir resim olarak kalmaz. İlerleyen yıllarda yaşanan benzer durumlarla daha da güçlenerek sarsılmaz yerini alır. Çünkü anne ve baba ilerleyen yıllarda Murat’la Kısmet’e bu resimde beliren duruma uygun davranır. Oğlu bir yaşına basınca baba Ahmet Bey, “oğluna doğum günü armağanı olsun diye”(s.124) büyük bir inşaatın temelini attırır. İlerleyen yıllarda hanları hamamları olur ve bu sayede büyük itibar görür. Oğlu üzerinde titreyen anne Türkân Hanım ise, oğlunun hiçbir bakımını aksatmadığı gibi “içini dışını nazarlıklarla muskalarla” donatır. Belli bir yaşa geldiğinde hiç arzu etmediği hâlde bir kızın peşine gitmesine bile razı olur. Bu çerçevede ondan bin bir hakaret işitir; ama tüm bunları yine de sineye çeker. Çünkü “yere göğe koyamadıkları, bir dediğini iki etmedikleri biricik”(s.164) Muratlarıdır o. Bu yüzden ona ne imkânda ne de özellikle sevgide kısıtlamaya gider. Ancak Murat’a her alanda gösterdiği bu enginliği kızı Kısmet’e göstermez Türkân Hanım. Bu o kadar böyledir ki Kısmet, bunaldığı

evden firar etmeye karar verdiği son anda annesinde müşahede ettiği sevgi belirtisi karşısında şaşırır kalır. Bu belirti karşısında annesine sarılmak ister:

“Genç kadın, yatağın üstündeki küçük havluyu alıyor, annesinin meme altlarını bir kez de o kuruyor. [...]. “Eline Sağlık.” Fanılayı birlikte çekip indiriyorlar. “Sen de bittin. Uykusuzluk. Kaç gecedir...” Tuhaf işte. Türkân Hanımın bu ses tınısı yeni. İçine duygu kırıntıları serpilmiş bir ses. Kısmet, annesine sarılmak, yüzünü onun mis gibi sabun kokulu [...] saçlarına gömmek istiyor. Ta çocukluğundan beri hep bunu istedi, hiç yapamadı: Annemin, Murat dışında birine duygularını gösterdiği, yüreğini ele verdiği olmuş mudur acaba?”(s.128-129)

Aynı gecenin ilerleyen dakikalarında Kısmet, annesinin ‘hadi canım sen git yorgunsun biraz dinlen’ tarzındaki sözleri karşısında yine duygulanır ve annesine sarılmak ister. O kadar ki bu istek kapı dışına çıktığı hâlde hâlâ etkisini duyurur. İçinden geri dönmeyi bile geçirir. Ancak bu esnada çalan telefon onu bu isteğinden caydırır. Kısmet’in evden çıkışı ile okuyucu dikkatleri tamamen Türkân Hanım’ın üzerinde yoğunlaştırır ve bu yoğunlaştırmada onun Kısmet’e dair düşüncelerini izler. Ama bu, aynı zamanda annenin Murat’la Kısmet arasındaki tercihini de yansıtan bir izlemedir: “Kısmet’in nesi var? Yine öyle bir içine çekiliş çekildi ki, gel de anla. Üzgün mü? Ben de üzgünüm. Yoksa gebe mi? Murat’tan bir torunum olmadıktan sonra...”(s.145)

Bu anlatımlar Aysel’le Kısmet’in öz ailelerinde maruz kaldıkları ayırımı açıkça ortaya koyarlar. Görüldüğü gibi Aysel ile Kısmet her durumda bir eşya mesabesinde dirler ve bu durumu kendileri de somut örneklerde müşahede ederler. Bu anlayışa sahip olan bir aile, belli bir yaşa geldikten sonra kız çocuğunu geleneksel olanın dışında bir yapıya büründürür mü? Buna izin verir mi? Mesela onun modern olana açık bir birey olmasını ister mi? Öğrenim görmesi için okula mı gönderir yoksa geleneksel olan bir hayata mı hazırlar onu? İşte Adalet Ağaoğlu bu sorulara özellikle *Ölmeye Yatmak* romanında yine Aysel’in etrafında cevap verir ve geleneksel aile yapısında özellikle kız çocuklarının belli baskılar dolayısıyla okula gitmelerinin engellendiğini ortaya koyar. Burada bu hususu kavramak için Aysel’in öğrenim hayatına başladıktan sonra eğitim bağlamında yaşadıklarını gözden geçirmek yerinde olacaktır.

3.1.2. Öğrenim Hakkı

Aile ortamında cinsiyetinden dolayı adeta bir eşya gibi bir tarafta unutulmuş Aysel, öğrenim yaşına geldikten sonra Cumhuriyetin vermiş olduğu hakla öğrenim hayatının ilk kademesine başlar. Okuma aşkı ile dolu olan Aysel, ilk okulu bitirir ve ardından bir üst okula gitmek ister. Ancak daha öğreniminin ilk kademesinde okula gitmesini istemeyen ve belli

kişilerin araya girmesi sonucunda kızını güç bela okula göndermeye razı olan baba Salim Efendi onu bir üst okula göndermek istemez. Salim Efendi'nin bu şekilde davranmasına yol açan sebep sadece onun geri kalmış kafa yapısı değildir. Aynı zamanda o, çevre baskısının da altındadır. Salim Efendi bu baskıyı romanda şu cümlelerle açıkça ortaya koyar: “Cumhuriyetin bir kötülüğünü gördüm diyemem. Şurası kötüdür, desem, diyemem. İnönü'nün jandarmasıydım ben, ta nereden nereye ağdırırken onu. Ama bu Cuhuriyet'in işime gelmeyen bir yanı da var. Şudur, diyemem, kızı okutmak, ilçede yakına uzağa kızını uzaklara salıvermiş dedirtmek.” (s.44)

Bu tür baskılardan dolayı kızını okula göndermek istemez Salim Efendi; ama okuma aşkı ile dolu olan Aysel, ona kolayca teslim olmaz. Babasının önüne çıkardığı engeli aşmak için uzun müddet ağlar. Bu şekilde tepkisini gösterir. Hatta bir ara kendisini dereye atmak suretiyle intihara teşebbüs eder. Bütün bunlar olurken aynı zamanda araya ilçenin ileri gelenleri devreye girer. Onun okula gönderilmesini sağlamaya çalışır. Şahıs kadrosunun ilginç ve romantik tiplerinden biri ve aynı zamanda ilçe kaymakamının oğlu olan Aydın, Aysel'in bu sıralarda ve daha sonra ilkokuldayken yaşadıklarını birkaç yıl sonra hatıra defterine şöyle kaydedecektir:

“Bakalım önümüzdeki yıl yine ortaokula yine devam edebilecek mi? Ortaokula gidebilmek için çok ağlamış. Kendini dereye bile atmaya kalkmış. Babası, onu yine de öyle kız hâliyle Başkent'e gönderemezdi ama, babam araya girdi. Babamın zoruyla Aysel'i Ankara'ya, teyzesinin yanına gönderdiler. Zaten ağabeyisi İlhan da bu yıl orada devam ediyormuş. Aysel'in babası çok geri kafalı bir adam. Aysel'i mezuniyet müsamesesine bile çıkarmak bile istemedi. Yine benim medenî ve uyanık babam araya girdi. Atatürk inkılâplarına böyle karşı gelirse, Belediye Reisi'ne dükkânını kapattıracağını söyledi de, Aysel müsamereye öyle çıkabildi.”(s.33)

Bu ve benzeri girişimler sonunda Aysel'i bir üst okula, ortaokula göndermeye mecbur kalan Salim Efendi, çevre baskısını da hesaba katarak onu “kız hâliyle” yalnız başına başkente göndermeye gönlü razı olmaz ve kızını teyzesinin yanına emanet vermek suretiyle bu problemi aşar.⁴⁵² Ayrıca oğlu İlhan'ın da o yıl aynı yerde okula devam edeceğinden dolayı Salim Efendi, bu konuda kendisini oldukça müsterih hisseder. Böylece Aysel, diğer arkadaşları gibi⁴⁵³ o çok

⁴⁵² Ancak Aysel, bu sıralarda başka bir şey daha yaşar. Ortaokula başladıktan sonra babası ne sebeple olduğu çok açık bilinmeyen bir durumdan dolayı onu tekrar ilçeye geri çağırır ve bir yıl okula göndermez. Bunu Aydın'ın hatıra defterinde yer alan bir ayrıntıdan öğreniyoruz. Şöyle diyor Aydın: “Sonunda konuştum onunla. O da bu yıl bitirecek. Ben, Aysel'in bir yıl sınıfta kaldığını sanıyordum. Meğer Aysel hiç sınıfta kalmamış. Bir yıl babası onu ilçeye geri çağırmış. Sonra kendi de Başkent'e taşınınca kızcağız yeniden okuyabilmiş.”(s.218). Başka bir yerde de Aysel bu bilgiyi doğrulayıcı şu ifadeye yer verir: “Evcek buraya taşınmadan önce babamın beni bir yıl okulundan alıkoyduğu yetmiyormuş gibi,”(s.88)

⁴⁵³ Aysel'in ilkokul arkadaşlarından çoğu zor da olsa bir şekilde öğrenimlerine devam ederler. Ancak özellikle kız arkadaşlarından biri var ki, o da Aysel gibi geleneksel bir ailenin kızıdır ve çok

sevdiği okula tekrar gitmeye başlar. Ancak Salim Efendi, ait olduğu yapıya aykırı davranmayan bir insandır. Her ne kadar Aysel'i araya girmeler sonucunda orta okula göndermeye razı olmuş ise de onu buradan koparabilmek için elinden gelen gayreti sarf eder. Bu çerçevede sık sık kızının umutlarını kırar. Ortaokulu tamamladıktan sonra onu liseye değil de kendi kafa yapısına daha uygun olan bir yere, olgunlaşma enstitüsüne göndereceğini söyler. Gerçi o, buraya da pek gönderme taraftarı değildir; ama Aysel'in zapt edilmesinin zor olduğunu bildiği için hiç değilse buraya gitsin geleneksel yapıya uygun olarak “dikiş-nakış” öğrensin ister. Babasının bu arzusunu sık sık işiten Aysel, arkadaşı Semiha'ya yazdığı mektupta “Ortaokul bitsin, doğruca oraya yollayacakmış. Hiç değil, dikiş-nakış öğrenirsin. Kız kısmına asıl bu yakışır deyip duruyor. Ben, bilirsin nakış yapamam. Ellerim terler. Bakalım ne olacak?”(s.88) der. Böylece kendisinin umutsuz yarınlar beklediğini ifade etmiş olur. Aynı arkadaşına yazdığı başka bir mektubunda ise Aysel bu yıllarda yine benzer baskılar altında olduğunu dile getirir. Anlattığına göre babası ve annesi yaz tatillerinde ondan geleneksel rollere uygun davranmasını ve özellikle de giyinmesini ister. Aysel, bu baskıyı ve bunun iç dünyasında yarattığı sıkıntıyı arkadaşına şu şekilde anlatır:

“Ben oraya gelince, en ağırına giden de annemin, babamın bana başımı örttürmeleri oldu. Sana anlattığım gibi, burda benim yaşımdaki kızlar hiç başlarını örtmüyoruz. [...]. Zaten ölmez Atamız, bizlerin uyanık ve medenî olmamızı istemiştir. Şayet beni burdan bir öğretmenim yazın başım örtülü olarak dolaştığını görseydi, kimbilir neler derdi? Ama gel de bunu anneme ve bilhassa babama anlat.” (s.62)

Aysel'in hayat serüveninde maruz kaldığı baskılar ilkokul ve ortaokul sıralarında iken yaşadıklarıyla sınırlı kalmaz.⁴⁵⁴ On yedi yaşlarına eriştiği, büyük engeller sonunda adımını attığı Ankara Kız Lisesi sıralarında iken de benzer durumlar bütün şiddetiyle kendini göstererek devam eder. Azalmak şöyle dursun, bu esnada ailenin üçüncü çocuğunu dünyaya gelmiş, ev

istemesine rağmen bu yapıdan dolayı bir üst okula gidemez. Mecburi olan kısmı yani ilkokulu tamamladıktan sonra ailesi onu eve kapatır; evliliğe hazırlar ve sonunda da evlendirir. Romanın oldukça arka planında kalan ve Aysel'le yazışmaları dolayısıyla tanıdığımız bu kişi Semiha'dır. Aysel'in bu talihsiz arkadaşı mektubunda duygularını şöyle ifade eder: “Babam izin verseydi de keşke ben de senin gibi okuyabilseydim. [...]. Keşke bari ilkokul hiç bitmeseydi. [...]. Benim için hayat bitti. Keşke benim yaşım da senin gibi biraz küçük olsaydı. Bilirsin çabuk da serpildim. Beni şimdi eve kapattılar artık.”(s.50). Aysel bu talihsiz ve de dirençsiz arkadaşına şöyle cevap veriyor: “Geçende baban öteberi almaya Ankara'ya geldiğinde babamın dükkanına uğramış. [...]. Babamı orada görünce, senden yana çıkacak oldum. Bir iki söz söyleyecek oldum. Babam gözlerini üstüme devirerek ve beni bir yana iterek susturdu. [...]. Orda yerin dibine geçtim. Demek ki, ne yapsak bizim söz hakkımız yok.”(s.88). Aynı meseleler etrafında Behire'ye yazdığı mektupta ise Aysel, Semiha ile ilgili bir gerçeği şöyle ifade eder: “Geçen yıl seni eve kapatmışlar da nasıl Nuh deyip Peygamber dememişsiniz. Duydum. Semiha diretmedi. Atamızı sizin kadar sevseydi, kimseleri dinlemezdi.”(s.86)

⁴⁵⁴ Aysel, başka bir yerde arkadaşı Behire'ye yazdığı mektupta bu aile içinde ne kadar sıkı takip altında olduğunu şöyle kaydeder: “Daha iki arkadaşım bir sinemaya gitmedim. Sinema şöyle dursun, beni arkadaşlarımın evine bile göndermezler.”(s.153). Aysel bu noktada yaşadığı sıkıntıları romanda sık sık dile getirir.

üyelerine yeni biri daha eklenmiştir. Bu eklenmeye bağlı olarak evde yapılacak işler hâliyle çoğalmıştır. Zaten geleneksel rollere hazırlamak emelinde olan anne Fitnat Hanım, bu vesileyle pek çok el işiyle karşı karşıya getirir Aysel'i. Kap-kacak yıkama, el işleri yaptırma, pazara alışverişe götürme gibi işler yetmiyormuş gibi "bazı akşam üstleri, kızı okuldan döndüğünde, onun eline mendil kadar tülbent bezleri" sıkıştırır ve bunları yıkamasını ister. Zaman zaman çatışmalara sebep olan bu isteği ve Aysel'in karşı koyuşlarını yazar anlatıcı şöyle takdim eder:

"Okumaya karşı olan deli ve anlaşılmaz tutkusuna Salim Efendi teslim olduğu sıra, karşısına annesi çıktı. Sanki kendi okumamışlığının öcünü alıyordu. Aysel'e durmadan ev işleri buyuruyordu. Kızını her an bir kitabın başından kaldırmaktan neredeyse gizli bir tat alıyordu. Önüne bir de bebek bezleri oyulgamak işi çıkınca Aysel: "Kendin yap!" deyip fırlatıverdi bezleri. Annesi önce şaşırды. Sonra artık kızının yaşının erdiğini, onu iyi bir baskıya almak gerektiğini düşündü. "Yarın senin de çocukların olacak. Kim diyecek bezlerini? Eller mi?" diye çıkıştı."(s.170)

Bunun üzerine Aysel, annesine ters bir cevap vererek kapıyı çarpar ve dışarı çıkar. Annesi ardından bakakalır. Aklına ilk önce onu babasına şikayet etmek gelir; ama aile huzurunun kaçacağını düşünerek bundan vazgeçer. Bunun yerine onu usul usul rapt ü zapt altına almanın yerinde olacağını düşünür. Kapı önünde soğukta duran Aysel'se "Şimdi de sıra çocuk bezleri diktirmeye geldi. Beni ille kendine benzetecek!"(s.170) diye düşünür. Ardından annesi kapı önüne çıkar ve yumuşak bir sesle onu eve gelmesini söyler. Aysel de buna uyarak içeri girer.

Anne Fitnat Hanım'ın engellemelerinin baş gösterdiği bu sıralarda ayrıca evin ikinci erkeği olan İlhan, gittikçe reşit olduğunu hissederek aile ocağının namus dizginlerini ele alma ihtiyacını duymaya başlar. Ev içinde bağırır çağırır; annesi ile kız kardeşinin her giydiğine karışır. Kız kardeşinin okumasına taraftar olmadığı gibi, onun çevre ile olan bağlantılarını da kesme gayretine girer; kendisini adeta kız kardeşinin "namus bekçisi" telakki eder. Özellikle babasının evde olmadığı sıralarda milliyetçi damarı kabarı ve bu çerçevede yazığı şiirleri büyük bir gürültüyle okur; zurna çalar ve saire... Böylece ders çalışmakta olan kız kardeşini rahatsız eder. Bu rahatsızlık o raddeye varır ki, sürekli içe dönük ve sessizce yaşayan Aysel'i bile çileden çıkarır. Günün birinde "zurnanın sesinden şişmiş kafasını tarih kitabından kaldırıp: "Abi ne olur sustur şunu artık! diyecek"(s.172) olur. Ancak bu girişim milliyetçi İlhan için adeta başkaldırı gibidir. Hemen kardeşinin üstüne atlar; suratına iki tokat aşk eder ve ardından babasının zihni yapısı ile hemen hemen örtüşen düşüncelerle kız kardeşinin eğitim görmesine karşı takındığı tavrı açıkça ifşa eder: "Hanımefendimiz ders çalışacakmış!.. Niye okuyorsun bir kere sen? Kadın kısmına okumak nereden çıkmış? Anandan mı gördün, nenenden mi? Yarın lise bitince bir de üniversiteyi düşünüyorsan, nah gidersin! Babam bırakırsa, ben bırakmam.

Oralarda okuyan kızların ne mal olduğunu şimdi çok iyi biliyorum ben. Üniversite öğrencisi adı altında bir yığın yırtık orospu!...” (s.172)

Ağabeyinin bu sert ve ağır sözlerini işiten Aysel, umutsuzluğa düşer. Kendi kendine “ne talihsiz kızmışım ben! Herkesin kızları okumak istemez, anaları babaları zorla okuturlar. Özel hocalar tuta tuta... Ben okumak isterim, karşıma ya babam dikilir ya annem. Şimdi de bu çıktı işte”(s.172) diyerek ağlamaya başlar. Ancak annesi gelir ve Aysel’e, babasının onu bu hâlde görmesinin iyi olmayacağını; birine tutulmuş olduğunu zannederek işin daha da büyüyeceğini söyler. Aysel, bu varsayımın doğru olduğunu düşünür ve derhal ağlamayı keser. Yazar anlatıcının ifadeleriyle “Babasının aklına getirmemek gerek; ne büyüdüğünü, ne de hâlâ okumakta olduğunu. Bir bardak su istedi mi, hemen fırlayıp vermeli. Ders çalışıyorum falan dememeli.”(s.172)

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere Aysel, ilkokuldan lise sıralarına kadar sürekli olarak çeşitli engeller ve baskılarla karşı karşıyadır.⁴⁵⁵ Peki ama bu engeller ve baskılar burada bitmiş midir? Buna ‘evet’ cevabını vermek imkânsıdır. Çünkü Aysel’in talepleri henüz bitmemiştir. O, okuma aşkıyla dolu bir kızdır ve Atatürk’ün açtığı yolda ilerlemek; modern bir kız olmak hayali içerisinde.⁴⁵⁶ Bunu gerçekleştirmek onun yegâne arzudur. Bu yüzden liseyi bitirdikten sonra da, başta bir olduğu hâlde giderek artan ve son noktada üçleşen bu baskı unsurlarıyla karşı karşıya gelecektir. Nitekim liseyi bitirdikten sonra Aysel, yine bir üst okula- üniversiteye gitme talebiyle ailesinin karşısına çıkar ki, bu noktada yine çatışmalar baş gösterir. Lise sıralarına kadar zar zor izin veren aile Aysel’e artık bu noktada kesin olarak ‘dur’ der. Çünkü aile üyelerine göre Aysel, evlenme yaşına gelmiştir; evlenmelidir ve hâliyle çoluk çocuğa karışmalıdır. Üstelik bu sıralarda ona hazır bir talip de ortaya çıkmıştır.

Salim Efendi’nin köylüklerinden Emin Efendi’nin oğlu Şakir, dükkânına mal almaya Ankara’ya gittiğinde Aysel’i, babasının dükkânında görmüş ve onu beğenmiştir. Eve döndüğünde kızı beğendiğini babasına bir şekilde söylemiş ve bunun üzerine baba Emin Efendi, bir mektupla Salim Efendi’ye kızı Aysel’e talip olduğunu; yakında kendilerinin de Bursa’ya kaplıcalara gideceklerini ve burada ayrıntıları konuşabileceklerini bildirmiştir. Salim Efendi de köylüsüne bir mektupla belirtilen yerde bunları konuşabileceklerini; sonucun muhtemelen müspet olacağını ifade etmiştir.

⁴⁵⁵ Annesi, babası ve ağabeyi ile açık ve kapalı bir şekilde çatışma hâli yaşayan Aysel, başka bir yerde arkadaşı Behire’ye yazdığı mektupta bu aile içinde ne kadar sıkı takip altında olduğunu şöyle kaydeder: “Daha iki arkadaşımın bir sinemaya gitmedim. Sinema şöyle dursun, beni arkadaşlarımin evine bile göndermezler.”(s.153)

⁴⁵⁶ Aysel’de okuma arzusu o kadar kuvvetlidir ki... Liseyi bitirdikten sonra üniversiteye gönderilmeyeceğini öğrenen ve artık evde oturmaya mahkûm olduğunu düşünen Aysel, Ali ile görüşmelerinde şunları söyler: “Keşke bitmeseydi ya... [...] bir aydır evde otur otur... Sevmiyorum öyle evde ev işlerini bitirdikten sonra, elim çenemde oturmayı. Pencereden bakmayı. Hiç sevmiyorum. Tezel ağlar bir yandan... Ben anneme küserim bir yandan... Sıcak da... Çenem kilitleniyor sanki. Bazen üç gün konuşmuyorum annemle. Bunaltıyorum onu da... Onun elinde ne var değil mi?”(s.261)

Aysel, kendisi için son derece olumsuz olan bu haberi öğrenince çılgına döner. Bu gelişmeyi önlemek için çareler düşünür. En sevdiği arkadaşlarından biri olan Ali'ye hemen bir mektup yazar. Mektubunda “Pazartesi günü sabah saat 10:00’da Dil Tarih’in arkasında”(s.236) görüşmek istediğini belirtir. Ali ile Aysel söz konusu yer ve saatte buluşur ve bir müddet sohbetten sonra sadede gelirler:

“Ben diyordum ki hazır Ali köye gidiyor madem, nasıl olsa ilçeden de geçer... O adama bir mektup yazmıştım. Ertürk’ün abisi işte. Ona. Koskoca adam. Yazdım mektubunu. Elden seninle gönderirim diyordum. Gizlice cebine koyuversen de olurdu pekâlâ... Peşimi bıraksın. Ben daha okuyacağım. Hiç umutlanmasın. Nah işte mektup!..” [...]. “Bizim oraların adamlarını bilirim. Kendilerine gizlice, üstelik bir oğlanla mektup gönderen bir kızı zaten istemezler. Bu adam da şıp diye cayardı, ne güzel.”(s.262-263)

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi Aysel, kendisini isteyen kişinin talebini kırmak için bir çare düşünmüştür. Ancak o, bunu uygulama alanına koyamamıştır. Çünkü Ali, dediği gibi köye gitme kararında değildir. Ancak bu buluşma en az mektup kadar işe yarayan bir buluşmadır. Çünkü mektubun yaratacağı etkinin bir benzerini bu buluşma sağlamıştır. Ali ile Aysel, bu buluşma esnasında Emin Efendi’nin yakınları tarafından görülmüş ve geleneksel değerlere göre bu buluşma aykırı bulunmuştur. Bunun üzerine Emin Efendi Bursa’ya gitmekten dolayısıyla kızı istemekten vazgeçmiş; yerine küçük oğlunu bir pusulayla Salim Efendi’nin yanına göndermiştir: “Kerimenizin köylüklerimizden Ali oğlanla gizli münasebet kurmuş olduğu öğrenilmiş bulunduğundan...”(s.268) Salim Efendi pusuladaki bu cümleyi okuyunca çılgına döner; namusunun kirlendiğini düşünür. Bursa’da “Hüsnügül’de tuttuğu dört kişilik odadan o akşam yükselen inilti neredeyse Hiroşima’daki iniltileri, ağlaşmaları” geçer. Anne Fitnat Hanım, laf alabilmek için kızını sıkıştırır. Hiçbir şey öğrenemez. “Hamamda gövdesini inceden inceye gözden” geçirir. “El değip değmediğini keşfe” çalışır.(s.268) Ama hiçbir şey elde edemez. O kadar dayağa rağmen Aysel, tam bir suskunluk içerisine girer ve sonunda Bursa dönüşünde Salim Efendi kararını verir: “Bu kız artık evde kaldı. Gitsin meret, okusun bari de bir iş sahibi olsun...”(s.269)

İşte Aysel son noktadaki aile engelini de bu sayede aşar ve istediği gibi bir üst okula üniversiteye kaydını yaptırır. Sonunda da öğrenimini tamamlar ve Atatürk’ün istediği uygar bir Türk kadını olur.

Bu aile çatısında Aysel’in yaşadığı zorlukların bir benzerini de *Üç Beş Kişi*’nin şahıs kadrosunda karşımıza çıkan Kısmet yaşar. Gerçi ailesi Kısmet’i, Aysel gibi daha baştan engellemez; onun liseye kadar öğrenim görmesine izin verir. Ama bu, eklemek gerekir ki, tesadüfi bir izin değildir. Tam aksine bilinçli bir izindir. Bunu ailenin, kızını gönderdiği okulun türünden açıkça anlıyoruz. Türkân Hanım kızını özellikle Kız Meslek Lisesi’ne gönderir.

Bunun sebebini kızı çalışma arzusunu dile getirdiği zaman net bir şekilde ifade eder Türkân Hanım: “Biz seni meslek lisesine iyi bir ev kadını olası diye gönderdik. Meslek sahibi olup dükkân açasın, terzi, çiçekçilik, pastacılık yapasın diye değil.”(s.222) Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Kısmet, asıl güçlüğü ve engeli çalışma arzusunu dile getirdiği anda görür. Biraz öncekinin yanında Türkân Hanım “Kaymazlı’ların kızı çalışır mıymış dışarıda”(s.223) gibi bir gerekçe ile kızı Kısmet’in isteğini geri çevirir. Kısmet bu engeli aşmak için dedesinden yardım ister. Ancak istediği yardımı dedesinden alamaz. Bunun üzerine son güvencesi Dayısı Ferit Sakarya’ya başvurur. Ferit Sakarya ablası Türkân Hanım’ı ikna etmek için elinden gelen tüm çabayı sarf eder. Ne var ki Türkân Hanım’ı ikna edemez. Böylece Kısmet, belli bir müddet evde bekletilir. Ardından da uygun bir koca bulunarak evlendirilir. Bu, adeta sessizliğinin ya da tepkisizliğinin bir cezası gibidir. Çünkü o, her şeye sessiz kalmış; hiçbir zaman kendisi için yaşamamıştır. Ta ki son ana kadar... Bu yapıdan kurtulmak ve kendi olmak için uzun süre çabalayan Kısmet son anda kararını verir ve deyim yerindeyse kendini yok eden yapılara bayrak açar. Evi terk etmeden önce gündüz hiç kimseye haber vermeden bir avukata gider ve avukata ‘bir başkasına aşık olma’ gibi ilginç bir gerekçe ile kocasından ayrılmak istediğini belirttikten sonra vekâleti verir. Gece saat on iki sularında da habersizce evi terk eder ve böylece tüm geçmiş yaşantısını geride bırakarak yeni bir hayata adımını atar.

Bütün bu anlatımlardan da anlaşılacağı gibi bu aile yapısında geleneksel olanı temsil eden bireyler –Salim Efendi, Fitnat Hanım ve İlhan-, ilk andan son ana kadar tabii bir refleks hâlinde Aysel’in modern olana açık temayüllerini kabul etmek istemezler; dolayısıyla onun taleplerini engellemek için her tür çareye başvururlar. Aile, Aysel’in taleplerini her ne kadar kabul etmek istemez ve onun isteklerine bütün gücüyle direnir ise de neticede güç de olsa hedefe ulaşan taraf her zaman Aysel olur. Romanın birinci derecedeki kadın karakteri isteklerine, kendince geliştirmiş olduğu iki ayrı taktikle ulaştığı söylenebilir: Kimi zaman anne-baba ve ağabeyi ile açıkça çatışmaya girerek, kimi zaman da bu çatışmaları en asgarî düzeye çekerek kendi varlığını aile bireylerine neredeyse unutturmak suretiyle. Buna karşı Kısmet ise, başlangıçta Aysel’in gösterdiği direnci gösteremez. Yaşadığı olumsuzluklar karşısında sessiz kalır ve geleneksel yapının isteklerine boyun eğer. Uzun süre bu boyun eğişle yaşar. Ancak son noktada bu yapının dışına çıkmak ve yeni bir başlangıç yapmak için belli bir arayış içerisine girer.

3.1.3. Erkek Zihnindeki Kadın İmajı

Ataerkil aile yapısında kendini bazen unutturarak bazen de çatışmaya girerek belli hakları elde eden bu kadın, aynı değerler potasında biçimlenen karşıt cinsin zihninde nasıl bir yer/konum işgal eder? Adalet Ağaoğlu, bu soruya *Ölmeye Yatmak*’ta yine aynı kişi etrafında cevap verir. Metin parçaları üzerinde durmaya başladığımızda da görüleceği gibi bu cevap son

derece nettir: Cinsel bir obje. Ona göre zihinsel oluşumunu büyük ölçüde bu aile veya toplum yapısında tamamlayan erkek, kadını bir varlık ya da bir birey olarak değil, fizyolojik özelliğinden hareketle cinsel bir obje olarak algılamaktadır. Bu algılama tarzını yazar, romanda birkaç küçük olay üzerinde somutlaştırır. Bu somutlaştırmaları daha yakından görebilmek için burada bunlar üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır.

Buna göre üzerinde duracağımız ilk örnek olay, Marsilya vapurunda Aysel’le Metin arasında cereyan eder. Konuk öğrenci sıfatıyla Paris’e gitmekte olan Aysel, vapurda arkadaşı “Metin’le Kuzey Yunanistan’daki E.A.M. hareketlerini”, “seçim kanunumuzu”, “Sabahattin Ali’nin *Kağrı*’sını ve Isparta linç olayını” tartışır. Bu tartışmada arkadaşının “fikirlerine akıllı akıllı, bilgili bilgili karşılıklar” verir; düşüncelerini “güzel güzel savunur”. Kendi düşüncelerini savunabildiği ve karşı tarafa dinletebildiği için büyük bir coşkunluk duymaya; hatta kendi gözünde “şaha kalkmış bir kısrak gibi yücelmeye” başlar. Ancak Aysel, tam bu duyguları yaşamaya; kendisinin karşı tarafın katında bir varlık olarak algılandığını hissetmeye başladığı sırada arkadaşı Metin, gerçek yüzünü ortaya koyar. “‘Ne güzel dudaklar!’ diye birden”(s.280) Aysel’in üstüne atlar.

Marsilya vapurunda yaşanan bu küçük olay, erkeğin karşı cinse nasıl bakmakta olduğunu açıkça ortaya koyar. Buna göre erkek için kadın cinsel bir objedir; düşünce noktasında onun hiçbir önemi yoktur. Metin’in bu davranışı, şüphe yok ki toplumda gerçekliği olan ve hâlâ büyük ölçüde aşılamayan müzmin bir hastalığı işaret eder. Yıllar önce Marsilya vapurunda yaşadığı bu olayı aktardıktan sonra Aysel kendi kendine “Neden bu derece yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Ata’mızın ruhu üstümüzde hep kol gezip dururken, *Kadını özgür olmayan ülkenin erkeği de özgür değildir*, deyip dururken ve O’na lâyük olmak için kaç milyon Türk kadınına sırtımızı çevirip başımızın çaresine bakmak üzere küçücük gövdelerimizi nelere, ne törelere siper etmişken, niye? [...]. Sonuna dek özgürleştirebilmemiz için onları ve vatanı, bir gecede kaç yatağı bölüşmemiz gerek?”(s.280) diye sorar.

Kadını, özellikle cinsel kimliği ile algılayan bu erkek tipi, çelişkili de olsa kendini aynı zamanda onun namus bekçisi gibi görür. Bu çerçevede onu korumaya veya ona sahip çıkmaya çalışır. Bu durumu, Paris’te gelişen hadiselerde açıkça görürüz. Konuk olduğu okulda veya kütüphanede Aysel, tabii olarak zaman zaman yabancı erkeklerle yan yana gelir; onlarla oturur konuşur; gezer dolaşır ve saire... Aynı mekânda bulunan Metin, arada bir Aysel’in bu ve benzeri davranışlarına tanık olur ve bundan aşırı derecede rahatsız olur. Aysel’in “yanına bir delikanlı oturuverirse Metin, Aysel’e boynuzlanmış gibi öfkeli öfkeli” bakar. Onun bu bakışı dışardan gözlenebilecek seviyededir. O kadar ki Aysel’in burada tanıdığı arkadaşı Alain bile bu durumu açıkça müşahede eder ve günün birinde haklı olarak “Niye kendisini boynuzlatmışsın gibi bakıyor vatandaşın?” diye sorar. Oysa ortada Metin’in rahatsız olmasını gerektirecek

herhangi bir şey yoktur. Tam aksine bu şekilde bakmasını lüzumsuz kılacak hatta bu bakışla çelişecek davranışları vardır onun. Çünkü Aysel arada bir “ya üniversite avlusunda ya da bir kahve içmek için girdiği Dupont’da Metin’e rastlıyor. Metin’in yanında hep çeşit çeşit Fransız kızları bulunuyor. Yüzünü onların saçlarına gömmüş oluyor.”(s.294) Metin’in olumsuz bakışına karşı Aysel, bu tabloya sevecenlikle bakıyor. Bu davranışından dolayı onu asla kınamıyor. Ama Metin, mensup olduğu yapının bir bireyi olarak Aysel’e söz konusu şeklide bakmaktan kendisini alamıyor.

Metin’in etrafında dikkate sunduğumuz bu algılama tarzının bir benzerini de yine bir kaymakam çocuğu ve Aysel’in ilkokuldan arkadaşı olan Aydın’da görüyoruz. Konunun daha iyi kavranabilmesi için burada Aydın’ın algılama tarzını da kısaca gözden geçirmek yerinde olacaktır. Bu çerçevede önce Paris’teyken Aysel’e Aydın tarafından yazılmış bir mektubu ele alalım ve bu mektupta onun neler söylemiş olduğunu görelim. Ardından da küçük bir olay üzerinde yoğunlaşalım.

Bu mektupta Aydın, Aysel’e “Haa, Fransız erkekleri çok çapkın olurlar. Kendinizi koruyun.” dedikten sonra her zamanki romantik tavrıyla birkaç kelam daha eder ve kendisinin yazdığını söylediği şu şiiri ekler: “Ey sütlü kahve gözlerinde/Bakışları en lekesizi/Aşkla parlayan Bâkir kız!/Gel, bana gel, unut denizi/Dinlerken uzak sesimizi/Başlarken seherle şarkımız/Gel, bana gel, özledim sizi.”(s.298)

Açıkça görüldüğü gibi bu şiirde Aydın, son derece romantik/hatta aynı zamanda erotik bir duyusla Aysel’e olan duygularını ifade eder. Onun bu şiirde ifade ettiği bu duygulara aslında okuyucu yabancı değildir. Çünkü Aydın, Aysel’i ilkokuldan beri içten içe sevmekte ve bunu Aysel’e de ihsas ettirmektedir. Ancak burada önemli olan nokta şu: Böyle saf bir duygu ile yaklaşan ve hatta geçmişte sık sık onun için modern bir kadın olamayacağını söyleyen Aydın, Aysel’i gerçekten de önce bir birey/kişi olarak mı algılıyor yoksa Metin gibi cinsel bir obje olarak mı görüyor? Geçmişten süregelen bu belirsiz noktayı Aydın, Aysel’in Paris dönüşünde Ankara’daki buluşmalarında ortaya koyar. Gençlik Parkı’nda bu iki genç, bir kış günü bir araya gelir. Aydın, Aysel’in elini eline alır. Onu öpmek ister. Ancak Aysel’i geçmişten bildiği için rahat edemez. Ama neden sonra öpmeye davranır. Aysel, ondan kaçmaz ve böylece öteden beri düşünüyorduğu bir şeyi gerçekleştirir: Öper. Bunun üzerine Aydın “Hah şöyle! Şimdi uygar bir kız gibisin işte. İtmeyen, kaçmayan, nazlanmayan, erkeğini yalnız komayan...” der. Ancak Aysel, bu tarz bir şeyi Aydın’la bir daha tekrarlamaz. Çünkü “yer yerinden oynasa Aydın yanındakinin, sadece bir kadın olduğunu unutamayacak. Yanındakinin insanlar içinde bir insan olduğunu düşünemeyecek...” biridir. Yıllar önce Gençlik Parkı’nda yaşadığı bu hadiseyi aktardıktan sonra Aysel, kendi kendine “Acaba “uygar bir kızı”ın nasıl olacağını nereden çıkarıyordu Aydın? Hangi gözleminden, hangi geleneğinden, hangi görgüsünden? Neden, nasıl kuruyordu böyle bir düşü?”(s.298) diye sorar.

Bu örneklemeden de anlaşılacağı gibi Aydın da aslında Metin'den farklı bir şekilde algılamıyor Aysel'i. Onu önce cinsel kimliği ile görüyor. Oysa Aysel, kendisinin öncelikle bir kişi veya birey olarak görülmesini istiyor. Bu yüzden de bir daha Aydın'la böyle bir şeyi tekrarlamıyor.

Adalet Ağaoğlu, iki örnekle somutlaştırdığı bu yanlış algılama biçiminin hemen yanı başında gerçek algılama biçimini/ya da erkek algılamasının nasıl olması gerektiğini de ortaya koyar. Bunu romanın son kısımlarında Aysel-Alain etrafında gelişen bir iki metin parçasında açıkça görürüz. Bu metin parçalarında yazar, Alain adlı gencin Aysel'i nasıl algıladığını ve bu algılama sonucunda Aysel'in ne tür keşifleri yaşadığını gösterir. Bunları daha açık görebilmek için burada Alain-Aysel ilişkisine göz gezdirmek yerinde olacaktır.

Konuk olarak gittiği Paris'te Sorbonne'de Aysel, bir müddet sonra Alain adlı gençle tanışır ve onunla arkadaş olur. Alain, yaşadığı çağa karşı kayıtsız olmayan bir gençtir. Sadece ülkesindeki gelişmeleri değil, tüm dünyadaki hadiseleri izlemeye çalışır ve bunlar üzerinde kafa yorar. Bunları etrafındaki kişilerle de paylaşır. Yaşadığı zamana kayıtsız kalmayan bu genç aynı zamanda tarihe, edebiyata, felsefeye, kısacası “her şeye” ilgi duyan ve bu çerçevede sürekli okuyan, araştırma yapan, düşünen ve tartışan bir gençtir. Aşağıdaki alıntı bize onun bazı özelliklerini açıkça gösterir:

“Alain, her şeyle ilgileniyor. Sonra öğrendiği her şeyi eleyip tarayıp akıyla bir bileşime varmaya çalışıyor. [... Mesela o,] Chailot Sarayı yangını üstüne kendine göre bir düşüncesi vardı. “İhmalden yanmıştır,” deyip geçmiyordu. “Dur bakalım. Şimdi sakın sakın düşünelim. Bugünkü olaylar ve gidişat içinde sarayın yanmasından kimin çıkarı var? Ya da ihmalse, bu ihmalin kökü nereye dayanıyor?” Yeniden Amerika'da olanları, İtalya'da olanları bir bir gözden geçiriyordu.”(s.295)

Bu ve benzeri özellikleri ile o, anlaşılacağı gibi yerli erkek tiplerinden tamamen farklıdır. Aysel, onun yanında Metin ve Aydın'dan ya da diğer yerli erkeklerden asla duyamadığı ve de duyamayacağı yazarları, kitapları, bilgileri... duyar. Ondan sadece bunları mı duyar Aysel? Şüphesiz yok ki bunların yanında başka şeyleri de duyar. Alain'in yanında Aysel, ilk kez kadın kimliği ile değil de düşünen yönüyle bir kişi ya da birey olarak algılandığını hisseder. Bunu bizzat somut örneklerde müşahade eder: Alain, görün birinde ona okuması için bir roman verir. Romanı verirken ona kitapla ilgili düşüncelerini açıkça belirtir. Ona göre bu roman “bütün kemikleşmiş ya da çürümüş güçlere; yönetime, orduya, entrikaya, entrikacılığın kurallarına tutsak olmuş polis düşüncesine, spekülörlere, baldır bacak basınına; görevini kötüye kullanan o it sürülerine karşı ateş açılmasıdır. Hepsinin kepaze edilmesidir.”(s.295) Bu değerlendirmenin ardından Aysel, romanı alarak okur ve ona geri verirken tıpkı Alain gibi “Sanırım bu, içinde yaşadığımız hayatın ta kendisi,” der. Bu cümleyi duyan Alain, o esnada

büyük bir sevinçle Aysel'i kucaklayıverir; ona sarılır. Ancak bu ani davranış ürkek ve çekingen kızı hiç mi hiç irkiltmez; rahatsız etmez. Çünkü Alain'in "gözleri kollarını, bacaklarını yemiyordu. Gözleri, 'sen bir şeyden anlamazsın' da demiyordu." Bu yüzden Aysel bundan büyük bir sevinç duyar ve içinden "Alain'le arkadaş olmak ne güzel"(s.296) der.

Aysel, buna benzer bir olayı da başka bir yerde yaşar. Soğuk bir kış günü Alain, kolunun altında bir battaniye ile Aysel'in kaldığı öğrenci yurduna gelir. Aysel'e "Çabuk ol. Sartre'ı dinlemeye gidiyoruz," der ve onu yanına katarak doğruca konferans salonuna giderler. Salon hınca hınç doludur. Bu iki genç, dış camın önünde güçlkle bir yer bulur. Camın önünde ikisi battaniyeye sarınarak konferansı izlemeye başlarlar. Bu esnada Alain, Aysel'in elini sıkı sıkıya tutar. Ama akli Aysel'de değildir. "Sartre'ın sözlerini iyice kafasına çakmak, bir sözünü atlamamak için böyle" yapar. "Arada bir battaniyenin içinde" sıçrar. Aysel'e "Anladın mı? Anladın mı?" diye sorar. "Bir futbol maçı izler gibi bütün benliğiyle konferansa" katılır. "Sartre-Camus çarpışmasını" yaşar sanki. "Bu maçın bir beki" olur. "Bu katılma Aysel'e de yeni bir şeyler" katar. "Şey'lere bir anlam" yükler. "Aysel, bir erkekle hem el ele oturulabileceğini, hem bunun unutulabileceğini"(s.298) öğrenir.

Görüldüğü gibi Metin ve Aydın'ın davranışlarına karşılık Aysel, Paris'te çok daha farklı bir ortamla karşılaşır ve bundan alabildiğine etkilenir. Burada gördüğü durumlara bir anlamda gıpta eder. Bunun özünde Alain'in şahsında tecessüm eden modern bakışın yer aldığını belirtmeye gerek yoktur.

Bütün bu örneklerle yerli ve yabancı erkeklerin kadın algılamasını ve dolayısıyla aradaki keyfiyet farkını somutlaştıran Adalet Ağaoğlu, sorunun kaynağında neyi veya neleri görüyor? Metin ve Aydın gibi ülkenin modern eğitim kurumlarında öğrenim gören Aysel'in vatandaşları neden kadını öncelikle cinsel bir obje olarak algılıyor? Söz konusu kısımlarda Adalet Ağaoğlu bu ciddi soruları yazar anlatıcı aracılığıyla soruyor ve çok açık olmamakla birlikte bunlara cevap veriyor:

"Neden sanki ötekiler, kendi ülkesinin gençleri de böyle değillerdi? Acaba neden Aydın, Alain gibi olamıyordu? Örneğin, bir *Tan Olayı*'nı karşılıklı oturup sakın sakın, bütün doğruları ve yanlışları tarta biçte değerlendirmeleri, birbirlerini böylece çoğaltmaları için ne eksikti? Eksik olanları ortaya çıkarmak ve değerlendirmek için neden ille yabancı bir ülkede bulunmak gerekiyordu? Mantık kitaplarından onlar da düşünme yöntemlerini, doğruyu saptama yöntemlerini öğrenmişlerdi. Kitaplardan öğrendiklerinin hayatla hiçbir ilintisi yokmuş gibi yaşamasız kalması nedendi? Birden kendinden utandı Aysel. Ülkesinin bütün gençlerine haksızlık etmiyor muydu acaba?" Aydın ya da diğerleri bir genelleme olabilir miydi? İşte Ömer. Geçen yıl asistanları olan. Ömer de gözleriyle hiçbir kız öğrenciyi yemiyordu. Düşünmesini ve

düşündürmesini biliyordu. Davranışlarıyla düşünceleri arasında büyük uçurumlar görünmüyordu. Ama sakın asistan Ömer, özel bir durum olmasın? Hem nereden geldi Ömer? Dosdoğru Oxford'dan değil mi? Bir İngiliz soğukkanlılığını altı yıl içinde giyinmiş olarak! Aysel yeniden utanmasından sıyrıldı. “Ülkemin gençleri” derken Ömer’i ayrı tutmak gerekiyordu. Ülke gençlerini ve kendini, hatta Behire’yi düşünürken çok daha belirli, çok daha birlikte yaşanmış şeyleri düşünmek gerekiyordu. Aynı çizgide yaşanması sürdürülen şeyleri de...”(s.296)

Görüldüğü gibi bu alıntıda yazar anlatıcı önce söz konusu gençlerin modern eğitim kurumlarında “düşünme yöntemlerini, doğruyu saptama yöntemlerini” öğrendiklerini; ama buna karşın “hayatla hiçbir ilintisi yokmuş gibi yaşamaz” kaldıklarını söyler. Devamında bir istisnayı ileri sürer: Ömer. Ancak Ömer, bu noktada örnek değildir. Karşıt cinsine tıpkı Alain gibi bakabilmesi normaldir. Çünkü o, bu ülkenin eğitim kurumlarında değil İngiltere’de yetişmiştir. Bu anlatımları göz önüne aldığımızda burada şunu söylemek mümkün gibi görünür: Anlatıcı dolayısıyla yazar, sorunun ana kaynağını öncelikle bir kuşağın almış olduğu eğitim anlayışında görmektedir. İlgili kısımlarda da vurgulandığı gibi bu anlayış, düşünmeye ve sorgulamaya açık bir anlayış değildir. Bundan ziyade tek tipliliğe ve idealizme dönük yasakçı bir anlayıştır. Bu itibarla bunlar geleneksel olan düşünce yapılarından kopamamışlardır.

Alıntıda yazar anlatıcı ayrıca eksilteli cümlelerin öncesinde “ülke gençlerini ve kendini, hatta Behire’yi düşünürken çok daha belirli, çok daha birlikte yaşanmış şeyleri düşünmek” gerektiğini söyler. “[Ç]ok daha belirli, çok daha birlikte yaşanmış olan şeyler” şüphe yok ki bizi yine aynı yere gönderir. Bunun yanında burada özellikle Behire’ye işaret edilmiş olması da kayda değerdir. Daha önceki anlatımlardan da hatırlanacağı gibi Behire, arzu etmesine rağmen ilkokuldan sonra ailesi tarafından bir üst okula gönderilmeyen bir kızdır. Geleneksel değerlere mensup olan ailesi onu ilkokuldan sonra eve kapatır ve evliliğe hazırlar. Sonunda da biri ile evlendirir. Evliliği istememesine karşın Behire, bazı korkulardan dolayı sesini çıkaramaz ve kaderine razı olur. Burada yazar anlatıcının bu isme özellikle işaret etmiş olmasını aynı zamanda geleneğe bir gönderme olarak algılanabilir.

Bütün bunları dikkate aldığımızda burada karşımıza şöyle bir sonuç çıkar: Bu gençlerin Batı’dakine benzer bir algılama için yeterli alt yapıları veya donanımları yoktur. Bunu, Aysel’in Paris dönüşünde Ankara’da Gençlik Parkı’nda Aydın’la yaşadıkları üzerine söylediği cümlelerde açıkça görürüz. Hatırlanacağı üzere bu görüşmede Aydın, Aysel’i öptükten sonra tam bir uygar kız olduğunu söylemişti. Bunun üzerine Aysel de sorunu özetleyen şu soru cümlelerini ifade etmişti: “Acaba “uygar bir kızı”ın nasıl olacağını nereden çıkarıyordu Aydın? Hangi gözleminden, hangi geleneğinden, hangi görgüsünden? Neden, nasıl kuruyordu böyle bir düşü?”(s.298)

Metin, Aydın ve Alain merkezli yürüttüğümüz bu algılama biçimlerini burada kısaca toplamak gerekirse şunları söyleyebiliriz: Ülke yönetiminde söz sahibi olan bir babanın oğlu ve buna bağlı olarak ülkenin iyi okullarında okuduğunu; ayrıca bu imkânlardan dolayı Batılı düşünce biçimini çok iyi bildiğini söyleyerek övünen Aydın'ın karşı cinsine olan bakışı şeklen Batılı esasen gelenekseldir. Her ne kadar modern bir eğitim kurumunda öğrenim görse de Aydın, gerçek anlamda geleneksel yapılardan kopamamıştır. Yine önemli bir kişinin çocuğu olan ve Batı dünyasını bizzat müşahede eden Metin için de aynı durum söz konusudur. Çünkü o da Aydın gibi bu değerlerden gerçek anlamda kopabilmiş değildir. Kendisi Paris'te Fransız kızları ile rahatça flört edip dolaşırken, Aysel'i bir başka erkekle gördüğünde bu duruma katlanamaz ve buna tepki gösterir. Alain ise bunların dışında bir gençtir. O, kadını öncelikle bir birey olarak görür ve ona bu açıdan yaklaşır. Sorgulayıcı ve araştırmacı yönleriyle dikkati çeken bu genç adeta gerçek algılama biçiminin anlaşılabilmesi için sunulmuş bir modeldir.

Bunun yanında bu gençleri bir bütün olarak kavradığımızda şunun altını da özellikle çizmemiz gerekir: Yerli ve yabancı erkeklerin arasındaki temel belirleyici düşünme ve sorgulamadır. Alain'in bütün hayatını idare eden bu iki kavram yerli erkeklerde mevcut değildir. Bu noktada denebilir ki yazar, bu durumları ortaya koyarken asıl olarak bu kavramların altını çizer ve Metin, Aydın gibi bu ülkenin gençlerinin öncelikle bu kavramlar eşliğinde büyük ölçüde geleneğin biçimlendirdiği kafa yapılarını sorgulamaları gerektiği mesajını verir. Ona göre gerçek bir algılamaya varabilmek ancak bu kavramlar eşliğinde başlatılacak olan bir mücadele ile mümkün olabilir. Aksi takdirde birey ne eğitim ne de gelenek yoluyla edindiklerinden kopabilir ya da kurtulabilir.

3.2. Feminizm ve Kadın

Batı'da uzun bir tarihi ve birikimi olan kadın hareketi bizde özellikle yetmişli yıllarda dalga dalga yayılmaya başlar ve bu çerçevede hareketin öncüleri olan feministler kadın sorununu çeşitli açılardan ele alarak tartışırlar. Kadının toplum ve aile içindeki yeri, erkek karşısındaki durumu, ekonomik ve cinsel özgürlüğü ve bunlara ilave edebileceğimiz daha başka konuları içine alan bu tartışmalarda feministler kendilerine özgü stratejiyi ve yaklaşım tarzını belirlerler: Haklar elde edilinceye kadar karşıt cinsle amansız bir mücadele ya da savaşma. Çünkü onlara göre bu toplumda kadını ezen yegâne güç erkektir ve bu yüzden onlarla mücadele etmek ve savaşmak gerekiyordu. Feministlerin stratejisini belirleyen bu görüş başta kendileri olmak üzere toplumda bazıları tarafından kabul görmüş ve savunulmuş, bazıları tarafından da temelsiz bulunarak şiddetle reddedilmiştir. Bu görüşü şiddetle reddedenlerden ve feministlerin çalışmalarına hiçbir surette destek vermeyen kişilerden biri de hiç şüphe yok ki Adalet Ağaoğlu'dur. Adalet Ağaoğlu, gerek denemeleri ile söyleşilerinde gerekse romanlarında bunu

net bir biçimde ortaya koyar.⁴⁵⁷ Bunu özellikle romanlarını ele almaya başladığımızda açıkça göreceğiz; ama ondan önce burada bu reddedişin gerekçesi ile alâkalı olarak şu kadarını söyleyelim: Adalet Ağaoğlu, her şeyden önce feministlerin veya bu çerçevede faaliyet gösteren kimi örgütlerin meseleye yaklaşımlarını doğru bulmaz. Çünkü ona göre kadın-erkek eşitliği ve özgürlüğü için çaba sarf ettiğini söyleyen bu kişiler ve örgütler, toplumda esas olarak erkek kavramları yücelten gelenek, aile, evlilik, nikâh, bekâret ve benzeri kurum ve değerlerle değil de, bunlar yoluyla doğrudan ‘erkekleşmiş’ olan insana karşı savaş açmaktadırlar. Onların bu tutumu bir bakıma “elmanın kurduyla değil [de], kurtlu elmayla yapılmış kompostoyla savaş”maya benzemektedir ki, bu da aslında onların toplumda yürürlükte olan erkek kavramlarla ne kadar yüklü olduklarını göstermektedir. Ona göre bu faaliyet içerisinde yer alanlar, öncelikle bu kurumların ve değerlerin baskısından kurtulmalı ve bunlara savaş açmalı. Kadın erkek eşitliği ve özgürlüğü gerçek anlamda ancak bu sayede mümkün olabilir. Aksi takdirde beyhude bir çabaya girilmiş olur ve hiçbir surette sonuç alınmaz.

Son derece radikal olan bu düşünceleri Adalet Ağaoğlu, özellikle iki romanında somutlaştırır. Bunlar *Üç Beş Kişi* ile *Hayır...*’dır. *Üç Beş Kişi*’de yazarın bu sorunu ikinciye nazaran daha geniş ve yoğun bir şekilde işlendiğini görüyoruz. Bu itibarla burada konuyu önce *Üç Beş Kişi*’ye; devamında da *Hayır...*’a yönelerek yer aldıkları kadarıyla ele almaya ve dikkate sunmaya çalışacağız.

Üç Beş Kişi’de konunun, romanın beşinci bölümünde işlendiğini görüyoruz. Bu bölüm baştan sona Azra ve Gündüz çiftlerin evine konumlanır ve karşımızda ev sahipleri ile birlikte onların okuldan veya başka yerlerden arkadaşları olan Ferit Sakarya, Asaf ve karısı Fusun, Sedat ve karısı Jale ve o kadar çok istemesine rağmen henüz ne hiçbir erkekle birlikte olabilmiş ne de evlenebilmiş kırkını aşmış Ülker’i görürüz. Bu kişilerin her biri yüksek tahsil görmüş kişilerdir. Bunlar söz konusu evde saat yaklaşık on birden gece sokağa çıkma yasağının başlayacağı ikiye kadar birbirleriyle çeşitli konular üzerinde konuşurlar; tartışırlar. Bu süre zarfında bizler özellikle okumuş ve bu sayede özgürlüklerini elde etmiş olduklarını ileri süren kadınların kadın sorununu nasıl algıladıklarını davranışlarından ve iç konuşmalarla açılan zihinlerinden takip ederiz.

Bu arkadaş topluluğunda ev sahibesi sıfatıyla karşımıza çıkan ve aynı zamanda kolejde öğrenim görmüş olan Azra, bölüm boyunca kendisini her fırsatta kadın meselesine duyarlı ve bu çerçevede özgürlüğüne düşkün biri olarak tanıtır bize. Bu istikamette elinden gelen bütün çabayı sarf eder. Evde bulunan davetliler karşısında bunu göstermek için her tür yola başvurur. Ancak her ne kadar bu tür çabalarla böyle bir ispatın içerisine girerse de onun gerçekte meseleyi dıştan kavrayan ve sadece işin edebiyatında olan biri olduğu dikkatlerden kaçmaz. Eve en son

⁴⁵⁷ Onun bu noktadaki düşüncesini görmek için çalışmamızın içerik bölümünde yer alan *12 Mart ve Türk Solu* başlığının ikinci dip notuna bakılabilir.

gelen misafirlerden biri olan Ferit Sakarya, bunu daha bölüm başında somutlaştırır. Gelip gelmeyeceği noktasında tereddüt içerisinde olan Azra, Ferit Sakarya'yı kapıda görünce rahatlar ve her zamanki atılganlığıyla hemen ekler: "Gelmeseydin, atlatsaydın kafanı kırardım!". Bu söz karşısında Ferit Sakarya "ona alışkanlıkla, hatta bir tür yakınlıkla"(s.203) gülümser; ama aynı zamanda iç dünyasında bu gülümsemenin arka planını da dikkate sunar: "Kendi kafasını kurtarma uğruna, erkeklerin kafasını kırmaya hazır bir Azra. Bunu ona söylesem alınmaz, içine atmaz. Ancak, bitkin düşünceye kadar tartışır. Bana, hâlâ kolejde öğrenci olduğumuzu da en çok Azra düşündürür. Hiç değişmiyor. Yalnız çizgiler kalınlaşıyor, zaman zaman abartılı bir hâl bile alıyor." (s203)

Ferit Sakarya'nın daha eve adımını atar atmaz içinden geçirdiği bu cümleler bize Azra'nın yapısını yavaş yavaş vermeye başlar. İlk adımda beliren bu sahte yapı ilerleyen satırlarda daha da kuvvetlenir. "Erkeklerin kafasını kırmaya hazır" olan bu kadının en belirgin yönü yine kapı önünde dikkati çeken bir işaretle belirir: "Kapıdaki ad levhasına kendininkini yine Gündüz'ünkünden önce yazdırmış. Azra-Gündüz. Soyadı yok."(s203) Feminist duruşundan hareketle ad levhasına kocasının soyadını yazdırmayan Azra, böylece daha kapı önünde ad levhasında eşi Gündüz'le dolayısıyla karşıt cinsle eşitliği sağlamıştır. Hatta levhadaki ad sıralamasına dikkat edilirse onun eşitlikten öte üstünlük bile kurduğu söylenebilir. Çünkü bu sıralamada her zaman olduğu gibi yine kendi adı ön sıradadır. Bütün bunlarla kendini ezen güce ezdirmediğini göstermeye çalışan Azra, kalabalığın hazır olduğu bu ortamda erkek karşısında sağlamış olduğu eşitliği başka alanlarla da göstermeye devam eder. Ferit Sakarya, kapıdan içeri adımını atar atmaz üniversitede öğretim üyesi olan eski arkadaşı Sedat'la öpüşür. İşte tam bu esnada "Azra, özgürlüğünü kanıtlamak için, kocasını buzluktan buz çıkartmaya" koşturur.(s.203)

İleride de görüleceği gibi ilk adımda dikkati çeken bu tür davranışları Azra, gece boyu başka alanlarda da sergilemeyi sürdürür. Bu sergilemede ana gaye şüphe yok ki başkalarının nezdinde özgür ve haklarını her hâlükârda kullanır kadın imajı yaratma ya da kendini başkalarına ispat etme düşüncesi vardır. Ancak bu davranışlarla Azra gerçekten de özgürlüğünü elde etmiş ve bunu istediği gibi kullanabilen bir kadın mıdır? Onun ilk adımda beliren davranışlarına dikkat ettiğimizde buna ancak 'özgür gibi' ya da daha doğru bir tanımlama ile 'kendini öyle zanneden' cevabını verebiliriz. Çünkü bu tür davranışlar, gerçek anlamda özgür olan bir kadının davranışları değildir. Bunlar olsa olsa yarış ya da karşıt cinsten öç alma duyguları içerisinde olan bir kadının davranışlarıdır. Gerçek anlamda özgürlük bu davranışlarla değil, başka alanlarda verilen sınavlarla anlaşılır. Adalet Ağaoğlu romanda bunları yine Azra'nın etrafında somutlaştırır. Buna göre gerçek anlamda özgür olabilmek, ancak içinde yaşanılan toplumun öngördüğü değer yargılarının ve kurumlarının dışına çıkabilmek ya da dayatılan tüm kalıpları kırabilmekle veya yıkabilmekle mümkündür. Oysa yerleşik kurum ve

değerlerle uğraşacağı yerde kocasının soyadını kullanıp kullanmamayı büyük bir mesele hâline dönüştüren ve arkadaşlarının önünde kocasını adeta öç alırcasına sağa sola koşuşturan Azra bu noktada tam bir tıkanma hâli yaşamış ve hâlen de yaşamaya devam eden biridir. Bu noktada onun zihni hiçbir çabası yoktur. Bu durumu aşağıdaki metinde son derece net bir şekilde görüyoruz:

“Gündüz’le nikâhlanmaya karşı durmamıştı, bunu göze alamamıştı; göze alamamak bir yana, Gündüz’ü nikâh masasına dek götüremezse zekâsına gölge düşeceğine bile inanmıştı. Sonunda nikâhlandılar. Gelgelelim Azra, kurumlarla, yasalarla fazla uğraşmaksızın şu, kocanın soyadını kullanıp kullanmamayı kendine derin bir sorun edinip durdu. Taa kolej yıllarından beri ‘kendini özgürleştirme savaşı’ veriyor. Sık sık erkek düşmanlığı derecesine yükselen bu savaşım, Gündüz’ü Meral’in elinden alıp, bir kocanın ceket ucuna sıkı sıkıya yapışmasıyla sonuçlanmıştı. Kendisini asıl özgür duymak istediği nokta ise, büsbütün batağa saplanmıştı. Gündüz’le ancak nikâhtan sonra cinsel ilişkiye geçebildiği gibi –toplumsal törelere karşı hiçbir ‘aydın kadın’ kendini yakmak istemiyor, bu öncülüğü üstlenmiyordu-, nikâhlı nikâhsız; gençkızlığından başlayarak en çok istediği şeyi de yapamadı. Bir kezcik bile: “Ferit benimle yatar mısın?” diyemedi.”(s.203-204)

Son derece dikkat çekici olan bu metinle ilgili olarak burada iki noktayı özellikle vurgulamak gerekir. Bunlardan birincisi Azra’nın alıntıda beliren yapısı ile daha önce işaret ettiğimiz davranışları arasındaki derin uçurumdur. Bize davranışları ile güya özgür bir kadın olduğunu göstermeye çalışan Azra, bu alıntıda da açıkça görüldüğü gibi hiç de öyle söylediği gibi özgür bir kadın değildir. Bir feminist olmasına rağmen, tüm toplumsal kurum ve değerlerin baskısı altındadır. Nikâha karşı duramamış, onsuz Gündüz’le herhangi bir ilişkiye girememiş; yanı sıra o kadar çok arzu etmesine rağmen Ferit’e ‘bir kere bile benimle yatar mısın?’ diyememiştir. O kadar ki hâlihazırda bile Azra bu yapının dışına çıkabilmiş değildir. Bunu romanda başka örneklerde de görürüz. Bir ara balkonda karanlıkta kısa bir süre Ferit Sakarya ile yalnız kalan Azra, şaka yollu Ferit’e “karanlıkta seviştiğimizi sanacaklar. İçeri girelim.” der ve ardından o mutak kahkahalarından birini patlatır. Bunu her ne kadar şaka yollu ve kahkahalar içerisinde söyler ise de bundan öyle bir korkunun veya endişenin duyulmadığını söyleyemeyiz. Nitekim “Azra, böyle diyerek o tantanalı kahkahalarından birini atıyor ama, Ferit, salona girerlerken yüzüne vuran ilk aydınlıkta onun yanaklarının için için yanan bir ateşle pembeleştiğini”(s.239) görüyor. Bu örnek de gösteriyor ki, Azra toplumsal değerlerin baskısı altında bulunan ve sorunu gerçek manada kavramaktan uzak olan bir feministtir.

İkincisi ise metindeki söylemin ne kadar radikal olduğudur. Başta da işaret ettiğimiz gibi bu radikal söylem, Adalet Ağaoğlu’nun söylemidir ve bize onun meseleye nasıl

yaklaştığını ve bu yaklaşımla neyi önermekte olduğunu gösterir. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi ona göre, özgürlüğün veya daha geniş manasıyla kadının önündeki en büyük engel söz konusu değer ve kurumlardır ve kadın öncelikle bunlara karşı savaş açmalı; bunları bütünüyle hayat ve zihin alanından çıkarmalıdır ki, bu da işler içinde en zor ve korkutucu olanıdır. Bu yüzdendir ki ‘toplumsal törelere karşı hiçbir aydın kadın kendini yakmak istemiyor, bu öncülüğü üstlenmiyor’.

Bu yapının kadını olan ama aynı zamanda feminist olduğunu da söylemekten hiçbir zaman geri kalmayan ve bunu davranışlarıyla da destekleyen Azra, davetlilerle sık sık tartışır. Zaman zaman alevlenen bu tartışmaların birinde yine onun başka bir davranışına tanık oluruz ki, bu da öncekileri destekler mahiyettedir. Tartışmanın yoğunlaştığı bir sırada Ülker, “burada çilekli bir turta var, sıcak kahve de...” diyerek yanlarına gelir. Bu esnada yine feminist bir tartışmanın içerisinde olan ve “tam doğurup doğurmama kadının bileceği bir şey, gövde onun değil mi?” diye söze başlayan Azra, Ülker’in seslenişiyile dikkatini ister istemez hassas olduğu bu noktaya çevirir ve kalabalığa hemen izahını yapar: “Çilekli turta hazır alındı, ben yapmadım”. Böylece de yine feministliğine bir gönderme yapmış ve kendisini töhmetten kurtarmış olur. Ferit, bu zorunlu açıklamayı yaparken Azra’nın şişen boyun damarlarına bakar ve içinden eleştirel bir şekilde “Bazı kadınlar güzel bir çilekli turta yapabilmiş de olmaktan acaba neden böyle korkarlar? Üstelik pastacılar da turtaları yapanlar hep erkeklerken?” der. Sedat ise, “Çarşıdan alınmış öteberiyle adam ağırlamak da sana özgüdür zaten!” diyerek Azra’yı paylar. Bu paylamaya tanık olan Sedat’ın karısı Jale ise bundan adeta içten içe bir haz duyar; “yüzünden hoşnut, hemen hemen kocasıyla övünen bir gülümseme” geçer. Azra da kendini Sedat’la tartışmanın keyfine” bırakır: “İşim yok da oturup turta yapacağım! Turtaları, pastaları biz yaparsak, pastacılar ne yapacak, neyle geçinecekler?”(s.230)

Görüldüğü gibi Azra okumuş ve tabii olarak feminist bir kadın olarak turta yapmayı bile kendine yakıştıramaz; bunu kendi yapısı ile bağdaştıramaz. Ama o, çoğu kadının yapmış olduğu bir şeyden mesela dedikodudan ve birilerini büyük bir zevkle çekiştirmekten geri durmaz. Söz konusu bölümün muhtelif kısımlarında karşımıza çıkan bu durumun en somut örneğini yine Ferit’e takıldığı anların birinde açıkça görürüz. Azra konuşmaları esnasında bir anda Ferit’in yeğeni Murat’ı anımsar ve bu anımsama ile ona Murat’ın “tutulduğu bir şarkıcı karı vardı hani? Kadın yolunu iyice şaşırılmış!” der. Hiç de olgun bir insanın tavrını göstermeyen bu maksatlı soruş üzerine Ferit Sakarya adeta “bir yerine bir iğne batırılmış gibi” olur ve Azra’ya sana yakışıyor mu diye çıkışır. Ancak her zaman olduğu gibi bunun altında kalmaya razı olmayan Azra sayıp dökmeye başlar: “Ahhh, sen bilmezsin, ama benim o ana-kızlar üstüne çok şey duymuşluğum var. Bunlar, saray artığı bir aileden, ama artık öyle olmuşlar ki, kimseyi derisini yüzmeden bırakmazlar...” Gerçekten de bu ve benzeri sayıp dökmeler, Ferit Sakarya’yı iyice sinirlendirir; çileden çıkarır ve “Ne çok şey biliyorsun sen! Herkesi de tanırın. Her şeye

de burnunu sokarsın!”(s.237) diye paylar. Ferit’in bu âni çıkışı üzerine Azra şaşırır; elleri buz keser ve geri adım atar. Çıkışıyla eski kolej arkadaşını oldukça hırpaladığını fark eden Ferit Sakarya yine de onun gönlünü almaya çalışır. Ama içinden şu gözlemini de bize aktarmadan edemez: “Bakıyorum da, dedikodu, birbirlerini hırpalama dışında her şeyin ucu bırakılmış.”(s.238)

Azra kadar olmasa bile bu evde bazı yönleriyle takdim edilen diğer bir feminist kadın da Ülker’dir. Dışişlerinde Kültür Dairesi’nde çalışan Ülker, “kırklarının üstünde” ve hâlen “erden” olan bir kadındır. Gece boyu sessizliği ile dikkati çeker. Ama bu sessizlik onun yapısını ve korkularını öğrenmemize engel teşkil etmez. Çünkü yazar, onun iç dünyasını bize iç konuşmalarıyla açar. Bu konuşmaları bir bütün olarak ele aldığımızda Ülker’in de yapı bakımından aslında Azra’dan pek farklı olmadığını görürüz. Hatta burada onun Azra’dan daha ezik, tutuk, çekingen, geleneksel değerlere mahpus ve de tabii olarak erkek düşmanı olduğunu söyleyebiliriz. Bunları özellikle terastan Ankara sokaklarını seyrederkenki iç konuşmalarında ve zaman zaman da yazar anlatıcının anlatımlarında müşahede ederiz. Mesela şu cümleler, feminist olmasına ve bir başkasıyla yatmayı o kadar çok arzu etmesine rağmen evlilik kurumundan kendisini kurtaramayan ve bu yüzden de kırkına kadar “erden” olan Ülker’in korkularını ve çıkmazlarını açıkça gösterirler:

““Evet” dese mi, denmese mi? Kırkına dek sürmüştü bu. [...]. Neyse, rahatlamıştı hiç olmasa. Bekle bekle; insan adamakıllı tedirgin oluyordu. Acaba bu seferkine “Evet” dese mi, demese mi? Bir kadın kendi seçtiği bir erkeğe “Benimle evlenir misin?” diyemiyor, buna yüzü tutmuyorsa, -suç bende mi, toplum iyi gözle bakmıyor- ekonomik özgürlüğün, işin, falan fıstığın olmuş neye yarar? Doğrusu erkekler seçilmekten de hoşlanıyorlardı, ama bu ancak özbenliklerini daha doygun duydukları içindi. Yoksa, böyle kadınlarla evlenmek istemezlerdi. Onlarla göğüsleri kabararak, sevinç içinde yatar, sonra, bir kaşları havada, çeker giderler... [...]. “Ohh, hiç değilse onlara bu zevki tattırmadım. Yaa, Asaf, bir gece, beni eve bırakmak bahanesiyle evime, yatağıma kadar girmişti. Allahtan hiçbir şey olmadı. Onu istediğimi anladı ama, anladı! Anlasın, vermedim ki...”(s.206)

Aynı satırların devamında bu ihtiyar kız bunca meşakkatli günlerin ardından geldiği noktayı da belirtir ki, bu yaşadığı hayatın tabii bir sonucudur: “Erkeklerin hepsi sinirime dokunuyor artık!”

Özellikle Azra ve Ülker’in düşünce ve davranışlarını izlediğimiz bu evde sonlara doğru ayrıca hep birlikte çeşitli konular üzerinde konuşulmaya başlandığını görüyoruz. Azra, Ülker, Jale ve Füsun sergilerden, gündemde olan romanlardan ve buna benzer daha başka şeylerden bahsederler. Ancak bunlar anlaşılacağı gibi içki eşliğinde kahkahalar arasında devam eden ve

yoğunlaşmaktan uzak olan konuşmalardır. Konuşmalar bu şekilde sürerken bir ara konu yine her üçünün de en yaralı olduğu bir noktaya cinselliğe gelir dayanır ve Erica Jong'un bir eserinden hareketle cinsel özgürlüğü tartışmaya başlarlar. Biri, romandaki kadın kahramanın, cinsel özgürlüğü seçerek savunduğunu ve bunu sonuna kadar yaşadığını belirttikten sonra ekler: "Önerisini kabulleniyorum doğrusu!"(s.245) Bu kabullenme tabii olarak diğerlerini şaşırtır. Başka birinin "Nasıl yani?" sorusuyla da salon kahkahalara boğulur. Bunun üzerine Jale, Azra'ya kendisinin kocasından başka biri ile yatıp yatmadığını sorar. Bu soruya Azra, özel hayatının kendisine ait olduğunu dolayısıyla bu konuda kimseye hesap vermek mecburiyetinde bulunmadığını belirtir. Kocasını Gündüz buna tebessüm eder. Füsün, evlilik başka, cinsel ilişki başka der. Konuşmayı takip eden Asaf, Füsün'a hak verir. Neden sonra salona derin bir sessizlik çöker. Bu sessizliği Azra, geneli içine alan şu itirafı ile bozar: "Aaa, ama itiraf edelim ki, hiçbirimiz nikâh öncesi kimseyle yatmadık!.. Daha doğrusu, ben yatmadım. İstedim, ama yapamadım. Cinsel özgürlüğümüz açısından kuramsal olarak çok zenginiz, bilgi doluyuz... Yaşamda, uygulamada ise sıfır, sıfır!.. Herhâlde çocuklarımız daha rahat edecekler..."(s.247)

Bir bakıma hepsinin özel hayatına tercüman olan bu itiraf, özellikle ihtiyar kızı rahatsız eder ve bu konudan sıkıldığını belirterek eve gitmek istediğini belirtir. Onunla bir macerası olan Asaf, bu tepkiyi tebessümle karşılar. Devamında yüzünü Ferit'e çevirerek konu ile ilgili düşüncelerini sorar. Ferit ise her zamanki keskinliği ile onları eleştiren şu cümleleri sarf eder ki, bu cümleler yine yukarıda işaret ettiğimiz gibi Adalet Ağaoğlu'nun meseleye nasıl yaklaştığını ortaya koyar: "Siz, size cinsel özgürlüğünüzü bağışlayacak öncü kurbanlar istiyorsunuz. Ortaya öyleleri çıkınca da, aaa, o kadın düşmüş, bu kadın orospu, diyorsunuz ama! Hiçbir şeyi göze almadan, bedavadan kurtulmak. Oysa özgürlük, en pahalı şey!"(s.249)

Ferit'in bu sert çıkışı karşısında salonda bulunan kadınlar irkilirler ve böylece salon bir kez daha sessizliğe gark olur. Bu sessizliği yine Azra "Ben kendini parayla satanlara derim bunu."(s.249) diyerek bozar. Bu, aslında onun aynı zamanda ne kadar alıngan olduğunu gösteren bir cevaptır. Azra'nın daha önce Ferit'e Murat'ın sevdiği kızı sorarken kullandığı üslubu hatırlarsak bu alınganlığın sebebini anlarız.

Bütün bu anlatımlarda da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu *Üç Beş Kişi*'nin ilgili bölümünde karşımıza öğrenim düzeyleri yüksek feminist kadınları çıkarır ve bunları sert bir şekilde eleştirir. Eleştirilerini özellikle Ferit Sakarya aracılığıyla yapan yazara göre Azra, Jale, Ülker ve Füsün, her ne kadar feminist ve kadın meselesine duyarlı olduklarını söyleseler de bunlar gerçekte işin özünü kavramamış kişilerdir. Çünkü her biri zihinsel bakımdan toplum değerleri ve kurumlarını aşmamıştır. Bu itibarla bunlar sahip oldukları yapıları çerçevesinde erkeklerle bir çekişme içerisine girmişler ve onlardan öç almaya kalkışmışlardır.

Adalet Ağaoğlu'un feministlere karşı eleştirilerini Hayır... adlı romanında da sürdürdüğünü biliyoruz. Ancak daha önce de işaret ettiğimiz gibi bu romanda yazar, meseleyi

Üç Beş Kişi'de olduğu gibi yoğun bir biçimde işlemez. Sadece arada bir düşüncelerini serpiştirir o kadar... Burada bunları kısaca iki nokta etrafında toplamak ve anlatmak mümkündür. Bunlardan birincisi yine daha önce gördüğümüz gibi onun radikal duruşunu gösterir. Bu duruşu yazar, romanda en çok kendisiyle özdeşleşen kadın karakterle Aysel'le somutlaştırır. Zorlu bir mücadeleden geçerek geldiğini bildiğimiz sosyoloji profesörü Aysel, aynı zamanda akademisyen olan öğrencileri Üner'le Alev'in evlilik düşünceleri dolayısıyla aile kurumuna ve bu kuruma hiç dokunmayan öğrencileriyle 'düzeltmecilere' yani feministlere şöyle yüklenir:

“Ya aile kurumuna tek fiske vurmamış feministlerimiz!.. Doç. Üner ise, hem bu yarıyoldan düzeltmecileri destekliyor, hem de Alev'e durmadan, “Artık evlenelim,” diyor. Yaşlılığında kendine bakacak birini mi arıyor, nedir? Ah Alev'cik. Üner'i iki kez yıktın sen. Bir: Evliliğe sürekli 'hayır' diyerek. İki: Kafadaki nice sorunun yanıtını tam alamadan, ama girdiğin analizin sonucunu tam ve kesin, kanser diye alarak...”(s.199)

Bunun yanında Adalet Ağaoğlu bu romanda geleneksel değer ve kurumları aşamamış kadınların bazı ortamlarda karşıt cinslerine karşı takındıkları tavrın yapısına da işaret eder. Bilindiği gibi kendi varlığının bilincinde olmayan kadın, asıl problemi görmekten uzak olduğu için ezildiği ortamda ister istemez karşı cinsinden öç alarak ödeşme yoluna gider. Başka bir ifade ile mevcut değerler içinde ezilmekten, kakılmaktan kendisini kurtaramayan kadın fırsatı yakaladığı ân elinden geleni esirgemez. Kabul etmek gerekir ki bu, bilinçli olarak yapılan bir davranış olmaktan ziyade, maruz kalınan kötü muamele karşısında geliştirilen bir tür öç alıp tatmin olma psikolojisidir. Kadın, geliştirdiği bu psikolojik yapıyla öç almak istediği zaman özellikle karşı cinsin ses çıkaramayacak bir ortamda bulunmasına dikkat eder. Çünkü böyle bir ortam, son derece denetleyicidir ve erkeğin tepkilerini geçici de olsa dizginler. Bu hususu yazar, şu alıntıda somutlaştırır:

“Kalabalık, yabancı gözler, insanı denetler; onun olduğu gibi olmasını, ânlık tepkilerini önler. Karılar, zorba kocalarının öcünü en iyi, birlikte gittikleri dost ziyaretlerinde, komşu gezmelerinde alırlar. Onlar yalnızca, aile kurumu başkalarının göz denetimi altındayken kendilerini güvencede duyar; itilip kakılan olmaktan çıkıp, itip kakan olurlar: Bunu demin anlattın ya Arif! Arif, kravatına damlattın işte!..”(s.53)

Bütün bu anlatımlardan sonra burada ilgili başlıkları merkeze alarak yazarın öne sürdüğü noktaları özetle şöyle toparlayabiliriz: Bu toplumda kadın ikinci plana itilen; görmezden gelinen; eğitimi engellenen ve erkek tarafından cinsel bir obje olarak algılanan bir varlıktır. Bunun yanında kendilerini özgür addeden ve deyim yerindeyse ezilen kadınların

imdadına koşmaya hazır olan feministler öyle zannettikleri gibi özgür değillerdir. Bunlar işin özünü kavramaktan uzaktırlar.

Bu anlatımların ardından yazarın kadın sorunundaki esas teşhisi ve önerisini ise şöyle ifade edebiliriz: Adalet Ağaoğlu, bu toplumda kadını inşa eden ve dolayısıyla onu özgür kimlik olmaktan uzaklaştıran temel unsurların geleneksel değer ve kurumlar olduğunu düşünür. Ona göre özellikle aile, evlilik, nikâh, namus, bekâret gibi temel değer ve kurumlar kadının dönüşmesinde etkili rol oynayan en önemli unsurlardır. Hayatın başından sonuna kadar kadına hükmeden bu unsurlar, onun hem düşünce dünyasını şekillendirirler; hem de zihninde aşılması imkânsız duvarlar örерler. Bunlarla kadın sınırları belli bir dünyanın içine hapsolünür.

Kadın özgürlüğünün önündeki en büyük engelin işaret edilen geleneksel değer ve kurumlar olduğunu düşünen Adalet Ağaoğlu, romanlarında aynı zamanda önerisini de ortaya koyar. Buna göre özgür olmak ve böylece gerçek bir kimliğe kavuşmak arzusunda olan kadın öncelikle bu değer ve kurumlara baş kaldırmalı; onları tamamen yok saymalıdır. Ama bu yok sayma sadece sözle değil, zihnen yapılmalıdır. Kadın, öncelikle bu toplumun bir ferdi olduğu düşüncesinden hareketle ciddi bir zihni sorgulama süreci içerisine girmeli ve yılların zihninde yarattığı tüm geleneksel kalıpları düşünce dünyasından temizleyerek atmalıdır. Ona göre kadın ancak bunu gerçekleştirebildiği ölçüde kendi özgür kimliğine kavuşabilir. Aksi takdirde beyhude bir mücadelenin içerisine girmiş olur ki, bu da sadece karşı cinsle kavga etmek veya dövüşmek demektir. Bu yüzden ki Adalet Ağaoğlu, bazı feminist grupların çalışmasını doğru bulmaz ve onları şiddetle eleştirir.

Adalet Ağaoğlu, bu öneriyi sadece kadın için öne sürmez. Bunu, aynı zamanda erkek için de ileri sürer. Çünkü ona göre erkek de bu yapının bir üyesidir. Onun kadını sadece cinsel bir obje olarak algılaması veya daha genel anlamda söylersek ‘erkekleşmesi’ yine bu yapıdan ileri gelir. Bu yapı, nasıl kadını belli duvarlar içerisine hapsediyor ve onun belli roller dışında hareket etmesine imkân vermiyorsa erkeği de başka alanda ama yine belli duvarlar içerisine sokuyor ve onun sadece verilen rolleri oynamasına zemin hazırlıyor. Bu itibarla Adalet Ağaoğlu, erkeğin de özgür olmadığını ve bu yapıdan aynı sorgulama sürecinden geçerek çıkması gerektiğini belirtir.

4. BİREY

Yapı kavramı üzerinde durulurken de görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, romanlarında büyük olaylardan ziyade küçük küçük olaylara daha doğru bir ifade ile durumlara/hayattan kesitlere yer veriyor ve romanlarını bu durumlar etrafında bütünlüyordu. Bu bütünlümede temel gaye anlaşılacağı gibi dört başı mamur bir olayı anlatmak değil durumların merkezine yerleşen bireyin yaşantısını tüm yönleri ile vermektir. Farklı anlaşılmalara mahal vermemek için burada özellikle şunu belirtmek isteriz: Adalet Ağaoğlu bu anlatmada bireyi kesinlikle içinde bulunduğu veya hayatını sürdürdüğü toplumsal yapıdan koparmıyor; tam aksine onu bu yapının içerisine yerleştiriyor ve böylece salt bireysel bunalımları ile boğuşan bireyi değil söz konusu yapıdan kaynaklı sorunları yaşayan bireyi sunuyor.

Adalet Ağaoğlu bu tarz sorunları yaşayan bireyi hemen her romanında karşımıza çıkarıyor; ama bunlardan özellikle iki tanesi var ki işaret ettiğimiz noktayı tam anlamıyla örnekliyor. Bunlar “*Fikrimin İnce Gülü*” ile *Yazsonu* romanlarıdır. Bu kısımda belli başlıklar altında bunlar üzerinde durulacaktır. Önce “*Fikrimin İnce Gülü*”nü ele alalım.

4. 1. Yabancılaşma

“*Fikrimin İnce Gülü*”nde Adalet Ağaoğlu hangi temel sorunu işlemektedir? Almanya’dan dönmekte olan bir kişinin üzerine kurulmuş olmasından hareketle romanın dış göç bağlamında yurt dışında çalışan işçilerin sorunları etrafında döndüğü söylenebilir mi? Bu açıdan bakıldığında romanda bu sorunun işlendiğine dair somut verilerin yer almadığı görülür. Mesela bu tarz bir romanda yurt dışına giden işçilerin gittikleri yerde yaşadıkları kültürel uyumsuzluk, yabancılaşma duygusu, ağır çalışma koşulları... gibi konuların yoğun olarak işlenmesi beklenir. Oysa “*Fikrimin İnce Gülü*”nde bu konular üzerinde uzun uzadıya durulmaz. Söz konusu noktalara kısaca dokunulur geçilir. O kadar ki romanın büyük bir kısmı Almanya’dan ziyade ülke içinde yaşanan hadiselerden meydana gelir. Almanya’ya gidene kadarki sürede yaşananlarla Kapıkule Sınır Kapısı’ndan Ballıhisar’a varana kadarki sürede yaşananlar, Almanya’da yaşananların kat be kat ötesindedir. Dolayısıyla bunlar romanın dış göç bağlamında ele alınamayacağını gösterir. Biraz sonra üzerinde duracağımız metin parçalarında da açıkça görüleceği gibi “*Fikrimin İnce Gülü*”nde Adalet Ağaoğlu, “Almanca Bayram’ın kişiliğinde [...] toplumun değişim süreciyle birlikte ortaya çıkan yeni tip insanı, metalaşan yabancılaşmış insanı, dolayısıyla bu insanın dramını”⁴⁵⁸ anlatır. Romanda yazarın belli bir olay

⁴⁵⁸ Ahmet Ada, (1975): ““*Fikrimin İnce Gülü*”nde Yabancılaşma”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 5, (Ekim-Kasım-Aralık): 147. Ahmet Ada’nın bizce de isabetli olan bu teşhisi başka bir yazıda da görürüz: “Almanya’dan köyüne dönüşe bağlanan öykü, esas konuyu oluşturmuyor. Yazar, büyük bir ustalıkla, uzun uzun anlattığı bu kısım yerine geçmekte, küçük bir köyden başlayan ve yabancı ülkelere kadar uzanan çarpık düzenin çarpık değer yargılarını ve bu arada insanın insanlara, doğrulara, duygulara ne

ile sık sık siyasal tarihimizin önemli dönemeçlerinden birine 1946 yılı ve sonrasına göndermede bulunuyor olması, yabancılaşmanın ve yeni insan tipinin bu tarihten itibaren siyasal, ekonomik ve toplumsal hayatta görülen değişimlere bağlı olarak ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Adalet Ağaoğlu, kendine ve bütün insanî değerlere yabancılaşmış yeni insan tipini daha çok bu kırılma noktasında arar gibidir. Bunun en somut delili, Demokrat Parti'ye mensup bir partinin dönemine göre hayli gösterişli Ford bir arabayla tozularak köye girmesi ve köydekilerin peşi sıra onun etrafını çevirerek saygı gösterisinde bulunması sahnesidir. Bu sahnenin etkisinden uzun süre kendisini kurtaramayan Bayram, sahnedeki saygı gösterisinin arabadan kaynaklandığını fark edecek ve belli bir müddet sonra arabayı edinmek için bütün insanî değerlerden uzaklaşacaktır.

Ana sorunu yabancılaşma olarak ortaya koyduğumuz "*Fikrimin İnce Gülü*"nde Adalet Ağaoğlu'nun, roman kahramanını temelde iki aşamadan geçirdiği söylenebilir. Romanda baş kahramanın arabayı satın almadan önceki dönemi ile satın aldıktan sonraki dönemi belirgindir. Söz konusu roman kahramanı bu iki aşamadan geçer. Bu iki aşamanın daha sistematik bir biçimde sunulabilmesi için biz burada birbiriyle ilintili üç ara başlığı kullanacağız. Bu ara başlıklarda önce Bayram'ın hangi siyasal ve toplumsal yapının bireyi olduğunu; ardından bu yapıdaki bireyin amaçladığı şeye erişmek için hangi yollardan geçtiğini ve sonuçta neye dönüştüğünü; en sonunda da onun arabayla ne tür bir ilişki kurmuş olduğunu inceleyeceğiz.

4.1.1. Yabancılaşmanın Arka Plânı

Anne babasız büyüyen Bayram, siyasal dönüşümün yaşandığı bir dönemin bireyidir. Beş altı yaşlarına dair anlatımlara dikkat ettiğimizde onun çocukluğunun İsmet Paşa yönetiminin sona erdiği ve Menderes hükümetinin başa geçtiği döneme rastladığını görürüz. Bu dönemde Bayram henüz beş altı yaşlarındadır ve köyün kendine has sakin ortamında hayatını sürdürmektedir. Bu çevrede o, özellikle köy hayatında kendini hissettiren politik tartışmaların içinde bulur. Ülkeye kimin daha çok şey kazandıracığı, kimin traktör-araba sahibi kılacağı gibi konuşmalar onun kulağına sıkça çalınır bu dönemde. Şahsiyetinin oluşmasında katkıları olduğu ileri sürülebilecek bu konuşmalar şöyle:

“Beş altı yaşlarının Bayram'ına, radyodan kulağına çalınan her addan, her tür olaydan daha tanıdık, en yakın bildiktir. İsmet Paşa şöyleydi, Menderes böyle dense, anan şöyleydi senin, baban da böyle denmesiyle eş anlamlıdır. [...].

denli yabancılaştığını ve bu yanlışın Bayram'da nasıl özelleştiğini sergiliyor. (A.B., (1976): "*Fikrimin İnce Gülü*", *Özgür İnsan*, Sayı: 32, (Haziran): 88.) Bu tarz değerlendirmelerin yanında romanı, göç bağlamında değerlendiren eleştirmenler de vardır. Bu tarz değerlendirmeler için bkz. Rauf Mutluay, (1976): "Batı Dönüşü", *Cumhuriyet*, (25 Mart): 17.; Songül Taş, (2000): "Fikrimin İnce Gülü ile İlgili Bir İnceleme", *II. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu*, Sunulmuş bildiri metni, 5 s.

Verecem diyorlar madem, verecekler. Herkes şu İsmet'ten umudunu kesti çoktan da, bi bu salak Raşit çulsuzu, paçasından acık İnönü cephesine bulaştım diye vefasından caymadı. [...]. Verecek bu Demirkıratlar, görürsünüz. Traktör neyi derken, bakmışın sıra essahtan tomofil taksiye gelivermiş...”(s.75) “Bayram, amcası Raşit'in dizleri dibinden sıyrılıp uzaklaşıyor. Niye inansın amcasına sanki? Hiçbir gün, bakkaldaki boyalı şekerlerden alamadı çocuklarına ve Bayram'a. [...] Osman Efendi, gözlerini Raşit'in üstüne devire devire: “Ülen çulsuz, üç yıla kalmaz ben de seni bi tomofil taksi üstünde görüyüm de, bak o zaman, götürüp doğru Menderes'in elini öptürmezsem sana.” [...]. Bir tomofil taksi, Bayramın kafasında şimdi kağının iki kanat takınmış, öküzlerin ayaklarına da yıldızlı tekerlekler bağlanmıştır artık. [...]. Kanatlara binip uçacak, kendini kurtaracak.” (s.76)

Köylülerin konuşmalarından ve zaman zaman yazar anlatıcının araya girmelerinden meydana gelen bu satırlar, Bayram'ın ne tür bir politik çevrede yetiştiğine; onun daha çok hangi alana mütemayil olduğuna/olacağına dâir bir fikir vermektedir. Bu konuşmaların yoğunlaştığı sıralarda Bayram'ın karşılaştığı ilginç bir gelişme daha vardır ki bu gelişme, köy kahvesinin çevresinde tanık olduğu; fakat bir türlü idrak edemediği tartışmaları iyice somutlaştırır. Romanın önemli noktalarından birini oluşturan bu gelişme, Demokrat Parti'ye mensup bir kişinin “47 ya da 48'lerin bir Ford'u”yla tozu dumana katarak köye girmesi olayıdır. Onun yetişme yıllarına ait işaretlenmesi gereken ikinci önemli nokta burasıdır. Köyün dışına çıkmayan ve arabayı sadece köydeki konuşmalardan “kağının iki kanat takınmış” olarak bilen Bayram, köy meydanında tanık olduğu araba karşısında adeta deliye dönmüştür. Son derece önemli olan bu karşılaşma anını, yazar anlatıcı şu şekilde anlatır:

“... koşup köy ortasına vardığında, kalabalığı başıyla yara yara öne çıktı. Zerdali çekirdeklerini nereye attığını, ne yaptığını hiç anımsamıyor artık. Alçılı tozun altında maviliği belirli o arabayı ilk gördüğünde, güneşin altında ikinci ve üçüncü birer güneş benzeri pırıldayan ön lambaların bombeli camlarını ilk seçtiğinde afallamış, yüreği çırpınmış, epeyce de korkmuştu. Kirli bacaklarında bir titreme. Güneş ve kil soluğu basma mintanı altındaki karnından kasıklarına doğru inen bir kaşınma. Göğsünden boyun damarlarına, oradan da yer yer bozarmış, saçsız kafasına doğru horp horp inen, soğuyup ısınan, ısınıp soğuyan bir şey...”(s.77)

Bu alıntıda Bayram'ın şaşkınlığını açıkça müşahede ediyoruz. Bu ilk karşılaşma anı, romanın ilerleyen sayfalarında yapılan dikkat çekici ilavelerle tamamlanır. Bayram'ın neye uğradığı; hangi düşüncelere daldığı; arabadan inen kişiye kimlerin nasıl davrandığı gibi hususlar ayrıntılı bir şekilde verilir. Yazar anlatıcı az önceki sahnenin devamını şu şekilde aktarır:

“Bayram’ın titremesi artmıştı. Neden sonra altını ıslattığını anladı. Kurunmak için, yok belki de bacakları kendini taşıyamaz olduğundan, toprağa oturuverdi. Gözlerini, toza bulanmış şeytan arabasından artık hiç ayırmadan... Böyle bir aracın, içinde taşıdığı insana ne büyük bir saygınlık verdiğini sezinledi. Şaşkınlıklarından silkinen herkes, gelip gelip adamın eline sarılıyor. Öpüyorlar o eli. Bayram, Kandil, Ramazan falan değilse köyde kimsenin elinin bu kadar çok kişi tarafından öpüldüğünü bilmiyor. Kahvede oturan kim varsa ayağa fırlamıştır. Yerlerini adama vermek için yarış ediyorlar. Rüstem Dede bile oturduğu peykeden titreyerek kalkmış, koltuk değneğine yaslanıp kıyıya çekilmiştir.”(s.132)

Burada arabayla karşılaşma anına dair anlatımları daha da arttırmak mümkündür. İlerleyen sayfalarda bu nokta değişik açılardan okuyucuya yansır. Ancak bu iki uzun alıntı, konunun anlaşılması için yeterlidir. Gerek buraya aksetmeyen anlatımlar gerekse yukarıda sunduğumuz alıntılar bize, ilerde ne tür bir kişiliğin ortaya çıkacağına dair açık ip uçları vermektedir. Bayram bu sahnede saygın olabilmenin, toplumda bir değer olarak algılanabilmenin sahip olunan maddi güçle orantılı olduğunu sezinleyecektir. Sadece özel günlerde gördüğü el öpmelerin arabalı adam karşısında müşahede etmesi, ona gücün hangi noktadan kaynaklandığını duyuracak ve zamanla kendini bu istikamette hazırlayacaktır. Alıntıda Bayram’ın şahit olduğu sahneyi anlatırken yazar anlatıcının, özellikle ‘sezinleme’ kelimesini kullanması dikkat çekicidir. İfade etmek gerekir ki bu kullanım tesadüfi değildir.

Adalet Ağaoğlu’nun Bayram’ın çocukluğunu bu dönem içine yerleştirmesi şüphesiz sebepsiz değildir. Daha önce işaret ettiğimiz gibi bu dönem, siyasal iktidarın el değiştirdiği ve buna bağlı olarak ülkede siyasal, ekonomik, kültürel alanlarda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Adalet Ağaoğlu, “*Fikrimin İnce Gülü*”nde yarattığı kendine yabancılaşmış Bayram karakterini bu değişim dönemi sonrasının sonucu olarak takdim eder. Bu itibarla söz konusu figürün arka planını bu değişim çizgisinde aramak gerekir. Bize göre bu nokta önemlidir ve daha sonra karşımıza çıkacak olan insanî değerlerden uzaklaşmış Bayram’ın hazırlayıcısıdır. Nitekim Almanya’dan dönmekte olan Bayram’ın “Cipleri, traktörleri göre göre, ben taa o zamandan koydum aklıma ki, beni de kurtarsa kurtarsa bir taksi kurtarır. Bir bu hevesim oldu başka hiç, Allah seni inandırсын.” (s.97) demesi bunun somut bir göstergesidir. Bunun yanında roman boyunca söz konusu karşılaşma anına sık sık göndermede bulunulması, bu dönemin onun hayatında ne derece önemli olduğunu gösterir.

Hangi siyasal yapının ürünü olduğunu gösteren bu unsurlara Bayram’ın özel durumunu da ilave etmek gerekir. Adalet Ağaoğlu, onu böyle bir yapı içine yerleştirdikten sonra, aile durumunu da yabancılaşmayı doğuracak şekilde düzenler. Başka bir deyişle Bayram’ın özel ya da ailevi konumu ile içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal yapı, yabancılaşmaya müsait bir

zeminde. Daha önce işaret ettiğimiz gibi Bayram, annesiz ve babasızdır; her şeyde amcasının eline bakmaktadır; yaşadığı çevrede itilip kakılmaktadır. Şüphesiz böyle bir yapı, onu ilk gördüğü sahnenin peşine düşmesini kolaylaştıracaktır. Yaşadığı çevrede gördüğü itilme ve kakılmayı, tıpkı köy meydanında tanığı olduğu arabalı gibi güç edinerek telafi etme yoluna gidecektir.

Ayrıca onun hayat hikâyesinde beliren iki önemli noktayı da bunlara ilave etmek gerekir. Bunlardan ilki, araba edinme uğruna çalışma hayatına atıldıktan sonra tanıdığı ekonomik düzendir. Söz konusu düzen öğütücüdür ve kazanma üzerine kuruludur. Bayram, amaca ulaşmak için bu düzenin gereklerini yerine getirmenin kaçınılmaz olduğunu fark etmiş ve amaçladığı şeye erişmek için, neyi gerektiriyorsa onu yapmaya koyulmuştur. Bu düzende önemli olan değerlere riayet değil hedefe giden yolu en iyi şekilde kullanabilmektir. Bu çarkın bir bireyi olan Bayram da çalışma hayatı boyunca buna uygun davranmış ve üstüne düşen gerekli rolü yerine getirmiştir. Ona ait olan şu satırlar onun bu noktadaki felsefesini veya anlayışını net bir şekilde ortaya koyar: “İşin yolunda gitsin istiyorsan, hiç dönüp arkana bakmayacaksın. Kendi adına bir yararı yok mu, tökezleyeni olduğu yerde bırakacaksın. Atları niye vururlar, de bakalım? Ayak bağı olmasın diye. Boşuna arpa yemesin diye.”(s.145)

İkinci nokta ise, askeri düzendir. Bu, Bayram’ın şahsiyetini bütünleyen son noktadır. “*Fikrimin İnce Gülü*”nde Adalet Ağaoğlu, Bayram’ın askerlik günlerini tamamen şiddet ekseninde işler.⁴⁵⁹ Çocukluğundan gelen araba tutkusunu askeriyede altına verilen ciple tatmin etmeye çalışan Bayram, hem hatalarından hem de cipi “taş, tümsek tanımaz, [...] sibirli bir Hint seccadesi”ndeymiş(s.14) gibi kullanmasından dolayı sık sık hakarete ve şiddete maruz kalır. Hem hakareti ve şiddeti yaşama hem de özellikle cip sürücüsü olmasından dolayı benzer uygulamalara sık sık kendi dışındakilerde tanık olma durumu Bayram üzerinde olumlu etki yaratmayacağı açıktır. Bu dönemin onun üzerinde olumsuz etkiler bıraktığı söylenebilir. Tanık olduğu olayların anlatıldığı kısımda onun zamanla şiddet karşısında ne tür bir vaziyet aldığını açıkça izleme imkânı buluruz:

“1971 yılının yaz aylarında Bayram, cipine ilk kez ağzı yüzü şişirilmiş, kasıkları tekmelenmiş bir delikanlıyı bindirdiklerinde epey tedirgin olmuştu. [...B]u insanların elleri kolları bağlıyken dipçiklenmelerinde bir kancıklık bulmuştu. [...]. İkincisinde, üçüncüsünde tedirginliği azaldı. Kendi kendisiyle kavgası duruldu. Açıklıkla bilemediği bir şeylerden utanıyordu. [...]. Giderek utancı da yatıştı. Sonra da kanıksadı. Sanki cip sürücülüğü görevinin içindeydi artık sivillerin tekmelerine seyirci olmak. Onların, bir hücreden ötekine sille yumruk

⁴⁵⁹ “*Fikrimin İnce Gülü*”nde Bayram’ın askerlik günlerinin anlatıldığı kısımlarda Adalet Ağaoğlu, askeriyedeki şiddete dönük uygulamaları eleştirir. Romanın belli bir kısmını oluşturan bu eleştiriler, son derece serttir. Bu yüzden ki roman, yayımlandıktan bir süre sonra toplatılır. Yazarı, mahkemeye verilir.

götürülmelerine tanık olmak. Tanıklığa alışıkça bu çorbaya kendinden de biraz tuz katmak. Bu, ardından kanıksanmış olana özlemi de getiriyor olsa gerek.”(s.229)

Gerek az önceki alıntıda gerekse daha öncekilerde olsun, Adalet Ağaoğlu Bayram’a hemen her noktada siyasal ve toplumsal yapıyla paralellikler kurarak vücut verir. Bayram’ın daha sonra yaşayacağı trajik sonun hazırlayıcılarıdır bunlar. Yazarın onu özellikle bu çerçeveye içine oturtması sebepsiz değildir. O, değişen toplumun bir gerçeğidir. Bayram maddi değerler uğruna değişmeye, kendine yabancılaşmaya başlayan bir toplumun yüzü veya göstergesidir.

4.1.2. Hayal ve Gerçek

Bu yapının bir bireyi olan Bayram, yukarıda işaret ettiğimiz gibi arabayı ilk kez köy meydanında görür. Tanık olduğu sahnede gözlemlediği arabayı ve saygınlığı uzun süre zihninde taşır. Bu taşıma, daha sonra aleniyet kazanır. Bayram, söz konusu sahneden sonra yaşadığı çevreye kendisinin de bir araba satın alacağını söyler. Ancak anne babasız olduğunu bilen yakın çevre, onun söylediği şeyin ham hayalden ibaret olduğunu varsayar ve Bayram’ı çeşitli lakaplarla alay konusu eder. Onun onurunu zedeleyen bu alaylar zamanla Bayram’ı daha da kamçılar. Bir müddet sonra da çeşitli lakaplar takarak dışladığı çevreye kendini kabul ettirebilmek amacıyla bir araba -güç/saygınlık- edinme arayışına girer. Otuz yaşına kadar devam edecek olan bu arayışı, köyü terk ettiği on üç yaşında başlar. Bayram bu süre zarfında büyük bir kısmını ülkede ve çeşitli iş kollarında çalışarak geçirir. Arabayı edinebilmek amacıyla aynı anda çeşitli işlere devam eder ve birkaç kez arabayı satın alabilecek noktaya gelir. Ne var ki bu çaba hemen her seferinde belli sebeplerden dolayı akamete uğrar. Mesela tam arabayı alacak parayı biriktirdiği sıralarda tamirhanede çalışırken, tüpü patlatır; yüzünü yakar ve tüm parayı hastane yollarında sarf eder. Sevdasına tutulduğu arabayı satın almaya ramak kala zuhur eden bu tür hadiseler, onu her seferinde sıfır noktasına çeker ve yeni baştan çalışmaya, para biriktirmeye mecbur eder. Üst üste tekerrür eden bu umut kırıcı gelişmeler, Bayram’ı üzmesine üzer ama hiçbir şekilde hedefe giden yoldan geri çeviremez onu. Aksine daha da hırslanır ve hemen her yolu mübah görerek çalışmasını sürdürür. Ancak ne kadar çabalarsa çabalasın Bayram, Almanya’ya gitmeden önce bir araba satın alamayacaktır.

Bunu idrak eden Bayram bir yandan Rıfat Usta’nın tamirhanesinde çalışmakta diğer yandan da Almanya’ya gitme yolları aramaktadır. Arayışlarını sürdürdüğü sıralarda Bayram, umulmadık bir anda Almanya’ya gitme aşamasında olan köylüsü İbrahim’le karşılaşır. İbrahim Almanya yolunda hemen her evrağını tamamlamış, sadece sağlık raporu beklemektedir. Tesadüfi bir şekilde İbrahim’le karşılaşan Bayram, onun yurt dışına gitme haberini öğrenir ama bu öğrenme, beraberinde birtakım sinsilikleri de getirir. Raporunu kendisinin takip edip ona

göndereceğini söyleyerek İbrahim'i köye yolcu eder. Ardından da hastanedeki laborantı ayarlar; ona rüşvet vererek sağlam İbrahim'e çürük raporu verdirtir. Böylece İbrahim'in sırasını kapar ve yerine kendisini Almanya'ya yollar.

Köyü terk etme ve Almanya'ya gitme sürecini kapsayan bu özetleme, araba edinme hususunda onun ne derece hırslı olduğunu gösterir. Bu hırs, ona hemen her yolun denenebilir olduğunu telkin eder. Bayram'da araba edinme tutkusuna öylesine kuvvetlidir ki, İbrahim'i devre dışı bıraktıktan ve Almanya yolu gözüktükten sonra, bu uğurda sevdiği kızı, Kezban'ı⁴⁶⁰ bile geride bırakır ve hayatının anlamı olarak gördüğü arabayı edinmek için Almanya'ya gider. Burada amacına ulaşmak için üç yıl durmaksızın çalışır. Onun buradaki çalışma temposuna, insanî ilişkilerine baktığımızda yine öncekilerden farksız bir görüntü ile karşılaşırız. Amacını gerçekleştirmek için Bayram üç yıl boyunca neredeyse yemez, içmez, masraf olur düşüncesiyle her arzusunu bastırır, sağa sola gitmez, Türk işçileriyle doğru dürüst ilişki kurmaz. Daha çok kazanabilmek için daha iyi yerlere tırmanmak ister. Bu uğurda her türlü dalkavukluğu yapar. İşçilerin ayağını kaydırmak için elinden gelen gayreti gösterir. Bazılarını işinden eder. Kısaca Almanya'da geçen son üç yılın tamamen bir araba satın almak uğruna harcadığı söylenebilir. Şu satırlar söz konusu üç yılı kısmen özetlemektedir:

“Boş her dakikasını, bu Mercedes'i alabilmek için harcadığı günler. Durmadan iş saatlerini çoğaltıyor. [...]. Kendisi için ayrılmış tek saati olmayan son üç yıl. Önceki bozuk hesapları hiç sayma. Çıkmaza girmiş yolları hiç kurcalama şimdi. İlle bu son üç yıl; fenik fenik, mark mark biriktirilmiş, yalnız bu mercedes için biriktirilmiş. Bir kadınla yatılmışsa, o kadına bir Coca-Cola bile içirilmeden yatılmıştır.”(s.22)

Bayram'ın köy kahvesinin önünde gördüğü taksi ile başlayan ve bütün insanî değerleri göz ardı etmesine sebep olan sevdasının ilk ayağı satın aldığı Mercedes marka otomobille tamamlanır. Uzun süre peşinden koşulan bir hayalin gerçekleşmesi anlamına gelen bu araba, gerçekte neyi sembolize etmektedir? Araba uğruna Bayram, neden bunca sıkıntıya katlanmıştır? Ülke içinde ve dışında çeşitli iş kollarında geceli gündüzlü çalışması, köyünü ve sevdiği kızı terk etmesi pratikte hangi beklentiye dönüktür?

“*Fikrimin İnce Gülü*”nde Adalet Ağaoğlu, bu çabanın arka planında yatan gerçekleri de açıklıkla dikkatlere sunar. Buna göre araba saygınlığı, gücü, adam olarak kabul edilmeyi;

⁴⁶⁰ Adalet Ağaoğlu “*Fikrimin İnce Gülü*”nde Bayram-Kezban ilişkisine de yer ayırır. Bu ilişki, gerçekten dikkat çekicidir. Bu ilişkide dikkat çeken nokta, Bayram'ın, menzile giden yolda Kezban'ı bir engel ve masraf kapısı olarak görmesidir. Bunu buluşmalarında açıkça görürüz: “Yağmurun altında, onun ardından yürüken, çamurlu bacaklarına bakarken ise, yeniden bir pişmanlık: Adama böyle habire sürtünen karıdan hayır mı gelirmiş? Hem şimci bu yağmurda nereye götürüyüm bunu ben? Bir muhâlbeciye soksan, para. Bir çaycıya otursak yine para. Yemek de yememiştir bu. Yok artık. Bir de lokantaya götürüleceğimi sanıyorsa nah alır. Almanya'yı kafama koydum. Öyle karı, kız gezdiremem ben. Bilmiş olsun.”(s.136)

başka bir ifade ile sosyal statü edinmeyi ifade eder. Bayram ‘ince gül Bayram’, ‘kedi boku Bayram’, ‘deloğlan Bayram’ lakaplarıyla dışlayan çevreye kendisini kabul ettirmeyi; geniş anlamda ise toplumda yer edinmeyi amaçlar bu arabayla. Başka bir ifade ile Bayram, edindiği Mercedes marka otomobille itibar satın alma peşindedir. Nitekim Kapıkule Sınır Kapısı’ndan giriş yapmaya az bir mesafe kala onun saygın bir kişi olarak karşılanma düşü içerisinde olduğunu görürüz. Dönüş yolunda gözlemediğimiz Bayram’da saygın bir şekilde karşılanma düşü, neredeyse takıntı düzeyindedir. Hemen her aşamada bunu müşahade etmek mümkündür. Burada, saygınlık beklentisinin daha çocuk denecek yaşta tanık olduğu sahneye çakıştığını belirtmek gerekir. Denilebilir ki bu özlemin ana besleyicisi söz konusu sahnedir.

Bayram’ın, daha kapıdan girmeden önce kurduğu saygınca karşılanma düşünüy işaret ettiğimiz ayırımdan hareketle metne dayanarak kısaca çerçevesini çizmeye, somutlaştırmaya çalışalım.

Bayram, ifade ettiğimiz gibi Kapıkule Sınır Kapısı’ndan içeri girer girmez kendisine büyük ilgi gösterileceğini; hemen herkesin Mercedes marka arabasından dolayı kendisine el pençe divan duracağını düşler. Onun kapıdan içeri girmeden önce başlayan düşlemesini ve buna uygun davranışlarını yazar anlatıcı şu şekilde özetler:

“Kapıda yavaşlayacak, memurların, durması için ona saygıyla gösterecekleri yere doğru kayarak ilerleyecekti. Son yüz elli kilometrede bunu hep böyle düşünmüştü.”(s.10) “Bayram, artık inadına acele etmedi. İnadına hemen sürmedi Mercedesi’ni Önü iyice açılın, memurların hepsi, sınır kapısı ile sınır giriş yolu arasında kalan alandaki herkes, girişini tam karşıdan, bütünüyle görebilsin istedi.”(s.12)

Bu düşlerle önünü boşaltarak kapıdan içeriye giriyor; ama ilk anda umduğu saygınlığı bulamıyor. Herkesin el pençe divan duracağını zanneden Bayram, daha ilk aşamada yer bulmakta güçlük çekiyor. Bu güçlük aynı zamanda itibar görememidir Bayram için. Arabadan dolayı kendisine ‘aferin’ bekleyen Bayram, içinden şöyle söyleniyor: “Sen bütün paramı bir Mercedes’e yatırmışsın. Kalkıp getirmişsin şerefle de, ona yer yok. Kimse de sana “Aferin adama” demiyorlar.”(s.165)

Yol boyunca kurduğu saygın karşılanma düşü ilk kez kapıdan içeri girince kırıklığa uğrar. Umduğu gibi kimse onun Mercedes’ini, dolayısıyla kendisini keşfetmez; arabasından dolayı onun emeğini görmez. Keşfedilmek, kutlanmak bir yana Bayram, burada gümrük görevlileri tarafında iyice paylanır. Bu ilgisizlik doğal olarak Bayram’ı unufak eder. O kadar arzu etmesine rağmen Kapıkule Sınır Kapısı’nda göremediği saygınlığı, küçük de olsa ilk kez Edirne merkeze geldiğinde görür. Arabasını park ettiği yerde gelişen karşılanma buna örnektir. Arabayı park eder etmez yanına gelen park görevlisinin ona “Hayırlı olsun. Güzel araba,” demesi onun için en büyük şeydir. Bu alâka karşısında Bayram adeta kendinden geçer. O kadar eli sıkı, yemez içmez olarak bildiğimiz Bayram, bu karşılanma üzerine park görevlisinin

uzattığı makbuzu içi acımadan öder. Ondaki saygınlık beklentisinin ne derece şiddetli olduğunu yine bu park görevlisinin sorduğu “Tütüyor burası beyim. Oralar nasıldı?”(s.56) sorusu üzerine başlayan iç konuşmasında müşahede ederiz. Soru cümlesinde geçen ‘bey’ kelimesi ona içinden şunları geçirir: “ ‘Beyim’ diyen ağzına kurban olsun bu Bayram. İşte ben insanlıktan bunu anlar, bunu bilirim. Kapıkuledekiler de insan mı canım?..”(s.56)

O kadar istemesine rağmen ‘bey’ gibi karşılanma arzusu, ilk aşamada düş kırıklığı ile sonuçlanır. Bayram, ne kapıda ne de yol boyunca umduğunu bulabilir. Buna rağmen, arabalı oluşunu unutmamaya, güvenini yitirmemeye gayret gösterir. Aksi taktirde varolmanın anlamını yitirecektir Bayram. Gerek kapıda gerekse yol boyunca kendisini iyi karşılamayanların tavrını adam olmamak, arabasını kıskanmak... gibi sebeplere bağlar. Bu ve benzeri düşüncelerle bir anlamda kendisini kandırır. Ama bu, hâlâ var olduğunu duyurur kendisine. Asıl gösteriyi yapacağı Ballıhisar’a gitme enerjisi verir.

Saygınca karşılanma düşü, aynı şekilde yol boyunca sürer. Yalnız bu düşler, bu sefer köye dönüktür. Anlam bakımından öncekilerle aynı noktada kesişen bu düşlerde yine kendini kanıtlama peşinde olan Bayram’ı izleriz. Sık sık devreye giren bu düşleri, şu metin parçaları özetler mahiyettedir:

“Kaç şey var yetişmesi gereken... Kaç şey. Amcasına görünmek. O ölmeden yetişmek. Remzi abisine şu saati armağan etmek... İbrahim’i kuzu çevirmeye götürmek; Balkız’ın içinde istediği kadar dolaştırmak onu ve kahvede çenesi düşük herkesi susturmak. Herkese, önünde kasket çıkarttırmak. Herkesi, Cemal’i, Adem’i, hepsini kendine karşı saygılı görmek... Biz, bir külüstür Ford’la kahve önüne dayanan fötr şapkalıdan aşağı mıyız len? Yoo, isteseler de istemeseler de beni övmek zorundalar artık. Artık ‘İncegül Bayram’, ‘kediboku’, ‘deloğlan’ bitti. Yok. Tarihe gömüldü. Bu Bayram var işte artık.”(s.238) “Bayram böylece geliyor Ballıhisar’a! Böylece. Haberiniz ola. Bir Mercedes işte, pırıl pırıl. Bir de ben, temiz pak. Gördünüz mü ardından kikir kikir gülüştüğünüz İncegül Bayram’ı?”(s.24)

Bu alıntı açıkça Bayram’ın, Ballıhisarlı Bayram olarak elde edemediklerini, arabalı ya da daha doğru bir tabirle Mercedes’li Bayram olarak elde etme peşinde olduğunu gösteriyor. İlk kısımda yazar anlatıcının ironik bir üslupla ifade ettiği düşünceler Bayram’ın köye dair tasarılarını verir. Aynı tasarıları, yol boyunca bizzat onun iç konuşmalarından sık sık okuruz. Şuna dikkat etmek gerekir ki, bu tasarılar da Bayram, ne ifade edildiği gibi üzüntüsünden, ölmeden önce amcasına yetişmek, ne sevineceğini düşünerek Remzi Abisine saati armağan etmek, ne de çok sevdiğinden dolayı İbrahim’i kuzu çevirmeye götürmek istemektedir. Zamanında köyü ve amcasını büyük ezikliklerle terk eden Bayram, bunları insanî oluştan hareketle düşlemez. Bütün bunların altında, kendini ispat etme çabası yatmaktadır. O, tıpkı

çocukluğunda tanık olduğu sahnenin bir benzerini yaşamak arzusundadır. Yukarıdaki alıntının devamında söz konusu hususlar açıkça görülmektedir.

İlk düş kırıklığını ülkeye girdikten sonra yaşayan; buna karşın yaşadıklarını çeşitli sebeplere bağlayarak ayakta duran ve güvenini Ballıhisar'a kadar sürdüren Bayram, çocukluğundan itibaren peşine düştüğü arabayla gerçekte umduğu saygınlığı köyünde elde edebilecek mi? Uğrunda köyünü, sevgilisini, insanlığını terk ettiği; gece gündüz her mihnete katlanarak elde ettiği Mercedes, ona dışlandığı toplumda saygınca bir köşe ayıracak mı? Adalet Ağaoğlu, bu soruların cevabını varış noktasında dikkatlere sunar.

O çok sevdiği ve uğrunda hemen her şeyini feda ettiği; bir o kadar da üzerinde titrediği arabasıyla küçük çaplı kazalar atlattıktan sonra Bayram, köyü Ballıhisar'a gelir. Köye üç yüz metre kala arabaya son bakımı yapmak, üstü başını düzeltmek üzere bir çeşme başında durur. Aynı zamanda romanın zirvesini işaret eden bu noktada Bayram, acı gerçeğe karşılaşacaktır. Burada derinden sarsılacak, içinde yeşeren bütün hayaller, beklentiler bir bir çözülecek ve yok olacaktır. Bütün bunlardan habersiz olan Bayram, durduğu çeşme başında "...bavulunu açıyor. İçinden Mercedes'in çeşitli yıllara ait modelleriyle resimlendirilmiş gömleğini çıkarıyor. Önce onu giyiyor üstüne. Sonra, çeşmeyi kendine siper ederek, askıda duran takım elbisesinin pantolonunu üstündekiyle değiştiriyor."(s.248) Kravatlarından "... en gösterişlisini seçiyor bavuldan. Arabanın içine girip dikiz aynasında özenle bağlıyor kravatını."(s.249) Ardından da şapkasını başına oturtuyor. Bu son bakımla bir kez daha saygın bir kişi olduğunu kabul ettiriyor kendine ve köye girmeye hazırlanıyor.

Adalet Ağaoğlu, bu noktada Bayramın karşısına, anlattıklarıyla hemen her şeyi alt üst edecek bir çocuk çıkarır. Bayram'ın kim olduğunu bilmeyen çocuk ona köydeki hadiselerden bahseder. Bu anlatımlara göre köyde, Bayram'ın Almanya'ya gitme aşamasında çevirdiği rapor sahtekârlığı anlaşılmıştır. Onun sağlam İbrahim'e rüşvetle çürük rapor verdiğini; dolayısıyla onun yerini kapıp Almanya'ya gittiği ortaya çıkmıştır. Bu sahtekârlığı öğrenen yavuklusu Kezban ise, Bayram'a "lanet olsun deyip kocaya" varmıştır. Yaşlı amcası kısa bir süre önce ölmüştür. Bunların yanında Ballıhisar yürütülen kazı çalışmaları sonucunda farklı bir vaziyet almıştır. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı köyde artık kimse kalmamıştır. Hemen herkes köyü terk etmiş, başka yerlere göç etmiştir. Sadece bir iki yaşlı insanın yaşadığı köy, adeta hayalet mekân görünümündedir: "... topraktan çıkarılmış sütun başları, mermer basamaklar, mermer mezar taşlarıyla karmaşmış; kireçli toprağından daha beyaz bir matlıkla sessiz serilmiş duruyor. Köy, kendisi de bir kalıntı sanki."(s.265) Bayram'ın beklentilerinin tam aksine çevrede in cin yoktur. Kimse tarladan dönmemekte; evlerin kapılarında tek kımıltı seçilememekte; kahvenin önünde tek bir insan dolanmamaktadır.

Çocuğun anlattıkları ve biraz daha ilerledikten sonra kendisinin görmüş olduğu manzara, bütün beklentilerin sert bir kayaya çarpması anlamına geliyor. Bu çarpmanın etkisiyle

Bayram, hemen her şeyi ile tuz buz oluyor. Ne yıllar yılı düşünüyordu kurduğu Mercedes'yle “*Fikrimin İnce Gülü*” şarkısını çalarak köye girebiliyor ne de kendisini kimselere gösterebiliyor: “Artık, o şarkılar, türkülerle hangi köye gireceğini, sesini kime duyurup, arabasını ve kendini kime göstereceğini, kişiliğini herkesten çok da Kezban'ın gözünde yüceltmeye yarayacak bir “Aferin”i kimden, kimin için alacağını bilmiyor. Eli direksiyonda, aşağıdaki müzenin heykelleri gibi kaskatı duruyor.”(s.268) Her şeyini arabaya değişen ve bununla dışlandığı çevrede saygınlık edinme arayışında olan Bayram, bu son noktada köye giremez. Geri döner; biraz gider ama bu gidiş nereye? İşte Bayram'ın dramı: “Bayram, hangi yönü seçeceğini bilmeden, dört yol ayırımında bekliyor. Hiçbir yöne sapmayı gözü tutmuyor, canı çekmiyor. Hiçbir yolun ucunda, kimse Bayram'ı beklemiyor.”(s.269)

4.1.3. Makine ve Birey

“*Fikrimin İnce Gülü*”nde üzerinde durulması gereken diğer bir nokta ise, Bayram'la araba arasındaki ilişkidir. Son derece dikkat çekici olan bu ilişkiyi iki aşamada ele almak mümkündür. İlk aşamada arabayı varlık nedeni olarak gören Bayram'ın bu çerçevede ona insanî özellikler yükleyerek onunla yek vücut olması, özdeşleşmesi dikkati çeker. Bu ilişkide makine karşısında mesafeyi yitiren ve metalaşan Bayram'ı gözlemleriz. İkinci aşamada dikkati çeken nokta ise, söz konusu özdeşlikle adeta insanîleşen arabanın, ufak tefek kazalarla değer yitirmesi, çözülmesidir. Bu değer yitirme ve çözülme sadece arabaya mahsus bir husus değildir. Bu, aynı zamanda araba karşısında mesafeyi yitiren ve metalaşan Bayram'ın yok oluşunu ifade eder. Burada işaret ettiğimiz noktaları metne dayandırarak somutlaştıracağız.

Bayram, üzerine bindiği arabaya karşı son derece hassas olan bir insandır. Ballıhisar'a kadar süren yolculuğunda o, hemen her durduğu yerde önce arabanın ihtiyaçlarını dikkate alır. Arabanın içinde veya mola verdiği yerlerde fırsat buldukça arabanın tozunu alır, parlatır, sağını solunu kontrol eder. Bu ve benzeri davranışlar yolculuk boyunca hemen her aşamada karşımıza çıkar. Ancak arabaya karşı var olan bu hassasiyet, sadece yol boyunca görülen bir şey değildir. Bu hassasiyet uğruna o, pek çok kişiye söz vermesine rağmen Almanya'dan adeta kaçarcasına hareket eder. Ne akrabası Veli'nin bir parçasını; ne de söz verdiği kişiyi alır arabasına. Geriye dönüşlerinde Bayram, bu atlatmayı adeta zevk duyarak değişik boyutlarıyla aktarır. Bayram, Veli'nin çocuklarını ve eşyalarından bir parçasını neden almadığını şöyle anlatır:

“Ben çocuklardan birini almayınca eşyaların yarısını, hele o televizyonu yükleyivermek için amma direktiydi bu Veli. Oğlum, sen ne diyorsun be?.. Kıyabilsen Balkız'ıma, ben kendim için, hısım akrabam, eşim dostum için değil mi ya, yüklenirdim bir iyice. [...]. Çocuklardan birini yanıma alacaktım... Tükürüğünü, sümüğünü yeni kılıfıma silecek de... Kapılarımızı ayaklarıyla,

camlarımızı elleriyle çizip kirletecek de... Adam kendisi bile oturmaya kıyamıyor,değil ki..."(s.13)

Alıntıda, Bayram'ın arabaya karşı duyduğu hassasiyeti açıkça görülmektedir. Arabayı koruma güdüsü o kadar yoğundur ki, onları arabaya yük olur, zarar verirler; onu kirletirler düşüncesiyle almaz. Bu hassasiyetin bir benzerini de Solmaz Hanım'la ilgili olayı anlatırken gözlemleriz. Bayram, Solmaz Hanım'a onu arabasına alıp götüreceğini söyler; bu sayede onu kullanır ve ardından haber vermeden yurda hareket eder. İlginç olan bu kısımları da Bayram, Ballıhisar yolunda şu şekilde anlatır:

"Çok beklemiştir sabahleyin o beni. Bense, gecedен vurduм çıktım. Koca götünü, bilmem kaç bin kilometre yolu Mercedes'imnin koltuğunda oturtur muyum kancık? Çöker göçer yayları, ben daha Ballıhisar'a varana dek. [...]. Ballıhisar'a varana dek hiçbir yanını incittirmem Balkız'ımın. Toz konmayacak. Tek çizdiği olmayacak. İşte bu. Bunu böyle bilsin Solmaz Hanım."(s.23-24)

Bu iki alıntı, Bayram'ın arabayı algılama biçimini net bir şekilde yansıtır. Bu algılama biçimi onu arkadaş, dost, akraba... gibi değerlerden alabildiğine koparır. Bir başkasını kendisine yük etmemek için türlü gerekçeler icat eder; yalan söyler veya söz verdiği hâlde sözünde durmaz. Toplumsal bir varlık olan/olması gereken Bayram, denilebilir ki, araba yüzünden bütün insanî özelliklerini yitirmiştir.

Geliştirdiği uydurmalarla arabasını her durumda incitmeyen Bayram'ın asıl dikkati çeken yönü, insanî özellikler yükleyerek onu nasıl kişileştirdiğidir. Onun bu kişileştirmeleri, romanın başından sonuna kadar devam eder. Takındığı tavırla Bayram, karşısındaki metayı adeta insan mertebesine yükseltir. Ona göre araba işiten, gören, düşünen, hisseden, yiyen, içen bir varlıktır. Başka bir deyişle Bayram, insana has özellikleri açıkça bir nesneye aktarır ve onu konuşan bir canlı yapar. Böylece toplumsal bir varlık olarak kaçtığı insanlar karşısında sergilemesi gereken davranışları, tereddütsüz araba karşısında sergiler. Mesela "bir düşün sen kaç saniyede doğuverdin?", "karnımı doyurmalı Balkız", "ben seni korur kollarım ya, sen de kendine mukayyet ol haa! Bakımına nankör gelme emi?", "Elbette mi Balkız?", "Dayan ha, dayan kızım", "sıyrığına bile merhem olamam Balkız", "biri burnuna bindirip kanatmayacak" gibi... örnekleri daha da arttırılabilecek anlatım şekilleri işaret ettiğimiz hususu yansıtmaktadır. Kapıkule Sınır Kapısı'ndan itibaren pek çok badireyi atlattıktan ve Yalova Vapuru'na bindikten sonra uzaktan arabasını görünce söylediği şu sözleri, durumu farklı açıdan algılama imkânı sunar: "Bizimki orda işte. Kuzu kuzu beni bekliyor. Dinlenmiş. Dirilmiş. Oh, yeri de gölgelik. Çok yorduk bunu. Çok hırpaladık İstanbul yolunda. Dinlen kızım. İyi dinlen. Allah kısmet ederse beş saate kalmaz Ballıhisar'dayız."(s.127)

Metin içinde hemen her durumda okuyucuyu karşılayan bu tarz bir tavır, gerçekte Bayram'la Mercedes arasında ayırt edilmezlik durumu yaratır. Aslında bu, yukarıda da

değindiğimiz gibi toplumsal bir varlık olarak onun makine karşısında koruması gereken mesafeyi yitirdiğini gösterir. Gerçekten bu noktada Bayram, artık Mercedes'in bir parçası durumundadır. Bunu yol boyunca tanık olduğumuz kazalarda açıkça müşahede ederiz. Arabanın her darbe alışında Bayram adeta vücudundan bir parçayı yitirmiş gibi acı hisseder.

Kişileştirmeye alâkalı olarak burada ilave edilmesi gereken bir diğer nokta ise, Bayram'ın arabaya yüklemiş olduğu cinsiyet durumudur. Daha önceki alıntılarda da geçtiği gibi Mercedes, bu romanda daha çok dişilik özellikleriyle öne çıkan bir varlıktır. Yüklenen dişilik özelliğiyle Mercedes, Bayram için bir sevgilidir de denebilir. Ona sürekli olarak namusluluk-namussuzluk noktalarından bakar. Mesela yol boyunca ortaya çıkan ufak tefek kazalarda Bayram'ın arabasından şüphe etmesi ânında bu hususu gözlemleriz. Söz konusu esnada Bayram ona “Kız, yoksa sen Pazartesi doğumlu musun, orospu? Yoksa Cuma?”⁴⁶¹(s.118) şeklinde hitap eder. Farklı sayfalardan yaptığımız şu alıntılar, üzerinde durduğumuz noktayı daha da netleştirir:“Bastı Mercedes'in kornasına. Traray tararay!.. Ne güzel ses be! Ne güzel ses bu!.. Kadın sesinden güzel.”(s.13) “En sonunda seninle baş göz olduk da iyi halt mı ettik, bilemem”(s.120) Aynı zamanda Mercedes'ine taktığı isimde de bu durumu gözlemleriz. Bal renginde olan arabanın adına Bayram, kız kelimesini ekler; ‘bal’ ve ‘kız’ kelimelerini birleştirerek Balkız adını elde eder ve her seferinde arabaya ‘Balkız’ diye hitap eder.

İlk aşama ile alâkalı bu anlatımlardan sonra ikinci aşamaya geçebilir ve özdeşliğin çözülmeye doğru gidiş sürecini gözden geçirebiliriz. Girişte de işaret ettiğimiz gibi arabanın değerliliği Bayram'ın düş kırıklıklarıyla eş zamanlı olarak ufak tefek kazalarla yitime uğramaya başlar. Değer yitimine sebep olacak bu kazalar, tamı tamına sekiz tanedir. Bunlar, Kapıkule'de başlar ve Ballıhisar'a birkaç yüz kilometre kalana kadar devam eder. İlk nokta ile son nokta arasında gelişen kazaların mahiyetine baktığımızda, hasarlı kazaların tedrici olarak Kapıkule'den Ballıhisar'a doğru geliştiğini görürüz. Bu gelişmenin, romanın son noktasında yaşanacak olan çözülmeye hazırlık olduğu söylenebilir.

Sözünü ettiğimiz ilk kaza Kapıkule'de meydana gelir. Bayram, büyük bir beklentiyle kapıdan içeri girer, arabasını pür dikkat park eder ve gümrük işlemlerini halletmek üzere gerekli yerlere gider. En büyük emeli olan saygınca ağırlanma, bu işlemlerde hüsrana dönüşür. Düş kırıklığını çeşitli sebeplere bağlayarak kendini teselli etmeye gayret gösteren Bayram, neden sonra arabasının yanına gelir. Her seferinde olduğu gibi arabanın her tarafını dikkatle kontrol etmeye başlar. İşte ilk kez bu kontrolde Bayram, kıyameti koparır. Çünkü arabanın arka tamponu, bir başka araba tarafından çarpılmış, göçertilmiştir. Bayram'ın ortalığı katmasına sebep olan bu göçme yazar anlatıcının anlatımıyla “Hafif tozlu yüzeyde hafif bir el değmesi. Ya

⁴⁶¹ Pazartesi veya Cuma arabalarından kast ettiği şeyi şöyle açıklıyor Bayram: “Bilmez miyim? O Cuma arabaları, Pazartesi arabalarından daha beterdir. Daha baştan savma. Biz cumaları hiçbir vıdayı doğru dürüst sıkıştırmayız.” (s.118)

da ancak böyle anlaşılabilir belirsiz bir göçme”dir.(s.41) Ancak bu, Bayram için büyük bir darbe veya yıkımdır. Öylesine büyük bir darbedir ki onu, “umutsuzluktan umutsuzluğa”(s.41) sürükler. Güçlüklerle yatırılan Bayram’ın psikolojisini yazar anlatıcı şu cümlelerle dikkatlere sunar: “Bayram, [...] için için sızlanarak arabaya giriyor. Konağı açıyor. Yüreğinde bir tel, hem de oldukça kalın bir tel daha kopmuştur.”(s.42)

Gerçekten de bu ilk hadise, metalaşan Bayram’ın vücudundan büyük bir parçayı koparmıştır. Alıntıda yazar anlatıcının arabaya gelen hasarı, Bayram’a yansıtarak ifade etmesi dikkate değerdir.

İkinci olay ise, ilkinin göre daha büyük çaplıdır. Kapıkule’den çıktıktan sonra Bayram, Edirne merkeze gelir. Çok acıkmış olan Bayram, kebabçıların önünden birkaç kez gelir geçer; ama bir türlü paraya kıyamaz. Sonunda bir çorba içmeye karar verir. Bol ekmecli çorbasını içtikten sonra arabanın yanına gelir. Arabasını çalıştırır ve yol almaya başlar. Ancak bu yol alış, kısa sürecektir. Çünkü Bayram, bir ara Mercedes’in ön kapak üstünde duran yıldızın yerinde durmadığını görür. Bunun üzerine büyük bir heyecanla arabayı durdurur, dışarı fırlar ve eliyle yıldızın durduğu yeri yoklar. Göremeyince “Bizim şerefimiz o. Biz onsuz edemeyiz.”(s.63) diyerek derhal bir önceki park yerine döner; sağa sola koşturur; ona buna sorar; bağırır çağırır; ama nafiye. Çırpınışlarından sonuç alamayan Bayram, adeta şerefine hanel gelmiş gibi yola devam eder. Yıldızın ortadan yok olması büyük bir olaydır ama o, bir taraftan Ballıhisar’ı düşünerek diğer taraftan da “bir yerden bir yıldız düşürürüz belki”(s.66) diyerek teselli bulmaya çalışır.

Ardı arkasına gelen hadiseleri, türlü geçiştirmelerle unutmaya çalışan Bayram, bu sefer İstanbul girişinde stop lambasının camını düşürmesiyle derinden sarsılır. Kendisine yapışık olan bir parçanın kopmasından ileri gelen bu sarsıntı, trafik kontrollerinde sorun yaratacağı kaygılarıyla birlikte daha da katmerlenir. Çünkü bu eksiklik, onu aynı zamanda ceza ödemeye mahkûm edebilir. Hiçbir çarpma olmadan stop lambasının yerinden düşmesi Bayram’a Mercedes’in “Pazartesi” veya “Cuma” üretimi olabileceği düşüncesini telkin eder. Bu da kabul edilebilir bir şey değildir. Yazar anlatıcı Bayram’ın bu noktadaki tereddütlerini şu şekilde anlatır: “Bayram, ellerinin altındaki direksiyona küçük küçük yumruklar atıyor. Gerdekte kız çıkmayan gelin kocası gibi onuru kırılmış, kötü bir kuşkunun kucağına yuvarlanmış; bu Mercedes’i almadan önce, ordan oraya koşuşlarını tek tek yeniden yaşıyor. Kuşku, aldatılma korkusu, elindeki parayı en iyi değerlendirememeye tedirginliği daha ilk adımda başladı.”(s.118)

Yalova Vapuru’na bindikten sonra meydana gelen dördüncü ve beşinci hadisenin ilkinin Bayram, kendi ayaklarıyla gerçekleştirir. Saygınca karşılanma düşlerine daldığı bir sırada “kocaman kalın Münihli ayakkabılarının ökçesiyle”(s.145) tampona vura vura kromajın parlaklığını el büyüklüğünde aşındırır, matlaştırır. Özellikle kendi ayaklarıyla bunu yapmış olması affedilemez bir şeydir. Nitekim kendisini hemen oracıkta cezalandırır. Her an başında

taşıdığı şapkayı eline alır ve alnını birkaç kez tampona vurur. Vapurda tanık olduğumuz ikinci hasar ise, ayartmaya çalıştığı kadın yüzünden meydana gelir. Arabalı oluşuna güvenen Bayram, Ayfer adlı bir kadını ayartır; onu arabasına götürür ve bir müddet sonra ellemeye kalkışır. Bu davranış karşısında kadın aniden kapıyı açar ve dışarı fırlar. Bu arbede esnasında arabanın sağ kapısı çizilir. Öncekiler gibi bu da Bayram'ın vücudundan büyük bir kısmı alıp götürür. Çizilmiş kapı karşısında Bayram şöyle söylenir: “Uyy! Bok ettik işte. Sıçtık batırdık. Yağ gibi, dümdüz, cilalı kapım çizilmiş gitmiş”(s.159)

Altıncı darbe ise vapur çıkışında gerçekleşir. “Arabanın bir yerinde bir kanca, sanki vapurla iskele arasında takılıp kalmıştır. Araba, olduğu yerde sarsılıyor, vınılıyor”(s.163) Ardından patlama sesleri. Bu sesler Bayram'ın içinde kalmış sağlam tellerden birini daha koparıyor. Egsost borusunun yarıldığını işaret eden bu seslerin ardından Bayram uygun bir yere gelir gelmez arabadan iniyor ve son derece müteessir bir şekilde arabasına bakıyor. Bu bakışın anlatıldığı kısımlar özellikle özdeşleşme ve çözülme hususunu yansıtmaları bakımından dikkat değer:

“[...E]llerini beline koyarak üç adım uzaktan, derin bir iç çekişle; ırzına geçilmiş karısına dostdoğru bakamayan kocalar gibi, gözlerini bütün o eksikliklerden kaçıra kaçıra bakıyor arabaya. Yedi saatin içinde şu başına gelenler... Ve birden, önünde duran Mercedes'i kendine yabancılayıveriyor. Saflığının, el değmemişliğinin büyüsü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yan yana olması; bu bal rengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktığı morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları, yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması olanaksız artık.”(s.164)

Daha önce işaret ettiğimiz gibi, arabaya cinsiyet yükleme hususunu göstermesi bakımından da önem arz eden bu algılama biçimini, özellikle Bayram'ın dar çevre kültürüne aidiyetini de ekleyerek düşünmek gerekir. Böylece Bayram'ın hasarlar karşısında ne derece şiddetli acılar duyduğu daha iyi kavranılabilir.

“40 Numaralı Yol'dan Öteye” bölümünde Bayram, öncekilere göre biraz daha büyük kazalarla karşı karşıya gelir. Burada üzerinde duracağımız son iki kazadan ilkinde, önden giden bir kamyon sebep olur. Ansızın fırlayan taş, arabanın ön camını “yere tükürülen balgam biçiminde çatlat”ır.(s.174) Adeta başına gelmiş kadar tesirli olan bu hadise, özellikle görünür bir yerde olmasından dolayı Bayram'ı derhal harekete geçirir; hesabını sormak üzere kamyonun peşine takılır. Bir müddet sonra adama hesap sormaya başlar. Ancak bu hesap sorma, gözünün üstüne inen kuvvetli bir yumrukla sonuçlanır.

En büyük ve son kazayı, köye çok az bir mesafe kala yaşar. Köye varış anında yaşanacak trajik sonun habercisi mahiyetinde olan bu kazada Bayram, o çok sevdiği arabasını

ekin tarlasına uçurur. Adeta bilincini yitirmiş hâlde olan Bayram, arabanın uçtuğu yerde kazanın boyutunu idrak etmek amacıyla usulca muhtelif yerlerini kontrol etmeye başlar. Vücudunda çok bir hasarın meydana gelmediğini görünce arabadan iner ve “ekinlerin kıyısına cansızca serilmiş Balkız’ına” bakar.(s.228) Bu bakış ve ardından gözlemlediklerimiz tam bir trajedidir. Sadece arabaların gelip geçtiği ıssız bir ovada Bayram, büyük bir çaresizlik içerisinde arabasıyla tek başına kalmıştır. “Bakışları onun üstünde, üç, beş, belki de on dakika kalıyor öylece. Derken boşanıyor. Hiç dinmeyecek sanılan öksüz bir çocuk ağlamasıyla sarsıla sarsıla boşanıyor.”(s.228) Bu çaresizlik ortamında yine var olduğu kadarıyla köye girme derdine düşüyor. Uzun uğraşmalar sonunda arabasını yola bindiriyor ve hasarlı hâliyle yine güven tazeleyen önceki mekânizmaları kullanarak yoluna devam ediyor. Ama bu devam ediş, daha önce işaret ettiğimiz çocuğun anlatımlarıyla yok oluşa dönüşüyor. Artık bu son noktada uğrunda her mihnete katlanılan Mercedes tam anlamıyla demir yığına dönüşüyor. Mercedes, Bayram’ın beklentilerini gerçekleştiriyor ve tam bir çözüme ile nereye gideceğini bilemeden geri dönüyor.

Kapıkule’den Ballıhisar’a kadarki süreçte gözlemlediğimiz Bayram’ı yazar anlatıcı şu ilginç benzetmeyle ifade eder: “Bayram, bu sabah Kapıkule’den içeri girerken savaş dönüşü, barış dinginliğinde madalyalarla bezenmiş bir generaldi sanki. Bugünün akşamında tersyüzü ve zorla savaşa itilmiş bir neferdir. Üstelik artık yaşlı ve yorgun.”(s.234)

Bütün bu anlatımları toparlayacak olursak burada sonuç olarak şunları söyleyebiliriz:

“*Fikrimin İnce Gülü*”nde Adalet Ağaoğlu, başta işaret ettiğimiz dönemde siyasal ve toplumsal yapıda meydana gelen değişimlere bağlı olarak ortaya çıkmış ve bütün insanî değerlere yabancılaşmış yeni insan tipini dikkatlere sunar. Ona göre bu insan çarpık yapının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Onu yaratan güç söz konusu yapının kendisidir.

Bu yapının tabii bir sonucu olarak ortaya çıkan bu insan, görüldüğü gibi maddi güçle toplumda statü edinebileceğini varsayar ve bu uğurda hemen her mihnete katlanarak saygınlığı sağlayacak metaya ulaşmaya çalışır. Hemen her yolu mubah görerek ve bunun sonunda tüm insanî değerlerden uzaklaşarak amaçladığı metaya ulaşmasına ulaşır ama bu yolla asıl amaçladığı şeye, saygınlığa hiçbir zaman erişemez. Saygınca karşılanma ve toplumda itibar edinme düşüyle yola çıkan Bayram’ın araba edinmesine karşın son noktada umduğunu bulamaması bunu açıkça ortaya koyar. Bu, aynı zamanda romancı tarafından verilmek istenen mesajın da mahiyetini gösterir.

4.2. Hayatı Anlamak ve Yaşamak

“*Fikrimin İnce Gülü*”nde kendine ve tüm insanî değerlere yabancılaşarak trajik sonu yaşayan bireyi konu edinen Adalet Ağaoğlu, başka bir romanda *Yazsonu*’nda da yine bireyi ele alarak işler. Öncekinin tek boyutluluğundan oldukça uzak ve farklı olan bu romanda yazar hem

romanın kurgusunu hem şahıs kadrosunu hem de işlediği sorunu biraz daha zenginleştirir. Kurgu/yapı meselesini ele aldığımız bölümde de ifade ettiğimiz gibi yazar burada metni ‘üst kurmaca’ ve ‘kurmaca’ olmak üzere iki tabaka üzerine inşa eder ve anlaşılacağı gibi ilkinde kurmaca metnin oluşum sürecini; ikincisinde ise anlatmak istediği hikâyeyi verir.

Buna göre kurmaca metinde okuyucu birbiriyle akrabalık ve arkadaşlık bağlarıyla bağlı altı kişinin birlikteliğini müşahede eder. Bunlar Nevin, onun eski kocası Hasan, Nevin’in kardeşi Fuat, arkadaşı Doğan ve onun sevgilisi Meriç ile Memet’tir. Bu altı insan hayatlarının en can sıkıcı ve boğucu bir döneminde Nevin’in önerisiyle Akdeniz’de Alanya yakınlarında denize nazır küçük bir mekânda bir araya gelir ve yaklaşık bir buçuk hafta süreyle geçmiş boğucu günlerin aksine unutulmaz sıcak bir tatil dönemi geçirirler. Benzer sorunların içerisinde boğulduğunu gördüğümüz bu altı insanın bir bir buçuk hafta boyunca yaşadığı esrarengiz günleri, aynı zamanda anlatıcı konumunda karşımıza çıkan Nevin’den öğreniriz. Nevin, arkadaşlarıyla birlikte yaşadığı günleri, onları uğurladığı günden itibaren anlatmaya başlar ve yaklaşık olarak üç veya dört gün boyunca belli aralıklarla anlatımlarını sürdürür. Geçmiş ve tatil dönemi yaşantıları etrafında dönen bu anlatımlar esnasında okuyucu, altı insanın temel sorunlarını öğrenme imkânı bulur.

Nevin, Hasan, Memet, Fuat, Meriç ve Doğan’ın artık tükenmişlik seviyesindeki tatil öncesi yaşantılarını bir bütün hâlinde değerlendirdiğimizde, şu gerçek açık bir biçimde karşımıza çıkar: Bu altı insanın tamamı verili hayat karşısında net ve bilinçli duruşları yoktur. Verili hayatı algılama ve anlamlandırma konusunda ciddi problemleri vardır. Onlar, verili toplum yapısı içinde belirlenmiş değer ve yargıları ciddi sorgulama ve irdeleme işlemine tabi tutmadan bunları kendilerinin bireysel değerleriymiş gibi kabul etmişler ve hayatlarını buna göre sürdürme yoluna gitmişlerdir. Bu tarz bir sürdürme, tabii olarak beraberinde birtakım korku, takıntı ve iletişimsizlik durumu getirmiş ve bunlar hayatı yaşanmaz hâle sokmuştur. Denilebilir ki, verili olanla bireysel olanın fark edilememesi, Nevin ve arkadaşlarının tatil öncesinde yaşadıkları sıkıntıların temel kaynağıdır. Bireysel olanın dışındaki hayatın değer ve yargıları bu dönemde onların hayatını kuşatmış ve nefes almalarını imkânsız hâle getirmiştir.

Verili olanla bireysel olanın fark edilememesine bağlı olarak burada eklenmesi gereken diğer bir husus ise, geçilmekte olan devrin, -ki bu devir 12 Mart’tan başlar ve 12 Eylül’e kadar uzanır-, ağır siyasal şartlarıdır. Adalet Ağaoğlu, altı insanın yıkım dolu tatil öncesi hayatlarını dikkatlere sunarken zaman zaman devrin boğucu siyasal atmosferine göndermede bulunur. Bu göndermeler, şüphe yok ki sebepsiz değildir. Hayatın çekilmez hâle gelmesinde bu devrin olumsuz ilaveleri inkâr edilemez. Her şeyden önce böylesi boğucu bir yapı, bu bireylerin sağlıklı iletişim kurmalarını imkânsız hâle getirmiş, birbirlerini anlamalarını güçleştirmiş ve sonuçta her birini kendi kabuğu içinde yaşamaya itmiştir. Bu noktada ise birey artık tükenmiş

ve karanlıklarda kaybolmuştur. İşaret ettiğimiz tüm sebeplerden dolayı kaybolan bu bireylerin genel görünümünü, aynı zamanda anlatıcı konumunda olan Nevin şu şekilde ortaya koyar:

“Mektup satırlarında, telefonlardaki seslerde, denetime uğratılmış sözlerde her şey gizli kalıyor. Üstüne kilit atılmış tarihsel belgelere, dışışleri, İçişleri Bakanlıklarının arşiv dolaplarına benziyorduk. O, birbirlerinin gözünün içine bakmaktan inatla kaçınan insanların, birbirlerinden her an biraz daha uzak düşmeleri, ülkedeki yılanmış kan, çürümüş et kokusu örtülüyor. Örtünüyorduk. Örtünmeye, kilitlenmeye öylesine alışılmıştı ki, o mektuplarda, telefonlarda, kaçırılan bakışlarla yüzyüze gelmelerde artık apaçık olmayı, tam kendimiz olmayı bir türlü beceremiyorduk. Yedi kat toprağın altında gömülmüş eski kentlerdik. Bizi, bir kazıda bulup günyüzüne çıkarsalar, salt birer ören diye seyredebiliriz. Freksleri, yazıtları bulunmayan dilsiz birer ören.”(s.163)

Bu alıntı, bize söz konusu sebeplerin sonunda bireyin geldiği noktayı açıkça gösterir. Bize göre, bu iki temel sebepten ötürü geçmişte boğuk bir hayat yaşayan bu altı insan, tam tükenme noktasında “çevrelerindeki herkesi saran, bildik karabasanların doğurduğu, geminin batacağı anda bütün yolcuların birbirine sarılması, birbiriyle dost oluvermesi, dost olmaya özenmesi gibi bir istekle”(s.94) adeta önceki hayatlarından kaçarcasına Akdeniz’e koşarlar. Bu kıyılarda birlikte olma özleminin temelinde “eskiyi aramak değil, geleceğe dayanmak için yeni bir arayış, bir dayanışma, bir tanıtlama özlemi”(s.94) yatmaktadır. Gerçekten de onlar Akdeniz’de, geçmişi adım başı teneffüs eden tarihi kentin, denizin, kumsalın ve artık son demlerini sürmekte olan yaz sonu güneşinin büyümlü ışınları altında adeta arınma, sağalma hâlini yaşarlar. Bu kısa zaman zarfı onlara ölümü unutturur; dirimi müjdeleyen yeni bir hayatı bahşeder; gelecek güzel günlerin kendileri için var olduğu düşüncesini telkin eder.

Bu anlatımlar bize genel bir çerçeve sunar. Burada bu çerçeveyi daha yakından ve somut şekilde kavramak için şüphe yok ki şahıs kadrosundaki kişilere yönelmek ve bunların yaşadıklarına göz gezdirmek gerekir.

Buna göre burada ele alacağımız ilk kişi, aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı konumunda olan Nevin’dir. Hayatını yabancı dil öğretimi, mütercimlik, gazetecilik... ve benzeri işlerle idame ettirmeye çalışan Nevin, evli ve bir çocuk annesidir. Kocasında zuhur eden cinsel probleme bağlı olarak önce evliliğini yitiren bu kadın, kısa bir müddet sonra 12 Mart karmaşasında oğlu Güney’i kör bir kurşuna kurban verir. Bu iki olumsuz gelişme, şüphesiz onun hayat hikâyesinde önemli bir yer işgal eder. Ancak bununla birlikte bunlar, yaşamakta olduğu mutsuz, sıkıcı ve anlamsız hayatın tek başına etkenleri değildir. Çünkü mutsuzluk ve anlamsızlık, onun yaşantısında daha önceden başlayan ve dozu türlü sebeplere bağlı olarak artarak devam eden bir gerçektir. Dolayısıyla sonradan beliren bu iki gelişmeye, söz konusu yaşantıların tek müsebbibi olmaktan ziyade, onun giderek ağırlaşmasına yol açan ilave unsurlar

gözüyle bakılmalıdır. Öyleyse bu dönemde yaşadığı mutsuzluk, anlamsızlık gibi sorunun ana kaynağını başka noktalarda aramak gerekiyor. Son kurtuluş düşüncesiyle sığındığı yaz sonu tatilinde gerek arkadaşlarının gerekse kendisinin geçmiş yaşantılarını dikkatlere sunarken Nevin, üzerinde durduğumuz konu bağlamında son derece önemli sayılabilecek şu cümleyi sarf eder: “Güney’in ardından yaşama karşı duyduğum güvensizlik, kuşku doğrulanmıştı.”(s.158) “... yaşama karşı duyduğum güvensizlik, kuşku...” şeklinde geçen bu ifade, son derece önemli bir göstergedir. Öteden beri devam edegelmiş çekinik duruşunu dikkate seren bu ifade, aynı zamanda onun yaşamak zorunda kaldığı mutsuz ve olumsuz geçmişin kaynaklanma noktasını verir. Gerçekten de Nevin, bu tarz bir duruş yüzünden her geçen gün toplumdan, türlü sıkıntılar yaşayan arkadaşlarından kısaca hemen her şeyden kaçır; onlarla iletişim kurmak istemez ve giderek iç dünyasına gömülür. Bu tavır ve beraberinde gelen çekilmez hayatı Nevin, şu cümlelerle dikkatlere sunar:

“Havasız bir yerde, çok bekletilmiş bir sandık portakaldan her birinin ötekini çürütmesi gibi, kent, benim de yanımda yöremde küf rengi, yumuşak lekeler bırakıyordu. Giderek acılaşıyordum. Uzun bir süre var; kimseyi, Hasan’ı da –ve Güney’i bile, ki artık hiç yok- görmek istemezdim. Doğan’ın mektuplarına sevinirdim de, dostluğumuz salt o mektuplarda kalsın isterdim. Fuat’ın telefonda beni görmeye gelişlerindeki bitmez tükenmez yakınmalarına, hep kendisine acımalarına dayanmak istemezdim. Yaklaşmasınlar! Kendi ağırlığımı taşımam güçleşti.”(s.143)

Hemen her şeyin uzağında kalmak düşüncesi Nevin’de öylesine kuvvetlidir ki, tıpkı kendisi gibi hayat içinde boğulmuş ve adeta “bir cenaze alayının” üyeleri hâline dönüşmüş arkadaşlarını görmemek, onlarla karşılaşmamak için, yürüdüğü cadde ve sokaklarda başını öne eğir ve “yol üstündeki balgamları, tükrükleri, kağıt parçalarını, pis çukurları”(s.143) sayar. Hayata karşı duyduğu ‘güvensizlik’in bir sonucu olan bu kaçışlar, daha önce işaret edildiği gibi, iki nokta ile ilintilidir. İlki, güvensizliğin veya kaçışın bir çözüm olmadığını göremeyen Nevin’in hayatı algılamadaki yetersizliği ve eksikliği; ikincisi ise, bu algılamayı güçleştiren siyasal yapının ağırlığı ve boğuculuğudur. Gerek Nevin’in gerekse arkadaşlarının mutsuz ve anlamsız hayatı yaşamalarına yol açan ana saikin bu iki unsur olduğu söylenebilir.

Diğerlerinde olduğu gibi Adalet Ağaoğlu, Nevin’in hayat hikâyesinde onun hayat karşındaki duruşunu yansıtan pek çok işarete yer verir. Ama bunlardan özellikle bir tanesi, onun yaşadığı sorunu açık bir biçimde dikkate sermesi bakımından diğerlerinden ayrılır. Romanın muhtelif sayfalarında karşımıza çıkan bu gösterge, kocası Hasan’la birlikte iken yaşadıkları küçük bir olay etrafında örülür ki, bu olay kısaca ‘vana meselesi’ olarak ifade edilebilir. Yaşandıktan üç yıl sonra fark ettiği; ancak sırrına eremediği ve buna bağlı olarak konukları gelinceye kadar içten içe içini kemirdiği vana meselesinde okuyucu, şüphesiz Nevin’in hayata

ne tür bir açıdan bakmakta olduğu gerçeğini müşahede eder. Hem işaret ettiğimiz konuyu hem de Nevin'i daha iyi kavrayabilmek için burada vana meselesi üzerinde kısaca durmakta yarar var.

Bu hadise anlatı zamanından yaklaşık üç yıl kadar önce cereyan eder. Kısaca özetlemek gerekirse: Son noktada arkadaşlarını davet eden ve onlardan önce dinlence yerine gelerek kalacak evde hazırlıklara girişen Nevin, söz konusu eve yaklaşık üç sene kadar önce aynı amaçla kocası Hasan ve oğlu Güney'le gelmeyi planlar; ancak oğul Güney'in tam tatile çıkacakları esnada ani birtakım işleri çıkar. Bunun üzerine Güney, işlerini halleder etmez aralarına katılacağını belirterek anne babasını uğurlar. Oğullarını İstanbul'da bırakan Hasan'la Nevin, Akdeniz'e tatil mahalline gelirler ve kendilerine ait olan evi hazırlamaya başlarlar. Ne var ki bu hazırlık, gelen acı bir haberle yarıda kalır. Sebebi ise, geride bıraktıkları Güney, kör bir kurşuna kurban gitmiştir. Banyoda, su vanasını açma aşamasında gelen öldürülme haberi, tabii olarak anne-babanın apar topar geri dönmesine sebep olur. Her ikisinin de yıkılmasına sebep olan bu acı haberden sonra Nevin, üç yıl sonra –anlatı zamanında- aynı yere, kendi evine geldiğinde banyoya girer girmez su vanasının kapalı olduğunu fark eder. Oysa onun hatırlamalarına göre vananın açık olması gerekirdi. Çünkü ona göre Hasan, üç yıl önce ölüm haberi geldiği esnada banyoda tam vananın başında suyu açmış durmaktadır. Hâlihazırda açık olarak durması gereken vananın kapalı olması, o anda Nevin'e şu düşüncüyü telkin eder: Oğlunun ölüm haberini almış olmasına karşın Hasan, biraz önce açmış olduğu vanayı kapatmayı unutmamış! Yıllar sonra vananın kapalı olduğunu müşahede etmesi, onda ilk anda Hasan'ın ne kadar duyarsız ve soğuk bir insan olduğu düşüncesini telkin eder. Böylesi acı bir haber üzerine onun o anda bile küçük bir ayrıntıyı unutmamış olması, Nevin'e göre kanı donduran ürpertici bir durumdur. Oğlunun ölüm haberini alan bir baba nasıl olur da o anda sıradanlığın akışını bozmadan davranabilir. Olayı hatırlama ve bunun üzerine gelişen düşüncelerini Nevin, şu şekilde takdim eder:

“[...K]uşkusuz açmıştık o vanayı. Bu kez, banyoya girer girmez gördüm: Hasan, o zaman işte, yine de kapamayı unutmamış... Biz İstanbul'a çağrılınca –cesedi teslim alınız!- çılgın, deli geri dönerken, o vanayı kapamayı nasıl unutmamış olabilir? Neredeyse üç yıl sonra, bu eve ilk girdiğim andan başlayarak, yinelemekten cayamadığım tek soru buydu. [...]. Hasan gelince soracaktım. Beynim bunu tutturmuştu. [...]. O haber gelince –Güney karanlıklarda yitince- su vanasını kapamayı nasıl unutmaz?” (s.157-158)

Geçmiş yaşantıların ağırlığından kurtulabilmek ve yeni bir başlangıca adım atabilmek amacıyla arkadaşlarını Akdeniz'in güzelliklerine davet eden Nevin, gerçekten de konukları gelinceye kadar kendini bu soruların tesirinden kurtaramaz. Son anda fark ettiği bu olgu karşısında bir anda şüphelerinin esiri olur. O kadar ki bu şüpheler, ona büyük bir özlemle yola

çıkıldığı tatilden vazgeçme isteğini bile duyurur. Mesela konukları gelmeden önce sarf ettiği şu sözler, işaret ettiğimiz noktayı biraz daha netleştirir: “Evi bırakıp kaçmak, hemen geri dönmek bile istedim. Hasan’ı neden çağırmıştım sanki? Bize güzellikler yaşamak yasaklanmıştı. Bizi bekleyen kuşku, karanlık... Hasan gelmesin, kimse gelmesin, düşlerim bana kalsın, zedelenmesin!..”(s.158)

Nevin, bu sözleri son gelişinde konukları için evi hazırlarken Hasan’la ilgili olarak fark ettiği durum karşısında ifade eder. Gerçekten de o, Alanya’ya geçmişte yaşadığı acı dolu hayatı geride bırakmak ve yeni bir başlangıca adım atmak amacıyla gelir. Ama daha konukları gelmeden önce, bu tür düşüncelerin esiri olmaktan kendisini kurtaramaz. Aklından, geldiği gibi dönmeyi bile geçirir. Peki ama Nevin, vana meselesi etrafında Hasan’la alâkalı olarak ileri sürdüğü düşünce ve suçlamalarda ne kadar haklı? Gerçekten de Hasan, o acı haber geldiği esnada vanayı kapamayı unutmamış mıdır? Nevin, -ve aynı zamanda okuyucu-, bunu konukları geldikten sonra “banyodaki lavabonun tıkanıklık yaptığı gün”(s.158) acı bir şekilde öğrenir. Banyodaki tıkanıklığı açmaya çalışırken Hasan, önceki gelişlerinde Güney’in haberi üzerine aynı noktada yaşadığını Memet’e “Güney’in haberi geldiği zaman, ben işte tam buradaydım. Su vanasını açacaktım. Açmaya zaman olmadı. Bak şimdi anımsadım.”(s.158) sözleriyle nakleder. Hasan’ın hiçbir soruya muhatap olmadan tabii bir şekilde bu gerçeği ifade etmesi, şüphesiz romancının kurgusudur ve Nevin’in içini kemiren sorusuna cevap bulmaya ve meselenin anlaşılmasına matuftur. Konuşmalar yapılırken banyonun yakınında duran Nevin, Hasan’la Memet arasında geçen diyalogun tamamını işitir. Bir yanılgıyı doğrultan bu konuşmalar, tabii olarak Nevin’i derinden sarsar. Hasan-Memet arasındaki diyaloga tanık olan Nevin, o anki psikolojisini şu şekilde anlatır:

“Ben, kendimi giriş kapısı önündeki düzlüğe atmıştım. [...]. Ağladım. [...]. Doğranmıştım, doğranıyordum: Hasan, özür dilerim. Özür dilerim Hasan!.. Bağışla... Bütün insanlık bağışlasın beni!.. Hepsinden özür dilerim... [...]. Hep bilinmezlikler içinde yaşadım. Oğlum neden ölmüştü? Ona verdiğim yaşama neden böylesi yabancı kalmıştım? Hasan, o anda bile vanayı kapatmayı unutmaz sandım.” (s.159)

Bu durumla ilgili olarak Nevin başka bir yerde de “Hasan’ın vanayı açmaya bile vakti kalmadığını, hiç vaktimiz olmadığını bilmeliydim. Beni bağışlayın. Suçumu bağışlayın.(s.165) diyerek herkesten af diler. Hiç şüphe yok ki bunlar, geç gelen ama algılama ve kavrama ile birlikte gelen itiraflardır. Şunu ifade etmek gerekir ki vana meselesinde Nevin, en azından kendi kanaatinin doğru olabileceği düşüncesi kadar, yanılıyor olabileceği ihtimalini de göz ardı etmemesi gerekirdi. Çünkü sonradan ortaya çıktığı gibi, yanlış kanaate sahip olmuş olabilirdi. Oysa o, ilk anda banyodaki durumu fark eder etmez neredeyse kesin bir yargıya ulaşır ve bütün bunlara rağmen kendisinin hâlâ Hasan’ı nasıl davet edebildiğine şaşırır; hem onu hem de

kendisini affedemez. Hatta konuklarını beklemeden evi terk edip dönmeyi bile düşünür. Şüphesiz bütün bunlar, bize üzerinde durduğumuz kişinin geçmişten son ana kadar ne tür çıkmazlar içerisinde bulunduğunu; hayatı hangi açıdan algılayıp yorumladığını ve anlamlandırıldığını gösterir. Küçük ama önemli bir gösterge olan vana meselesinde okuyucunun, Nevin'in karanlıkta kalan sorunlu ya da hastalıklı cephesini açık bir biçimde müşahade ettiği söylenebilir. Denilebilir ki toplumsal bir varlık olan Nevin diğerleri gibi ilişkileri sürdürme, sağlıklı iletişim gerçekleştirme ve daha da önemlisi hayatı gerçek anlamda algılama hususunda ciddi sorunları olan bir insandır. Onun somut bazı hadiselerle ağırlaşan geçmiş yaşantısının o denli çekilmez hâle gelmesinde az öncekine benzer unsurların etkili olduğunu düşünüyoruz. O, kendi ile dış dünya arasında kalın bir duvar çekmiş ve kendini adeta 'havasız bir yerde' 'bir sandık' içinde 'çürütmeye' terk etmiştir. Kendini çürütmeye terk eden elbette sadece Nevin değildir. İlerleyen satırlarda da görüleceği gibi buna diğerleri de dahildir. Çünkü herkes geçmişte "tek başına yaşıyor, kendi yaşadığı dışında bir gerçek tanımıyordu."(s.144)

Bu romanda benzer sebeplerden dolayı çekilmez bir hayat sürmüş diğer bir kişi de Nevin'in eski kocası Hasan'dır. Onun sürdüğü çekilmez geçmiş yaşantısını, anlatıcı görevini üstlenmiş olan Nevin, şu şekilde dikkate sunar:

"O memur masasının son yıllarında, özellikle masadan tümüyle yoksun bırakılınca böyle olmuştu Hasan. Herkes bir yana, kendini de olduğu yerde bırakmıştı. Daha Güney'in yitişinden bir süre öncesinden, artık açıklayacağı, paylaşacağı hiçbir şeyi kalmamış gibiydi. Tümüyle içine çekilmişti. Birliktelikleri suskun, karanlık bir dehlizdi."(s.93)

Hasan'ın geçmiş yaşantısına ışık tutan bu alıntıda birkaç nokta dikkati çeker. Mesela işine son verilmesi hadisesi bunlardan biridir. Bu olumsuz gelişme onun içe kapanmasında etkindir. Romanda Hasan'ın işine neden son verildiğine dâir somut bir açıklama yoktur. Buna karşın işten atıldığı dönemdeki siyasal ve toplumsal yapını son derece karmaşık olduğunu gösteren ifadeler mevcuttur. İşine son verildikten sonra bu dönemde onun hayatının daha da ağırlaşmasına neden olabilecek diğer bir gelişme ise oğlu Güney'in öldürülmesidir. Üzerinde durduğumuz tüm bu olumsuz gelişmeler, hiç şüphe yok ki Hasan'ın hayat düzeninin alt üst olmasında, bozulmasında ve giderek çekilmez bir hâl almasında etkili olmuştur. Altını çizdiğimiz hadiseler bunu açıkça göstermektedir. Ancak burada bir önceki alıntıya tekrar dönmek ve asıl nedeni görmek için buradaki göstergeler üzerinde dikkatle durmak gerekir. Dikkat edilirse bu alıntıda Hasan'ın içe kapanmaya başlamasının her iki olumsuz gelişmeden önce meydana geldiği söylenmektedir. Yani Hasan, somut hadiselerden bir müddet önce birtakım nedenlere bağlı olarak bu durumu yaşamaya başlamıştır. O hâlde burada şu soruyu sormak gerekir: Somut hadiselerden önce Hasan'ı hayatın dışına iten, tamamen içe kapanmasına yol açan temel sebep nedir? Bu çerçeveden hareketle hayat hikâyesine yöneldiğimizde onun cinsellik konusunda birtakım problemlerle karşı karşıya bulunduğunu

görürüz. Onun bu noktada yaşadığı problemi kısaca cinsel iktidarsızlık biçiminde ifade etmek mümkün. Daha önce işaret ettiğimiz ciddi olumsuzluklardan önce zuhur eden bu rahatsızlık bize göre, güçlü olmayı ya da erkek olmayı cinsel güçle eşdeğer gören bir toplumun üyesi olan Hasan'ın hayatının alt üst olmasında veya içe kapanmasında etkili olmuş en önemli gelişmedir. Çünkü Hasan, mensup olduğu toplumun bir üyesi olarak erkekliği, cinsel güç ve iktidarla birlikte algılayan ve kabul eden bir insandır. Var olmanın yegâne nedeni addettiği en önemli güçten kendisinin yoksun kalması, onun için büyük bir yıkımdır. Başka bir ifade ile böyle bir durum, onun için adeta bir anda dipsiz bir kuyuya düşmek demektir. Dolayısıyla bu boşluk onun için yok olmak anlamına gelir. Hasan bu problemi müşahede ettikten sonra, eksikliğini her şeyin merkezi hâline getirir; sebebini anlamaya, araştırmaya girme ihtiyacı duymaz ve kendi iç dünyasına çekilir. Bu sorunun tazyiki altında bir müddet sonra da karısından boşanır. Toplumsal ve siyasal karmaşanın hüküm sürdüğü bir dönemde bir anda beliren bu problemi ve buna bağlı olarak Hasan'ın içine sürüklendiği psikolojiyi anlatıcı Nevin, şöyle takdim eder:

“Hasan'da, daha kırkına gelmeden, nedeni hemen seçilemez bir cinsel tutukluk, en kötüsü de onun bu tutukluğu her şeyin merkezi yapması... Dayanılmaz iç çekişleri, hıçkırıkları, tutukluluğun temel nedenini görmezden gelişleri, o nedene değil, bu sonuca sarılışları. Hepsi bu işte.”(s.143-144)

Alıntıda, Hasan'ın yüz yüze bulunduğu problem karşısındaki tavrını açıkça müşahede ederiz. Ne sorunu anlamaya ne de sorunun nereden kaynaklandığını araştırmaya, sorgulamaya çalışan bir Hasan. Aslında bu hadisede tıpkı Nevin'in içine düştüğü durumun bir benzeri ile karşı karşıyayız. Nasıl ki Nevin, kendisini her şeyin merkezi yapmış ve kendi dışındaki dünya ile irtibatını koparmış ise, burada da Hasan benzer davranışları sergilemiştir. O da yaşadığı sıkıntının temel sebeplerini anlama zahmetine girmeden bütün ezikliğiyle kendi iç dünyasına gömülmüştür. Hasan'ın yaşadığı sıkıntıyı anlatırken Nevin, “herkes tek başına yaşıyor, kendi yaşadığı sıkıntının dışında gerçek tanımıyordu.”(s.144) şeklinde bir cümle sarf eder ki, bu cümle az önce işaret ettiğimiz iletişimsizlik durumunu pekiştirir. Gerçekten de bu husus sadece Hasan'ın değil, yıkılmış *Yazsonu* bireylerinin ortak bir özelliğidir. Onlar birbirlerini veya yaşadıklarını anlama ya da kavrama noktasında ciddi problemler yaşarlar.

Hayat karşısında kendine güvenen ve yaşama sevinci ile dolu olan Hasan'ın zamanla neden bu hâle sürüklendiğini dikkate sunarken Nevin, onunla ilgili olarak “erkekliği fazla önemseydiği için mi büzüldü, pıstı” yoksa “yaşam karşısında içine büzülmek zorunda kaldığı için mi gücünü yitirdi daha sonra? Hangisi önce?”(s.97) diye sorar ve bu soruya son derece dikkat çekici şu karşılığı verir: Her “ikisi de” her “ikisi de”(s.97) Görüldüğü gibi Nevin, burada her iki noktanın altını çizer. Demek ki Hasan hem ait olduğu toplumun bir bireyi oluşuyla ortaya çıkan algılama biçiminden hem de geçilmekte olan toplumsal ve siyasal sürecin ağırlığı ve karmaşıklığından dolayı çekilmez bir hayatın içine sürüklenir. Başka bir deyişle Nevin,

Hasan'da gözlemlediğimiz bu davranış biçimini bir tarafta güçlü oluşu erkeklikle eşdeğer gören bakış açısına diğer tarafta ise yaşanmakta olan ağır siyasal ve toplumsal şartlara bağlar.

Toplumsal ve siyasal süreçle bireysel algılama biçiminden kaynaklanan bu içe kapanış, Nevin'in daveti üzerine gerçekleşen yaz sonu tatilinde tamamen tersine döner. Yaz sonu güneşi ve Akdeniz'in büyümlü atmosferi altında geçirilen bir hafta on günlük dinlenme süresi, Hasan'a yeni bir hayat bahşeder; çok önceden ortaya çıkan cinsel problemi mahiyetini koruduğu hâlde onu artık sorun olarak görmez. Nevin, tatille birlikte onda "yeni bir yan buldu"ğunu, "içine büzülmeleri"nin artık yok olduğunu, "erkekliğini abartmaya sıvanma"dığını ve daha da önemlisi "yaşamı her an bir şakaya dönüştür"düğünü belirtir.(s.165) Onun anlatımlarına göre Hasan, öncekinin aksine yeni bir görünüm kazanmış, yeni bir insan olmuştur.

Hasan gibi geçmiş günlerin ağırlığı altında ezilip yok olan diğer bir insan da Nevin'in kardeşi Fuat'tır. Onun geçmiş yaşantısında da benzer sıkıntıların hâkim olduğunu görürüz. Yaz sonu tatili öncesindeki Fuat'ı Nevin, şu şekilde takdim eder: "... memuriyetinde ayrılışından birkaç gün sonraydı sanırım. Müdürlerden, şeflerden, iş arkadaşlarından yakınmıştı. Hâlâ o odalarda geçirdiği tozlu, küflü günlerin ağırlığı altında."(s.193) Bu ağırlığın tesiriyle özellikle son günlerde "çok iç"en ve "ne istediğini açık seçik bilme"yen Fuat, ablasıyla yaptığı son telefon görüşmesinde ona artık "yaşamaktan bıktı"ğını belirtir. Gerek bu son ifade gerekse bir önceki alıntı, bize onun da diğerlerinden farklı bir yapı içerisinde bulunmadığını açıkça göstermektedir. Diğerleri gibi o da bezgin, yıkılmış ve umutsuzdur; yakınmalarla dolu bir hayatın adamıdır.

O hâlde diğerleri gibi Fuat'ı bu tür bir hayatın içine iten, sürükleyen temel sebep nedir? Bu soruyu iki açıdan hareketle cevaplamak mümkün: İlk açıda onun çalışma hayatında karşı karşıya geldiği olumsuz gelişmeler yer alır. Bunları kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Hayatının ilk yıllarında Fuat önce gazetecilik mesleğine –çevirmenlik işi- başlar. Ancak o, bu işte başarılı olamaz ve içten içe arzu etmesine rağmen bu meslekte duramaz. Daha sonra onun memuriyet hayatı başlar. Ancak bunda da yukarıdaki alıntıda açıkça görüldüğü gibi başarılı olamaz veya karşı karşıya geldiği meselelerden dolayı işten ayrılmak zorunda kalır. En sonunda ise kendi özel işini, dışı koltukları üreten bir atölye kurar. Ne var ki o, diğerlerinde olduğu gibi bu işte de umduğunu elde edemez. Ortağı ve yardımcısının onu terk etmesi ve ürettiği bir iki koltuğu pazarlayamaması gibi sebeplerden ötürü ne borçlarını ne de atölyenin artmış kirasını ödeyebilir. Kısaca ifade etmek gerekirse Fuat, bütün çabalarına rağmen girişimlerinde başarısız olmuş bir insandır. Gerçekten de bunlar, Fuat'ın çekilmez bir hayatın içine sürüklenmesinde son derece etkili olmuştur. Bunu inkâr etmek imkânsızdır. Bununla birlikte Adalet Ağaoğlu Fuat'ın son noktadaki tükenmişliğini sadece az önceki olumsuzluklara bağlayarak sınırlandırmıyor. İfade edilenlere onun hayat karşısındaki duruşunu, hayatı algılama biçimini

kısaca bireysel noktadaki eksikliklerini de ilave ediyor. İşte yukarıda işaret ettiğimiz diğer açı bu noktada beliriyor.

Olumsuz dış gelişmelerin yanında Nevin, bu açıda Fuat'ın özellikle bireysel noktada yaşadığı probleme temas eder. Metinde, onun bu noktada yaşadığı problemi yansıtan iki önemli gösterge mevcuttur. Bunlardan ilkinde göre Fuat, aslında “sevgisini tanımayı da, göstermeyi de hiç bilememiş”(s.140) bir insandır. Sevgisini tanımayı ve göstermeyi bilememesi, onun en ciddi problemlerinden biridir. Bedbin bir insan olmasına neden olan bu problemle Fuat, ancak yaz sonu buluşmasında yüz yüze gelebilir. Onun, sahildeki buluşmanın dördüncü gününde bir gelişme üzerine tanık olduğu bu eksikliği Nevin şu şekilde takdim eder:

“Denizden çıkıp geldi. Şurada, Hasan’la birlikte yaseminin kuru dallarını buduyorduk. [...]. Fuat, Hasan’la bana, ikimize birden arkadan sarılmıştı. [...]. Onda hiç göremediğim bir coşkuyla sürekli öpüyordu beni: Seni çok seviyorum. [...]. Onu senden kıskanmıştım Hasan... Yıllarca kıskandım... Demin suyun içinde çok güzel bir balıkla yüz yüze gelince bildim. Nevin’i yıllarca senden kıskandığımı... Şimdi seni de çok seviyorum Hasan...”(s.141)

Bu cümleler Fuat'ın kendi iç dünyasını ne derece tanıdığını gösterir. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi Fuat, kendini kemiren hastalıklı hücreleri ancak yaz sonu buluşmasında fark edebilir. Onun sahip olduğu bu yapı, tabii olarak ona karşılaştığı sorunlara çözüm üretme imkânı vermez; aksine tamamen içe kapanmasına sebep olur. Bu problemleri yapıya burada daha önce belirttiğimiz ikinci unsuru da ilave etmek gerekir. Sevgiyi tanımayan ve gösteremeyen Fuat, aynı zamanda yaşadığı başarısızlıklara bağlı olarak eziklik duygusu yaşayan bir insandır. Özellikle çalışma hayatında karşılaştığı başarısızlıklar, onda eziklik duygusunun boy vermesine yol açmıştır. O, ne çok istediği gazetecilik mesleğinde ne de en son sarıldığı dışı koltukları işinde başarılı olabilir. Sonuç itibarıyla bunlar, adeta beceriksizliğinin tescilidir. Yanı sıra Nevin, onun başarısızlıklarını anlatırken önemli bir ayrıntıya dikkat çekmek ister gibidir. Buna göre Fuat, en son noktada yöneldiği işe, sanki geçmişte aşırı derecede istediği ancak gerçekleştirmediği bir şeyin ezikliğinin tazyiki altında sarılmış gibidir. Yaz sonu buluşmasında Nevin, bu hususu Fuat'ın kumsala çizdiği dışı koltuklarıyla ilgili anlatımlarını sürdürürken ima eder: “Fuat, bir dışı koltuğu çizmişti. Sonra, dışı koltuğunun yanına bir çarpı işareti koymuş: Bu da çekilen diş, demişti. O âna dek ömründe tek diş çekmemişti; ama çok hevesliydi.”(s.94)

Yazın sona ereceği zaman parçasında bir araya gelmiş insanlardan Nevin, eski kocası Hasan ve kardeşi Fuat... Bunlar, aynı yapıda ve benzer sıkıntılardan dolayı geçmişte mutsuz olmuş kişilerdir. *Yazsonu*'nun bu mutsuz kişilerine burada şüphesiz Memet, Doğan ve Meriç'i de eklemek gerekir. Kendilerine özgü takıntıları, alışkanlıkları yüzünden hayatı algılamada sorunları olan bu insanlar, diğerleri gibi geçmişte mutsuz olan ve hayatın dışına düşen insanlardır. Bunlardan özellikle Meriç'in hayat hikâyesinde beliren takıntılar son derece dikkat

çekicidir. Onun, hayatını yaşanmaz kılan ve mutsuzluğa sürükleyen bu takıntısına biraz sonra değineceğiz. Ama ondan önce burada Memet ve Doğan'ın takıntılarını kısaca göz gezdirelim.

Nevin'in anlatımlarına göre Memet, birtakım alışkanlıkların, takıntılarının esiri olan bir insandır. Mesela o, herhangi birini ancak "...alışık olduğu gibi, yani dişlerini fırçalayıp gözlüklerini de katlayıp bir yana koyduktan sonra öpmek iste"r. Bu davranışı yerine getirmeden önce o, "birini sevmenin, onu kucaklamanın" imkânsız olduğuna, aksi davranış biçiminde ise, "sevginin töreninde bir bozulma"(s.125) meydana geleceğine inanır. Alışkanlıklarına ve takıntılarına bağlı olarak hayata bu pencereden bakan ve onu buna göre yaşayan Memet, tabii olarak toplumsal ilişkilerinde birtakım güçlüklerle karşılaşır. Sağlıklı bir iletişim ortamına giremez. Alışkanlıkları yüzünden etrafında kimseyi bulamaz. Nevin'in anlatımlarına göre Memet, alışkanlıklarının gereklerini yerine getirene dek "...ya öpmek istediği kimse çekip gitmiş olurmuş, ya da kendi öpme isteği doruk saflığını yitirmiş."(s.125) Bu tür alışkanlıkların, saplantıların adamı olan Memet, diğerleri gibi geldiği tatil beldesinde bunların hayatı yaşanmaz kıldığını görerek yanlışlığını kavrar ve yavaş yavaş takıntılarından uzaklaşmaya başlar. Sonuçta o da hayata farklı bir açıdan bakabilmeyi öğrenir. Eski alışkanlıklarından, takıntılarından kurtulduğu ilk ânı Nevin, şu şekilde takdim eder: "Ben yasemine su verirken, hiç beklemediğim bir anda boynuma sarıldı. [...]. Ona takılmıştım: Dişlerini fırçalamadın, gözlüklerini de katlayıp bir kenara koymadın Memet."(s.124)

Doğan ise Memet'e göre biraz daha somut nedenlerden dolayı bunalan bir insandır. Özel ve genel durumların onun hayatında daha belirgin olduğu söylenebilir. Doğan, uzun süre kötürüm olan bir babaya bakmak zorunda kalan bir insandır. Bu durum, onu her bakımdan yıpratır. Bunun yanında Doğan siyasal ve toplumsal baskıların yaşandığı, hemen her gün gencecik insanların öldürüldüğü karmaşık ve ağır bir dönemin bireyidir. Bu itibarla hayatının ağırlaşmasında içinde bulunduğu zamanın baskısını ve ağırlığını ilave eklemek gerekir. Bu ağır yapıda o, hem babasına hem özel işlerine hem de meşgul olduğu şairlik mesleğine zaman ayırmak zorundadır. Özel ve genel sorunlar içerisinde boğulan Doğan, aynı zamanda iletişim kurabileceği bir insan bulamamaktadır. Ağır bir süreçten geçen Doğan'ın son yıllarını Nevin, şu şekilde takdim eder: "Son yıllar, o güzelim dizelerini söyleyemeyecek, onları kurup çatmaya zaman ayıramayacak denli, yaşamak adına yapılan pek çok işi arasında kötürüm bir babaya bakmak zorundaydı. Artık, yaşamak ve yaşatmak derken, tükenmişti. Kaldıramıyordu. Neyi niçin yaptığını bilemiyordu."

Burada geçmiş ve hâl yaşantısına göz gezdireceğimiz son kişi Meriç'tir. Doğan'ın sevgilisi olan Meriç, tıpkı Memet'te olduğu gibi özel durumdan kaynaklanan bir takıntının esiridir. Hayata bakışında son derece etkili olan bu takıntı, onun arzu ettiğini gerçekleştirememesine ve dolayısıyla mutsuz bir hayat sürmesine sebep olur. Onun, hayatını dilediği gibi özgürce yaşamasına engel olan bu takıntı, takma ön diş etrafında belirir. Doğan'a

rastlamadan önce Meriç, ön dişlerinden birini kırmış ve yerine takma bir diş yaptırmıştır. Bu takma dişin, onu birkaç kez zor durumla karşı karşıya getirdiğini okuruz metinde. Mesela bunlardan “birinde bir armut kemirirken, ötekinde bir narı dişleyip bölerken düş”er.(s.215) Dişinin düştüğü esnada manavda olan Meriç, o anki psikolojisini şu şekilde dikkate sunar: “Aynadaki yüzüm bana yabancı. Kendimi, başka birinin gövdesine girmişim sandım. Eğreti bir yerleşmeyle...”(s.215) Bu olumsuz hadiselerden sonra Meriç, kendisini ilginç bir psikolojinin içerisine itiverir: Takma dişin en güzel bir anda düşüp bütün güzellikleri çirkinleştirebileceği korkusu... Bu korku veya takıntıyı Meriç, özellikle Doğan’la tanıştıktan ve onunla birtakım duygusal ilişkiler kurduktan sonra daha şiddetli bir şekilde hissetmeye başlar. Bu şiddetli hissediş onu, Doğan’a bir sevgili gibi yaklaşarak davranmasını engeller. Yapmak istediklerini, özgürce gerçekleştirmesine müsaade etmez. Takma ön dişine bağlı olarak yaşadıklarını Meriç, yaz sonu buluşmasında Nevin’e şu şekilde anlatır:

“Düşün, ona daha doğru dürüst değemedim bile. Hiç öpüşmedim. Gövdemi gövdesine katmadım. Şu ön dişim... Bu ön dişimden ötürü... [...]. Öpüşeceğim sıra aklıma hep ön dişim takılıyor. Hemen korunuyorum, kaçıyorum. Bunu Doğan’a rastlamadan önce kırmıştım. Yerine yenisi takıldıktan sonra da, durup durup salt Doğan’la öpüşeceğim sıra anımsıyorum. Benden çıkmıyor, gitmiyor... Şimdi de, öpüşürsem bu ön diş Doğan’ın ağzına düşecekmiş sanıyorum.” (s.215)

Temas ettiğimiz bu takıntı, şüphesiz tabii ve güzel olanın yaşanmasını imkânsız hâle sokan saçma bir engeldir. Nitekim Nevin, Meriç’i dinledikten sonra gülme krizine tutulur; ancak bunu sürdüremez. Çünkü, kendisi de geçmişte benzer takıntıların esiri olmuş ve bu esaretten dolayı hayatı ve güzellikleri anlamsız hâle dönüştürmüş bir kişidir. Bu bakımdan Nevin, onun yaşamakta olduğu sorunu daha iyi kavrar ve yardımcı olabilmek için kendi geçmiş takıntılarından örnekler verir. Bu örneklerde hem Nevin’in geçmiş takıntılı hayatını hem de bu takıntıların hangi güzelliklerin önünde engel olarak durduğunu öğreniriz. Bir anlamda Meriç’in arınmasını sağlayan Nevin’in geçmiş takıntılarından iki tanesini burada sunmakta fayda vardır.

Bunlardan ilkinin Nevin, bir iş gezisi esnasında yaşar. Gezide işlerin yoğun olacağını ve bu arada saçına bakım yapmak için vakit bulamayacağını düşünen Nevin, kolaylık sağlaması düşüncesiyle bir takma saç edinerek iş görüşmelerine gider. Görüşmelerini sürdürdüğü sıralarda ise odasına genç bir adam gelir. Yalnız oldukları odada bu adamla sıcak bir diyalog gelişir. Hem bu adam hem de Nevin, cinsel noktada birbirlerini arzu ederler. Ancak bu isteğe rağmen ona göre yaşanması gereken bir güzellik yaşanamaz. Sebebi ise, daha önce Meriç’te müşahade ettiğimiz takıntının, korkunun tazyiki altında olunmasıdır. İstendiği hâlde bunun gerçekleşmemesinin sebebini Nevin, yıllar sonra münasebet düştüğünde Meriç’e şu şekilde anlatır: “Hasan’la evli bulunduğum, on üç yaşında bir oğlan anası olduğum için değil yani; ya

takma saçım elimde kalıverirse diye, o çok duyarlı ressamı geri çevirdim. Yaşamı, bir bu takma saç nedeniyle eksilttim.”(s.216)

İkincisinde ise, yine bir öncekine ve yukarıda üzerinde durduğumuz Nevin’in ön diş takıntısına benzer bir durumla karşı karşıya geliriz. Kısaca değinmek gerekirse Nevin, Hasan’la flört döneminde ona yaklaşmak istediği hâlde bir taraftan da ondan sürekli olarak uzaklaşmak ihtiyacı duyar. Birlikte olmayı, öpüşmeyi arzu etmesine rağmen bu isteklerini uzun süre gerçekleştiremez. Sebebi ise, yine az öncekinde olduğu gibi apandisit ameliyatında vücudunda meydana gelen tahripler, dikiş izleri ve benzeridir. Geçmişte yaşadığı bu durumu Nevin, şu ilginç sözlerle dikkate sunar: “Hasan’la başka türlü mü olmuştu sanki? Yoo, apandisit dikişinden. Gövdemdeki, sorumlusu kendim olmayan çiziklerden, bozukluklardan... Anlasana, ‘namuslu bir genç kız’, olmayı ben hep, o Allah’ın belası sözümona kusurlara, engellere borçluydum.”(s.216-217)

Meriç’in önünde duran engelleri kaldırma çabasında olan Nevin, bu örneklemelerle şüphesiz, toplumda güzel olarak bilinen veya kabul edilen algılamaların/yargıların ne derece bireye özgü ve gerçek anlamda güzel olduğu konusunu tartışmaya açar. O, bir taraftan Meriç’e bakış açısının ne derece sakat olduğunu göstermeye çalışır, diğer taraftan ise bu konuda, güzele dair düşüncelerini ifade eder. Nevin’e göre birey, aslında kendine ait olmayan, sınırları önceden çizilmiş ve bu çerçevede üretilmiş verili değerlere/telakkilere göre güzelliği aramakta veya yaşamaktadır. Sınırları önceden belirlenmiş bu tarz bir noktadan hareket ederek güzelliği aramaya çıkan birey ise, ona göre gerçek güzellik yerine mutsuzluklarla korkularla yüz yüze gelmektedir. Gerçek anlamdaki güzellik yerine mutsuzlukları yaşamaktadır. Nevin, gerçek güzelliğin çoğu kez önceden öğrenilmiş değer yargılarının tesiri altında kalınarak yaşanmadığı görüşündedir. Buna göre Nevin’le Meriç’in geçmiş yaşantılarına egemen olan takıntıların söz konusu algılama probleminden kaynaklandığını ifade etmek mümkündür. Bu tarz bir algılamanın bireyi olan Meriç, özellikle Nevin’in kendi hayatından verdiği somut örnekler sonucunda yaşadığı problemin gerçek sebebinin fark eder ve buna bağlı olarak değişim sürecine girer. Nevin’in kendi hayatından verdiği bu örnekler sonucunda Meriç, zamanla takıntılarından kurtulur. Nevin’in biraz da abartılı olan “Doğan geri döndü, geldi. [...]. Meriç, ön dişini çıkarıp avucuna aldı. Doğan’a sarıldı. Onu öptü, öptü.”(s.229) biçimindeki ifadeleri, bu değişime ışık tutar.

Bütün bu anlatımlar gösteriyor ki romanın şahıs kadrosunda karşımıza çıkan kişiler başta vurguladığımız sebeplerden ötürü hayatı çekemez hâle gelmişler; ancak tam yok olma noktasında iken buldukları ortamlardan kaçarak küçük bir tatil beldesine sığınmışlar ve burada yeniden doğuşu ya da dirilmeyi yaşamışlardır. Bu yeniden doğuşu ya da dirilmeyi romanın muhtelif sayfalarında açıkça görüyoruz. Aşağıda sunduğumuz metin bunlardan biridir:

“İşte, Doğan, Memet’i, dizelerini okurken insanı okşayan sesi gibi okşuyordu. Fuat, Meriç’in güzel gövdesi denli sessizliklerini, o gövdeyi kaçııp duruşlarını da seviyordu. Ne fazla, ne eksik. Meriç, ön dişlerini unutmuştu. Özgürlüklerdeydi. Memet, soluk alan, almayan her şeye tutkun. Karlı dağların tepesine dek ışık taşıyabilen bir Hasan olmaya vurgun. Yeni sevdalarımız. Gönlüm, hepsini kucaklıyor. Her an haykırmak istiyorum: Başardık! Hepimiz, altı atlas çocuğu, bir yolun orta yerinde, o bir anlık molada, bir *Yazsonunda* işte, omuzlayarak birbirimizi; kimin kolu kiminki; bunu ayırt edemeyecek denli o kollar, o yürekler birbirine dolanmış olarak, başarmıştık.”(s.111-112)

Bu başarma, şüphe yok ki geçmiş hastalıklı yapılarla yüz yüze gelerek, onlarla hesaplaşarak veya Nevin’in söylediği gibi “silkinip, bizi bizden başka biri yapan ne varsa, onun dışında bir olanak arayarak, kendimize varan yolları arayarak; başka biri yani asıl, ta kendimiz olmanın bütün kapılarını” (s.137) zorlayarak mümkün olmuştur ki, bu da Adalet Ağaoğlu’nun diğer romanlarında olduğu gibi okuyucuya vermek istediği temel mesajdır.

5. EROTİZM

Çağdaşları gibi kadın sorununa duyarlı bir yazar olduğunu ve bu sorunu yoğun olarak işlediğini -‘Kadın’ başlığının bulunduğu kısımdan- bildiğimiz Adalet Ağaoğlu, romanlarında aynı zamanda cinsellik sorununu da ele alarak işler. O, bu sorunu az da olsa hemen her romanında ele alır. Ancak romanları arasında biri var ki yazar, bu romanda diğer tüm sorunları bir tarafta bırakır ve romanı sadece cinsellik sorununa tahsis eder. Sözüünü ettiğimiz bu roman *Ruh Üşümesi*’dir.

Hatırlanacağı üzere *Ruh Üşümesi* dar bir şahıs kadrosu, sınırlı bir mekân ve yaklaşık bir saatlik anlatı zamanı etrafında vücut bulan bir romandır. Bu kısa zaman çizgisinde okuyucu, bir tarafta daha önce birbirlerini görmemiş, tanımamış Adam’la Kadın’ın öğle yemeği yemek üzere adı belirtilmeyen bir lokantaya gelerek tesadüfen aynı masa etrafında karşı karşıya oturmaları ve kendi aralarında konuşmaya başlamalarını; ilerleyen zamanla birlikte söz konusu konuşmaların ve birtakım içgüdüsel arzuların tesiriyle düş yoluyla otel odasına uzanarak sevişmeye başlamaları ve sonunda aynı masa etrafında biraz daha oturduktan sonra lokantadan ayrılmalarını gözlemler. Bu çizgide dikkati çeken en önemli nokta şüphe yok ki Kadın’la Adam’ın hiçbir dış unsurun bölemediği/parçalayamadığı –düşsel de olsa- bir sevişme eylemini başarıyla gerçekleştirmiş olmalarıdır. Öte tarafta ise okuyucu, aynı zaman düzlemine taşınan ve öncekinin aksine sevişememe üzerine kurulan art zaman metin parçalarıyla karşı karşıya gelir. Sevişememe üzerine kurulu bu metin parçalarında, çeşitli toplum katmanlarına mensup –mesela üniversite öğretim üyesi-öğrenci; uzay bilgini-kadın; savaş muhabiri-kadın; genç kız-delikanlı; karı-koca; kızı hapiste olan karı-koca... gibi- çiftlerin hangi sebeplerden dolayı sevişemedikleri gibi hususlar dikkate sunulur.

Kurgunun genel çerçevesini hatırlatmaya yönelik bu anlatımlara göre *Ruh Üşümesi*’nin, esasen *sevişememe* sorunu üzerine kurulduğu söylenebilir. Bununla birlikte roman bu sorunu etraflı bir şekilde dikkate sunarken aynı zamanda nasıl *sevişilebileceği* konusunu da Kadın’la Adam modeliyle yansıtmaya çalışır. Romanın yansıtmaya çalıştığı bu iki esas noktayı ilerde metinlere dayanarak ayrıntılı bir şekilde dikkate sunacağız. Ancak bunları sunmadan önce burada söz konusu noktalar etrafında beliren temel düşünceleri ana hatlarıyla ortaya koymak istiyoruz. Böyle bir çaba, şüphe yok ki sonraki anlatımlarımıza sağlam bir zemin oluşturacaktır.

5.1. Sevişememe Sorunu

Ruh Üşümesi romanının ileriye sürdüğü düşüncelere göre birey –veya çiftler-, bilginin, iletişimin ve teknolojinin son derece geliştiği bir dönemde kendine mahsus olan bir alanı, cinsel alanı gerektiği şekilde tasarrufu altına alamamaktadır. Başka bir ifadeyle günümüz insanı, cinsel arzu ve isteklerini erotizmin emrettiği doğallıkla özgürce yaşayamamaktadır. *Ruh Üşümesi*

bunu çeşitli sebeplere bağlar. Burada bunları üç esas nokta etrafında kümelemek mümkündür. Birincisi cinsel hayatı idare eden evlilik, nikâh, bekâret, namus gibi resmi ve geleneksel tüm toplumsal değer, yargı ve kurumlar. Ona göre bunlar, erotik hayatın önünde duran en önemli engellerdir. Çünkü bunlar tüm serbestiyi ortadan kaldırarak erotik hayatı kayıt altına alırlar. Erotik hayat için yaşanır veya özgür bir alan bırakmazlar. Bu özellikleriyle bunlar anlaşılacağı gibi bireyi baskı altına alırlar ve onu ister istemez gizli hayatların içerisine sürüklerler. Birey, kapalı toplum yapısında özgürce yaşayamadığı erotik hayatı hâliyle gözlerden uzak yerlerde korku, endişe ve stres gibi durumlar altında yaşamaya çalışır. Bu da aslında gerçek anlamdaki erotik hayatın yaşanması değil, yaşanamamasıdır.

Erotik hayatın gerektiği şekilde yaşanamamasındaki ikinci sebep ise çağın baş döndürücü hızı ve gelişmeleridir. İçinde yaşanan bilgi ve teknoloji çağında birey, son derece rahat bir hayat standardına erişmiştir. Kitle iletişim araçlarıyla anında dünyanın öbür ucunda meydana gelen herhangi bir hadiseden haberdar olabilmekte; bu gelişmişlik içerisinde pek çok ihtiyacı rahat bir şekilde temin edebilmektedir. Hiç şüphe yok ki bütün bunlar hayatı kolaylaştırmak üzere insanlığın hizmetine sunulmuşlardır. Ancak bilgi ve teknolojinin sunduğu bu imkânlar, bireyin erotik hayatını tamamen olumlu yönde etkilediği veya ona katkı sağladığı söylenemez. *Ruh Üşümesine* göre bu gelişme aynı zamanda bireyin özel veya erotik hayatını bölük pörçük etmekte ve parçalamaktadır. Çünkü, bu gelişmelerin bir üyesi olan modern birey, gerek uzmanlık alanında karşılaştığı veya meşgul olduğu sorunları, gerek son derece hızlı ve stres üzerine akmakta olan hayatı, gerekse kitle iletişim araçlarının taşıdığı büyük ekseriyetle şiddet üzerine kurulu -mesela dünyanın çeşitli bölgelerinde cereyan eden savaşlar, iktidar mücadeleleri, sonu öldürme ile noktalanmış bireysel eylemler... ve benzeri- haber ve gelişmeleri sürekli bir şekilde görmekte, duymakta ve yaşamaktadır. Böyle bir haber-bilgi akışı tesirinde olan birey, hâliyle zihnen rahat olamamakta ve bunları dışarı en çok kapalı olması gereken erotik hayata ister istemez taşımaktadır. Başka bir ifadeyle tüm bunlara açık olan modern insan, karşı karşıya bulunduğu her tür dış olumsuz gelişmenin tesiri altında yatak odasına girmekte ve sonuçta sevişmek yerine sevişememe durumunu yaşamaktadır. *Başka Karşılaşmalar* adlı deneme kitabında Adalet Ağaoğlu, bu konu ile ilgili olarak şunları kaydeder:

“Günümüz insanı kendi mağarasında kaybolmuş. İçine kapandığı en derin mağara da cinsellik mağarası. Orada artık kendine bile değemiyor, kendini dahi hissetmiyor. *Ruh Üşümesi* de bunu sorgulamayı hedefliyor. Artık ne olsa orada buradaki çarpışmalar, vurulan adamlar, suda boğulan çocuklar, görüntüleriyle yatak odalarımıza kadar girmiş durumda. Eros, bu odalarda nereye nasıl konar acaba?”⁴⁶²

⁴⁶² Enver Ercan, (1992): “Adalet Ağaoğlu ile Erotizm Üzerine”, *Varlık*, Sayı: 1019, (Ağustos): 26.

Bu ve benzeri düşüncelere gerek deneme kitaplarında gerekse söyleşilerinde sık sık tesadüf etmek mümkündür. Söz konusu metinlerde benzer düşüncelerle karşı karşıya geliriz.⁴⁶³

Bunlara ekleyeceğimiz üçüncü nokta ise, bu olumsuz şartlar dahilinde erotik hayatını yaşamaya çalışan bireyin, ilk ve ikinci sırada ifade edilen olumsuzlukların bilincinde veya farkında olmamasıdır. Buna göre birey yaşamakta olduğu başarısız erotik hayatın gerçek nedenlerini sorgulama ve araştırma ihtiyacı duymamaktadır. Çünkü bireysel bilinci, kendisini tabii ve saf bir sevişmeden alıkoyan engelleyici unsurların uzağındadır. O, sadece sınırlı yapının kendisine sunduğu çerçevede, bu işi gerçekleştirir; bunun dışında başka bir alternatifi olduğunu düşünmez; böyle bir arayışın içerisine girmez. Bu noktada birey artık kendini dahi hissedemez duruma gelmiştir.⁴⁶⁴

Bütün bu genellemeler, *Ruh Üşümesi*'nde tanık olunan çeşitli kültür katmanlarına mensup çiftlerin –ya da genel anlamıyla bireylerin- neden sevişemediklerinin çerçevesini çizer. Yukarıda ifade edilen sebepler birey -veya çift- merkezli düşünüldüğünde aslında ideal erotik hayata giden yolun önündeki yegâne engelin sorgulama ve araştırma yetisinden uzak düşerek içe kapanan bireyin ‘bilinç düşüklüğü/körelmesi/tutukluğu’ olduğu söylenebilir. Bilinç körelmesi veya tutukluğu, *Ruh Üşümesi*'nin altını çizdiği temel kavramlardan biridir. Romanın muhtelif sayfalarında tanık olunan bu düşünceyi Adalet Ağaoğlu, daha roman başlamadan önce ilk sayfada *Yazsonu*'ndan yapmış olduğu şu alıntıyla duyurmaya çalışır: “... hiçbirimiz bu kan ve çürümüşlük kokusunun yatak odalarımıza kadar daldığının, sevişmelerimizin içine sızdığının, o sevişmeleri doğrayıp pörsüttüğünün bilincinde değildik...” Yazarın, *Yazsonu* romanından alarak *Ruh Üşümesi*'nin başına koyduğu bu cümle, yukarıdan beri belirtmeye çalıştığımız sebeplerin ve özellikle bilinç sorununun altını öz bir biçimde çizmektedir. Bunun yanında bu cümle, ayrıca *Ruh Üşümesi*'nin *Yazsonu* romanıyla ne tür bir akrabalık bağı içerisinde olduğunu da dikkate sunmaktadır.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Yukarıda işaret ettiğimiz durumu desteklemek amacıyla burada yine yazardan bir alıntı yapmak istiyoruz. Bu alıntıda Adalet Ağaoğlu, modern insanın hangi nedenlerden dolayı kendini hissedemez duruma düştüğünü ve *Ruh Üşümesi*'nin bu noktada hangi işlevi üstlendiğini dile getirir. Konu ile alakalı olarak şunları ifade eder Ağaoğlu: “... hepimiz aynı an’da aynı aletlerden aynı söylevleri, aynı CCN haberlerini dinliyorsak, bir an’ında çevirmen sesi savaşın sesi hâline geliyorsa, en güçlü başkaldırı şarkısı iki günün içinde başkaldırılanların tüketim malı, aracı hâline geliyorsa, ortada ‘yarın yanağından başka...’ diye bir yer kalır mı? İki kişiye özel tek alan, sevişme, iki kişiye özel kalır mı? Herkes yem fabrikasının çarkları arasına gönderilmiş sarışın civcivlerden ibaret. [...]. Bu konuşmayı altında yaptığımız şu elektrik ışığı, odanızı dolduran makineler, bilgisayarlar vb...ne hepimiz değişik nedenlerle teşekkürler yağıdırıyoruz. Romanımda sorgulanan ise, bu ışığın altında kurduğumuz hayattır.” (Ağaoğlu, (1993): 294.)

⁴⁶⁴ Bu, “... insanın kendini dahi hissedemez olduğu...” bir durumudur. Modern insanın durumunu bu şekilde ifade eden Adalet Ağaoğlu, bireyi özellikle bu noktada “didiklediği”ni belirtir. Ona göre “...insanlık birbirine çarptığını bile hissedemez duruma itilmiş gibidir. Bu noktada artık sorun, karşı tarafa duyarsız olma sorunu değil, kendine karşı duyarsızlaşma sorunu” dur. (Ağaoğlu, (1993): 293.)

⁴⁶⁵ Adalet Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi* romanının ortaya çıkış sürecini dikkate sunarken şunları söyler: “*Ruh Üşümesi* gibi bir kitabın yazılması bir ihtiyaçtı. Bir kitabın içinden fırladığı için bir ihtiyaçtı; *Yazsonu*'nun içinden fırlamıştı.” (Altuğ, (1994): Dergide sayfa no yok.) Yazarın romanla alakalı bu görüşleri, *Ruh Üşümesi*'nin açıkça *Yazsonu*'yla bir akrabalık içerisinde olduğunu göstermektedir.

Sevişememe sorununun temel sebeplerini genellemeler yoluyla ifade ettikten sonra şimdi konuyu daha da somut hâle getirebilmek düşüncesiyle metinlere geçebiliriz. Bunu yaparken önce yukarıda işaret ettiğimiz kültür katmanlarına mensup bireylerin etrafında meydana gelen metin parçalarına; ardından da yazarın *nasıl bir erotik hayat?* sorusuna karşılık olarak Adam’la Kadın etrafında kurguladığı ideal sevişme modeline göz gezdireceğiz.⁴⁶⁶

Burada üzerinde duracağımız ilk metin parçası öğretim üyesi-öğrenci arasında yaşanan bir ilişki etrafında vücut bulur. Karakterlerden ilki, bir üniversitede görev yapan mimarlık hocasıdır. İkincisi ise onun kız öğrencilerinden biridir. Metinden öğrendiğimize göre bu iki karakter arasında toplum değerlerine aykırı yasak bir ilişki söz konusudur. Bu tarz bir ilişki içerisinde olan hoca ve öğrenci, önceden belirledikleri bir noktada buluşacak ve bu buluşmanın ardından da bir eve –hocanın evine- gidip birlikte olacaklardır. Bu parçada altı çizilen önemli noktaları dikkate alarak bu buluşmayı şu şekilde sunabiliriz: Öğrenci, kendisini arabası ile alacak olan mimarlık hocasını “mezecinin önünde” beklemektedir. Bu bekleme esnasında öğrenci “hep yukarılara doğru bak”ar; özellikle etrafa kendisinin birini beklediği izlenimini uyandırmamaya özen gösterir. Bu çabayı sürdürdüğü bir sırada mimarlık hocası yani sevgilisi gelir ve onu arabasına alır. Gelmesi ve onu arabasına alması esnasında geçen sürede arkada bir yığın araba birikir. Bu yığılmayı fark eden hoca ve öğrenci, arabanın hareketinden sonra “herkese karşı birbirlerinin yanağına birer masum aşk öpücüğü kondururlar.” Yol boyunca “her birinin bir gözü önde, bir gözü arkada, kulaklar sağda ve solda, eller, parmaklar kasılmış, boyun damarları şişmiş olarak bakarlar.”(s.15) Dar bir zaman, gerilim, tedirginlik ve telaş üzerine kurulu olduğu dikkatlerden kaçmayan bu kısa yolculuğun ardından hoca ve öğrenci, aceleyle

Adalet Ağaoğlu, gerek az önceki ifadeleri söylememiş, gerekse *Ruh Üşümesi*’nin ilk sayfasına söz konusu cümleyi koymamış olsaydı bile, onun eserlerinin okuyucusu olan biri, bu iki roman arasındaki ilişkiyi kolayca müşahede ederdi. Çünkü bu iki roman, yukarıda işaret edildiği gibi bilinç körelmesi yaşayan bireylerin romanıdır. *Yazsonu*’nun şahıs kadrosunu teşkil eden bireylerinden Nevin, Meriç, Memet, Hasan, Fuat... gibi kişiler, hayatı yanlış algılamadan, başka bir deyişle bilinç körelmesinde dolayı acı ve mutsuz bir geçmiş yaşarlar. Onlar, ancak bir yaz sonu buluşmasında söz konusu tutukluluktan kurtulmalarıyla birlikte mutlu olabilir ve tekrar kaçtıkları hayatın içine dönerler. Aynı şekilde *Ruh Üşümesi*’nde de benzer bir durumla karşı karşıya geliriz. Yalnız şu farkla: Adalet Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi*’nde dikkate sunduğu meseleyi, *Yazsonu*’nun aksine daha dar bir açıdan ele alır. Bu romanda yazar, deyim yerindeyse meseleyi cinsellik ve erotizmle sınırlandırır ve bütün enerjisini bu noktalara sarf eder.

⁴⁶⁶ Adalet Ağaoğlu’nun metinleri, klasik gerçekçi yazarların metinlerinde olduğu gibi hazır formüle edilmiş reçeteleri/somut önerileri sunmazlar. Onun romancılık anlayışında önemli olan, hazır reçete sunmak değil yaşanan gerçekliği fark edilmeyen noktalarıyla ortaya koymak ve bunu özellikle okurun nezdinde tartışmaya açmaktır. Bu tavrın üretmiş olduğu metinler dolayısıyla öneriyi, çözümünü büyük oranda okura bırakır. Böylece okur, metni okuyacak ve en az yazar kadar bir çaba sarf ettikten sonra kendince bir çözüme ulaşacaktır.

Metinlerini özellikle bu anlayış üzerine kuran Adalet Ağaoğlu, yukarıda işaret edildiği gibi *Ruh Üşümesi*’nde kısmen önceki anlayışını ihlal eder gibidir. Bu romanda yazar, diğerlerinde olduğu gibi hastalıklı yapıyı ortaya koymakla yetinmiyor; buna ideal bir örnek de ilave ediyor. Çeşitli nedenlerden dolayı kendi mağarasına çekilmiş olan bireye/okura, Adam’la Kadın arasındaki sevişme süreciyle nasıl sevişebileceğini de gösteriyor. Bu durum, romanı öncekilerden ayırdığı gibi onu tez antitez üzerine kurulmasına ve bu bağlamda ilerlemesine sebep oluyor.

arabayı park ettikten sonra birlikte olacakları binaya yönelirler. Öğrenci “başını sözde erkeğin omzuna” dayayarak birlikte ilerlemeye başlarlar. Fakat tam bu esnada birlikte olacakları binanın önünde “kızın sınıf arkadaşlarından birini apartıman kapıcısıyla konuşurken görürler; kız hemen ayrılır, en yakın bakkala girer; erkek yoluna devam eder; ıslıklarla kapı önündeki öğrencisini ve kapıcısını selamlayıp, ıslıklarla merdivenleri tırmanır, bir kapı açar, girer”(s.16) ve bir müddet sonra da kız, hocasının aralık bıraktığı kapıdan içeri giriverir. Bu andan itibaren hoca ile öğrencinin birlikte olma sahnesini izleriz. Bu sahne adeta oldu bitti üzerine kurulmuş gibidir. Birlikte oluşla ayrılış en belirgin hususiyettir. Endişenin, korkunun ve de özellikle aceleciliğin belirgin olduğu bu sahnenin sonunda erkeği giyinirken kızı da yatakta söylenirken müşahede ederiz. Bu esnada her iki tarafın dile getirmiş olduğu sözler son derece dikkat çekicidir. Bunları yazar anlatıcı şu şekilde takdim eder:

“Mimarlık hocası, [...] pantolonunu giymektedir. Kız ise, buruşuk çarşaflarda, gerektiği kadar örtük olmak üzere, buruşuk yüz, dağınık fikirler, dağınık bir hayatla: [...]. Gördün mü, kimseye el sürmedin işte, hiçbir öğrencini yatağına atmadın, işini bitirir bitirmez de tüymeye hazırlanıyorsun, [...] hoş oyun oynar gibi sevişiyoruz biz de, komik şekilde, öyle değil mi?.. diye bir şeyler gevelemektedir; hoşnut mu değil mi belirsiz. Erkekse, ziyarı yok, diyecektir, evlenince ciddi ciddi sevişiriz. (burada kızın yüzünden gizli bir sevinç dalgası geçer), uzun uzun şöyle, seni mezecinin önünden alıp heykelin önünde bırakmak zorunda kalmayacağım, arabayı park edebileceğim bir yer bulacağım, herhâlde senin de bakkalda saklanıp da bana on dakika daha geç gelme durumunda kalmayacağın zaman. Erkek [...] bir yandan da genç kızı yataktan hemen sürükleyerek çıkarır: Giyin hadi, ders var, işim var, çabuk, çabuk der! [...]. İstersen kal burada, ha ama, telefonlara cevap verme, der.”(s.18)

Bu metin parçasında dikkati çeken ilk nokta bize göre birlikte olacak olan kişilerin konumu ve buldukları zemindir. Anlatımlarda da görüldüğü gibi bunlardan ilki bir öğretim üyesi, diğeri ise onun öğrencisidir ve aralarında gerek resmi anlayışın gerekse toplum değerlerinin kabul edemeyeceği, hoş göremeyeceği bir ilişki söz konusudur. Bu ilişkide öncelikle zeminin yasal bir zemin olmadığını belirtmek gerekir. Her iki karakter de belli kuralların geçerli olduğu bir kuruma ve topluma mensupturlar. Onlar böyle bir yapıda birlikte olmaya çalışırlar. Ancak mensup oldukları toplum yapısı onlara böyle bir hayatı özgürce yaşama imkânı vermez. Onları korku ve endişe içine sürükler. Bunu yukarıdaki metin parçasının hemen her karesinde açıkça izliyoruz. Mesela hoca ile öğrenci, önce mezecinin önünde buluşurlar. Onların böyle bir yerde buluşmaları şüphe yok ki sebepsiz değildir. Her şeyden önce böyle bir yer, gözden uzaktır. Daha da önemlisi toplumsal değerlerin en gevşek olduğu yerlerdendir. Tanınma ve yakalanma korkusu içinde olanlar için böyle bir yer, son

derece güvenlidir. Söz konusu baskının doğurduğu korku ve tedirginlik onları böyle bir yerde buluşmaya iter. Böyle bir yerde bekliyor olmasına karşın kızın yine de kendisini bu tür endişelerden kurtaramadığını müşahede ederiz. Bu endişenin arabaya bindikten sonra da her ikisini kuşattığını gözlemleriz. Mesela arabaya bindikten ve hareket ettikten sonra karı koca süsü vermek maksadıyla birbirlerini öpmelerinin yanında her ikisinin devamlı surette sağa sola, öne arkaya tedirgin bir şekilde bakmakta olduğunu ve tüm bunlara bağlı olarak vücutlarında normalin dışında bir hareketliliğin meydana geldiğini görürüz. Bunların da yine yukarıda işaret ettiğimiz hususlardan kaynaklandığını belirtmeye gerek yok. Bu endişe ve tedirginlikler, evin yakınına geldikleri esnada da sürer. Burada tanıdık bir öğrencinin evin kapıcısıyla konuşmakta olması kızın, hocasından ayrılmasına ve yolunu değiştirmesine sebep olur. Aynı şekilde hocanın adeta gece karanlığında mezarlıktan geçer gibi ısıklarla yanlarından geçtiğini görürüz. Şüphe yok ki bunlar bize resmi ve toplumsal baskılar altında yaşanmaya çalışılan yasak bir ilişkinin yaşanma veya yaşanmama biçimini gösterirler. Görüldüğü gibi bu yapıda erotik hayat son derece gerilmekte ve bölük pörçük olmaktadır.

Mezecinin önündeki buluşma ile başlayan ve evdeki alelacele birliktelikle sonuçlanan bu ilişkinin ikinci ayağı, yıllar sonrasında yaşananlarla dikkate sunulur. Adalet Ağaoğlu, ilerleyen sayfalarda bu iki karakteri bu sefer evli birer çift olarak karşımıza çıkarır. Artık burada önceki resmi ve toplumsal baskı ve kısıtlamalar söz konusu değildir. Ne var ki ilişkilerini evlilikle sonuçlandıran bu çiftler, yine de erotik bakımdan mutlu olamamakta, sevişememektedirler. Bunun sebebi ise, her iki tarafın erotizmi saf bir noktaya çekememesi, kirlenmiş toplumsal dil ve davranışlarla iletişim kurmaya çalışmasıdır.

Ruh Üşümesi'nde karşımıza çıkan ikinci metin parçası, genç kız-delikanlı etrafında vücut bulur. Öncekinde olduğu gibi burada da yine benzer sebeplerin ortaya koyduğu bir tabloyla karşı karşıya geliriz. Buna göre genç kız ve delikanlı, birlikte olabilmek umuduyla günbatımına yakın bir vakitte, bozkırda “taşlı tuğlalı, talana uğramış bir arsanın ortasında”(s.26) bir araya gelirler. Söz konusu yerde “biraz ikircikli, el ele tutuşurlar.”(s.26) İçten içe birbirini arzu eder duygularla yakınlaşmaya çalışırlar. Özellikle o günün gecesinde delikanlının şehirden ayrılıyor olması, onlara biraz daha cesur davranmalarına imkân sağlar. Yazar anlatıcı genç kız ve delikanlının buluşmalarından bir müddet sonra ortaya çıkan manzarayı şu şekilde takdim eder:

“Derken yamacı kanat takınmış, uçarak iniyorlar. Taze yeşil otların üstündeler artık. Trenin kalkmasına birkaç saat kala daha daha daha yakın olmalarını, tek beden kesilmelerini isteyen delikanlıdır ama, aynı istek genç kızda belki onunkinden de güçlü boy göstermiştir. Ne olsa henüz bütün, sağlam bir vazodur. Böylece otlar hayli ezilmiştir. Fakat tuhaf, ikisinde de bitmeyen bir yarımlik duygusu, kızın ağzında bir acılık. Delikanlının eli sveterinin altından sırtına kaymış, kopçayı açmaya çalışıyor; elleri öylesi titremektedir ki, başaramıyor

bunu; cayıyor, parmaklar yine de arkadan öne doğru akıyor, daha daha daha yakın olalım diyerek sutyenli göğüslerde geziniyordu. Fakat genç kız sürdüremeyecektir. Uzaklaşır.” (s.31)

Öncekinde olduğu gibi bu ikinci metin parçasında da yine birlikte olmak arzusuyla bir araya gelen iki genç insanı görüyoruz. Ancak bütün arzularına rağmen bunlar da hoca-öğrenci gibi birlikte olamazlar ve birbirlerinden uzaklaşırlar. Hiç şüphe yok ki bu uzaklaşmanın belli bir sebebi vardır. Yukarıdaki alıntıyı takip eden satırlar bunu açıkça ortaya koyar. Alıntının devamında kız, uzaklaşma sebebini şu şekilde ifade eder: “O kadar özel, öylesi ikimize ait bir yakınlığı üstümüze durmadan kül yağdıran, bize düşman bir gökyüzünün seyretmesi hiç hoş değil. Olmuyor, hayır, uzaklaşalım lütfen.”(s.32) Açıkça görüldüğü gibi burada bir utanma ve çekinme durumu söz konusudur. Genç kız, sevişmelerini ‘düşman bir gök yüzünün seyretmesini hoş görmez’; ya da daha açık bir ifade ile genç kız, açıkta sevişmekten çekinir ve utanır. Bu yüzden de delikanlıdan uzaklaşır. Genç kızın içinde bulunduğu bu durumu delikanlının şu sözleri de açıkça teyit eder: “Ama açıklıkta neden sevişilmesin bir tanem, anlayamıyorum.”(s.32)

Bu iki genç insan, “trenin kalkmasına birkaç saat kala” birlikte olmak amacıyla bir araya gelir; ama yukarıdaki anlatımlardan da anlaşıldığı gibi aralarında hiçbir şey olmaz ve neden sonra “trenin çoktan uzaklaş”mış olduğunu öğreniriz.

Görüldüğü üzere burada da genç kız ve delikanlı çekingenlik, utangaçlık gibi sebeplerden dolayı aynı sonuçla karşı karşıya gelirler. Genç kızın açık bir ortamda böyle bir şeyin olamayacağını ifade etmesi, şüphe yok ki onu bütünleyen toplumsal ve kültürel yapı ile ilintilidir. Adalet Ağaoğlu, genç kızla-delikanlının taşlı tuğlalı izbe bir yerde buluşmalarını dikkate sunarken, bu noktaya göndermede bulunur. Onların böyle bir yerde buluşmak zorunda kalmalarını sanki biraz Cumhuriyet’in başarısızlığına bağlar gibidir. Yazar, buluşma yerini dikkate sunarken eleştirel ve ironik olduğu gözden kaçmayan şu satırlara yer verir: “Genç kızla delikanlı, taşlı tuğlalı, talana uğramış bir arsanın ortasında dikilmektedirler. Neden sonra. Nice bahar otlakları geçildikten sonra, demek istiyor Cumhuriyet’in ilanı gele gele geline yerde, şimdi burada, bu her yana dağılmış demirler, çimento torbaları ortasında, kızıl günbatımına doğru omuz omuza durmaktalar ve ilan UMUT diye bağırmakta...” (s.26)

Öğretim üyesi-öğrenci ve genç kız-delikanlı etrafında meydana gelen metin parçalarına dikkat ettiğimizde, bunların resmi ve toplumsal değer ve yargıların etkisi altında bir araya gelmeye çalıştıkları ancak söz konusu unsurların etkinliğinden dolayı isteklerini rahatça gerçekleştiremediklerini müşahade ederiz. Burada resmi ve toplumsal baskının yazar tarafından açıkça vurgulandığı görülmektedir. Ona göre böyle bir yapı, erotik hayatı gizliliğe, kaçamak buluşmalara itmektedir. Bu durumda korku, tedirginlik, endişe gibi unsurlar öne çıkmaktadır. Hâl böyle olunca hiçbir şeyin bulaşmaması gereken birliktelikler bölünmekte ve parçalanmaktadır.

Bu metin parçalarına ilave olarak burada üzerinde duracağımız üçüncü metin parçası ise genç koca ve onun karısı etrafında yaşananlardan meydana gelir. Buradaki çiftler, “saklanmak” zorunda oldukları anlaşılan dört genci evlerine almak mecburiyetinde olmalarından kaynaklanan bir sevişememe durumuyla karşı karşıyadırlar. Buna göre genç koca ve karısının söz konusu olduğu metinde, eşlerin yatakta olduklarını müşahede ederiz. Bu esnada telefon zili sürekli bir şekilde çalar. Çiftler telefona cevap verip vermeme noktasında bir müddet tereddüt yaşarlar. Kadının “açmasak olmaz mı,” ifadesinden sonra koca, yüklenmiş olduğu görev üzerine telefonu açar; ardından evde olduklarını, söz konusu kişileri beklediklerini belirtir. Bu haber üzerine koca, yataktan kalkarak giyinir ve gelecek olanları beklemeye koyulur. Aktardıklarımızdan anlaşılacağı üzere burada eşler yatakta birliktedirler; bu esnada söz konusu haber gelir ve dolayısıyla eşlere özgü olması icap eden özel alan bölünür.

Haber üzerine bölündüğünü öğrendiğimiz birlikteliğin ardından gençlerin geldiğini öğreniriz. Onların gelmeleriyle birlikte bu sahnede bir tarafta bir görevi –gençleri “saklama” görevi- yerine getirmenin gururu diğer tarafta ise doğru dürüst yaşanamayan bir birlikteliğin doğurduğu sancuları izleriz. Yazar anlatıcı eşlerin içinde bulunduğu durumu gayet ironik bir şekilde şöyle takdim eder: “Asıl bu aşk, en güzel birliktelik, diye geçmiştir genç adamın içinden. Kadın, kasıklarındaki sancıyı bastırılmış, hiç yokmuşa getirmiştir. Birbirlerinden bir an’da kopma utkusu, böyle bir övünçle...” (s.67) Görüldüğü gibi burada anlatıcı, ironik bir üslupla eşlerin ikilem üzerine kurulu davranışlarını eleştirmektedir.

Bununla birlikte öte yandan gençlerin eve gelmeleri demek, eşlerin kendilerini belli bir denetime tâbi tutmaları demektir. Çünkü her ne kadar görev bilinciyle bu gençler eve alınmış iseler de, sonuçta onlar birer yabancı. Dolayısıyla onların yanında istendiği an, arzu edilen davranışlar sergilenemeyecek veya bu davranışlar köşe bucak gizli bir şekilde gerçekleştirilecektir. Nitekim burada da bazı davranışların ifade edildiği çerçevede gerçekleştiği görülür. Koca, dört kişiyi sakladığı daracık evde bir tarafta söz konusu gençlerden dolayı çekinik davranmakta diğer tarafta ise fırsat buldukça karısını köşe bucak sıkıştırmaktadır. Bu ve benzeri davranışlardan dolayı kadın kocasına “bu gizli dokunuşlarından iğreniyorum,” (s.67) der. Kocasına ise ona “... daha kaç ay kadın yüzü görmeyecek bu genç insanlar önünde dikkatli davranmalıyız; onlara erişemeyecekleri bir ciğeri gösterip geri çekmenin insanca olacağını düşünmüyorsun herhâlde?”(s.68) şeklinde karşılık verir. Bunun üzerine kadın “neden sonra, anlayışlı olmam gerek,”(s.69) diyerek kocasına hak verir.

Görüldüğü üzere genç koca ve karısı, üzerlerine yükledikleri bir görevden dolayı kendilerine ait olması gereken erotik alanı yaşayamazlar. Gençlerin geleceğini haber veren telefon sesiyle bölünen erotik hayat onların eve intikal etmelerinden sonra da devam eder. İlk andan son ana kadar her iki karakteri, bir ikilem arasında gidip gelirken izler; yanı sıra istediklerini yaşayamamalarından kaynaklanan bir mutsuzluğu gözlemleriz. Her şeye rağmen

sadece “kesilmeden, doğranmadan” birbirlerini tanıyabilecekleri bir yer arayan genç koca ve karısının ilerleyen sayfalarda ifade ettikleri şu cümleler dikkat çekicidir. Bu cümleler adeta meselenin arka planını yansıtır gibidir: “Sen yoksun demiş, kadın da. Ben de yokum. Hiçbirimiz yoğuz. Kendimize saygımız yok, güvenimiz yok, süt mavisi yok!..”(s.70)

Yukarıdan beri aktardıklarımızın dışında *Ruh Üşümesi*'nde temas edilebilecek birkaç metin parçası daha yer alır. Mesela kızı hapiste olan karı-koca; savaş muhabiri-kadın; uzay bilgini-kadın... gibi çiftlerin etrafında gelişen metin parçaları bunlardır. Bunlarda da benzer durumlarla karşı karşıya geliriz. Bir ikisi üzerinde kısaca durmak gerekirse: Mesela kızı hapiste olan karı-kocadan özellikle karı, içine sürüklendiği endişeden dolayı kocasıyla doğru dürüst bir araya gelmek istemez. Uzun süre devam eden ve adeta müzmin bir hâl alan bu durumu kocası “tam altı senedir yatağın bir köşesinde sen, bir köşesinde ben. Sırt sırta.”(s.110) cümleleriyle dikkate sunar. Koca tarafından dikkate sunulan bu ifadeler anlaşıldığı gibi bir yakınmayı dile getirir. Böyle olmasına rağmen karısı hâlâ eskiden beri sürdürmekte olduğu tavrını inatla devam ettirir. Bunun yanında üstelik kocasının böyle bir durum -yani kızlarının bunca zamandır hapiste olması ve buna bağlı olarak pek çok işkenceye maruz kalması- karşısında hâlâ bu tip şeyleri düşünebilir ve arzu edebilir olmasına da şaşırır ve onu bencillikle suçlar. Kızı için endişe eden anne “Gencecik evli. Altı yıldır erkeksiz. O öyleyken, hakkımız yok bizim.”(s.110) diyerek daha öncesinde olduğu gibi son noktada da kocasını geri iter. Böylece burada da erotik hayat türlü sıkıntılar ve dış etkenler yüzünden gerçek anlamda yaşanamaz.

Biraz önce işaret ettiğimiz diğer metin parçası yani Savaş muhabiri-kadın etrafında meydana gelen metin parçasında ise yine dış dünyada gelişen olayların yatak odasına taşındığını ve bu sebeple de erotik hayatın bölündüğünü izleriz. Bireye özgü olması gereken yatak odasının ne tür dış olaylarla bölük pörçük olduğunu, aşağıda farklı sayfalardan alarak sunduğumuz şu alıntı açıkça ortaya koyar:

“Fakat öyle ya, adamın dili kadının çene çukurunda gezinirken sanki bütün ordular, hepsi “Devam, devam!” demektedir. [...]. Patlayan belki de elektrogitarlar değildir; çünkü kadın BEN HER ŞEYİ GÖRDÜM demekte, tenine dokunduğu çekik gözlü erkeğin önünden yanmış cesetler geçmektedir. SEN HİÇBİR ŞEY GÖRMEDİN. Burunlarda yanık et, kemik, kıl ve aşk kokusu.” [...]. “Kaçının demiştiniz, sekizinin de mi diz yerinden kopmuştu bacakları? Ya o çocuklar! Bütün kemikleri kırılmış; ikisinin kafatasında birer delik ve kan seli. Bir savaş gözlemcisi sevişirken bunları unutabilir mi sizce?”(s.72-75)

Farklı çiftler etrafında meydana gelen bu örnek metin parçalarında da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesi*'nde içinde bulunulan çağda cinslerin hangi sebeplerden dolayı birlikte olamadıklarını ortaya koyar. Bu sebepleri örnek metin parçaları üzerinde göstermeye çalışır. Bunları gösterirken başta da vurgulandığı gibi özellikle üç esas nokta üzerinde durur.

Ana hatlarıyla bunlar cinsel hayatı baskı altında tutan toplumsal değer ve yargılar, modern çağın ortaya koyduğu olumsuzluklar ve bireyin sorgulama kavramından giderek uzaklaşmasıdır. Ona göre bunlar erotik hayatın önünde duran en önemli engellerdir ve gerçek bir erotik hayatın yaşanabilmesi ancak bu engellerin ortadan kaldırılmasıyla mümkündür.

5.2. ‘İdeal’ Sevişme Örneği

Ruh Üşümesi’ni incelemeye başlarken Adalet Ağaoğlu’nun, romanın art zaman düzleminde sevişememe meselesini ele aldığını; bununla birlikte hâlihazır zaman düzleminde ise ideal bir sevişme modelini dikkate sunduğunu belirtmiştik. Adam’la Kadın etrafında meydana gelen bu metin parçasını Adalet Ağaoğlu, yukarıda değindiğimiz metin parçalarının adeta anti-tezi biçiminde kurgular. Hemen bütün unsurlarıyla öncekine karşıt bir yapıda olan bu metin parçası, anlaşılacağı üzere *nasıl bir birliktelik* veya *sevişme* sorusuna karşılık verir. Bu, aynı zamanda yazarın okuyucuya sunmuş olduğu kendince bir model, daha doğru bir tanımlamayla bir “kışkırtı” veya bir “alternatif”tir. Bu nokta ile alâkalı olarak Adalet Ağaoğlu bir söyleşisinde şunları söyler:

“-Soluk alınacak bir aralık mı? Yaşanacak bir alan mı? Romandan çıkması gerekiyor, evet. İşte, kadımla adamın sözde, yeni kurgulanmış, resmedilmiş sevişme süreci. Ama bu süreci bir kışkırtı olarak da yazdım ben. Kaba hayat tüketiciliğine karşı durabilecek bir, ...alternatif!”⁴⁶⁷

Bu “kışkırtı”yı veya “alternatifi” Adalet Ağaoğlu, nasıl takdim etmektedir? Aynı masa etrafında bir araya getirdiği Adam’la Kadın’ın birlikteliğinde hangi unsurları öne çıkarmaktadır? Yaklaşık bir saatlik bu beraberlikte dikkati çeken noktalar nelerdir?

Aynı lokantada karşımıza çıkan Kadın’la Adam’ı Adalet Ağaoğlu, öncelikle öncekilerin yapılarından farklı bir şekilde dikkate sunar. Yazar anlatıcı Adam’dan bahs ederken onun “soğukkanlı, kolay irkilmeyen, kolay umutlanmayan ve kolay yok olmayan”(s.9) bir yapıda olduğunu belirtir. Yanı sıra onun mevcut erkek profilinden uzak, pek çok noktada kendini inceltmiş olduğunu ilave eder. Sınırlı bir bakış açısından bakan yazar anlatıcı ondan “kendisini her şeyden sorumlu sanmamayı, kendinden başka herkesi kurtarması gerektiğine inanmamayı, karşılığında her şeye el koymamayı öğrenmiş olabilir” diye bahsettikten sonra “kadına şunu bunu ısmarlayarak gözüne girmeye ya da ısmarladıklarını iki üst dereceden ödetmeye çalışanlardan olmayabilir”(s.28) der. Söz konusu anlatıcı diğer karakter, yani Kadın için de hemen hemen aynı olumlu ifadeleri kullanır. Mesela onun “Eli yüzü düzgünce; okumuş yazmış halli.”(s.9) bir kadın olduğunu ifade ettikten sonra “...bir çekiciliği var” ama buna karşın “kadınlığı haykırıyor.” ayrıca “hart, diye koparıp alan”(s.10-11) kadın tiplerinden de değil, der.

⁴⁶⁷ Ağaoğlu, (1993): 290.

Her ikisini biraz daha yakından tanıyabilmek için söz konusu özelliklerine beklili de şu noktaları da ilave etmek gerekir. Yazar anlatıcının anlatımlarından bu iki insanın daha önce herhangi bir şekilde tanışmadıklarını; aralarında evlilik gibi resmi bir bağın bulunmadığını ve onların bir yere gitmek veya bir yerden gelmek üzere oldukları bir esnada söz konusu mekânda karşılaştıklarını öğreniriz. Bunların yanında yazar anlatıcıdan ayrıca her ikisinin de son derece iyi eğitilmiş ve kültürel bakımdan donanımlı olduklarını öğreniriz.

Dikkat edilirse Adalet Ağaoğlu Kadın'la Adam'ı takdim ederken son derece dikkatli bir dil kullanır. Bu dille, özellikle karşımıza çıkardığı karşıt cinsleri reel hayattaki karşılıklarından tecrit eder. Burada Adalet Ağaoğlu toplumsal hayatta veya art zaman metin parçalarında görülen kaba, saldırgan, kendini öne çıkaran ve her noktada haklı gören, fırsatları değerlendiren kadın ve erkek tipi özelliklerden Adam'la Kadın'ı uzak tutar. Onları öyle bir özelliklerle donatır ki bu yapıda hiçbirini diğeri üzerine üstünlük kuramaz. Şiddet, baskı... gibi özelliklerden uzaklaştırılmış olan bu iki insan birbirlerine eşit seviye ve mesafededirler. Başka bir ifadeyle burada Adalet Ağaoğlu öncelikle iki olgun insan profili çizer. Bununla yazar, aslında birlikteliğe giden yolun ilk ve gerekli aşamasını oluşturmuş olur. Belirtmeye gerek yok; burada sağlıklı bir iletişimin kurulabilmesi için gerekli olan tüm unsurlara her iki insan da sahip. Ayrıca dikkat çekici olan diğeri bir nokta da şu: Dikkat edilirse Adalet Ağaoğlu kültürel bakımdan donanımlı kıldığı iki insanı, resmi ve toplumsal kuralların kabul edemeyeceği, hoş göremeyeceği bir zeminde bir araya getirir. Özellikle evlilikte resmi akdin önemsendiği bir toplum yapısında Adalet Ağaoğlu'nun iki insanı var olanın aksine bir zeminde buluşturması tesadüfi olmasa gerek. Şüphesiz bu, yazarın bilinçli bir tercihidir. Ona göre burada önemli olan erotik birlikteliğin bölünmeden, parçalanmadan insanca yaşanmasıdır. Bu hususu art zaman metin parçalarını dikkate alarak düşündüğümüzde daha net bir şekilde kavrarız. Hatırlanacağı gibi söz konusu kısımlarda bir araya gelen çiftler, sırf bu akdin yokluğundan dolayı telaş, endişe ve gerginlik içerisindeydiler. Telaş, endişe ve gerginlik ise onlara birlikte olma imkânı vermiyordu. Buna karşın aynı masa etrafında bir araya gelenler yani Adam'la Kadın öncekilerin aksine psikolojik bakımdan son derece rahatlırlar ve böyle bir hususu önemsemesler.

Aynı masa etrafında oturduğunu gördüğümüz Kadın ve Adam'ın, erotik birlikteliğe giden süreçte özellikle birbirlerinin dilini anlamaya, dış dünyanın gelişmelerini geride bırakmaya ve tek bir noktada yoğunlaşmaya çalıştıkları dikkati çeker. Şüphesiz bu hususlar, yazar tarafından bilinçli olarak ileri sürülürler. Bunlar, romanın ön gördüğü sağlıklı bir erotik birlikteliğin diğeri önemli unsurlarıdır. Hatırlanacak olursa, art zaman metin parçalarında karşımıza çıkan çiftler bu husustan uzaktılar. Onlar, bir araya geldiklerinde ne birbirlerinin dilini anlardı, ne de dış dünyanın gelişmelerini geride bırakabilirlerdi. Sorumlu oldukları veya yapmaları gereken işlerden dolayı kendilerini bir acelecilik sarardı. Böyle bir durum onları, ister istemez birkaç parçaya böler ve erotik birliktelikten uzaklaştırırdı. Oysa Adam ve

Kadın işaret edildiği gibi bu durumdan tamamen uzak ve rahattır. Mesela Adam ne “karım evde bekler”(s.46) gibi bir endişe, ne de “önemli bir iş toplantısında bulunmak zorundayım”(s.47) veya “şimdi uçağı kaçırsam Doğu’da vermem gereken dersi vermemiş olurum”(47) gibi... acelecilik içerisindedir. Önceki sevgili veya çiftlerin aksine bunlar, bu tür endişelerden tamamen uzaktırlar. Bu tür endişe ve acelecilikten uzak Adam ve Kadın’ı yazar anlatıcı şu şekilde takdim eder: “Onlarsa, karşılıklı herhangi bir incitcilikten, rahatsız edici her tür kalınlıktan uzak, elleri masanın üstünde yan yana, öylece durmaktalar. Salt iç titreşimlerle yaşanabilir bir dokunma duygusunu tadıyorlar belki.” (s.47)

Aynı masada karşılaşmalarından sonra aralarında geçen sesli ve sessiz diyalogların Adam ve Kadın’ı ruhen birlikte olabilme aşamasına getirdiğini gözlemleriz. Bu noktadan sonra artık onları bir otel odasında birlikteyken görürüz. Bu andan itibaren romanda söz konusu düşsel sevişme süreci başlar ve bu, -yazara has erotik bir dille- belli bir noktaya kadar da devam eder⁴⁶⁸. Şüphesiz bu sevişme süreci bazı bakımlardan önem arz eder. Diğer kısımlarda olduğu gibi bu kısımda ne tür noktalar öne çıkmaktadır? Başka bir ifadeyle Adalet Ağaoğlu söz konusu sevişme sürecinde hangi noktaların altını çizmektedir?

Otel odasına uzanan Kadın’la Adam’ın birlikteliğine bu açıdan bakınca temelde üç noktanın dikkat çektiği görülür. Bunlardan ilki, sevişme mekânının nezhliği; ikincisi, birlikteliğin ahengi; üçüncüsü ise birlikteliğin sürekliliğidir. Şimdi bunlara karşılaştırmalı bir şekilde kısaca değinelim.

Yazar anlatıcı tarafından tasvir edilen otel odası gerçekten dikkat çekici bir nezhliktedir. Bu nezhlik, söz konusu anlatıcı tarafından bir kere ifade edilip geçilmez. O, birlikte olunma süresince buna sık sık atıf yapar. Mesela farklı sayfalardan yaptığımız bu alıntı, mekân hakkında belli bir fikir vermektedir:

“Yırtıcı, saldırgan olmayan aydınlık, otel odasının büzgüleri de, etekucu süsleri de hiç abartılmamış gümüşsü mavilikteki perdelerinden içeri süzülmekte. Geniş bir oda. Okşayıcı bir serinlik. Kadın, yatağı geçip pencereye doğru birkaç adım atıyor. Tertemiz perdeler. Üstlerinde en küçük bir yağmur lekesi, tek sigara yanığı bulunmaması ona beklediğinden öte bir rahatlama duygusu veriyor. [...]. Bu benim en sevdiğim ışıık; sūtmavisi aydınlık... [...]. Odaya yayılan okşayıcı

⁴⁶⁸ Burada şöyle bir soru zihinlere takılabilir: Neden düşsel bir sevişme? Adalet Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi*’ndeki Adam’la Kadın arasındaki düşsel sevişmenin gerekçesini şu şekilde ifade eder: “*Ruh Üşümesi*’ni romanın Kadın’ı ile Adam’ı arasındaki bir sevişme eksenini çerçevesinde yazmayı tasarlarlarken kayda aldığım ilk şey şu idi: Sahih bir cinsel birleşmenin, bedenlerin ve hislerin (ruhun) saf akışıyla yaşanabilecek bir sevişmenin ancak düşünmeyle olabileceği. Aşkın anlatı diline zaten fesatlık karışmıştır, ama iki cins birbirine doğru çekilirken, beden dillerindeki farklılık her iki tarafın da ayrıca özel kıvrımları saklanmasına yol açıyorsa, gerçek hayatta sahici bir sevişme gerçekleşemezdi, sadece düşünlenebilirdi. Özellikle kişi’lik söz konusu ise, ikinin bir olması olanaksız galiba. (Ayrıca, bana kalırsa, iyi ki de öyle.)” (Ağaoğlu, (1993): 42.)

mavi ışığın onlara düşsel bir ortam hazırladığı söylenebilir. Böyle bir ortam, özlemlerini kışkırtıyor olabilir.” (s.49-50)

Dar anlamda karşımıza çıkan bu mekânı ve ona yüklenen son derece büyümlü havayı şüphe yok ki art zaman metin parçalarını dikkate aldığımızda daha iyi kavrarız. Mesela genç kız-delikanlı ile öğretim üyesi-öğrencinin buluşma yerlerini hatırlayalım. İlk çift son derece kötü bir ortamda “taşlı tuğlalı, talana uğramış bir arsanın ortasında”(s.26) bir araya gelir. Aynı şekilde öğretim üyesi ile öğrenci de çok kötü bir mevkide bulunan bir evde ve bu evin kirliliği içerisinde birlikte olmaya çalışır. Öncekilerle sonrakilere sahne olan bu mekânları karşılaştırdığımızda aradaki farkı kolayca görmüş oluruz.

Bu mekânda dikkati çeken ikinci nokta ise Adam’la Kadın arasındaki birlikteliğin ahengidir. Kısmen yukarıda değindiğimiz gibi burada iki kişinin gerek beden gerekse ruhen birbirlerini bir insan olarak algılama, kabul etme eğilimi içerisinde olduklarını gözlemleriz. Ne Adam toplumsal değerlere bağlı kalarak erkekliğini öne çıkararak Kadın’ı ezmeye, yok etmeye veya yok saymaya yönelir; ne de Kadın hem cinslerinin davranışlarına bürünerek kendini ezik ve aşağı görür. Kendilerini, ait oldukları toplumsal değer ve yargıların dışında tutmaya çalışırlar. Utangaçlık, çekingenlik... gibi unsurları arka plana iterler ve kendilerini sadece erotik hayatın gereklerine bırakırlar. Bu şekilde art zaman metin parçalarında karşımıza çıkan çiftlerin yapamadığı bir şeyi, dokunmayı, hissetmeyi ve beraberinde zevk almayı gerçekleştirirler. Otel odasındaki bu beraberlikte özellikle birbirlerini anlamaya, tanımaya çalışmaktan dolayı meydana gelmiş bir ahenk vardır. Mesela yazar anlatıcı Kadın’ın bulunduğu noktayı şu şekilde tarif eder: “Kendini dokunuşlara adayış. Onuru, özlemleri, kadınlığına saygısı, ondan hoşnutluğu, eşitlenmenin güzelliği, ten ötesi buluşmalar, ne altta oluş ne üste çıkış...” (s.57)

Ahengin yanında dikkati çeken diğerk bir nokta ise, birliktelikteki sürekliliktir. Düşleme yoluyla otel odasına uzandıktan ve sevişme süreci başladıktan sonra Kadın’la Adam’ın birlikteliği, öncekilerin aksine hiçbir şekilde bölünmeye uğramaz. Burada her ikisinin önemseydiği tek bir şey vardır: Bedenlerin ve ruhların erotik düzlemde gerçek anlamda buluşabilmesi ve bunun sürekliliğinin sağlanabilmesi. Bunun dışında bu otel odasında herhangi bir şeyin önemi yoktur. Adam ve Kadın’ın davranışlarında bu husus belirgindir. Adalet Ağaoğlu bu noktanın okuyucu tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için romanında birtakım işaretlere yer verir. Mesela bunlardan biri söz konusu süreçte “...sürekli ve yüksek perdeden çınla”yan telefon sesidir. Son derece sessiz olduğu ifade edilen odanın, bir anda yüksek sesle çınlamaya başlayan bu telefon sesiyle eski sükunetini yitirdiğini görürüz. Ancak sükunetin bozulmasını sadece yazar anlatıcının anlatımıyla okuyucu fark eder. Asıl odada olanların bundan hiç etkilenmediğini; hatta onların üst perdeden çalan telefonun sesini dahi işitmediğini müşahade ederiz. Bu ses üzerine “ne adam, ne kadın almaca doğru en ufak bir harekette bulun”ur.(s.66) Uzun bir müddet çaldıktan sonra ise Adam, sanki telefonun sesini duyar gibi

olur. Bunun üzerine fırsatını bulduğu bir esnada Kadın'a herhangi bir ses duyup duymadığını sorar. Bu soru üzerine "evet diyor kadın da, sesinde tereyağında erimiş taze peynir kıvamıyla, evet; sizi."(66) der; o zaman Adam da "dudaklarındaki coşkulu çırpınışları doğrudan onun bedenine aktar"arak şu karşılığı verir: "İşittiğimi daha iyi anlatacak bir şey bulursam, söylerim."(s.66) Bu sesin onlar tarafından işitilmediğini ayrıca yazar anlatıcı da şu ilginç sözlerle doğruluyor: "Odanın hafif gölgeler edindiği sümavisi aydınlığında sevişenler ne zil işittiler, ne kadının çığlığını. Onların işittiği, usul titreşimler, ağırdan başlayıp coşkuya doğru yol alan ten melodileri. Kesintisiz, uyumlu." (s.68)

Görüldüğü gibi burada uyumun ve yoğunluğun meydana getirdiği sürekliliği hiçbir dış unsur bölememekte ve parçalayamamaktadır. Odayı dolduran zil sesi, onların birlikteliğinin sürekliliğine bulaşamamaktadır.

Adalet Ağaoğlu, zil sesi etrafında gelişen yukarıdaki olayın hemen ardından okuyucuyu, diğer kısımlarda olduğu gibi, yine bir art zaman metin parçasıyla karşı karşıya getirir. Genç koca ve karısı etrafında gelişen bu metin parçası, ilk bakışta yukarıdakine karşıt özellikleri ihtiva ettiği dikkatten kaçmaz. Mesela burada genç koca ve karısı birlikteler ve bu esnada telefon çalmaya başlar. Bunun üzerine koca derhal yatağından kalkar ve telefona cevap verir. Telefon görüşmesi sona erdikten sonra ise birlikteliği olduğu yerde bırakır ve giyinir. Bu metin parçası şüphe yok ki gereksiz yere devreye girmez. Adalet Ağaoğlu, bu iki örneği olumlu ve olumsuz yönleri yansıtabilmek üzere arka arkaya dikkate sunar.

Adı belirtilmeyen bir lokantada aynı masa etrafında bir araya gelen ve neden sonra düş yoluyla otel odasına uzanarak sevişmeye başlayan Adam'la Kadın romanın sonlarına doğru tekrar reel dünyaya yani aynı lokantaya dönerler. Tabii ki önceki çiftlerden hiçbirinin gerçekleştirmediği birlikteliği tam anlamıyla gerçekleştirdikten sonra. Bu birlikteliği gerçekleştirdikten sonra reele dönen Adam'la Kadın, büyük bir hazzın coşkunluğu eşliğinde artık yavaş yavaş lokantayı terk etmeye hazırlanırlar. Tam bu esnada onlar aynı zamanda birbirleriyle de konuşurlar. Bu konuşmalar esas olarak iki nokta etrafında döner. İlki, bir saatin ardından veya ilişkiden duyulan memnuniyettir. Aşağıdaki alıntı bunu örnekler:

"Sonra kadın yumuşacık hareketlerle ceketini giyerken ekleyecek: "Çok güzeldi." Öteki de durup bakacaktır. Bilmektedir, ama işitmek de isteyecektir: "Ne?" "Bana dokunan birinin olması... Bana dokunuşunuz... Çok güzel. Şu son bir saat." Kadın ceketini giymiştir, ama çantasını yerden almakta acele etmeyecektir: "Evet. Çok güzel. Benim için de."(s.136)

Bu alıntıdan birkaç satır sonra gelen konuşmalarda ise daha önemli olan ikinci noktayı görürüz. Burada baştan beri üzerinde durduğumuz sorunun bir özetini okur gibiyiz. Kadın'la Adam arasında geçen şu diyalog bunu açıkça gösterir:

"Kadın ekleyecek:

“Ben de ömründe tek kadeh devirmemiş insanları sevmem zaten. Özür dilerim. Galiba bunu daha önce söylemiştim.”

“Adam:

“Hayır,” diyecek, bunu söylemediniz.” Giderek kendimize daha kalın kabuklar ediniyoruz, dikenli duyurgalarımızı daha çabuk içeri çekiyoruz, dediniz. Kabuklu hayvanlara benzedik; öyle ki, titreşimlerimizin suyun gel-gitlerine mi, kendimize mi ait olduğunu, ruhumuzun mu, bedenimizin mi üşüdüğünü başta kendimiz, artık kimse kestiremiyor. Onun için kabuklarımıza dokunmamız, dokunmamız, denizlerin derinliklerinde, mağaralarında da birbirimizi ve kendimizi aramaya gitmemiz gerek, dediniz. “Ömründe tek kadeh devirmemiş insanları sevmem, demediniz de, yanılmıyorsam, tek korkum, ürperişlerin algılanamayacak kerte unutulmuş, yedi kat yerin dibine gömülmüş olmasıydı, dediniz.” Ta derinlere de kaçsa, dokunuşların hissedilebileceği an'lara sımsıkı sarılmalıyım.”(s.136-137)

5.3. Cinsellik ve Dil

Cinsellik gibi lokal ve son derece de zor bir sorun ne tür bir dille anlatılacak? Bu özel alan, alabildiğine erkek değerlerle yüklü ve bir o kadar da kirlenmiş olan mevcut erotik dille mi yoksa başka bir şekilde mi anlatılacak? Bu sorular, şüphe yok ki *Ruh Üşümesi* yazarının önünde duran en önemli sorulardır. Bu hassas sorunu işleyecek olan yazar, mutlaka önce bu nokta üzerinde duracak ve romanı için en makul olan yolu arayacaktır. Son derece önemli olan bu noktadaki arayışını Adalet Ağaoğlu bir denmemesinde şu şekilde ortaya koyar:

“[...D]üşleme yoluyla da olsa, sahici bir sevişmeyi anlatmaya hangi sahici dille ulaşacaktım? Aşka, cinselliğe ait dilimiz, anlatım yollarımız cinsel hayatlar gereği o kadar fazla anlam kaymalarına uğramış, her sözcük o kadar fazla kendinden başka bir şey olmuşken, metinle kendim arasındaki anlaşma yolunu nasıl bulacaktım? [...]. *Ruh Üşümesi*'nin eksenine aldığım düşsel hayat açısından önümde gerçekten zorlu bir dil engelini bulduğunu, tasarımı gerçekleştirmeye oturunca daha açık seçik anladım. Ne olsa ben Kadın'a 'koyacak' Adam'ı yazmayacaktım; kimse de kimsenin 'iflahını kesmeyecekti'. Kısacası, gerçek dünyanın bütün parçalama ve kirlitmelerine karşın, ancak düşlemeyle saf ve sahih hâlini yazabileceğim bir sevişme için kullanılacak dilin de saf ve sahih –üstelik de sarih- olması gerekiyor. Bu anlamda tıp dili hiç işime yaramazdı. Yer altı cinsellik dili ise ancak 'gerçekçi' anlatının kısmi bir aracı olabilirdi. Kuşkusuz ben, cinselliği en üstü örtülü biçimde anlatmış divan yararlanabilir, orada olduğu gibi kaşa keman, dudağa kiraz, yanağa elma, göze badem, boya selvi, ayağa güvercin

diyebilir; alt bölüm girinti ve çıkıntılar için de çiçekleri, böcekleri, kelebekleri yardıma çağırabilirdim.”⁴⁶⁹

Ancak Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesi*'nde anlatacağı veya görselleştireceği gerçek bir sevişme için tüm bunları yetersiz bulur. Çünkü “artık ne Mevlânâ, ne Karacaoğlan ne de Nedîm zamanını yaşıyoruz. Üstelik de görsel sanatlar, sinema ve televizyon, cinsel hayatı insan bedeninin her milimetre karesiyle, dokunuşun bütün boyutlarıyla anlatım alanları içine almış durumda. Beri yanda, [...] çağımız, cinsel devrimi yaşamakta olan bir çağ ve insanlar birçok yerde, plajlar bir yana, Batı metropollerinin ana caddelerinde bile anadan doğma gezebilmekteler. Bu durumda artık, “Adam, kadının kumsalda elmalarını sallayarak yürüyüşüne, güvercinlerinin kumda bıraktığı izlere baktı ve göldeki kamışlar ayağa kalktı,” denmesi mümkün mü?”⁴⁷⁰ Ona göre bu çağda artık bu ve benzeri bir dille gerçek bir erotikizm anlatmak mümkün değildir. Öyleyse bu hayatı en iyi şekilde verebilmek için ne yapmak gerekir?

İleriye sürdüğü çeşitli sebeplerden dolayı mevcut erotik dili yetersiz bulan Adalet Ağaoğlu, tam bu noktada yeni bir erotik dilin peşine düşer. Bu dili oluşturabilmek için başka alanlara yönelir ve son tahlilde kendince bir çıkış yolu bulur. Aynı yazıda yazar, bu çıkışı şöyle ortaya koyar:

“Bütün bunlara karşın ve bütün bunlarla birlikte sonuçta önümde büyük bir birikimin durduğunu da anladım. Böyle bir anlatıda pekala hem eski şiirimizin kullanımlarından yararlanabilir, hem eskilerin bilmediği, uzay çağından doğma bir dili cinselliğin buyruğuna verebilirdim. Artık, en derinlerdekinin bile bütünüyle keşfedildiği deniz mağaralarına uzanabilir, oradaki deniz hayvanlarının anlatacaklarını dağarıma koyabilirdim. Sonra, elektrik akımı. Bu benim yaşadığım zamanın cinselliği anlatabilecek en güçlü, en çağrışım yüklü sözcük tamlamalarından biri. Roket de, uzay da, modüllerin birleşmesi de. Yerinde kullanıldıklarında teknolojik kurulumlarından sıyrılabilen sözcükler bunlar. Özetle uzaydan mağaraya, hançerden deniz kestanesine geniş bir seçme şansım olduğunu anladığım zaman büyük bir özgürlük duygusu edindim ve bu duyguyla pekala çimler, koyaklar, petaller, hiç nazlanmadan yardımına koştular.”⁴⁷¹

Bu alıntı, Adalet Ağaoğlu'nun son noktadaki çıkışını açıkça gösteriyor. Görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu, bir tarata eski Türk şiirinin önüne koyduğu imkânı bütünüyle unutmuyor ve onu yanına alıyor; öte tarafta da buna içinde bulunduğu çağın çeşitli alanlarda ortaya koyduğu sayısız imkânları ekliyor ve böylece *Ruh Üşümesi* için gerekli olan “yeni erotik dili” elde

⁴⁶⁹ Ağaoğlu, (1993): 42-43.

⁴⁷⁰ Ağaoğlu, (1993): 43.

⁴⁷¹ Ağaoğlu, (1993): 44.

ediyor. Burada ise geriye sadece bu dili daha yakından ve somut bir şekilde görmek kalıyor. Bunun için de şüphe yok ki söz konusu metne yani *Ruh Üşümesi*'ne yönelmek gerekiyor.

Adalet Ağaoğlu'nun söz konusu dili elde etmek için eski Türk şiirinden daha genel ifade ile gelenekten yararlandığını yukarıda söylemiştik. Bunu *Ruh Üşümesi*'nde açıkça görüyoruz. Karşıt cinslere ait olan çeşitli organları veya bu organlara ilişkin çeşitli durumları ifade etmede yazar, gelenekte var olan nitelemeleri aynen veya kısmi değişikliklerle alır ve kullanır. *Ruh Üşümesi*'nin muhtelif sayfalarından aşağıya aldığımız şu birkaç cümle bunu açıkça örnekler:

“[...B]u yatakta attığım *fişek*ler sayısınca roket fırlatabilirim. [...]. Benim için açılışın *saten kaplı kadife kutunuz*, ah nasıl da tıpatıp oturdu benim aile *mücevheri* yumuşacık ipek *muhafazasına*, [...]. tarih adına bu kahraman *aleti* nereye nasıl konduracaksınız.”(s.34) “[...D]onuk gümüş rengi gövdesiyle tarihe saplanmış *hançerine* hayran bir uzay bilgini değil.”(s.36) “Sevgilimle ilk defa kötü bir otel odasında nihayet seviştiğimizde, elime boza kıvamında bir sıvı değince *kadınbalını* da *erkekbalı*nı da keşfetmiş oldum.”(s.60)

Bu alıntıda italik olarak dizdiğimiz “fişek”, “saten kaplı kadife kutu”, “mücevher mahfaza”, “alet”, “hançer”, “kadın balı”, “erkek balı” gibi kelime ve kelime grupları söz konusu durumu örnekler mahiyetindedir. Geleneksel dilden geldiğini düşündüğümüz bu örnekleri burada daha da artırmak mümkündür. Metnin muhtelif kısımlarında Adalet Ağaoğlu bu tarz kelimeleri kullanır.

Ancak yazar, kendini tamamen bu tarz kelimelerle de sınırlandırmaz. Daha önce de işaret edildiği gibi bunlara kendi buluşlarını da ilave eder. Bu ilavede yazar, çeşitli alanlara – mesela tabiata, deniz ve hayvanlar alemine, teknolojiye kısacası tüm alanlara- ait olan kelime ve kavramlardan belli bir seçme yapar ve bunları ilgi ve benzerlikten hareketle karşıt cinslerin bedenlerinin tüm uzuv ve hususiyetleri ile bunlara ilişkin çeşitli durumları nitelemede kullanır. Başka bir ifade ile Adalet Ağaoğlu, muhtelif alanlarda kullandığımız bazı kelime ve kavramları erotik veya cinsel alana aktarır: ‘ova’, ‘engebe’, ‘çim’, ‘düzlük’, ‘tepe’, ‘tepecik’, ‘eğim’, ‘koyak’, ‘bayır’, ‘burun’ ‘deniz kestanesi’, ‘yosun’, ‘nem’, ‘karanlık’, ‘esmer’, ‘kuytuluk’, ‘kıvrım’, ‘kuzu’, ‘kabuk’, ‘uğultu’, ‘mağara’, ‘yumuşak’, ‘kın’, ‘kılıç’, ‘süngü’, ‘nara’, ‘timsah’, ‘canavar’, ‘ipekböceği’ ve benzeri... Bunlar yukarıda çeşitli alanlardan alındığını belirttiğimiz kelimelerden sadece birkaçıdır. Burada bunları sayı olarak daha da artırmak mümkündür. Romanın hemen her sayfasında okuyucu bu tür kelimelerle sık sık karşılaşmaktadır.

Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesi*'nde karşımıza çıkan bu kelimelerin her birine şüphe yok ki ayrı ayrı anlamlar yüklemiştir. Onun bu romanda hangi kelimeye ne tür bir anlam yüklediğini

kolayca fark ederiz. *Ruh Üşümesi*'nin bazı sayfalarından aldığımız şu cümleler bize hem az önceki nokta hem de bu dilin romandaki genel kullanımını hakkında belli bir fikir verir:

“Kadın adama hem çok tanıdık; hem hiç değil. Ellerine sorulursa, işte gövdenin bildik kıvrımları, yumuşak engebeler, çimli ovalar; buralardan geçmek, bir düzlükte soluklanmak, sonra oradan kanat çırpma; yeniden havalanıp bir tepeciğe konmak, derken bayır aşağı inmek, inerken bir kuzuya sarılmak, onun nemli kara burnundan öpmek...”(s.54) “Her şey ne kadar uyumlu, hafif. Tepeler nasıl bir eğimle uzanıp gidiyor, koyaklar ılık. Kınından çekilmiş kılıçlar, atılan naralar, batan, oyan süngü uçları yok.”(s.59) “Adamın eli karından biraz aşağıya, küçük tepelik üstüne kayıyor.”(s.82) “Su, kayaları, deniz kestanelerinin esmer kabuklarını yakalayıp geri çekiliyor, sonra gelip yine öpüyor onları. Adamın dudakları da aynı yaklaşıp uzaklaşmalarla kadının göğüs uçlarına değişiyor”(s.85) “Karnı aşağı inip çıkıyor; meme uçlarını adamın meme uçlarında gezindiriyor ve küçük yosunlu tepeliğin altına doğru kayıp gelen dişsiz timsahın başını hissediyor. Canavar, kendi gibi nemli, karanlık kuytulukları arıyor.”(s.90) “Az önce vurucu kesilen timsahın başı kendine beklenmedik bir sevecenlik edinmiş, bulunduğu tepelik altını küçük dokunuşlarla öpüyor.”(s.93) “Timsahın şimdi açıkta kaldığını, mağarasını aradığını biliyor.”(s.96) “Kadın adama daha sıkı, daha sıkı sarılıyor, onu kendine çekiyor; küçük tepeliğin altında çekinik, tedirgin, ağır ağır soluyan organın başını hissediyor.”(s.99) “Kadın altta kalan kolunun birini kurtarıp parmaklarını onun karnından aşağıya doğru indiriyor. Orada, az daha aşağıda canlılık, dirim kendisini bekliyor. Bu kez ona dokunmakla yetinmeyecek, tutacak onu, birlikte dalacaklar o uğultulu mağaraya. Tek mağaraya.”(s.99) “Parmakları dirimin nemli başını, ipek derisini buluyor. Bir timsah olamaz bu. Bir ipekböceği diye gülümsüyor dudaklar.”(s.100) “Kadın sadece, karnının altında, tepeliğinin oralarda kımıldanan ipek derili timsahı, onun nemli kestane başını dinliyor. Adam kendini yukarı çekiyor ama, belini yastıklara, sırtını yatağın tahtasına dayıyor; yarı oturur durumda kadının başını kucağına alıyor, dişsiz timsahının hemen yanına. Kadın da bunu tutuyor, yanağına bastırıyor, hemen hemen ağzının kıyısına. [...] Kadın, nemli kestane tepeliğinden hafifçe öpüyor.”(s.112)

Bu alıntı yukarıda işaret ettiğimiz durumu açıkça ortaya koymaktadır. Alıntıda karşımıza çıkan ‘timsah’, ‘ipek derili timsah’, ‘dişsiz timsah’, ‘mağara’, ‘uğultulu mağara’, ‘ova’, ‘çimli ovalar’, ‘tepe’, ‘tepelik’, ‘deniz kestanesi’, ‘nemli deniz kestanesi’, ‘canavar’ gibi kelime ve kelime gruplarını Adalet Ağaoğlu metnin genelinde yoğun bir biçimde kullanır.

Burada ayrıca belirtmeye gerek yok: Bu ve benzeri kelimeler, önekilere nazaran daha fazladır. Adalet Ağaoğlu söz konusu hayatı anlatırken özellikle bu tarz kelimelere başvurur.

İster gelenekten gelenler isterse yazarın buluşu olanlar olsun tüm bu kelimeler şüphe yok ki bir bütün hâlinde *Ruh Üşümesi*'ndeki erotik hayatı anlatırlar. Ancak bu nasıl bir anlatım? Bu hususu, çeşitli durumları somutlaştırmak için yukarıya aldığımız alıntılara bakarsak kolayca kavrarız. Bu alıntılarda da görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesi*'nde erotik hayatı deyim yerindeyse kelimelerle görselleştirmeye çalışır. Ancak bu; pornografik, kaba ve savruk bir görselleştirme değil, tam aksine estetik bir görselleştirmedir. Romandaki dilin –mesela onun son derece örtük/kapalı, mecazlar ve benzetmelerle örülü olması ve ayrıca kelimelerin büyük bir özenle seçilmesi ile neredeyse şiir diline yaklaşması gibi- hususiyetine dikkat eden hemen her okuyucu bunu net bir şekilde görür. Burada bunu görmek için ayrıca bir metin alıntılama gereği yok. Önceki alıntılar, söz konusu durumu açıkça gösterirler.

Erotik dil etrafında dönen tüm bu anlatımları kısaca toparlamak gerekirse burada şunları söylemek mümkündür: Adalet Ağaoğlu *Ruh Üşümesi*'ndeki erotik hayatı anlatmaya başlarken girişte de görüldüğü gibi önce dil problemiyle karşılaşmış ve bu problemi aşmak için çeşitli arayışlar içerisine girmiştir. Arayışları sonunda ise bir çıkış yolu bulmuş ve romanını bu çerçevede yani yeni bir erotik dille yazmıştır. Önceki anlatımlarımızda da görüldüğü gibi bu yeni erotik dil esas olarak iki nokta üzerine kurulmuştur: Eski Türk şiiri veya daha genel bir ifade ile mevcut erotik dil. Bu, *Ruh Üşümesi*'nde karşımıza çıkan erotik dilin bir tarafını oluşturur. Ancak hemen eklemek gerekir ki, bu tarz bir dilin söz konusu erotik dile katkısı sınırlıdır; yazar bu dilden kısmi ölçüde yararlanır. Bunun yanında *Ruh Üşümesi*'ndeki dilin asıl tarafını ise yazarın buluşları yapar. Hayatın çeşitli alanlarına yönelen yazar buralardan bazı kelimeleri erotik hayata taşır ve bunları mecazlar ve benzetmelerle karşıt cinslerin uzuvları ile bu uzuvlara ilişkin çeşitli durumları nitelemeye kullanır. Bu, şüphe yok ki *Ruh Üşümesi*'nde dil bahsinde asıl dikkati çeken ve bir o kadar da ilginç olan taraftır.

6. İŞ DÜNYASINDA BİR AYKIRI: FERİT SAKARYA

Çeşitli sorunları işlediği *Üç Beş Kişi* romanında Adalet Ağaoğlu okuyucuyu son derece ilginç bir kişiyle karşı karşıya getirir: Ferit Sakarya. İş adamı kimliğiyle okuyucunun karşısına çıkan Ferit Sakarya, kültürlü ve zevk sahibi yapısının yanı sıra özellikle ekonomik alandaki düşünce ve görüşleriyle dikkati çeken bir kişi. Yerli sanayinin kurulması, üretim-tüketim ilişkileri, yatırımların niteliği, çevrenin korunması ve Ortak Pazar'ın mahiyeti üzerindeki tartışmalarıyla Ferit Sakarya, romanda adeta yeni bir ulusal ekonomik kalkınma modeli önerir. Bu öneri şüphesiz önemlidir. Romanda Ferit Sakarya'yı ilginç kılan en önemli noktalardan biridir. Bu itibarla biz bu başlık altında önce onun ne tür bir aile ve kültür yapısında yetiştiği; ardından yukarıda işaret ettiğimiz düşünceleri ve en sonunda da edebiyat dünyasında bu iş adamının nasıl algılandığı üzerinde duracağız.

Ferit Sakarya, toprakla uğraşan ve hayatını tarım alanında elde ettiği kazançla sürdürmeye kararlı olan Emin Sakarya ailesinde dünyaya gelir. Toprağa bağımlı bir ailenin üyesi olan Ferit ilk ve orta öğrenimini ülkede tamamladıktan sonra yüksek öğrenimi için ailesi tarafından yurt dışına gönderilmiş ve doktora dahil Paris'te ekonomi üzerine tahsil görmüştür. "Verlaine'i olduğu kadar Heine'yi de bilen, Vivaldi'den olduğu kadar Dede Efendi'den anlayan, karısının olduğu kadar çevresindeki tüm kadınların da gözdesi olan, bir iş adamı olduğu kadar neredeyse bir iktisat ve siyaset kuramcısı olan Ferit Sakarya"⁴⁷² çoklu bakış açısının egemen olduğu romanda romanın diğer şahısları tarafından şu şekilde tanıtılır:

"Ama Ferit Sakarya başka işte. [...O]ndaki kalenderlik, ondaki neşe, ondaki doğallık... Ne yalan söyleyeyim, babam bile kırk yıllık dostuyla, onun sokaktaki adamla olduğu kadar yakın değildi."(s.96)

"Ferit Sakarya nefis bir adam. Çok spiritüel. Zeki. [...B]enim bildiğim taşralı zenginlerin hiçbirisine benzemiyor. Onda hem para, hem kalp, hem kafa, hem görgü zenginliği var. Ne hamsi kokuoor, ne soğan, ne kebab. [...]. O bizden ayrılırken, ne tuhaftır, Ferda'nın annesi Atiye Hanımefendi'den başkasına ayağa kalkmam. Ferit Bey için hafifçe ayağa kalkar gibi oldum. Kendini insana empoze edioor. Güçlü, fazla güçlü. [...]. O içeri girdikten sonra, galeride bir tek kişi var gibi olmuştu, o da Ferit Sakarya." (s.197)

Örnekleri daha da arttırılabilecek bu ve benzeri anlatımlar, onun ne tür etkin bir kişiliğe sahip olduğunu dikkatlere sunar. Bu alıntılardan özellikle saray hayatı ve kültürünün bir bireyi olan Neval Hamım'ın değerlendirmeleri son derece dikkat çekicidir. Yüksek kültür içinde yetişen Nerval Hanım kolay kolay kimseyi beğenmeyen bir kişidir. Romanda özellikle deyişen,

⁴⁷² Mehmet Sert, (1984): "*Üç Beş Kişi*", *Çağdaş Eleştiri*, (Aralık): 6.

yozlaşan İstanbul'dan yakındır. Üst kültür tabakasına mensup bu kişinin Ferit'le ilgili değerlendirmeleri işaret ettiğimiz noktayı gösterir. Gerçekten de bu yapıyla Ferit Sakarya, romanın şahıs kadrosunda yer alan hemen her figürün ilgi odağıdır; hiçbiri onun cazibesinden kendisini kurtaramaz. O kadar nefret etmeye çalıştığı yeğeni Murat bile onun bu etkin kişiliğine ve gücüne boyun eğer.

Bu etkin kişiliğin sahibi Ferit Sakarya öğreniminden sonra ülkeye döner. Paris dönüşünde babasına üniversitedeki hocasının kendisine üniversitede kalması için teklifte bulunduğunu ve bu yüzden tekrar Paris'e dönme kararı içerisinde olduğunu söylemeyi düşünür. Ancak o, yıkılacağını bildiği için bu düşüncesini uzun süre babasına açamaz. Çünkü Emin Sakarya, hayatını tarım ve hayvancılığa adanmış bir kişidir ve ülkeye döndükten sonra oğlunun ailede süregelen bu işleri üstlenmesini istemektedir. Oysa düşünce bakımından babasından ayrılan ve büyük sanayi yatırımları düşü içerisinde olan Ferit Sakarya babası ve eniştesi Ahmet Kaymazlı gibi tarımla, küçük ölçekli işletmelerle uğraşmayı düşünmemektedir. Babası ve eniştesinden farklı düşüncelere sahip olan bu insan o zamanki düşüncelerini şu şekilde aktarır:

“Paris dönüşümde, durup çevreme bakmıştım. Babam yalnız, çaresiz. Bense, bu kentte kalsam bile kahve, meyhane sosyalistliği yapmak istemem, temel sanayi yatırımlarına yönelmek isterim. Unla, makarnayla, şekerlemeyle, cikletle, Ahmet Kaymazlı'nın tuğla harmanıya da uğraşmazdım. Otel, sinema işletmezdim. Hele bu, hiç! Toprağımız var, ancak elimizde nakit sermaye yok. Olanla ne yapacağım? Bir gazoz fabrikası da ben mi kuracağım? Önceleri düşüncelerimi babama açamazdım.”(s.241)

Paris'e dönme, ülkede kalma veya temel sanayi yatırımlarına yönelme düşünceleri arasında bocalayan Ferit Sakarya, bu sıralarda ansızın ilginç bir hadiseyle karşı karşıya gelecek ve bu hadise onu bir anda karar verme noktasına götürecektir. Onun bu karmaşık durumdan çıkması ve karar verme noktasına sürüklenmesinde etkili olan şey, yeğeni Kısmet'in ona anlatmış olduğu ilginç bir rüyadır. Bu rüya, onu derinden sarsacak ve içinde bulunduğu karmaşık durumda ona ne yapması gerektiği hususunda yol gösterici işlev üstlenecektir. Burada bu rüyaya kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Bu rüyada Kısmet, kardeşi Murat'ın sünnet düğününe gitme hazırlığı içerisinde. Bilmediği ve her tarafı aynalarla çevrili bir evde giyinmeye çalışan Kısmet, bütün çabalarına rağmen bir türlü giyimini tamamlayamamakta, hazır olamamaktadır. Aynalar karşısında o, giyinir kuşanır; tam giyinme işini tamamladığını ve çıkacağını düşündüğü bir anda bakar ki, altına giydiği eski bir etek, üstüne giydiği ise yırtık bir bluzdur. Giyinme süresince onun bir tarafı hep eksik veya açık kalır; bir türlü tam olarak giyinip kuşanamaz. Bu yeniden giyinme çabaları uzadıkça, annesi ona öfkelenir; sünnete gecikeceklerini ve dolayısıyla Murat'ı sünnet ettiremeyeceklerini söyler. Özellikle bu uyarı, vücudunu aynalar karşısında yitirmiş olan

Kısmet'i iyice telaşlandırır; onun daha da korkmasına neden olur. Giyinmesini bir türlü gerçekleştiremeyen Kısmet, annesinin uyarısı üzerine en sonunda şu çarpıcı ifadeyi dile getirir: "Ah demişim sonra, burada o kadar çok ayna var ki, gövdeyi bir türlü bulamıyorum anne." (s.251)

Bu rüya gerçekten de son derece ilginç ve çarpıcı bir rüyadır. Bu çarpıcı rüya üzerine Ferit Sakarya ülkede "hem de Eskişehir'de o gün kalmaya karar ver"ir.(s.251) Bu rüya ile tereddütlerinden arınır ve mevcut düşüncelerini gerçekleştirmeye girişir. Babasının tarım işlerini ve eniştesi Ahmet Kaymazlı'nın küçük ölçekli işletmelerini bir tarafa iter ve ülkeyi kalkındırarak temel sanayi ürünlerini üretecek yatırımlara yönelir. Ferit Sakarya şüphesiz bu rüya ile ülke kalkınmasının nasıl mümkün olabileceğini görmüştür. Başka bir ifade ile o, bu rüya ile büyük bir uyanmayı yaşamıştır. Yıllar sonra Eskişehir Sanayi Odası'nda yaptığı bir konuşmada Ferit Sakarya, bocalama günlerinde yeğeninin anlatmış olduğu bu rüyada neyi gördüğünü izah eder gibidir. Söz konusu konuşmasında rüya ile alakalı olarak şöyle diyor Ferit Sakarya: "Baylar, ülkemizin ekonomisi, o kadar çok ayna ortasında, o kadar çok gövdenin yansıması hâline gelmiş ki, toplumumuzu kalkındırarak bir ekonominin asıl gövdesini göremez olmuşuz. Oysa, o gövde burada duruyor. Aynalarda yansıyanın tam ortasında. Bizim kendimiz, kendi kaynaklarımız..."(s.251)

Görüldüğü üzere alıntıda Ferit Sakarya, öz kaynaklara dayanma gerekliliğini açıkça ifade etmektedir. Tıpkı Kısmet'in kendi vücudunu bulamaması gibi ülke ekonomisi de pek çok ayna ortasında asıl gövdesini yitirmiştir. Ona göre ülke ekonomisi kendi öz kaynaklarına dayanmamaktadır ve bu yüzden gerçek kalkınmayı gerçekleştirememektedir. O, bu rüyada ülkenin ancak kendi öz kaynaklarına yönelerek temel sanayi ürünlerini üretmekle ulusal kalkınmasını gerçekleştirebileceğini görmüştür. Buna göre asıl gövdenin fark edilmesi, ekonomik kalkınmanın ön şartıdır. Bu kalkınma modelinde kâr değil, temel sanayi ürünlerinin üretimi önceliklidir.

Bu rüya ile birlikte ülkede kalmaya karar veren Ferit Sakarya, yakın çevresine düşüncelerini ve planlarını anlatır. Babası Emin Sakarya ile eniştesi Ahmet Kaymazlı her ne kadar onun düşünce ve görüşlerini benimsemez ve kabul etmezler ise de o, hiçbirini kaale almaz. Ne babasının tarım işlerine ne de eniştesinin üstü açık, fabrikaya dönüşmemiş tuğla fırını, sinema, otel ve benzeri işletmelerine yanaşır. Bunun sebebi açıktır: Ona göre bu tür işletmeler üretime değil kâra dönük işletmelerdir; üretmemektedirler. Dolayısıyla ekonomik bakımdan ülke kalkınmasına hiçbir katkıları yoktur. Vasıfsız işçiyi vasıflı hâle dönüştürememekte, işçileri yıl boyu çalıştıramamaktadırlar. Bunlar, söz konusu işletmelerin yapılarından kaynaklanmaktadır. Mesela tuğla fırını, fabrika hüviyeti kazanamadığı için ancak belli zamanlarda üretim yapabilir. On iki ay aralıksız ve verimli bir şekilde çalışamaz. İşte Ferit Sakarya bu ve benzeri olumsuzluklardan dolayı, babası ve eniştesinin işletmelerine yanaşmaz.

Onun temel gayesi, yıl boyu üretimi sürdürebilecek, vasıfsız işçiyi vasıflı hâle dönüştürecek ve işte sürekliliği sağlayacak fabrikalar kurmaktır. Bu yüzden o, ilk andan son ana kadar üretimi artıracak temel sanayi yatırımlarına, büyük fabrikalar kurmaya yönelir. Bu süreçte hesabını, kesinlikle kâr üzerine kurmaz Ferit Sakarya. Tam aksine o, travers fabrikaları, beton yapı malzemeleri üreten entegre tesisler ve büyük sanayi bölgeleri inşa eder, fabrika üstüne fabrika kurar. Kâra dönük yatırımları, ulusal kalkınmanın önündeki en büyük engel olarak telakki eden ve bu tür girişimleri vatan hainliği ile eşdeğer gören Ferit Sakarya, konu ile alâkalı düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Doğrudur, yalnız kazanmayı düşünen bir yatırımcı hemen rantabilite hesabı yapar. En büyük risturn’u hangi yatırım alanı veriyor, hangisi ana parayı büyük oranda artırarak getiriyor, adam bunu hesaplar. Böyle bir alanı bulunca da hemen yatırımı yapar. Fakat bizler işleri artık böyle, köşe başındaki tefeci gibi düşünmemeliyiz. Yeni bir kuşağız. [...B]izim yapacağımız yatırım, en büyük risturn’u verecek yatırım değil, ülkeye en çok yararı dokunacak yatırım olmalıdır. [...B]ugün bir gazoz fabrikası, ünü yüksek yabancı etiketli bir kozmetik veya şampuan fabrikası, mali rantabilitesi en yüksek yatırım olur. Ancak [...] bizler gazoz, krem fabrikatörleri olamayız, olmamalıyız. Buna hakkımız yok. Bu, hainlik anlamına gelir.”(s.253)

Son derece ilginç olan bu düşünceler, özel girişimci kimliği taşıyan Ferit Sakarya’nın orijinal tarafını verir ki, bu orijinal taraf, gerçekte iş dünyasında hemen bütün özel girişimcilerin anlayışında var olan ‘kâr etme’ realitesi ile çelişir. Şüphesiz Ferit Sakarya’nın diğer alanlarla ilgili düşüncelerinde de orijinal ve dikkat çekici noktalar var. Ama özellikle kâr konusundaki söylemi, diğer düşüncelere göre daha belirleyici ve ayırıcıdır. Bu belirleyici ve ayırıcı vasıf, onu mensup olduğu dünyada farklı kılar.

Alıntıda da görüldüğü üzere Ferit Sakarya kâr esasına göre hareket eden mevcut anlayışı ülke ekonomisine zararlı görmekte ve yeni kuşak olarak bu anlayışın dışına çıkmaları gerektiğini söylemektedir. İş adamlarına mali rantabilitesi yüksek yatırımlar yerine ekonomik rantabilitesi yüksek olan yatırımlar peşinde koşmalarını önermektedir. Bu önerinin temelinde şüphesiz ülke ekonomisinin asıl gövdesini bulması ve ulusal kalkınmasını gerçekleştirme endişesi yatmaktadır. O, bu endişe doğrultusunda iş adamlarına yönelmeleri gereken temel alanları göstermektedir. Mesela ona göre tuğla, beton direk, beton travers ve benzeri temel sanayi ürünleri üreten fabrikalar, ülke kalkınması için son derece önemlidir ve iş adamları bu tür girişimlere öncelik vermelidirler. Üstelik bu alanlar, yerli hammadde kaynakları ve işçilik bakımından son derece zengindir. Dışa olan bağımlılığı en aza indirir. Kârdan önce temel sanayi ürünlerinin üretimi diyen Ferit Sakarya, her şeyden önce ülkeye yarar getirecek üretim

demektedir. Mesela ona ait olan şu cümle, bize onun yatırım konusundaki düşüncelerinin bir özetini sunar: “Beyler, tüketime, istihlâke değil, üretime istihsale yönelik yatırımlar.” (s.233)

Yatırım ve üretim hususunda mali rantabilite yerine ekonomik rantabilite görüşünü savunan Ferit Sakarya, Ortak Pazar konusunda da farklı düşünen bir iş adamıdır. Ülke kalkınması için temel sanayi ürünlerinin üretimine ağırlık veren bu iş adamı, Türkiye’nin Ortak Pazar için henüz hazır olmadığını düşünmektedir. Bunun nedeni ise, ülke ekonomisinin ekonomik bakımdan henüz güçlü bir seviyeye ulaşmamış olmasıdır. O, ekonomik bakımdan güçsüz olan bir ülkenin güçlü ekonomiler karşısında tutunamayacağını düşünmektedir. Ona göre Türkiye, henüz sanayisini kurabilmiş bir ülke değildir. Böyle bir yapıda gerçekleşecek bir ortaklık ülkeye faydadan ziyade zarar getirecektir. Bu itibarla önce, ekonomik alandaki yetersizlikleri telafi etmek, daha sonra bu tür birliklikleri düşünmek gerekir. Ferit Sakarya, ülke içinde bu ortaklığa en çok kimlerin arzu ettiğine de işaret eder. Buna göre ülkede bu birlikliği en çok “Odalar Birliği üyeleri, çoğunlukla teşkilatlanmamış sermaye piyasasının üyeleri”(s.219) istemektedirler. Bunlar, Ortak Pazar’a girmekle gümrük duvarlarının ortadan kalkacağını, dolayısıyla ekonomik sıkıntıların sona ereceğini düşünmektedirler. Bu konuda Ferit Sakarya onlar kadar iyimser değildir. Nedeni ise, Türkiye Ortak Pazar’a alınmış olsa dahi söylendiği gibi gümrük duvarları tamamen ortadan kalkmayacaktır. Ona göre, “Avrupa ülkeleri bizi aralarına almış gibi yapacaklar. Ancak bu kadar.”(s.219) Çünkü onlar aralarına dahil ettikten sonra özel tedbirlerle Türk üreticisinin önüne birtakım engeller koyacaklardır ki bu, özel tedbir adı altında geliştirilmiş yeni bir gümrük duvarı olacaktır. Dolayısıyla böyle bir birliklik sadece tek taraflı olacak ve ülke ekonomisine fayda sağlamayacaktır. Hatta ülkeyi açık pazar konumuna sürükleyecektir. Endişeleri bunlarla da sınırlı olmayan Ferit Sakarya, konu ile alakalı olarak şunları ifade eder: “Bekledikleri ortaklıkta biz sadece Avrupa için, işlerine geldiği yerde, işlerine geldiği sürece bir Pazar olacağız. Ortak ortak olmayacağız. [...B]u korkarım, yarasa yarasa, içeri silah sokmaya yarayacak. Yaradı bile. Bizimkiler orada kazandıkları döviz neye çevireceklerdi? Neye çevirebilirlerdi? ‘Ortaklarımız’ bize neyi sokuştururlarsa ona.” (s.219)

Böyle bir üyelikte Türkiye’nin ekonomik bakımdan daha da sıkıntıya gireceğini ileri süren Ferit Sakarya, bu düşünceden vazgeçilmesini önermektedir. Ona göre “dış satıma kuyruk ve buyruk kulu olmaya değil, önce içerde ekonomik bir güç olmaya bak”ılmalıdır.(s.220) O, bu ortaklığı savunanların daha çok köşe dönme peşinde koşan “o esnaf suratlılar! Ciklet hamuru ithalatçıları!..”(s.235) olduğunu belirtir.

Hemen her yerde “tüketime değil, üretime dayalı sanayi” diyen Ferit Sakarya’nın serbest piyasa ekonomisi ile uzlaşmayan bir iş adamı olduğu söylenebilir. Ortak Pazar bağlamında düşüncelerini açıklarken, bu konuda ne düşündüğünü kısaca ifade eder. Bu anlayışa karşı olduğunu “...bir ‘serbest piyasa ekonomisi’... tutturmuşlar, hep bu. ‘Serbest piyasa

ekonomisi?!... Allah cezalarını versin! Geleceği bu dar ufuklu iş adamlarına nasıl göstermeli?"(s.220) cümleleriyle dile getirir. Bu ve benzeri düşünceler gerçekte önceliği ülke kalkınmasına veren bir iş adamı portresi çizer.

Ülke kalkınmasının temel sanayi ürünlerinin üretimine öncelik vermekle mümkün olacağını düşünen ve bu uğurda pek çok fabrika ve organize sanayi bölgeleri inşa eden bu iş adamının tabiata karşı duyarlılığı ne durumdadır? *Üç Beş Kişi* romanında Adalet Ağaoğlu söz konusu iş adamının bu yönüne de işaret eder. Buna göre ülkenin kalkınması için çaba sarf eden bu iş adamı, çevreye karşı da son derece duyarlıdır. Mesela Porsuk çayını bu duyarlılıktan hareketle birkaç kez temizlettirir. Yanı sıra bu alandaki mücadelesini inatla sürdüreceğini belirtir. Bu hassas iş adamı, özellikle yatırımlarını gerçekleştirirken bir taraftan da tabiatı korumak, onu tahrip etmemek için elden gelen bütün gayreti gösterir. Hassasiyeti gereği fabrikalarını ve organize sanayi bölgelerini şehrin dışına kurar. Gerçi o, her yatırımın tabiata zarar verdiğinin bilincindedir. Kurduğu her fabrikanın yeşil alanları yok ettiğini bilir. Ama o, her şeye karşın bu zararı en aza indirmeye çalışır. Kayıtsız değildir bu noktada. "Doğanın bağrına o gerekli dalışı, saldırı olmaktan nasıl çıkarabiliriz? Makineyle doğayı birbirine düşman etmeden nasıl birleştirebiliriz?"(s.211) derken şüphesiz bu noktadaki hassasiyetini en özlü biçimde açığa vurur. Bu endişe ve hassasiyet sayesinde ki o, kurmuş olduğu her tesisin etrafında özenle çevre düzenlemesi yaptırır. Bu şekilde yok olan alanı yine tabiatın bir parçası hâline dönüştürür. Onun bu çabalarını bilen yazar anlatıcı tabiat karşısındaki Ferit Sakarya'yı şu şekilde dikkatlere sunar: "Kuşkusuz Ferit, o karlı gecede de, doğanın tarihsiz olmadığını biliyordu. El değmemişlik sadece bir düştü. Tarih diretecekti. İnsan da ona karşı diretmek için vardı. Ancak bu karşılıklı diretiş yaratıcı olmalı; bellek, yıkımlara karşı tetikte, duyarlı kalmalıydı."(s.212)

Üretimden tüketime, ülke kalkınmasından Ortak Pazar'a, yatırımların niteliğinden tabiatın korunmasına kadar hemen her konuda düşünce sahibi olan Ferit Sakarya, görüldüğü gibi mevcut iş adamı tipine aykırı düşen bir sanayici. O, bu özellikleriyle daha çok ülke kalkınmasını her şeyin önüne almış idealist iş adamı görüntüsü arz eder. İdealist bir iş adamı ama kendisini gerekli bilgilerle donatmış bir iş ve aksiyon adamı. *Üç Beş Kişi*'nin, kendisine tahsis edilmiş beşinci bölümünde hayattan hiçbir beklentisi olmayan bilim adamı arkadaşları ile konuşurken, kendisini ekonomi ve benzeri konularda ne kadar iyi yetiştirdiğini ispat eder gibidir. Özellikle bilim adamlarından Sedat'la giriştiği tartışmada Ferit Sakarya, okuyucunun karşısında adeta bir iktisat kuramcısı, bir ekonomi uzmanı gibi belirir. Bu bilgi birikimi ve daha önce işaret ettiğimiz özellikleri onun ülkeye katkıda bulunmak isteyen azimli ve hırslı bir iş adamı olduğunu gösterir. Yalnız bu azmin ve hırslın, kendi egosunu tatmin etmekten ziyade ülkesini kalkındırmaya dönük olduğunu da ilave etmek gerekir. Ferit Sakarya bu durumu, misafir olduğu evde Azra ile tartışırken açıkça ifade eder: "İlle bu kadar çok para kazanman şart

mi yani?" diyen Azra'ya, Şu cevabı verir Ferit Sakarya: "Para, iyidir. Para zamandır. Parayla senin üstünden kolayca geçebileceğın köprüler kurabiliriz, yollar yapabiliriz... İşte bunları, tren yollarını, başka fabrikaları yapabilmek için benim de birkaç beton fabrikası, birkaç çelik, çimento fabrikası kurduğum doğru... Ama görüyor musun, o parayla kendime bir ev kurmadım daha!.."(s.236)

Üç Beş Kişi'nin bu ilginç düşünceli ve kültürlü iş adamının ileri sürdüğü görüşler hangi nokta veya noktalar etrafında toparlanabilir? Eğer roman boyunca ileri sürülen görüşler bir bütün hâlinde kavranacak olursa, mevcut verilerden Şu temel sonuca ulaşmak mümkündür: "Özel girişimciler "kendi kârları" için değil, "ülke ekonomisinin düzelebilmesi için" çalışabilirler ya da çalışmalıdırlar; ekonomik "düzelmeye", özel sanayicilerce, "insanını seven adam"larla gerçekleştirilebilir."⁴⁷³

Başta da işaret ettiğimiz gibi Ferit Sakarya romanın yayımlanmasından kısa bir süre sonra edebiyat dünyasında hayli dikkat çeker ve beraberinde birtakım tartışmaları gündeme getirir. Edebiyat dünyasında tanınmış eleştirmenler onu incelemelerine konu edinirler ve hakkında çeşitli görüşler ileri sürerler. Burada bu görüşlerin en dikkate şayan olanlarından bazılarına değinmek ve işadamı Ferit Sakarya'nın nasıl algılandığını kısaca ortaya koymak istiyoruz.

Üç Beş Kişi romanı üzerine bir tanıtma yazısı yazan Mehmet Sert, söz konusu yazısında Ferit Sakarya'ya ve onunla birlikte romana giren düşüncelerin özellikle kurguda yarattığı aksamalara işaret eder. Ona göre *Üç Beş Kişi*'nin kurgusu "neredeysse matematiksel bir düzen içinde işle"mektedir. Ancak matematiksel bir düzen içinde işleyen bu kurgu, özellikle Ferit Sakarya'nın "romana estetik düzeyde hiçbir şey katmayan siyasal iktisadi değerlendirmeler"i ve "savlar"ı yüzünden "hantallaş"maktadır. Özellikle Ferit Sakarya'ya ayrılmış beşinci bölümün "yer yer bir iktisat ya da siyaset incelemesine" dönüştüğünü düşünen Mehmet Sert, bu tarz bir tutumun aynı zamanda romanın bütünlüğünü bozduğunu, okumayı güçleştirdiğini belirtmektedir. Onun düşüncelerine göre bu hâliyle Ferit Sakarya romana zarar veren bir konumdadır. Bununla birlikte Mehmet Sert, aynı yazıda konu ile alâkalı olarak bir başka noktaya, ironi meselesine de değinir. Buna göre Adalet Ağaoğlu, şahıs kadrosunu teşkil eden figürlere yaklaşırken mesafe/uzaklık/distance ilkesini yeterince koruyamamış, özellikle Ferit Sakarya'ya "ayrıcılık" davranmıştır: "Adalet Ağaoğlu, tüm kahramanlarına keskin bir ironiyle yaklaşırken, bir kişiyi bunun dışında tutuyor: Sanayici-işadamı Ferit Sakarya. Roman kahramanlarının Ferit Sakarya'ya hayran olduklarını, sevmeseler bile ağırlığını kabul ettiklerini, birbirlerini ironik bir biçimde eleştirirken Ferit Sakarya'ya hep belirli bir uzaklıktan, saygıyla yaklaştıklarını görüyoruz."⁴⁷⁴

⁴⁷³ Fethi Naci, (1984): "Eleştiri Günlüğü", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 44, (Temmuz): 14.

⁴⁷⁴ Sert, (1984): 5-7.

Mehmet Sert'in, konu ile alakalı eleştirileri ile örtüşen diğer bir eleştiri de Fethi Naci'de gelir. Fethi Naci, bu iş adamını iki açıdan ele alarak değerlendirir: Roman içindeki konumu ve ekonomik noktadaki düşünceleri.

Fethi Naci, *Üç Beş Kişi* üzerine yazdığı inceleme yazısında önce Ferit Sakarya'nın romanın diğer figürleri tarafından nasıl tanıtıldıklarını art arda sıralar ve devamında asıl değerlendirmesine geçer. Bu değerlendirmeye göre Ferit Sakarya, yaşayan tabii bir karakter değildir. O, adeta "Adalet Ağaoğlu'nun ekonomi sorunlarıyla ilintili düşüncelerini" aktarmakla yükümlü bir kişidir. Romandaki işlevi sadece söz konusu düşünceleri ifade etmektir. Onun yaşayan tabii bir karakter olmadığını ileri süren Fethi Naci'ye göre "Adalet Ağaoğlu, Ferit Sakarya'nın niteliklerini, Ferit Sakarya'nın öteki roman kişileriyle ilişkilerindeki davranışlarıyla, olay örgüleriyle belirtmiyor; birtakım roman kişilerine söyletiyor bu nitelikleri. Bunun için de Ferit Sakarya; "ete, kemiğe bürünerek" çıkmıyor ortaya, sanki bir "montaj" sonucu ortaya çıkıyor."⁴⁷⁵

Fethi Naci'nin bu temellendirmesi daha önce işaret ettiğimiz eleştirmenin tenkitleriyle örtüştüğü söylenebilir. Her iki eleştirmenin konu ile alakalı tespitleri göstermektedir ki, iş adamı Ferit Sakarya, romanın dokusunda ayrıcalıklı bir konumda bulunmakta ve bu durum, romana faydadan ziyade zarar vermektedir. Eleştirmenlerin, somut verilere dayandırarak ileriye sürdükleri tespitler, bize göre de yerinde ve tutarlıdır. Özellikle Mehmet Sert'in altını çizdiği gibi Ferit Sakarya'nın beşinci bölümde ifade ettiği görüş ve düşünceler, romanı bir iktisat ya da siyaset incelemesine dönüştürmekte, yanı sıra okumayı güçleştirmektedir.

Her şeyden önce böyle bir romanda Ferit Sakarya'nın ileriye sürdüğü düşünceler nereye bağlanacaktır? Bu görüş ve düşünceleri olmazsa olmaz kılan şey nedir? Ferit Sakarya'nın düşüncelerine bu açıdan bakınca, bu sorulara makul bir cevap bulunamıyor. Bunları herhangi bir yere bağlamak mümkün değil gibi görünüyor. Romanın şahıs kadrosunu teşkil eden kişilere baktığımızda konumları ne olursa olsun –Ferit Sakarya ve Kardelen dışında- bu kişilerin farklı zeminlerde benzer sorunları yaşadıklarını görürüz. Mesela Kismet'le Murat kendi olma olamama arasında; Türkan Hanım taşralılıkla şehirlilik arasında (taşra kültürü-şehir kültürü arasında); Neval Hanım uzun yıllar teneffüs ettiği saray kültürü ile değişen yoz İstanbul kültürleri arasında; bilim adamlarından Gündüz, Sedat, Asaf konumları ile devrin ağır ve bunaltıcı siyasal yapısı arasında sıkışıp kalmışlardır. Bu durumu yaşayan –Kismet ve kısmen Murat bu yapıdan çıkmak için arayış içerisinde- insanlar arasında kararlılığı ve hayata bağlılığıyla Ferit Sakarya'nın varlığı mutlak surette gereklidir. Bu yapısıyla o, bir karşıtlık durumu yaratır ve diğerlerinin hangi yetersizlikten dolayı söz konusu sorunun içine gömüldüklerine ışık düşürür. Bu bakımdan o, gerekli bir figürdür. Ancak bu gereklilik şüphe

⁴⁷⁵ Naci, (1984): 13.

yok ki, onun ekonomiye dair hayli ağır ve yorucu düşünce ve görüşlerini zorunlu kılmaz. Nitekim bu görüş ve düşünceler es geçilerek roman okunsa, romancı tarafından duyurulmaya çalışılan anlamda herhangi bir daralma meydana gelmez.

Bununla birlikte burada Ferit Sakarya'nın gereğinden çok diğer kişilerin odağı hâline getirildiğini belirtmek gerekir. Her iki eleştirmenin de işaret ettiği gibi Ferit Sakarya, romancı tarafından ideal bir konuma yükseltilmiştir. O, başarılı, bilgili, hayat dolu, enerjik bir iş adamıdır. Küçük bir iki davranışı dışında neredeyse hiçbir zaafı, eksikliği yok gibidir. Romanın şahıs kadrosunu teşkil eden her şahıs, onun cazibesine kapılır ve bu cazibe karşısında çarpılmış döner. Şahıs kadrosunda yer alan kişiler bir yana, bu güçlü kişiliğe yazar anlatıcının kendisi de kapılmış gibidir. Anlatımları esnasında ona belli bir mesafeden bakamaz. Onu hep olumlu yönleriyle dikkatlere sunmaya çalışır.⁴⁷⁶ Dolayısıyla bu tarz bir bakış açısı, Fethi Naci'nin de işaret ettiği gibi, ister istemez Ferit Sakarya'yı, ete kemiğe bürünmüş insan görüntüsünden uzaklaştırıyor; onu daha çok romancı müdahalesi altında biçimlenmiş bir yapıya bürüyor.

Fethi Naci'nin incelemesinde işaret ettiği ikinci noktaya gelince: Burada iki husus karşımıza çıkmaktadır: İlki, Adalet Ağaoğlu'nun Ferit Sakarya üzerine 9 Nisan 1984 tarihinde *Nokta* dergisinde ifade ettiği düşünceleri ile ilgilidir. Adı geçen dergide Adalet Ağaoğlu, Ferit Sakarya üzerine şunları söyler: “Ben, Ferit Sakarya'nın Türk romanına mutlaka girmesi gerektiği inancındayım. Bu yüzden romanıma koydum. Ekonomiyi çok iyi bilen bu sanayici tipi ilgililerce tartışılırsa ben bir romancı olarak görevimi yerine getirmiş olurum”⁴⁷⁷. Bu alıntıda ifade edilen hareket eden Fethi Naci ilk olarak Adalet Ağaoğlu'nun “ekonomiyi çok iyi bilen sanayici” yargısını eleştirir. Ona göre bu yargı, yersizdir. Çünkü Ferit Sakarya'yı yaratan bir ekonomist değildir. Onu yaratan Adalet Ağaoğlu'nun kendisidir. İkincisi ise, yine aynı alıntıda geçen “ilgililerce tartışıl”ması fikri ile ilgilidir. Öncekinde olduğu gibi Fethi Naci, bu yargıyı da fazla bulur. Nedeni ise, eleştirmenlerin ekonomist olma zorunluluklarının bulunmamasıdır. Her iki nokta ile alakalı olarak şu değerlendirmeyi yapar:

“Ferit Sakarya'yı Adalet Ağaoğlu yarattığına göre, “ekonomiyi çok iyi bilen sanayici romancının kendisi olmuyor mu? Bir romancının “ekonomiyi çok iyi bilmek” savı, tuhaf olmuyor mu? [...]. Sonra, bu tipin “ilgililerce” tartışılması ne demek oluyor? Kim bu ilgililer?

⁴⁷⁶ Adalet Ağaoğlu, yazar anlatıcı figürüne *Bir Düşün Gecesi* hariç diğer romanlarında da yer verir. *Üç Beş Kişi*'de olduğu gibi bu yer veriş, sınırlıdır. Böyle olmakla birlikte bu figür, son derece önemli bir işlev üstlenir. Özellikle şahıs kadrosunda yer alan kişilere karşı edindiği mesafe ile romanda adeta denge unsurudur. Mesela burada *Ölmeye Yatmak* romanını hatırlayalım: Bu romanda yazar anlatıcı, şahıs kadrosunda yer alan kişilere eşit mesafeden bakar. Söz konusu kişilerden hiçbiriyle özdeşleşme eğilimine girmez. Ayrıca anlatımlarına belli bir ironi katar ki bu ironi, anlamın belirmesinde önemli rol oynar. Okuyucu, onun mesafeli ve ironik anlatımları sayesinde romanı anlamlandırır. Oysa bu durum, *Üç Beş Kişi*'de özellikle Ferit Sakarya'nın takdiminde görülmez. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi bu romanda yazar anlatıcı, söz konusu kişi karşısında mesafeyi yitirmiş ve onunla bir bakıma özdeşleşmiştir. Dolayısıyla bu da anlatılan kişiyi ayrıcalıklı kılmış ve onun inandırıcılığını büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

⁴⁷⁷ Adalet Ağaoğlu'ndan naklen, Fethi Naci (1984): 12-13.

Eleştirilenlerin “çok iyi ekonomi bilmeleri” gerekmediğine göre iktisatçılar mı, sanayiciler mi, planlamacılar mı?”⁴⁷⁸

Fethi Naci, Ferit Sakarya'nın düşüncelerinin eleştirisini yaparken özellikle bu iş adamının özel girişimci kimliği ile kâr konusundaki düşüncelerinin çelişmesine göndermede bulunur. Özel girişimci olduğu hâlde Ferit Sakarya'nın kâr düşüncesini arka plana itmesi, ona göre “ekonomik-toplumsal gerçeklikle” örtüşmemektedir. Çünkü her özel girişimci veya esnaf herhangi bir işe kalkışırken öncelikle kendi kârını hesaplar ve getireceği kâra göre işe girer. Bu, iş dünyasında öteden beri süregelen bir realitedir. Aynı makalede Fethi Naci eleştirisini şu şekilde sürdürür:

“Ferit Sakarya'nın, bir tüccarın “Bunda bizim kârımız ne olacak?” diye sorması üzerine, “Elimden bir cinayet çıkacaktı!” demesini ekonomik toplumsal gerçeklikle, iş adamlarının gerçek düşünceleriyle hiç mi hiç ilintisi yoktur; bir iş adamı, bir “tüccar”ın böyle düşünmesini çok olağan karşılar. Ağaoğlu, yarattığı tipe iftira ediyor!”⁴⁷⁹

Adalet Ağaoğlu Ferit Sakarya'ya yönelen bu eleştirilere *Göç Temizliği* adlı eserinde değinir ve bu yeni iş adamının edebiyat dünyasında yanlış algılandığını ve yorumlandığını belirtir. Ona göre “kurulu düzen içinde, bağımlı bir ekonomide, ulusal sanayinin gerçekleştirilebilir olduğunu savunması” Ferit Sakarya'nın en büyük “çıkılmazı”dır. Bu noktada asıl tartışılması gereken şey, “sosyo-ekonomik konunun, söylediklerini yapıp yapamayacağına olanak verip vermediğidir.” Ona göre Ferit Sakarya bunların farkında değildir. Bu itibarla o, aslında ülkenin yeni bir “donkişotu” veya “keloğlanı”dır: “Ferit Sakarya, yeğenine Keloğlanlardan, Donkişotlardan söz açıyor, ama kendisi de ülkenin yeni bir Keloğlanı, Donkişotluğa kalkışmış bir Robespierre!”dir. Adalet Ağaoğlu, adı geçen eserinde onun bu konununun anlaşılabilmesi için romanda “iki etik işaret” –Selmin'in yatağına para bırakması ve Kısmet'i aramayı unutması- verdiğini; ancak bunlara kimsenin yeterince dikkat etmediğini belirtir.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Naci, (1984): 12-13.

⁴⁷⁹ Naci, (1984): 14.

⁴⁸⁰ Konu ile alakalı daha geniş bilgi için bkz: Ağaoğlu, (1985): 130-212-213.

7. TARİH

Romanlarında aydın, kadın, cinsellik gibi konuları işleyen Adalet Ağaoğlu, 1991 yılında yayımladığı son romanı *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda bambaşka bir konuyla karşımıza çıkar: Tarih. Bilindiği gibi tarih, bir buçuk asırlık bir geleneği olan Türk romanının en zinde ve en çok işlenen konularında biridir. Bu konuya daha Tanzimat dönemi romancılarının kaleme aldıkları metinlerde rastlarız. Mesela bu dönemde Ahmet Mithat, Namık Kemal gibi önde gelen bazı romancılar yakın ve uzak geçmişe ilgi duyarlar ve tarihi çeşitli yönleriyle eserlerine taşırlar. İlk dönem romanlarında gördüğümüz bu ilgi şüphe yok ki takip eden ara dönemlerde de devam eder. Ancak bu ilgi özellikle Cumhuriyetle birlikte başlayan ve günümüze doğru uzanan dönemde büyük bir genişlik kazanır. Artık bundan sonra konu birçok romancı tarafından ele alınır ve günümüze kadar yoğun bir şekilde işlenir: Nail Tan, Mithat Cemal Kuntay, Feridun Fazıl Tülbentçi, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Kemal Tahir, Tarık Buğra, Atilla İlhan, Emine Işın, Sevinç Çokum... Bunlar bu konuyu eserlerinde işleyen romancılardan bazılarıdır. Burada şüphe yok ki bunlara başka romancıları da eklemek ve bu listeyi daha da uzatmak mümkündür ki bu da yukarıda belirttiğimiz genişlik ve yoğunluk durumunu açıkça teyit eder.

Adlarını anmadıklarımızla birlikte bu romancılar genelde iki nokta üzerinde dururlar: İslamiyet öncesi ve sonrası Türk tarihi ile Meşrutiyet, Milli Mücadele, Serbest Fırka Olayı, İkinci Dünya Savaşı yılları, Kore'ye asker gönderme, 27 Mayıs ve 12 Mart gibi yakın tarihin siyasal ve toplumsal gelişmeleri. Başka bir ifade ile yakın ve uzak geçmiş gelişmeleri. İşte ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz bu gelişmeler söz konusu dönemde yetişen romancıların ilgi alanlarına giren gelişmelerdir. Onlar bu gelişmeleri tabii olarak farklı bakış açılarıyla eserlerinde işlerler ve bunları nasıl algıladıklarını açıkça ortaya koyarlar. Hiç şüphe yok ki bu algılamalar döneme ve romancının dünya görüşüne göre şekillenirler. Kimi bir tarafı kabul ederken diğer tarafı şiddetle reddeder; kimi de her iki tarafı öncelikle anlamaya çalışır ve sonunda da çözümünü reddetmekte değil her iki tarafı uzlaştırmakta görür.

Romantik Bir Viyana Yazı ile bu konuya eğildiğini belirttiğimiz Adalet Ağaoğlu ise ne bu romancılar gibi herhangi bir tarihi olayı işler ne de dolayısıyla herhangi bir olayın bir tarafında yer almak zorunda kalır. Başka bir ifade ile Adalet Ağaoğlu, tarih konusunu işleyen romancılarda olduğu gibi herhangi bir tarihi dönemi veya olayı merkeze alıp onun analizini yapmaz. Bu duruşun tamamen dışında olan Adalet Ağaoğlu bu romanda Kâmil Kaya adlı bir tarih öğretmeni yaratır ve bu öğretmen aracılığıyla bize esas olarak var olan resmi tarih anlayışına karşı kendisinin şahsi tarih anlayışı, algılaması veya bu olguya karşı bakışını sunar. Son derece dikkat çekici olan bu algılama veya bakışı ilerde ayrıntılı olarak göreceğiz. Ancak bunları görmeden önce burada bu algılamanın esas vasıtası olan roman kahramanı Kâmil Kaya'ya yönelelim ve onun kişiliğinde dikkati çeken belli başlı hususiyetleri gözden geçirelim.

7.1. Tarih Öğretmeni Kâmil Kaya

Kâmil Kaya'nın geçmişine dâir romanda çok az bilgi yer alır. Burada onun nereli olduğuna ve göreve başladığı esnadaki ailesinin durumuna kısaca değinilir. Buna göre o, İstanbullu küçük bir aileye mensuptur. “[T]arih öğretmeni olarak ilk Anadolu lisesine tayin edilmeden az önce”(s.155) tüm aile bireylerini yitirmiştir.

Kâmil Kaya, yirmi beş yaşında iken ilk görev yeri olan Kastamonu'ya atanır. Bu atanma, otuz yedi yıllık öğretmenlik hayatının başlangıcıdır. Bu süreçte o, bazen sürgün edilir, bazen “yok derslerde öğrencilerin kafasına olur olmaz acaip şeyler sokuyor, yok evinde gizli toplantılar düzenliyor, diye”(s.55) görevinden alınır ve neden sonra suçunu öğrenmeden tekrar görevine iade edilir. Böylesine gergin bir sürecin adamı olan Kâmil Kaya, özellikle kişilik noktasında dikkati çeker. Görev yaptığı lisede tanıdığı Nesrin Hanım'a o kadar ilgi duymasına rağmen o, hayatı boyunca hiç evlenmez. Hayatını tek başına sürdürmekten memnun olan Kâmil Kaya, son derece temiz ve titiz, eli ev işlerine yatkın bir kişidir. “Oğlan çocuğa sevgisi kız çocuğununkine eşit ise de, aşırı titizliğinden ötürü kız çocuklarına fazla yakın gelmemeye özen”(s.155) gösterir. Yalnız kaldığında karşı cinsten ziyade hem cinsine ihtiyaç duyar. Kadınlarda bulamadığı rahatlığı onlarda bulur. Bütün bu özellikler, Kâmil Kaya'nın aslında narin, romantik ve kadınsı bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Yazar anlatıcının hakkında sarf etmiş olduğu şu cümleler, altını çizmeye çalıştığımız yönünü biraz daha netleştirir: “Sakalının kılları fazla sert çıkanlardan değil herhâlde. Zaten yazdıklarından da dirimsel yapısıyla huyu suyu uyumlu biri olması gerektiği sonucunu çıkarmıştım. Erkek öğrencileriyle iyi dost olabiliyor, ilk yalnızlığında bir kadına değil, onlardan birine gereksinim duyuyor...”(s.98).

Bu yapıyla uyumluluk arz eden diğer bir nokta ise onun sık sık düş kurmasıdır. Tarih anlayışını dikkate sunmaya başladığımızda daha iyi görüleceği gibi Kâmil Kaya, gerçekten de düşü, hayatı/geçmişi kavrama/anlama vasıtası olarak görür. Bu vasıtayı o, sürekli olarak öğrencilerine de telkin eder. Onlardan tarihi düşleyerek anlamalarını ister. Denilebilir ki düş veya düşleme, Kâmil Kaya'ya yeni bir hayat alanı bahşeder. Onun yukarıda işaret ettiğimiz kadınsı yönü ile özellikle az önceki hayalciliği romanda öylesine belirgindir ki, bunlar öğrencilerin ve çevredekilerin dikkatinden kaçmaz ve Kâmil Kaya'ya uygun adlandırmayı yaptırırılar: “Hayalci Hanım Hoca.”(s.40). Bu adlandırma, Kâmil Kaya'nın sözünü ettiğimiz yönlerini son derece iyi bir şekilde tanımlar.

Burada onun ‘hayalci’liğine ve ‘hanım’lığına eklenmesi gereken diğer önemli bir yön de sanat severliğidir. Kâmil Kaya bu yönünü ilk görev yeri olan Kastamonu'da kendini öğrencilerine takdim ederken açıkça dile getirir: “Pekâlââââ, işte karşınızda bu seneki tarih öğretmeniniz.[...]. Tarihi anlatmayı sever, şiir yazmayı. En birinci dostu edebiyattır. Yani

bazılarına göre, ‘hayali şeyler’.”(s.33). Bu cümleler, onun sanatla yakından ilgilendiğini gösterir. Bununla birlikte öğrencileriyle kurmuş olduğu ilişkide bu ilginin yoğunluğu ve yönü ile alâkalı bilgilere de rastlarız. Edebiyatın hemen her türü ile yakından ilgilenen Kâmil Kaya, tam bir şiir dostudur. O, hem yazarak hem de yazılanları okuyarak bu dostluğu sürdürür. Öğrencilerine tarih dersi anlatırken zaman zaman şiir sanatına dâir teorik bilgilere de değinen Kâmil Kaya, kendisinin ideolojik olmayan zarif, duygulu ve saf şiir peşinde koştuğunu belirtir. Mesela derste öğrencilerden birinin okumuş olduğu bir şiir üzerine “Oğlum, bu mu şiir? Şiir bu mu? Marş bu yahu, marş! Üstelik kan revan içinde bir şey.”(s.35) dedikten sonra kendi şiirlerinden hareketle şiire dâir şu değerlendirmeyi yapar:

“Hele şimdilerde herkes ya çok biçimci şiiri yüceltiyor ya da fazla gümbürtülü, yumruğu her zaman sıkılı, haykıran slogan şiire çeviriyor yüzünü. İyi şiir büyük oranda arada kaynayıp gidiyor. [...]. Canım efendim, benim şiirlerim öyle sesi yüksek şiirlerden değil. Yoo, yo, alanlarda, müsamerelerinizde okuyamazsınız. E tabii, duyguları, düşünceleri derinlemesine verebilmek için dili oya gibi işlemek gerekir. Benim dizelerim [...] biraz içe kapalı şeyler... E tabii Sıtkı, tabii, şiir üstüne, şiir dili üstüne bilgi, birikim olmadan şiir yazılır mı canım? Sadece duyguyla, gençlik heyecanlarımızla, ne bileyim öyle kalıp sözlerle falan olur mu?”(s.52)

Yukarıdan beri anlatılan hususlara eklenebilecek son nokta ise onun öğretmenliğiyle alâkalıdır. Öğrencileriyle kurmuş olduğu iletişim, onlara yaklaşım tarzı ve davranışları bakımından Kâmil Kaya, gerçekte standardın dışında bir öğretmendir. O, karşılıklı saygı ve sevgiye önem verir. Öğrencilerine değer verir. Onlara büyük ölçüde siz diye hitap eder. İnceliği ve kibarlığı bayanlara karşı daha da belirgindir. Onlara itina ile yaklaşır. Önceliği her zaman onlara tanır ve erkek öğrencilerinden bunu sağlamalarını ister. Farklı sayfalardan sunduğumuz şu ifadeler, altını çizdiğimiz noktaları dikkate sunar:

“Ömer, sınıftan çıkmadan ceketin düğmesini açma dostum. Sözüm hepinizedir.

Aramızda hanımlar var. Hepimiz birbirimize karşı saygılı olmalıyız.”(s.43)

“Hoşçakalın. Gidebilirsiniz. Buyurun çıkın. Hayır, siz önden çıkın, lütfen.”(s.47)

“Siz söyleyin bakalım, oradaki. Siz siz... Ayağa kalkmanız gerekmez, oturduğunuz yerden söyleyebilirsiniz.”(s.49)

Saygı ve sevgiye önem veren Kâmil Kaya aynı zamanda öğrencileriyle sıcak bir iletişim içerisinde. Öğrencileriyle arkadaşça, dostça konuşur. Sınıflardan sık sık ‘kızlarım, efendi oğullarım’, ‘dostum’, ‘Banucuğum’... gibi hitap tarzlarını duyarız. Bununla birlikte o, öğrencilerin genel davranış biçimlerini sınıfa taşımaktan çekinmez. Mesela sınıfa girdiği esnada mevcudu az görünce “Burada kırk sekiz öğrenci olmanız gerekiyormuş. Tamam mıyız? Okula deyip sinemaya, kız peşine giden, tuvaletlerde sigara içmeye kalan kaç kişi, bir görelim hele.”(s.49) der. Yanı sıra onlara görüntülerine uygun son derece ilginç isimler takar. Alay

etmek veya azarlamaktan ziyade bu isimlerle onları tatlı bir dille uyarır. Mesela gülmekte olan öğrencilerinde birine “gülecek ne var kınalıkafa?”(s.39), diğerine ise ya “sen ne gülüyorsun horozibiği?”(s.48) diye seslenir. Henüz uyanamamış başka bir öğrencisini ise “oğlum, hey Babür kardeş, gece uyumadın mı?”(s.54) diye uykusundan uyandırmaya çalışır. Eski öğrencisi Yunus’tan bahsederken farklı anlamları çağrıştıracak biçimde tepki gösteren öğrencilerden ilkinde “bak beni iyi dinle karakaş oğlum?”(s.75) diye ihtarda bulunurken ikincisine de benzer uyarıyı yapar: “Ya sen benim sarıkafa oğlum”(s.75)

Kendine özgü davranış biçimleriyle dikkati çeken Kâmil Kaya, öğrencileri cezalandırma konusunda da farklı bir yol izler. Kâmil Kaya, olumsuz davranış sergileyen öğrenciyi o anda yok etmeyi veya arkadaşları arasında küçük düşürmeyi düşünmez. Bu tarz uygulamanın aksine onu hem kazanmayı hem de faydalı bir alana yöneltmeyi düşünür. Burada bu konuyu örnekleyen somut bir gelişmeye yer vermek yararlı olacaktır. Mesela Kâmil Kaya, gelişen bir hadise üzerine öğrencisi Aykut’a şöyle der:

“Ama sizler de yok musunuz, ah sizleer, aklınız fikriniz hep... İlkin söyleyin hele, adınız? Aykut. Güzel, Aykut, aklınıza gelen şey bizim de burnumuza kötü kokular getirdi. Hele kız arkadaşlarınızın. Şimdi bunu temizlemelisiniz. Hadi, dinliyoruz, bize bir şiir okuyun bakalım. Hadi ama, bekliyoruz. Benim cezalarım böyle, buna alışmalısınız.”(s.35)

Alıntıda da görüldüğü gibi Kâmil Kaya öğrencilerine daima bu tarz cezalar verme taraftarıdır. Suç işleyen öğrenciyi, şiirle cezalandırmak aslında Kâmil Kayaca bir uygulamadır. Bu uygulama onun romantik ve sanat sever kimliğiyle de son derece uyumludur. Onun gibi bir insanın başka türlü bir ceza biçimini düşünmesi imkânsız gibidir.

Bütün bu anlatımların sonucunda Kâmil Kaya’nın özellikle narinliği, kadınsılığı, sanatseverliği, üslubundaki renkliliği ve öğrencileriyle kurmuş olduğu dostane ilişkileriyle dikkati çektiği söylenebilir. Bu ve benzeri özelliklerinden hareketle denilebilir ki, Kâmil Kaya gerçekte romantik bir kişiliktir.

7. 2. Kâmil Kaya’nın Tarih Algılaması

Bir roman kişisi ve tarih öğretmeni olarak Kâmil Kaya, *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın üçüncü bölümünde karşımıza çıkar. Çeşitli liselerde anlatmış olduğu tarih derslerinden meydana gelen bu bölümde *tarih dersleri* başlığı yer alır. *Tarih dersleri*, temelde Kâmil Kaya’nın tarihi nasıl algıladığı, bu algılamada hangi yöntemlere başvurduğu, resmi anlayışa ne tür tepkiler/eleştiriler gösterdiği... gibi hususları dikkate sunar. Kâmil Kaya bu ve benzeri hususları yüz yetmiş yedi sayfalık romanın yaklaşık dörtte birlik bölümünde ortaya koyar. Onun bu noktada ortaya koyduklarını kavramak için elbette söz konusu bölümü yoğun olarak ele alacağız. Ama buna geçmeden önce burada bir bütün olarak *tarih dersleri* göz önüne alındığında dikkati çeken bir nokta üzerinde kısaca duralım.

Kâmil Kaya'nın anlatımlarından meydana gelen *tarih dersleri* iki yönlü bir metindir. Bu metin hem resmi hem de şahsi tarih anlayışını bünyesinde taşır. Nitekim okuyucu burada bir yanda müfredat gereği anlatılan resmi tarih dersleriyle, öte yanda ise bu derslerin lüzumsuzluğuna inanan ve az da olsa yeri geldikçe eleştirilerini dile getiren bir öğretmenin karşıt düşünceleriyle karşı karşıya gelir. İfade etmek gerekir ki burada müfredat gereği anlatılan dersler, eleştirel olanlardan daha yoğundur. Bu derslerde Kâmil Kaya, ancak fırsat buldukça eleştirel düşüncelerini aktarabilir. Dolayısıyla *tarih derslerinin*, ne tamamen eleştirel bakış açısından ne de tamamen karşıt görüş açısından meydana geldiği söylenebilir. Başka bir deyişle *tarih dersleri* hem mevcudu yansıtır hem de yansıttığını zaman zaman eleştirir. Derslerin bu yapıda oluşu, hiç şüphesiz farklı şekillerde yorumlanabilir. Öncelikle o, resmi kurumda çalışan bir öğretmendir. Bu noktada müfredat gereği dersleri, yoğun bir şekilde anlatmak zorundadır. Bunun dışında onun başka bir alternatifi yoktur. Ancak bu alternatifsizliğin aynı zamanda yazarın amaçladığı şeye, onu belli bir dünyanın veya kimliğin içine sürüklemeye dönük olduğu da ileri sürülebilir⁴⁸¹.

Bu noktadan itibaren burada onun müfredat gereği anlattığı resmi tarihi bir kenara koyalım ve daha çok buna karşı eleştirilerinden doğan düşüncelerine geçelim. Buna geçerken onu daha iyi kavrayabilmek ve tarih karşısındaki perspektifini belirleyebilmek için burada önce *tarih derslerinde* yer alan belirleyici bir ayrıntıya temas edelim. Son derece önemli olan bu ayrıntı, bize Kâmil Kaya'nın düşüncelerinin teorik çerçevesini çizecektir.

İşaret ettiğimiz bu ayrıntıyı Kâmil Kaya, Kütahya lisesinde son derste kent tarihini anlatırken dikkate sunar. Kütahya'dan Konya lisesine tayin/sürgün edildiği haberiyle derse giren Kâmil Kaya dersin sonlarına doğru “Ah, nereden çıktı bu yeni göç, kış kıyamet, şimdi de hadi bakalım Konya'ya...”(s.47) dedikten sonra şu dizelere yer verir:

“Ten ehli ilmin yükünü taşır
Gönül ehli ilme binip ulaşır.
Kalbe giden bilgi faydalı mutlak
Tende kalan bilgi bir yükür ancak.”(s.47)

⁴⁸¹ Semih Gümüş, *Romantik Bir Viyana Yazı* üzerine yazdığı incelemesinde “tarih dersleri[nin], eleştirel düşünme biçimi dersleri yerine” geçtiğini belirtir. (Gümüş, (1994): 30) Christoph K. Neumann ise, söz konusu roman üzerine yazdığı makalesinde Semih Gümüş'ün az önceki düşüncesine de atıf yaparak şöyle diyor: “Bunların çok iyi dersler olduğunu, Semih Gümüş'ün iddia ettiği gibi “eleştirel düşünme biçimi dersleri yerine” geçtiğini düşünmüyorum. Bu dersler, Kâmil Kaya'nın bir dünya kurgulama ve bu dünyada kendi kendine bir kimlik biçme teşebbüsleridir daha çok. Zor şartlar altında ders veriyor öğretmen, ve zavallı bir konumda. Ancak bu zaafı inkâr etmeğe veya görmezlikten gelmeğe çalışmıyor. Yetersizliklerden bir hayat alanı yaratmaya yelteniyor, bu sebeplede “Hayalci Hoca” lakabını haklı olarak taşıdığı kanaatindeyim: [...]. Mülayim, efendi, şiir ve deneme yazan, edebiyat öğretmeni Nesrin Hanım'a sevdalı bu öğretmen, derslerinde müfredata isyan etmiyor. [...]. Anlattığı tarih kötü bir tarih, veri ve bilgi eksikliği içinde sürüp gidiyor.” (Neuman, (2003): 99.)

Bu şiiri okuduktan sonra Kâmil Kaya, devamında “Ahh ah, kitapların yazdığına göre anlattığımız bütün o yerler, o tarihler... Onları salt tenin yükü olmaktan nasıl çıkarmalı, kalbe giden yolu, nasıl bilgi yolu kılmalı?”(s.47) der. Şiirle birlikte bu sözler dikkate alındığında Kâmil Kaya’nın, tarih ve de resmi tarih anlayışı karşısında ne tür yaklaşım içerisinde olduğu açıkça görülür. Başka bir ifade ile Kâmil Kaya tüm bu sözlerle aslında tarih felsefesini veya tarih algılamasını ortaya koyar. Burada bunu görmek ve anlamak için dikkatimizi öncelikle şiirde yoğunlaştırmamız gerekir.

Bu şiirde iki kavram son derece önemlidir. Bunlar “ten ehli” ve “gönül ehli”dir. Buna göre ten ehli ancak ilmin yükünü taşır. Konu bağlamında ilmin yükü, Kâmil Kaya’nın derslerde müfredat gereği anlatmak zorunda olduğu kuru resmi tarih bilgisi veya dersleridir. Kâmil Kaya’ya göre bu, gönül ehli için büyük bir yüküdür. Buna karşı, gönül ehli ise bu kuru bilgiyi taşımak yerine ona biner; onu hakikate ulaşmak için sadece bir vasıta olarak görür. Üstüne alıp onu kendine yük etmez. Buna göre denilebilir ki Kâmil Kaya, kuru tarih bilgisini sırtına alarak kendine yük eden biri değil; tam aksine bu bilgiye binerek hakikate ulaşan gönül ehli/tarih ehlidir. Onun dışında kalan şey ise, ten ehli yani resmi anlayıştır ki, o sadece kuru bilgi taşıma taraftarıdır. Ona göre bu duruş, gönül ehline yakışmaz. Biraz sonraki anlatımlarımızda da görüleceği gibi Kâmil Kaya, fırsat buldukça tarihe hep bu felsefeden hareket ederek yaklaşır. Onu yük olan kuru bilgi değil de kalbe giden bilgi olarak algılar.

Bu felsefeden hareketle tarihe yaklaşan Kâmil Kaya’nın ilk noktada, tarihi yaşanmış-bitmiş başka bir ifadeyle donmuş bir olgu olarak algılamadığını görürüz. Ona göre “tarih, sanıldığı gibi ölü değildir. Canlı bir şeydir. Çünkü insanlar tarafından yapılmıştır.”(s.64) Bu tanımlamayla Kâmil Kaya, tarihe nasıl yaklaştığını, onu nasıl algıladığını ortaya koyar. Burada onun, öncelikle sınırları önceden belirlenmiş anlayışı ortadan kaldırdığını görürüz. Başka bir ifadeyle Kâmil Kaya, tarihe verili tanımlamaların dışından bakar. Dolayısıyla tek tip algılama biçimine karşı çıkararak, onu yorumu açık yaşayan ya da canlı bir nesne hâline dönüştürür. Tarihi, ölü olmaktan çıkaran Kâmil Kaya, onu anlama ve kavrama noktasında ise, bazı vasıtaları devreye sokar. Bu vasıtaların başında *hayal* gelir. O, ölü olmaktan çıkardığı tarihi özellikle hayal yoluyla kavramaya ve anlamaya çalışır. Onda tarih ve hayal adeta iç içe geçmiş gibidir. Bunlar birbirinden ayrılmaz bir durumdadır. Romanda Kâmil Kaya’nın bu unsura ne denli önem verdiğini gösteren pek çok örnek mevcuttur. Mesela öğrencilerine bir yerde şöyle diyor: “Dersimize dönelim. Tarihe ve hayale. Çünkü hanımlar, beyler, hayalsiz tarih olmaz.”(s.36) Başka bir yerde ise “İnanın arkadaşlarım, geceleri, yatağında gözlerimi kapıyor, gündüzleri sizlere anlattığım olayları asıl o zaman anlamlandırabiliyorum.”(s.51) der. Geçmiş olayları anlamada bu yöntemle başlayan Kâmil Kaya, bunu aynı zamanda öğrencilerine de tavsiye eder. Onda hayalleme o kadar yoğundur ki, görev yaptığı liselerde karşılaştığı teknik imkânsızlıkları aşmada bile bu vasıtaya başvurur. Harita, yerküre ve benzeri teknik araçlardan mahrum olan

Kâmil Kaya, anlattığı yer ve olayları öğrencilerin daha iyi kavramaları için, önce elden geldiği ölçüde tahtaya bir harita çizer ve bu çizimden sonra işin artık kendilerine kaldığını belirterek hayal etmelerini ister. Söz konusu yer ve olayları ancak bu şekilde daha iyi anlayabileceklerini belirtir. Mesela onları Venedik Osmanlı ilişkileri üzerine bir sınavdan geçireceğini söylediği esnada “düş gücünüzle bir On Yedinci Yüzyıl Venedik filmi çekmenizi bekliyorum.”(s.69) der. Bütün bunlar Kâmil Kaya’nın tarihe nasıl yaklaştığını dikkate sunar.

Bu unsuru bir anahtar olarak kullanan Kâmil Kâya’nın, tarihi özellikle insan hayatlarıyla birlikte anlamaya çalıştığını görürüz. Onun için bu noktada aslolan sadece “bir imparatorluğun kuruluşu, çöküşü ya da bilmem ne savaşı, saraylar, kaleler, deniz muharebeleri”(s.51) değildir. Ona göre bu, resmi iktidarın tarihidir ve son derece de kurudur. Onun için asıl önemli olan şey ise, bütün bunlar olurken insanların ne yiyip içtikleri, neye sevinip üzüldükleri, nasıl giyinip kuşandıkları, nerelerde yatıp kalktıkları, o esnada birbirleriyle olan ilişkileri, düğünleri cenazeleri ve benzeridir. Kâmil Kaya geçmişi daha çok bu yönleriyle merak eder ve söz konusu unsurla kavramaya çalışır. Ayrıca geçmişi bu yönleriyle merak etmek onu son derece de heyecanlandırır. Onu heyecanlandıran bu tarz bakışa, romanda pek çok örnek mevcuttur. Belli bir fikir edinebilmek amacıyla burada ayrı sayfalardan seçtiğimiz birkaç örneğe yer verelim. Mesela Kütahya lisesinde: “Boşverin siz arkadaşlarım, Viyana Kapısı, dedik mi, Yeniçerinin tak tak vuran şah damarı da, Viyana Kalesi içinde sersefil yatan gariplerin küt küt atan yürecikleri de aklınızda olsun. Genç kızların yarım kalmış çehiz kanaviçeleri, bağbozumlarında damağa vuran şıranın tadı, savaş tarlalarında açan kiraz ağaçlarının çiçekleri aklınızda bulunsun.”(s.47) diyen Kâmil Kaya, romanın ilerleyen sayfalarında da bu durumu yansıtan benzer örneklere yer verir. Söz konusu sayfalarda öğrencilerine şöyle diyor Kâmil Kaya:

“Ortaçağ keşişlerinin öyle bir avuç buğdayla nefis körletebilmeleri ya da okunmuş bir lokma ekmek, bir yudum şarapla ömrü nasıl geçirebildikleri en büyük meselem [...] olup çıkıyor. Kraliçe Elizabet, der demez mesela, yanımdan biri ipek etekliğinin hışırtiları ve hatta birazcık koltuk altlarının ter kokularıyla geçiveriyor.”(s.51)

“Örnekte ben, ‘İkinci Viyana Kuşatması’nda ordunun başında Kara Mustafa Paşa vardı’, derken imkânı yok, o sırada onun bağırsaklarının iyi çalışıp çalışmadığını, savaş alanlarında bir çadır aşkı yaşayıp yaşamadığını, sabah kahvaltısında ne yiyip içtiğini düşünmeden edemem. Başka türlü, o savaşın ruhunu anlayamam. Sürekliliğin tekerleklerini bulamam.”(s.64)

Tarihin, daha çok bu yönüne ilgi duyan Kâmil Kaya, öğrencilerin de can kulağıyla dinledikleri bu ve benzeri olayları zaman zaman sınıfa taşır. Bu tür olayları anlattığı esnada, resmi tarih kitaplarına değinir ve bu kitapların bu tür olaylara yer vermediğini belirterek onları

eleştirir. Ona göre bu tür ilginç ayrıntılar, okul tarih kitaplarında bulmak imkânsızdır. “Oralardan, hep bildiğimiz gibi, sadece olayların tarihleri, kim nereye saldırmış, kim nereyi istila etmiş, kime karşı zafer kazanmış”(s.59) gibi kuru bilgiler okunur. Bütün bunlarla Kâmil Kaya, tarih denen şeyin sadece iktidarın tarihinden ibaret olmadığını belirtmiş olur.

Geçmiş anlamada hayali en önemli anahtar olarak kabul eden Kâmil Kaya insan hayatlarıyla birlikte geçmiş dönemleri özellikle arta kalan somut verilerden veya kalıntılardan hareket ederek anlamaya çalışır. Başka bir ifade ile Kaya, tarihi anlamaya çalışırken geçmiş uygarlıkların bugüne bırakmış oldukları küçüklü büyükle tarihi eserlere ve mekânlara dayanır. Geçmiş insanların hayatlarında kullanmış oldukları kap- kacak ve araç-gereçler, onların giymiş oldukları çeşitli eşyalar, barındıkları ev ve konaklar, kendi zevklerine uygun bir şekilde imar ederek hayatlarını sürdürdükleri kentler Kâmil Kaya için her şeyden önemlidir. Ona göre bunlar, tarih kitaplarındaki bilgilerden daha canlı ve daha gerçekçidir. Çünkü bunlar, yaşanmış bir hayatı bünyelerinde taşırlar. Burada önemli olan, bu eserlerin duyurmaya çalıştıklarını hayal gücüyle hissetmeye, anlamaya çalışmaktır. Onlar, sadece antik bir değer değil, aynı zamanda kendi dönemlerine ve onları üreten insanların hayatlarına ışık tutan eserlerdir. Kütahya’da öğrencilerine kentin tarihi gelişimini anlatırken sarf etmiş olduğu şu cümleler, Kâmil Kaya’nın bu noktadaki düşüncelerini açıkça ortaya koyar:

“Ey tarih, ey tarih!.. Seni kentlerin hayatlarından sorsunlar. Kütahya’yı buraya ilk defa Bin Sekiz Yüz Doksan Dörtte düü-düt diye gelen trenden sorsunlar ve telgrafhaneden.

“Ey tarih, ey tarih, seni tarih kitaplarından, tarih öğretmenlerinden çok, o tarihi yaşayanların taşa, kâğıda, kile, tuğlaya, boyaya, çizgiye döktüklerinden sorsunlar. Konakladıkları hanlardan, içinde yıkandıkları ırmaklardan ve hamamlardan, yedikleri kaplardan, içtikleri kâselerden, giyip çıkardıklarından sorsunlar. Araç ve gereçlerden, onları ne biçimde kullandıklarından ve kadınların elişlerinden sorsunlar; yaktıkları kandillerden, baş koydukları yastıklardan, döktükleri göz yaşlarından sorsunlar...”(s.46-47)

Tarihi, tarih kitaplarından ziyade söz konusu öğelerden soran Kâmil Kaya, bu uğurda imkân buldukça ülkeyi dolaşır. Mesela “[g]idip Yavuz Sultan Selim zamanında Bozok’lu Celal’in mehdiliğini ilan ederek binlerce taraftarıyla patlattığı isyanın Yozgat’ını”(s.74) görür. Burada, hâl ve maziyi aynı anda teneffüs etmeye çalışır. Kentin toplum hayatına, ekonomisine, eğilimlerine, dinsel yaklaşımlarına bakarak dünü ve isyanları kavramaya gayret gösterir. Buna gayret gösterdikçe de bu günü daha iyi anlamaya başlar. Bu anlama şeklinin temelinde dün ve bugün olayları arasındaki benzerlik yer alır. Kâmil Kaya’ya göre, geçmişte yaşanan olaylar, gerçekte bugün tamamen ortadan kalkmış değildir. Bugünkü toplum hayatında onlar, sadece biraz dönüşerek kılık değiştirmişlerdir. Kılık değiştirmiş görüntüler kazınırsa gerçekte dünün

yapısı açıkça görülür. Söz konusu unsurlar yardımıyla hâlden maziye geçen ve bu şekilde hem dünü hem de bugünü anlamaya çalışan Kâmil Kaya, Kastamonu lisesinde öğrencilerine bu tarz gezileri tavsiye ederken, aynı zamanda günümüz insanının seyahat anlayışına değinmeden geçemez. Ona göre günümüz insanı, seyahate çıktığında ilk görülmesi gereken yerlere, müzelere uğramak, o yerlerin tarihi havasını teneffüs etmek yerine alış verişe koşar. Bu bakımdan Kâmil Kaya, onların bu gezilerini gereksiz ve anlamsız bularak eleştirir. Bu ve benzeri düşüncelerini Kâmil Kaya, ailesiyle birlikte Avrupa'ya gitmiş olduğu anlaşılan Fikret'in gezisini konuşurlarken dile getirir:

“Avrupa görmüş olanınız var mı? Sen mi Fikret? Tatilde mi gittiniz? Neresine? İtalya'nın neresine, neyle yani? Vapur'la? Liman liman... Olmadı. Müzeleri hiç gezmediniz mi? Bak Venedik'e de uğramışsınız işte. Büyük imkân. Burada Bizans İmparatorluğu'nun kuruluşunu da öğrenmeye çalışıyoruz, hele şu Dükalar Sarayı'nı bir görseydin bakalım, bakalım o kilise ve alanı, şu çok ünlü San Marko... Ha, orayı gördünüz demek? Alışveriş ettiler? Ne aldılar? Kristal vazo. Sana da top ve kep aldınız demek? Haklısın, ah şu büyükler, onlar her zaman plastik çanak tabak, tuzluk-biberlik peşindeler. Muhakkak Babaya da bir Borsalino şapka alınmıştır. Dükalar Sarayı'nı, Bizans İmparatorluğu'nu kim düşünür desene?”(s.42)

Görüldüğü üzere Kâmil Kaya, geçmişten intikal eden her tür eseri son derece önemser. Onların, gezilerde mutlaka görülmesi gerektiğine inanır. Yanı sıra o, bu eserlerin bugünkü durumlarına da değinir. Bu değinmede, acı gerçeği eleştirel bir dille ifade eder. Ona göre insanlar, bu eserleri görmeye meraklı olmadıkları gibi koruma taraftarı da değildirler. Onlar, son derece önemli olan bu eserleri yok olmaya bırakmışlardır. İlgisizlik ve bakımsızlık, bu canlı tanıkları aramızdan almaktadır. Kâmil Kaya, bu durumdan duymuş olduğu üzüntüyü ve tepkiyi kendi elleriyle çizmiş olduğu Kütahya kent haritasında son derece ilginç bir şekilde dile getirir. Bu haritada, önce ilgisizlik ve bakımsızlığa terk edilmiş olan tarihi yapıları mesela Aslanbey Camisini, ilk kez Kilisli Vahit Paşa tarafından açılmış olan ve bin dokuz yüz otuz üçte İmaret Mescidi'ndeki yerine taşınan Kitaplığı ve Bizanslılar tarafından yapılmış Yahya Kalesi'ni belli şekillerle işaretler. Ayrıca bunları farklı renklerle boyar. Derste ise, öğrencilerine haritada işaretlemiş olduğu yerleri ve onları neden farklı renklere boyadığını anlatan Kâmil Kaya, şöyle der:

“Baktım gördüm ki kent kitaplığınızda, hem de hepsi birbirinden değerli tam yirmi beş bin kitap var, yirmi beş kişi bile gelip kapağını kaldırmıyor. Ol nedenle ben kitaplığınızı griye, keder ve yalnızlık rengine boyamış bulunuyorum.

“Burası da Yahya Kalesi malumunuz. [...]. Etekleri gelincikli. Ama ben sarıya boyadım, çünkü... duvar dipleri, af buyurun, pislik içinde. Bu yüzden kirli sarıya boyadım.”(s.45-46)

Bu düşüncelerini okuduğumuz *tarih derslerinde* Kâmil Kaya, tarih bilgisinin işlevine de temas eder. Diğer noktalarda olduğu gibi o, bu noktada da farklı düşünür. İnsan neden tarih okur veya okumalıdır? Ya da onun Konya lisesinde ifade ettiği gibi “On Birinci Yüzyıla On Üçüncü Yüzyıl arasında Konya’nın Selçuklu başkenti olduğunu bilince ne olacak?”(s.51) Bunu bilince “başımıza güller mi yağacak?”(s.51) Veya Cem Sultan’ın, II. Selim’in Konya Valilikleri ettiklerini bilince ne olacak?”(s.51) Bunu bilmekle bizi “Konya’ya Vali mi tayin edecekler?”(s.51) Öğrencilerin zihnini meşgul ettiğini düşünerek sorduğu bu ve benzeri sorulara Kâmil Kaya, diğer noktalardaki düşünceleriyle uyumlu açık ve tatmin edici bir cevap verir. Ona göre geçmiş toplumların, toplulukların “tarihini bilmek, uygarlıkların birbirini nasıl izlediğini, nerede nasıl etkilediğini bilmektir. Bunu bilmek, bugünü, bugünkü kendimizi bilmektir. Kendini bilen, tanıyan, kendi ölçülerini de bilir. Hesabını kitabını ona göre yapar.”(s.51) Kâmil Kaya, asıl bunları bilmemenin tehlikeli olacağını düşünür. Yanından geçtiğimiz eski bir han duvarını kimler taş taş üstüne koyarak kaç zamanda inşa etmiştir? Ona göre bu ve benzeri durumları bilmezsek, insanı hissedemeyiz. Bunu hissedemeyince de bizim için insan hayatının hiçbir değeri kalmaz. Bu itibarla biz tarihe hakkını vermeliyiz ki, tarih de bize hakkını versin.(s.51) Bu düşünceleri dikkate alarak burada diyebiliriz ki Kâmil Kaya, tarihi daha ziyade işlevsel yönüyle ele almakta ve onu insanın kendini daha iyi tanımasına imkân sağlayan bir araç olarak görmektedir. Ona göre tarih, yalnız bunun için var olmalıdır. Özellikle vatan kavramıyla ilişkilendirerek onu bir övünme aracı hâline getirmemelidir. Bu tarz bir tarih bilgisi, asla faydalı olamaz.

Bu düşüncelerin yanında Kâmil Kaya, söz konusu derslerde milli tarih tezi karşısındaki duruşunu da ima eder. Bu imayı, Konya lisesinde öğrencilerine kentin tarihi gelişimini anlatırken yapar. Bu anlatımda Kâmil Kaya öğrencilerine, kentin geçmişinin İsa’dan önce iki bin beş yüzlere, altı yüzlere kadar uzandığını belirtir. Hayli uzun bir geçmişe sahip olduğunu belirttiği kentin, çok farklı uygarlıklara ve milliyetlere –mesela Hititlere, Friglere, Lidyalılara, Perslere, Bizanslılara...- beşiklik ettiğini; onların pek çok eser bıraktıklarını ve bizim de bu topraklarda hatırlanmak, geleceğe iz bırakmak istiyorsak bunlara kalıcı eserleri eklememiz gerektiğini söyler. Kâmil Kaya’nın aktarmış olduğu bu yalın bilgi, öğrencilerden bazılarını harekete geçirir. Biri söz isteyerek “Konya, öz be öz Türk bir vatan köşesidir.”(s.50) der. Kâmil Kaya ise, bu topraklarda pek çok uygarlığın söz konusu olduğunu belirterek şöyle devam eder:

“Sadece Türk olur mu canım? Baksanıza, buralardan Romalılar geçmiş, Bizanslılar geçmiş. Kim söylemiş senin söylediğin o lafı? Kim? Atatürk? Yok

yahu, vallaha bilmiyordum. Hiç duymadım, bir yerde de okumadım doğrusu. Nerede demiş bunu? Kim biliyorsa söylesin, aklıma takıldı canım.

Araştırın, gelin. Ben de araştıracağım. Ama durun, belki demiştir. Ulus olmayı ille Türk olmaya bağlamak gibi bir... bir şeyi de vardı ya onun? Neyse. Ben yine de böyle büyük bir tarihi bilgi yanlışına düşebileceğini sanmıyorum.”(s.50)

Alıntıda da görüldüğü üzere Kâmil Kaya, bu tür yaklaşımları sağlıklı bulmaz. Bu tür yaklaşımları büyük yanılgıdan sayar. Bu alıntının devamında Kâmil Kaya, kentin adına da temas ederek başka bir noktaya da dikkati çeker. Kentin adının Romalılara göre İkonyum’dan geldiğini; bu adın daha sonra Araplar tarafından “hasıraltı” edilerek Kuuni’ye çevrildiğini belirtir. Bunun ne anlama geldiğini bilmediğini belirten Kâmil Kaya, öğrencilerine “herhalde İkonyum’u ezip büzüp bu hâle getirdiler”(s.50) der. Yanı sıra o, *tarih derslerinde* benzer yanılgılara hatta çarpıtmalara da temas eder. Bizde özellikle bazı gerçeklerin tarih boyunca hazmedilemediğini/kabul edilemediğini ve bu yüzden bu gerçeklerin çarpıtıldığını belirtir. Buna örnek olarak da Selçuklularla Haçlılar arasında cereyan eden İkinci Haçlı Savaşı’nı verir. Bilindiği gibi bu savaşta, ilkinde büyük bir yenilgiye uğrayan ve pek çok kutsal noktaları tehlikeye düşen Haçlılar, Avrupa’da teşkil ettikleri büyük bir ordu ile ikinci kez Anadolu’ya gelirler ve Selçukluları yenerler. Kâmil Kaya bu yenilginin, toplumca nasıl yenilgi olmaktan çıkarıldığını şöyle anlatır öğrencilerine:

“Yine mesel edildiğine göre dostlarım, Selçuklular onları öyle dövmüşler ki, sonunda attıkları dayaktan üzüldü ve yardım etmişler. Buna göre Selçuklu, düşmanına yardım ettiği için yenilmiş oluyor. Düpedüz, hakedemedik, yenildik, ayıp mıdır arkadaşlar? Demek ayıp. Bu ‘ayıp’ hatta bugüne kadar sürüp geliyor. Herkes, ‘bilmiyorum’, ‘başaramadım’ demeyi zul sayıyor, nerde bir terslik, olmazlık, nerde bir yenilgi; suç hemen karşı tarafta aranıyor.”(s.42)

Bütün bu anlatımlardan sonra burada sonuç olarak denilebilir ki, Kâmil Kaya, tarihe yaklaşırken farklı bir açıdan hareket etmekte ve onu sadece savaşlar, iktidar mücadeleleri, kalelerin alınışı-verilişi... olarak algılamamaktadır. Tarih, elbette bu yönüyle de vardır ama ona göre sadece bu yönü üzerinde durmak, geçmişi gerçek anlamda kavrayamamak demektir. Bu tür algılamaların ötesinde Kâmil Kaya, geçmişi özellikle insan hayatlarıyla birlikte anlamaya çalışmaktadır. Çünkü ona göre tarihte aslolan, bugün de olduğu gibi insandır, insan hayatlarıdır. Bu itibarla tarihe insan hayatlarıyla birlikte bakmak ve onu bu yönüyle anlamak gerekir. Kâmil Kaya, tarihe bu noktadan yaklaşırken özellikle hayallemeye yönelmektedir. Geçmişi, hayalle anlamaya çalışmaktadır. O, insan hayatlarıyla birlikte geçmişi kavramaya ve anlamaya çalışırken bir an olsun hayalden uzaklaşmamaktadır. Hayal esas olmak üzere bu noktada diğer unsurlardan –mesela tarihten intikal eden eserlerden- da yararlanmaktadır.

DİL VE ANLATIM

Edebiyat, dille yapılan bir sanat dalıdır. Bu sanat dalının ana malzemesi, şüphe yok ki dildir. Her yazar gibi Adalet Ağaoğlu da edebiyat sanatının ana malzemesi olan bu dili, belli bir duyuş, düşünüş ve dünyaya bakış istikametinde ele alarak işlemiş ve bu işleyiş sonucunda kendine özgü üslubunu ortaya koymuştur. Bu bölümde onun dili ve üslubu ele alınarak gözden geçirilecektir.

1. Kelime

Tarih boyunca çeşitli evrelerden geçen Türkçe, bilindiği gibi özellikle Osmanlı Türkleri döneminde Farsça ve Arapça'nın tesiri altına girer. Bu tesirle birlikte hâliyle söz konusu dillerden yoğun denebilecek ölçüde kelimeler alır ve bunları uzun süre kullanır. On dokuzuncu asrın ikinci yarısına gelindiğinde ise bu durum kısmen değişmeye başlar. Özellikle yenileşme taraftarı Tanzimat aydınları, Farsça ve Arapça'nın boyunduruğu altında olan dilin halkın anlayabileceği şekilde sadeleşmesi gerektiğini düşünür ve bu çerçevede çaba sarf eder. Ancak bu çaba ile Doğu'nun tesirini azaltmaya çalışan aydınlar öte tarafta ise medeniyet değişikliğine bağlı olarak Batı'nın tesiri altına girer ve böylece dili, varolana ilave olarak Batı'nın özellikle de Fransızca'nın tesirine açmış olurlar. Bu ikili tesir, bilindiği gibi Millî edebiyat dönemine kadar yoğun bir biçimde devam eder. Bu dönemde ise Türkçe, şuurlu birkaç milliyetçi genç aydının hareketi ile gerçek bir zemine oturur ve edebiyat metinlerinin dili olarak kullanılmaya başlanır. Ne var ki bu dil, Cumhuriyetin ilanından sonra özellikle otuzlu yıllarda yeni bir mecraya girer. Daha önce başlayan sadeleşme hareketi, bu yıllarda son derece aşırı noktalara varır. Ancak daha çok 'Türkçe' düşüncesiyle başlayan bu hareket, çok uzun soluklu olmaz. İleriye sürülen çeşitli tezler, kısa bir zaman sonra bir tarafa bırakılır ve böylece öncekine benzer daha 'makul' bir dil anlayışı benimsenir. Ancak bu benimseme, bireysel ve ideolojik düzlemde hiçbir zaman tatmin edici bulunmaz ve bu çerçevede dil tartışmaları her geçen gün alevlenerek devam eder. Özellikle ideolojik kamplaşmaların iyice belirdiği altmışlı yıllarda bu durum daha da belirginleşir. Marksist veya yakın düşünceye mensup olan gruplar dilde aşırı özleşmeyi savunurlarken, bunlara karşı duran gruplar da daha muhafazakâr bir dil anlayışını öne sürerler. Her alanda olduğu gibi bunlar, dil konusunda da bir tarafta birbirleriyle mücadele ederler öte tarafta da benimsedikleri dil anlayışları ile edebiyat metinleri üretirler. Dergi sayfalarında kalan yazılarla edebiyat metinleri bize bu durumu açıkça gösterirler.⁴⁸²

⁴⁸² Dil tartışmaları ve dilde sadeleşme hareketleri ile ilgili olarak şu eserlere bakılabilir: Agah Sırrı Levend, (1972): *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul; Necmettin Hacıeminoğlu, (2003): *Türkçenin Karanlık Günleri*, Türk Edebiyatı Vakfı, İstanbul; Zeynep Korkmaz, (1985): *Dil İnkulâbının Sadeleşme ve Türkçeleşme Akımları Arasındaki Yeri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Geçmişinde böyle bir dil geleneği bulunan ve özellikle ideolojik kamplaşmaların had safhaya ulaştığı sıralarda tam anlamıyla yazmaya başlayan ve de kendisinin Marksist olduğunu açıkça ifade eden Adalet Ağaoğlu, romanlarında nasıl bir dili tercih eder ve kullanır? Burada öncelikle onun bu kamplaşmalar içerisinde Türkçe'ye karşı nasıl bir pozisyon aldığını belirlemeye çalışacağız. Bunu yaparken romanlarında görülen Doğu ve Batı kökenli kelimelerin Türkçe'ye karşı oranının yanında 'Nasıl bir Türkçe?' sorusuna da cevap arayacağız. Böylece bu sürecin bir bireyi olan Adalet Ağaoğlu'nun dili kullanma noktasındaki ferdi duruşunu göreceğiz.

Adalet Ağaoğlu'nun romanlarına kelime kadrosu açısından baktığımızda ilk gördüğümüz husus, Marksist bir yazar olmasına karşın onun pek çok Marksist'in içine düşmüş olduğu hataya düşmemiş olmasıdır. Bu noktada o, aşırı derecede katı davranmaz. Romanın dokusu ve atmosferi için gerekli olan Arapça ve Farsça kelimeleri sırf Arapça ve Farsça oldukları için bir tarafa itmez; tam aksine lüzumlu oldukları ölçüde bunları alır ve kullanır. O kadar ki bazı durumlarda bugün bile büyük ölçüde kullanımda olmayan kelimeleri söz konusu dillerden alıp kullanmaktan çekinmez. Bu tarz kullanımları onun ilk romanından son romanına kadar belli seviyelerde görüyoruz. Mesela *Ölmeye Yatmak*'taki "Birinciteşrin, âraz, müşavere, müdavat, sâlah, müteakip, müdavim, ilkteşrin, taziz, muhtekir, leyli meccani, istidalar, sonkanun, delâlet, tarziye, taltif, rızanâme, muttali, kerime, şürekâ, maruzat, kâfi, icabat, tekâmül, arız, müemmen, tavassut, ifşa, tahassüs, müdavele-i efkâr, narh, müfrit, mihver, levazım" "*Fikrimin İnce Gülü*"ndeki "müzevir, müzaharet" *Yazsonu*'ndaki "pendibuhara yollukları, mertabanî, ebleh, zaiyat, sual, zulmet, istikbal, mükemmelen, istihkâm, maateessüf, mağmur, maamafif, encam, tahallük, mania, aşikâr, tasallut, hassaten, tehir, müsebbib, menhus, hissikablelvuku, saik, mağmum, harnup, teber, canfes, tahra" *Üç Beş Kişi*'deki "kabzımal, takaza, râm, pösteki, cerbeze, pertavsız" *Hayır...*'daki "temrin, masif, akit, tağyir, tadil, tebdil, müşevvik, muştı, muvafık" ve *Ruh Üşümesi*'ndeki "tecessüm, tettebbu" gibi kelime ve tamlamalar bunlardandır.

Onun bazı romanlarından yaptığımız bu seçmeyi, burada daha da artırılabiliriz. Ancak bu artış, hiçbir zaman verilenlerin üç katının ötesine geçecek miktarda değildir. Az önceki ifadeden de anlaşılacağı gibi bu tarz kullanımlar bütün içinde çok az yer işgal ederler. Yanlış anlaşılmalara yol açmamak için burada özellikle bu hususu vurgulamak isteriz.

Diğer romanlarında da kullanmakla birlikte Adalet Ağaoğlu, bu tarz kelimeleri en çok *Ölmeye Yatmak* romanında kullanır. Şüphe yok ki bunun temel birkaç sebebi vardır. Gerek bu romandaki gerekse bunu takip eden diğer romanlardaki kullanımları bir bütün olarak kavradığımızda kullanımlara esas teşkil eden sebepleri kısaca şöyle sıralayabiliriz:

- Romanda anlatılan zamanın ya da devrin gerçek atmosferini yakalamak: Bunun en güzel örneğini *Ölmeye Yatmak* romanında görüyoruz. Zamanın bir ucunun otuzlu yıllarda

olduğunu bildiğimiz bu romanda yazar, devrin atmosferini, modasını ve özellikle eski kuşağın eğilimlerini verebilmek için dili, devrin gerçekliğinden koparmaz. Diğer bir ifade ile dili, devrin gerçekliğini verecek biçimde kullanır. Yer yer Arapça ve Farsça kelimeleri serpiştirir. Böylece okuyucuda belli bir gerçeklik duygusu uyandırır.

- Şahıs kadrosunda yer alan kişileri mesleklerine uygun bir şekilde konuşturmak veya bir mesleğin dilini olduğu gibi vermek: *Bir Düğün Gecesi* romanında karşımıza çıkan Ertürk ilk duruma örnek teşkil eder. Albay olan Ertürk, özellikle kendisine tahsis edilen kısımda hâliyle mesleğine uygun bir dili kullanır. Bu durum, ister istemez mesleğe ait Arapça ve Farsça kelimeleri romana taşır. *Hayır...* romanında Aysel'in muhakeme edilmesi durumunun anlatıldığı kısım ise ikinci duruma örnek teşkil eder. Onun muhakemesi anlatılırken tabiatıyla hukuk diline kayılır ve söz konusu kelimeler romana girer.

Bu ve benzeri sebeplerden dolayı az da olsa Arapça ve Farsça kelimelere yer veren Adalet Ağaoğlu romanlarında aynı zamanda Batı kökenli kelimeleri de kullanır. Hatta öncekilerle kıyasladığımız zaman yazarın bu tarz kelimeleri biraz daha yoğun olarak kullandığını söyleyebiliriz. Ancak hemen eklemeliyiz ki bunlar, yine genele oranlandığı zaman çok büyük bir yekun tutmazlar. Yani Arapça ve Farsça kelimelerde olduğu gibi bunlar da Türkçe kelimeler karşısında çok az yer işgal ederler. *Ölmeye Yatmak*, "*Fikrimin İnce Gülü*", *Yazsonu*, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...* ve *Ruh Üşümesi*'nde geçen "erte, intérne, degüstasyon"; "triptik, kromaj, tirol şapka, fiberglas"; "brokar, etol, azür, famiy rozlar, bakara, famiy vertler, tornistan, aleste, peşmelba, medüze, relax, şezlong, rimel"; "sombbrero, kreton, ekoseli, deranje, kontrast, euphoria, bigudi, şömizye"; "merengli elma, prömiyer, muflonlu botlar, piyedö, frezya, tripoter, vinileks, afrit, afriolant, fiyong, pleksiglas, kanava, kreşendo, fular, dragon"; "rozbif, poplin, sfenks, kentor, bocurgat, vaperetto" gibi kelimeler bu tarz kullanımları örnekleyen kelimelerdir.

Belki ana konudan biraz uzaklaşmak olacak; ama yararlı olacağını düşündüğümüz için tam bu noktada şunu da eklemek isteriz: Bu ve benzeri kullanımlar bazı romanlarda kelime ve ibare seviyesinin ötesine geçer ve birer cümle seviyesine yükselirler. Bu cümlelerin bir kısmı tamamen İngilizce ve Fransızca olduğu gibi diğer kısmı da yarı İngilizce yarı Türkçe ya da yarı Fransızca yarı Türkçe biçimindedir. İlk yapıdaki cümlelere hemen her romanda; ikinci yapıdaki cümlelere ise özellikle *Bir Düğün Gecesi* romanında tesadüf ederiz. Romanlardan aldığımız şu birkaç cümle her iki durumu örnekler mahiyettedir:

Bir Düğün Gecesi: "Halbukiyse "a méchant chien, court lien!" (s.47) "Onun "oh my dear!"leri, "I'm so glad"leri beyninde uğuldayıp duran, -çok mutlu- Ayşen'i görüyor Gül.(s.217) "Come on!.. Hınzır Yılmaz, Come on, diyorum sana!.." (s.277)

Hayır...: "Don't go gentle into the good night/ Rage, rage against the dying of the light...(s.82)

İki ayrı romandan ve ayrı sayfalardan aldığımız bu cümleler, söz konusu durumu örneklemektedirler. Arttırılması daha da mümkün olan bu cümleler, şüphe yok ki ne bir özenti sonucunda ne de çeşni olsun düşüncesiyle bu romanlara girerler. Bu tarz kullanımların sebepleri açıktır: Arapça ve Farsça kelimelerin kullanımında olduğu gibi yazar, bunları da yine romanın dokusunu veya şahıs kadrosunu daha iyi yansıtabilmek amacıyla kullanır. Bunu birkaç romanı merkeze alarak izah etmek mümkündür. Mesela *Ölmeye Yatmak* romanındaki Fransızca kelimeleri ve cümleleri hatırlayalım. Bu romanda söz konusu kelime ve cümlelere en çok müracaat eden kişi, Aydın'dır. Aydın'ın bu müracaatları ile yazar, otuzlu yıllardaki kuşağa verilmekte olan eğitimin, kuşağı Batı karşısında nasıl bir yapıya büründürmeye başladığını göstermek ister. Başka bir ifade ile bu kelime ve cümleleri Aydın'ın Batı karşısındaki ölçüsüz hayranlığını belirtmek için kullanır. *Bir Düşün Gecesi*'ndeki kullanımlar da benzer sebeplerden dolaydır ki yazar, hayatının büyük bir bölümünü taşrada geçirdikten sonra bir talih sonucunda yabancı bir ülkeye giden Ayten Hanım'ın, Eytın Hanım olarak değişmesini veya başka bir ifade ile sonradan görmenin yozlaşmışlığını vurgulamak için bu tarz kelime ve cümlelere müracaat eder. Demek istediğimiz şudur ki yazar, tüm bu kelime ve cümleleri belli bir maksat uğrunda romanlarına taşır. Bu itibarla bu kelime ve cümlelere, bunların dışında mesela özenti ve benzeri gibi başka bir anlam yüklemek imkânsızdır.

Anlatılmak isteneni gerçek boyutları ile verebilmek amacıyla Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce gibi yabancı dillerin imkânlarından belli ölçülerde yararlanan Adalet Ağaoğlu, aynı zamanda daha çok halk arasında kullanımda olan kimi kelimeleri de romanlarına taşır. Çok yoğun olmayan ve bugün bazıları arkaik durumda olan bu tarz kelimeleri somut bir şekilde görebilmek için bir kısmını aşağıya alıyoruz:

“yaba, sumsuk, kılçan, ilenmek, balkımak, urba, belertmek, alık, gök domates, yüksük, dehlemek, siğlim, siğil siğil, ütmece, süsermek, günülemek, sankileyin, sonracığıma, küşat, müdana, siğmek, çük, tebelleş, çatki, çatkılı, gökgörmedik, mümanaat, düzüşmek, kelli, enez, ulanmak, ıpıldama, ütmek, enezlik, yencecik, satlıcan, kosulmak, çemkirmek, bürümcük, çingirtılı, ağmak, yekinmek, evecen, paklamak, tecim, utku, ulamak, koygun, pürçek, düzence, bunlu, yalım, üvez bozluk, ören, pırlak, verimkâr, çavlan, ulanmak, çakşır, yengin, ölez, bungun, simli, tarazlanmak, kösülmek, delisek, delisekçe, bungunluk, sönüvermek/ölmek, çöğen, çöğenletmek, sürgü/lazımlık ya da oturak, hayat/balkon ya da sundurma, bel, yakarca, yengin, alaz, kösnü, yencecik, lök, pıtrak, bürümcük,”

Halktan alınma bu tarz söz varlıklarıyla kelime kadrosunu zenginleştiren Adalet Ağaoğlu'nun en mühim tarafı hiç şüphe yok ki Türkçeciliğidir. Daha önce de işaret edildiği gibi o, Marksist bir yazar olmasına karşın aynı görüş sahiplerinin eserlerinde açıkça beliren aşırı 'özleşmeci' veya 'uydurmacı' anlayışa hiçbir zaman kaymamıştır. Bu noktada o, daima orta yolu, mutedil olanı tercih etmiştir. Ancak bu tercihte özellikle Türkçe kelimeleri ya da

karşılıkları kullanmaya büyük bir özen göstermiştir. Bu özeni, *Ölmeye Yatmak*'tan *Romantik Bir Viyana Yazı*'na kadar olan tüm romanlarında net bir biçimde görürüz. Mesela yazar, Türkçesi dururken asla bir başka dilden kelime alıp kullanmaz. En basit kelimedenden kavram ve terimlere kadar, Türkçe olmasına özellikle dikkat eder. Burada bu nokta üzerinde durmak ve söz konusu durumu biraz daha açmak yerinde olacaktır.

Türkçe karşısında hassas olan yazar, Doğu ve Batı dillerinden gelme kelime ve kavramları kullanırken öncelikle bunların Türkçe'de karşılıklarının olup olmadığını araştırır ve eğer dilde bunların karşılıkları mevcut ise yerli yani Türkçe olanlarını kullanır. Romanlarını gözden geçiren hemen her okuyucu yazarın bu duruşunu ya da hassasiyetini açıkça görür. Mesela bugün Doğu ve Batı dillerinden geçerek dilimizde yaygın olarak kullanılan “halisyunasyon, haberci, mucize, mucizevî, bakire, bakirelik, harabe, şelale, iflas, ahize, hatıra/armağan, hatırlamak, eksantrik, asilzade, daüssıla/nostalji, hoparlör, vecize, amel/fiil, anten/lâmise, melâl, meni, istiğna/tatmin, şahit, kadirşinas, potansiyel, sır, esir, yemin, hassasiyet, cevap, gayret, ihtiyaç, hafıza, davet, davetli, davetiye, farkında olma, estetik/bediiyat, mamur, hatırlamak, ait/dâir, taraf/canip, imkân, müdafaa,...” gibi kelime ve kavramların yerine bugün hemen tamamı Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük'ünce de kabul edilen ve önerilen “sanrı, ulak, tansık/tansı, tansıksı, erden, erdenlik, ören, çavlan, batkı, almaç, anmalık, ansımak, ayrıksı, beysoylu, yurtsama, ses yükseltici, savsöz, edim, duyurga, usanç, döl suyu, doyunluk, tanık, değerbilir, gizil, gizem, tutsak, yemin, duyarlık, yanıt, çaba, gereksinim, bellek, çağrı, çağrılı, çağrı kartı, bayındır, ansımak, değgin, yan, olanak, savunu...” gibi Türkçe karşılıkları kullanır. Bunları tercih eder. Bu, şüphe yok ki yazarın Türkçe karşısındaki hassasiyetinin bir göstergesidir. Asılları dururken başkalarını kullanmamaktır. Bu kelimelerin bazılarının cümle içerisindeki kullanımlarını görmek için aşağıda birkaç romandan seçtiğimiz örnekleri sunuyoruz.

Bir Düğün Gecesi: “Ayten halasımı, onların yeni yaşamına *değgin* bir şeyleri anlatırken”(s.165). “İçeri girip mavi nikâh *çağrı kartımı* önlerine koydum.”(s.256) “Bu telefonu bulmakla o numarayı *ansımak* arasında bir yüzyıl geçti.”(s.268) “Her şeyden alınıyorsun Ömer. Hemen *savunuya* geçiyorsun.”(s.258) “Tezel'in kendini alkolle tüketmeye *andiçmiş* çakmak çakmak bakışları”(s.268) “Senin o dört başı *bayındır* kocan,” (s.281)

Yazsonu: “Büyülü bir *yan* vardı o bekleyişte”(s.145) “Kıyılarda *güzelduyuyu* vurguluyorlardı”(s.180)

Hayır...: “Ömer'le Ayşen'in benden başka *çağrılısı* bulunmayan nikâhına katılmış rugan iskarpinler...”(s.73)

Ruh Üşümesi: “*Ayırımında* bile olmadan soyunmuşlar”(s.54)

Romantik Bir Viyana Yazı: “*Çağrıyı* alınca hemen hayallere kapıldım(s.18) “İntihar nedeni ya gizlenmiş, ya da *giz* olarak kalmış”(s.79) “*Belleği* ne kadar sağlamış.”(s.88) “Ama

sonuçta bu çılgınlık kendi içinde, gizli kalabilirdi, *tanıksızdı*”(s.139) “Apaçık bir *yanıt* bekliyor.”(s.140) “İnsana, şu ân sıcacık, sevgi yüklü bir şey söyleyecekmiş umudu veren bir *duyarlık*”(s.148) “*Tutsağa* tuz yedirip, her *yamı* bağlı, sadece gözleri açık olarak gürül gürül akan bir çağlayanın karşısında oturtmakmış!”(s.152) “Hani sanki, alacağını almış, yükünü tutmuş bir *doygunluk*la karanlıklara dalmış. Rüzgâr kulaklarına artık *gizemler* değil, *giziller* fısıldıyormuş”(s.169) “*Değerbilir* okurum”(s.175)

Bu cümlelerde italik olarak dizdiğimiz kelimelerden de anlaşılacağı üzere Adalet Ağaoğlu, romanlarında özellikle Türkçe kelimeleri ya da karşılıkları kullanmayı tercih eder. Onun tercihi sadece bu nokta ile de sınırlı değildir. Doğu ve Batı dillerinden gelen isim ve sıfat soylu çeşitli ibareleri Türkçeleri ile değiştiren yazar, ayrıca fiilleri de mümkün mertebe Türkçeleştirme gayretine girer. Bu hususu, özellikle Arapça ve Farsça’dan gelme isim soylu kelimelerde görürüz. Mesela Arapça’dan isim ve sıfat olarak dilimize giren ancak Türkçe fiil yapma ekleriyle fiilleşen ‘cesaretlendir-/cesaretlendiriyor’, ‘hisset-/hissediıyor’, ‘farket-/farkediıyor’... gibi cümleye yüklem olan yabancı menşeli fiillerin yerine bunların Türkçe karşılıkları olan ‘yürekendir-/yürekendiriyor’, ‘duyumsa-/duyumsuyor’, ‘ayırtet-/ayırtediıyor’... gibi isim soylu fiilleri kullanır. Anlatımlarımızı somutlaştırabilmek için burada yine romanlardan birkaç cümle alalım ve bu durumu örnek cümleler üzerinde görelim.

“*Fikrimin İnce Gülü*”: “Nuran hanımın masasına bir karton sigara bıraktığını, kadının da onu çantasına tıktığını arabadan inerken *seçti*.”(s.16) “Hadi kardeşim, hadi. Şikayete degecek bir şey değil. Ben *seçemedim* bile. Kimse *seçemedi*.”(s.41)

Bir Düşün Gecesi: “Merdivenleri tırmanırken de ne ılık tıptılar *duydum* yüreğimde.(s.61) “İki yanağımdan öpüldüğümü *duydum*.(s.151)

Yazsonu: “Odada, ikisi yanyana ve tam karşıda, biri soldaki kör duvara dayalı üç yatak iyice *seçilebiliyordu*.”(s.60)

Üç Beş Kişi: “Günler önce, kocaman makarna tenceresine su aldığı *ansıyor*.”(s.177)

Ruh Üşümesi: “Garsonun bir tepesi üstünde şarap şişesiyle kendilerine doğru gelmekte olduğunu adam ne zaman *seçmişti* peki?”(s.63)

Romantik Bir Viyana Yazı: “Erkek öğrencileriyle iyi dost olabiliyor, ilk yalnızlığında bir kadına değil, onlardan birine gereksinim *duyuyor*.”(s.98) “Kendimi tanıyorum”dan öte hiçbir şeyi açıkça satırlara dökmeye *yüreklenemedi*.”(s.115) “Nesrin de beni *yürekleniyordu*.”(s.154)

Bunların dışında onun romanlarında sözlüklere girmemiş ve ayrıca biraz da zorlama oldukları dikkatlerden kaçmayan bazı farklı kelimelere de tesadüf ederiz. Ancak, büyük ihtimalle yazarın tasarrufu olan bu tür kelimeler bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdırlar. Mesela “övüngeç”, “çığsıma”, “sallangaçlı”, “talklamak” gibi kelimeler bunlardandır.

Bu anlatımlar, bize Adalet Ağaoğlu'nun dil karşısındaki duruşu ile vokabülerinin kaynaklarını gösterir. Acaba bu vokabüler, genel olarak ele alındığında mahiyet itibarıyla ne tür özelliklere sahiptir? Bunlar, dış dünya etrafında dönen somut ve gerçekçi kelimeler midir yoksa tam aksine iç dünya veya psikolojik hâli vermekle yükümlü psikolojik ve duygusal kelimeler midir? Bu soruları ve dolayısıyla vokabülerin mahiyetini kavramak için burada ilk adımda şunu söyleyebiliriz: Adalet Ağaoğlu, harici alemden ziyade iç dünya veya psikolojik hâl üzerinde yoğunlaşan bir romancıdır. Daha önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi o, dıştan ziyade içe; olaydan ziyade insana ve onun iç dünyasına yönelir. Bu dünyada olup biteni dışa aksettirir. Hâl böyle olunca onun üslubunu belirleyen kelimeler de tabiatıyla bu çerçevede şekillenir. Bu hususu kavramak için bu noktada bir iki romanı ve bu romanlardaki kişileri hatırlamak yeterlidir. Mesela *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'i; *Bir Düşün Gecesi*'nin Tezel'i, Ayşen'i, Ömer'i, Tuncer'i; *Üç Beş Kişi*'nin Kısmet'i, Murat'ı, Kardelen'i, Türkân Hanım'ı; Hayır'ın yine Aysel'i, Yazar Dost'u ve bunlara ekleyebileceğimiz daha niceleri... Bunların tamamı dış dünyada hayat karşısında yaralanmış insanlardır. Bu yaralanmış insanların, yapılarına uygun bir dili kullanacakları açıktır.

2. Dilin İmkânlarından Yararlanma

Her dilde olduğu gibi Türkçe'de de birtakım müşterek kullanımlar vardır. Bunlar, bilindiği gibi Türk milletinin asırlardan beri üreterek kullanageldiği atasözleri, deyimler, argolar, tekerlemeler, ninniler, halk söyleyişleri, tarihi sözler ve benzeri gibi... ortak dil hazineleridir. Her yazar, bu ortak dil hazinesinden belli ölçülerde yararlanır ve böylece hem anlatımını kuvvetlendirir hem de metnini zenginleştirir.

Küçük bir Anadolu kasabasında orta halli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Adalet Ağaoğlu da diğer yazarlar gibi çocukluğundan itibaren sözlü ya da yazılı kaynaklardan edindiği bu dil hazinesini romanlarında yoğun bir biçimde kullanır. Bu kullanımı bir bütün olarak kavradığımızda ilk gördüğümüz şey atasözleridir. Gerçi onun romanlarında atasözleri, diğerlerine göre biraz daha azdır ama yazar, bu özlü sözlerden tamamen de uzak değildir. İlerde görüleceği gibi Adalet Ağaoğlu, atasözlerini en çok *Ölmeye Yatmak*, "*Fikrimin İnce Gülü*" ve *Bir Düşün Gecesi* romanlarında kullanır. Bu romanlardaki yoğunluğu, diğer romanlarında göremiyoruz. İlk üç romandaki yoğunluğun başlıca sebebi, bu romanlarda -hatta birinde tamamen- halkın içinden gelen veya bu kültürle temasta olan kişilerin biraz daha yoğun olarak yer almalarıdır. Bu yer alışı bağlı olarak ortaya çıkan sözleri biraz sonra toplu bir şekilde göreceğiz; ancak bunları görmeden önce burada bunlarla ilgili birkaç noktayı kısaca ifade etmemiz yerinde olacaktır.

Buna göre atasözlerinin büyük bir kısmını yazar, orijinal şekilleri ile kullanmıştır. Bunları, atasözleri ile ilgili kitaplardan kolayca test edebiliyoruz. Atasözlerinin küçük bir kısmını ise olduğu şekliyle yani orijinal biçimiyle kullanmamıştır. Bazen bazı kelimelerde bazen de öğelerin sıralanışında küçük değişiklikler yapmıştır. Ancak bunlara rağmen okuyucu bunların atasözü olduğunu ilk bakışta fark eder. Bunlar arasında en dikkat çekici olanlar, şüphe yok ki bunların dışında kalanlardır. Bunlar, atasözü olduğunu düşündüğümüz ancak ilgili kitaplardan test etme imkânı bulamadığımız sözlerdir. Bunların atasözü olduğu ortadadır. Ancak işaret ettiğimiz gibi söz konusu kitaplarda bunları bulamıyoruz. Bunlarla ilgili olarak burada şu görüşü ileri sürebiliriz: Bu tarz sözleri yazar ya yetiştigi çevreden alarak kullanmıştır ya da çağrışım ve benzetme yoluyla ortak dilde var olanlardan hareketle türetmiştir. Bu sözlerin özellikle beraberinde müteradiflerini çağrıştırmaları bize bu düşünceyi kuvvetle telkin ederler. Tüm anlatımlara konu olan sözleri aşağıda sunuyoruz:

Ölmeye Yatmak: “Hem mal canın yongası olduğu için.”(s.22) “Eşeğe yemini veren üstüne biner.”(s.81) “İt ürür, kervan yürür.” “İt derisinden post olmaz.”(s.287) “İş amana binince kavga uzamaz.” “Mühür kimde ise, Süleyman odur.” “Isıracak it dişini göstermez.” “Isıramadığın eli öp başına koy.” “Köpeğin duası kabul olsaydı, gökten kemik yağardı.”(s.288) “Göz görmeyince gönül katlanır.”(s.294)

“Fikrimin İnce Gülü”: “Küller eşelenir, korlar ortaya çıkarmış.”(s.129) “İş bilen, kılıç kuşananın.”(s.197) “Kente göçen köylünün kamburu çok olur.”(s.218) “Tökezleyeni olduğu yerde bırakırlar”

Bir Düşün Gecesi: “Yemeyenin malını yerler.”(s.222) “Devran değiştiçe sahne değiştirir bunlar.”(s.45) “Azgın köpeğin ömrü kısa olur.”(s.47) “İnsan uykusunda yılan bile dokunmazmış. –Yoksa su içerkem miydi?–”(s.47) “Et turnaktan ayrılır mı?”(s.134)

Hayır...: “Bugün başkasının camını taşıyanın yarın kendi kafası taşlanır.”(s.121)

Romantik Bir Viyana Yazı: “En iyi lokmayı en sona saklamak.”(s.152)

Adalet Ağaoğlu romanlarında bu özlü sözlerin yanında deyimlere de başvurmuştur. Bu noktada onun romanları son derece zengindir. Hayatın hemen her alanı ile ilgili olan bu deyimlerin büyük bir kısmı çoğumuzun kulağına çalınan veya bu sahanın kitaplarında yer alan deyimlerdir. Bazı şahsi küçük tasarrufların dışında –mesela ‘baş göz *etmek*’ yerine ‘baş göz *olmak*’, ‘yüreği *daralmak*’ yerine ‘yüreği *sıkışmak*’, ‘eşek sudan gelinceye kadar *dövmek*’ yerine ‘eşek sudan gelinceye kadar *çalıştırmak*’ gibi- yapılarında çok büyük bir değişme söz konusu değildir. Başka bir ifade ile yazar, bu tarz deyimleri ortak dilden orijinal şekilleri ile alır ve kullanır. Okuyucu, eldeki kaynaklardan bunların sağlanmasını kolaylıkla yapabilir. Belli bir fikir edinmek için “*Fikrimin İnce Gülü*”, *Bir Düşün Gecesi* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanlarından yaptığımız seçmeler bu tarz deyimleri örnekler mahiyettedir:

“*Fikrimin İnce Gülü*”: “başını bağlamak”, “suyu ısınmak”, “başıboş bırakmak”, “al takke ver külah”, “ağızdan yel almak”, “kılı kıpırdamamak”, “baştan çıkartmak”, “sus pus olmak”, “hanım evladı”, “dokunsan ağlayacak gibi olmak”, “bıçak gibi kesmek”, “belini doğrultmamak”, “baş göz olmak”, “tuzu kuru”, “içmeye ayrılmamak”, “ayak bağı olmak”, “yüzüstü koymak”, “alnı açık sırtı pek olmak”, “eli kulağında olmak”, “boş bulunmak”, “yol yordam bilmemek”, “sırna kadem basmak”, “aklının ucundan geçmemek”, “yüze yüze kuyruğuna gelmek”, “çorbaya tuz katmak”, “şeytan çarpmak”, “kızağa çekilmek”, “in cin olmamak”, “tozu dumana katmak”,

Bir Düşün Gecesi: “çarkına okunmak”, “mürüvvetini görmek”, “ayağa düşmek”, “renk vermemek”, “evde kalmak”, “saçını süpürge etmek”, “zokayı yemek”, “yerle yeksan olmak”, “yaya kalmak”, “ölü toprağı serpilmek”, “illet olmak”, “zil takıp oynamak”, “suyuna gitmek”, “nuh der, peygamber demez”, “çiçeği burnunda”, “yüreğinin yağı erimek”, “aklı ermemek”, “iki arada bir derede kalmak”, “çiy süt emmek”, “evli evine köylü köyüne”, “burnu kaf dağında”, “süt dökmüş kedi gibi”, “kaş çatmak”, “yüzsuları dökmek”, “gözleri faltaşı gibi açılmak”, “aleste [alesta] durmak”, “adam sende”

Romantik Bir Viyana Yazı: “kulağına küpe olmak”, “kulak dikmek”, “tüyleri diken diken olmak”, “çoluk çocuğa karışmak”, “hop oturup hop kalkmak”, “paçaları tutuşmak”, “lök gibi oturmak”, “müslüman mahallesinde salyangoz satmak”, “iğneyle kuyu kazmak”, “ince eleyip sık dokumak”, “sabrı taşmak”, “dün bir bugün iki”, “halvet olmak”, “ödü patlamak”, “elden ayaktan kesilmek”, “lök gibi oturmak”, “beş para etmemek”, “burnunun direği sızlamak”, “kafayı tütsülemek”, “dünya gözüyle görmek”, “şeytana uymak”, “yanıp tutuşmak”

Bu tarz deyimlerin yanında bu romanlarda ayrıca eldeki kaynaklarda kayıtları bulunamayan ancak gerek yapıları gerekse manaları itibarıyla deyim hususiyetinde oldukları açıkça belli olan bazı kullanımlarla da karşılaşırız. Bunların nereden kaynaklandıklarını net bir şekilde tespit ve ifade etmek hâliyle güçtür. Ancak ihtiyat payını göz ardı etmemek kaydıyla burada şu kadarını söyleyebiliriz ki, bunların bir kısmını yazar, muhtemelen uzun süre içinde yaşadığı mahalli kültürel çevresinden almıştır. Bu kaynaktan geldiğini düşündüğümüz deyimlere örnek olarak şunları gösterebiliriz: “keyfi küreği yerinde olmak”, “kulağına üfleme”, “ümüğüne basmak”, “siğlim siğlim ağlamak”, “ağızda pelesenk olmak”, “iki boğaz olmak”, “uç çula vermek”, “kelleyi kulağı düzme”, “tokat arsız olmak”, “yüreği çatlamak” ve benzeri... Bu tarz kullanımların diğer kısmının ise yazarın kendisinden kaynaklandığını düşünüyoruz. Ona özgü olduğunu düşündüğümüz deyimlere de şunları örnek olarak gösterebiliriz: “kağnıdan inip otomobile kurulmak”, “ecelin koynundan sıyrılıp çıkmak”, “paçasına biraz Batı uygarlığı bulaşmak”, “kazanç zamanı kollayıp üstüne atlamak”, “zar atmak”, “kabuklu hayvanlara dönmek”, “zır kapı çıkıp gelmek”, “dişleri dökülmeye başlamak”, “tutsağına tuz yedirmek”, “hayat sandalı kıyıya çarpmak” ve benzeri...

Atasözleri ile deyimlerin yanında bu romanlarda ayrıca halkın kendine has konuşma ve söyleyiş biçimlerine de çok sık rastlıyoruz. Bunlar, belirtmeye gerek yok, kalıp veya buna yakın olan yapılardır ve içtenlik, kızgınlık, sevgi, nefret, beddua ve benzeri gibi durumları ifade etmeye yararlar. Belli bir fikir vermesi için bu tarz yapılardan bazılarını aşağıya alıyoruz:

Ölmeye Yatmak: “Kul da sever, Allah da sever bu adı.”(s.22) “Köylü geldin köylü gideceksin”(s.293)

“Fikrimin İnce Gülü”: “Ne arabın yüzü, ne Şam’ın şekeri...”(21) “Biz diyoruz Konya, o diyor Hanya...”(s.26) “Dolap Beygiri sen de...”(s.40) “Pes doğrusu”(s.93)

Bir Düğün Gecesi: “Kafam defter değil ya(s.145) “Kör olmayası(s.167) “Ah keşkim Hakan’ı görseymişim o zaman.”(s.183) “Neyin eksik kör olmayası.” (s.226) “Taşra malı, Amasya’nın elması sen de!..”(s.227) “Köpek soyu sen de”(s.227) “Ayşen sülün gibi kız.”(s.104)

Üç Beş Kişi: “Ağlasam bir türlü, gülssem bir türlü...(s.49) “Aman, canı sağolsun, ne yapayım”(s.66) “Aa, aaa! Bizimki büyümüş!” (s.69) “Kadın milleti, istemeye görsün”(s.153) “Şuncacık şey”(s.132)

Hayır...: “Ben çocuğuma bakacak tıynetle değilmişim”(s.38) “Gerisini hatırlamıyorum Hakim Bey!”(s.216)

Romantik Bir Viyana Yazı: “Deli deli tepeli kulakları küpeli”(s.28) “Dırıltı ve dedikodu hanemizden uzak dursun”(s.33) “Dünyanın hâli pür melali”(s.34) “Valla utandım”(s.36) “Sizi siziiii...”(s.37) “Aman efendim, o ne debdebeydi öyle, değil mi?”(s.40) “Ayol oraları daha ne debdebeler gördü,”(s.44) “Gelince de pir gelmiş ama”(s.44) “Ayol canlarım,”(s.50) “Rivayet muhtelif”(s.71)

Burada atasözleri, deyimler ve halk söyleyişlerine ilave edebileceğimiz başka bir kullanım da hiç şüphe yok ki argodur. Kimi yazarın, edebi eserin özü ile bağdaştırmadığı için kullanmaya pek yanaşmadığı argoyu Adalet Ağaoğlu, romanlarında son derece yoğun bir biçimde kullanır. Bir bütün olarak kavradığımızda bu kullanımların toplumsal dilde oldukları gibi yani tüm kabalığı ve galizliği ile romanlara girdiklerini görürüz. Bu noktada yazar, herhangi bir sansüre veya kısıtlamaya gitmez. Bunları günlük hayatın içinde var oldukları gibi romanlarına alır ve kullanır. Burada bu hususu kelime ve cümle seviyesinde örneklemek mümkündür. “kerata”, “meret”, “ulan”, “deyyus”, “çüş”, “bok püsür”, “dangalak”, “bokoğlu bok”, “orospu”, “orospuluk”, “kıç”, “hınzır”, “zıbarmak”, “sinsi domuz”, “hadsitt”, “zapata (zarpata) kurşunu yemek”, dıpdızlak”, “soytarı”, “dümbelek”, “yuuh inek”, “orospu çocuğu”, “piç kurusu”, “geber inşallah”, “pinekleme”, “okutmak”, “cebe indirmek”, “seni gidi”, “mızımız”, “sünepe” “kandil söndürmek” “canı cehenneme” gibi... kullanımlar kelime ve tamlama seviyesinde olanları örnekler. Bu tarz kullanımlar, hemen her romanda yoğun şekilde karşımıza çıkarlar. Bunların yanında burada cümle seviyesindeki kullanımları görmek için iki

romana, “*Fikrimin İnce Gülü*” ile *Bir Düşün Gecesi*’ne yönelelim ve bunlardan kısmî bir seçme yapalım:

“*Fikrimin İnce Gülü*”: “Cakayı bırak, bokoğlu bok!”(s.11) “Oha hayvan! Oha hayvan! Oha öküzöğlü öküz, ohaaa!”(s.14) “Akşam, tekilde, bu cakanın içine sıçacağım yine”(s.14) “Siğmesine siğirim de... İki çüküm olmadığından...”(s.29) “Mına koduğumun teresi! Olaydı bi bokluk, bak o zaman ben senin ananı avradını...”(s.52) “Olağan işlermiş! Olağan işler! Sikmişim ben bu olağan işleri!”(s.63) “Ah be ah, bok mu vardı gidiyorsun işemeye? Çok sıkıştın, çek yolun kıyısına; taksin de gözünün önüneyken öyle yap işini(s.63) “Kuyruksokumumda öttürüp durma hadi! Geç de kamyonlar ananı bellesinler senin...(s.65) “Siktir ol len! Yettin artık. Bir boktan anladığın yok(s.188)

Bir Düşün Gecesi: “Bir bok yese yüreğim yanmaz”(s.50) “İlk çiş molasında bir şişe daha bulmalı”(s.52) “Bir bok beceremeyeceğini bile bile becereceğini sanırsın”(s.53) “Zırvalamanın sırası değil”(s.64) “Kıçımı parmakladığım Namık’a sen ne diye yüz veriyorsun ha Müjgân, kaç paralık adam o?”(s.116) “Lan eşşeoğlu eşek, ne yapıyorsun sen burda?”(s.273)

Görüldüğü gibi bunlar son derece kaba ve galiz söyleyişlerdir. Başta da belirttiğimiz gibi Adalet Ağaoğlu bu tür kaba ifadeleri neredeyse bütün romanlarında yoğun olarak kullanır. Bu yoğunluk özellikle “*Fikrimin İnce Gülü*”’nde zirveye çıkar. Bunun temel sebebi, roman kahramanının bu tarz bir dilin konuşulduğu sosyal kesimden seçilmiş olmasıdır. Köyünden Almanya’ya işçi olarak giden Bayram Almanya’dan ülkemize dönerken yol boyunca neredeyse her ağız açışında küfreder. Bu küfürler yukarıda da görüldüğü gibi yenir yutulur cinste değillerdir.

Adalet Ağaoğlu’nun romanları arsında sadece birinde bu tarz kaba ve galiz ifadelere rastlamıyoruz: *Yazsonu*. Bu romanda yazar, gerçekten de bu dile hemen hemen hiç teveccüh etmez. Diğer romanlarında son derece kaba ve galiz ifadeleri kullanırken ne oluyor da yazar, bu romanda bu tarz ifadeleri neredeyse hiç kullanmıyor? Bunun, romanın dokusu ya da işlenen tema ile alâkalı olduğunu düşünüyoruz. Hatırlanacağı üzere bu romanda yazar, bir devrin bunaltıcı havasından kaçarak Akdeniz’de bir tatil beldesinde bir araya gelen altı insanın birkaç haftalık tatilini daha doğru bir ifade ile bunların yeniden doğuş rüyasını anlatıyordu. Bu rüyanın, tabiatıyla sıradan bir dille anlatılamayacağı açıktır. İşte bunu farkında olan yazar, burada bütün kaba ve galiz ifadeleri romandan uzak tutar.

3. Şive

Klasik dönem -hatta günümüzde bazı- edebiyat metinlerinde genel olarak örnek veya seçkin bir dil kullanma eğilimi baskındır. Hemen her romancı eserine vücut verirken bu endişeden hareket eder ve bu çerçevede mümkün merteye üst dile ya da ortak yazı diline

dayanır. Bunun dışında kalan mahalli dile/ağıza pek itibar etmez. Ancak bu durum, özellikle gerçeklik anlayışının kırılmaya başlaması ile birlikte değişime uğrar ve böylece romancılar öncekinin aksine mahalli dili de edebiyat eserlerine taşırlar. Bu taşıma ile birlikte bu dil artık yazı dilinin yanında yoğun bir biçimde kullanılır. Bu kullanım, şüphe yok ki sebepsiz değildir. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Burada bunlar üzerinde duracak değiliz. Ancak bize göre bunların en önemlilerinden biri, yazarın eserinde yaratmak istediği gerçeklik duygusudur. Bu duyguyu yaratma arzusunda olan modern romancı, eserine aldığı kişileri dış dünyada oldukları veya konuştukları gibi konuşturur. Böylece taklit ettiği dış dünyanın gerçekliğine çok daha yaklaştığı gibi kurmaca metnin birer parçası olan kişilerin de inandırıcılığını artırır. Bir romancı olarak bu endişeleri göz ardı etmeyen Adalet Ağaoğlu da romanlarında bu tarz yollara başvurur. Bu çerçevede özellikle ortak dilden uzak olan kişileri mahalli şiveleriyle/ağızlarıyla romanlarına taşır. Burada bu hususu kısaca ele almak yerinde olacaktır.

Adalet Ağaoğlu mahalli şiveye ilk olarak *Ölmeye Yatmak* romanında yer verir. Bilindiği gibi bu roman onun ilk romanıdır. Bu romanda yazar, hem köye hem de şehre mensup kişilere yer verir. İlk kez bir ilçe ilkokulunda tanıdığımız Ali, hatırlanacağı üzere köye mensup olan bir kişidir. O, ilkokuldan sonra bir üst okula gidemez ve köyde tarla işlerinde annesine yardım eder. Günün birinde annesiyle birlikte başkent sokaklarında dolaşırken ilkokul öğretmeni Dünder Öğretmeni ile karşılaşır. İşte bu romanda ilk mahalli şive bu karşılaşma anında devreye girer. Bu karşılaşmada yazar, Ali'nin belki de köyün dışına ilk kez çıkmış olan annesi ile Dünder Öğretmeni tabii dilleriyle karşımıza çıkarır. Aşağıya bir kısmını aldığımız parçada yazı dili-mahalli şive farklılığını açıkça görüyoruz:

“Söyle bakalım kadın, ne yapıyor oğlun şimdi?”

“Heç...”

“Ne demek hiç? Okula gitmiyor mu?”

“Eee, getti ya? Bitti çok şükür.”

“Öyle çabucak biter mi bu iş?”

“Çabuk mu deyon? Beş yıl...”

“Bana baksana sen... Çocukları tırnak kadarken tarla işine sürüyorsunuz. Davar güttürüyorsunuz... Ayıp değil mi bu?”

[...].

“Nesi ayıpmış? Bubanın tarlasını kim sürüyo peki? Kim otlativeriyo hayvanını, varsa eğer?” (*Ölmeye Yatmak*, s.47)

Ankara yöresine ait bu mahalli şive romanın ilerleyen sayfalarında bu sefer başka bir yörenin, Rize'nin mahalli şivesine bırakır. Bu şive romana, bu yörenin bir genci olan Engin'in, geçmişine ilişkin bilgi verme sebebiyle girer. Ekonomik bakımdan güçsüz bir ailenin çocuğu olan Engin'i, babası küçükken kaymakamlık aracılığıyla bir başkasına evlatlık olarak vermek

ister. Bu durumu öğrenen anne, bunun önüne geçmek için kaymakamlık binasına gelir. Öncekinde olduğu gibi yazar, bu karşılaşmayı da tabii hâliyle dikkate sunar. Kaymakam ile annenin konuşmalarından küçük bir parçayı aşağıya alıyoruz:

“Ne o hatun? Ne var bakalım?” “Senunla konuşacağum kaymakamum!” [...].

“Yarın gel Kaymakamlığa.” “Çarşıdan ceçüp de nasıl varirum kaymakamluğa? Şimdi konuşacağum senunle... Takmışım çanumi tırnağuma. Celmişüm kapına. Dinle derdimu, da...” (*Ölmeye Yatmak*, s.207)

“Adı ne?” “Ha bunun mi? Bunun ati Engin’dur hanumum. Demeyesun bu nasıl attur. Doğduğunda pire cibiydi bu. Çansuz doğdi sandiyduk. Cırlamadı. Tutçü oyle çansuz. Tedu Rıza, ha bu çocuk encin...” (*Ölmeye Yatmak*, s.209)

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere bu romanda yazar, iki ayrı yörenin şivesini metne taşımış ve yazı dilinin yanında bunları da kullanmıştır. Ancak hemen eklemek gerekir ki bu kullanma ya da yararlanma romanda hacim olarak geniş bir yer tutmaz. Bunlar, bütün içinde son derece az yer işgal ederler. Bunların tamamı toplansa romanda yedi sekiz sayfayı bile geçemezler.

Adalet Ağaoğlu, bu tarz mahalli şiveye bu romandan üç sene sonra yayımladığı ve alt kültür tabakasına mensup bir kişinin, Bayram Ünal’ın Almanya’dan ülkemize dönüşü üzerine kurduğu “*Fikrimin İnce Gülü*”nde de yer verir. Ancak hemen eklemek gerekir ki, buradaki mahalli şive öncekiler gibi bütünüyle ortak yazı dilinden uzaklaşan bir şive değildir. Kimi mahalli hususiyetlerin dışında bu şive büyük ölçüde ortak yazı diline bağlıdır. Bu şivenin ortak yazı diline bağlılığı veya yakınlığı ile kendine has hususiyetlerini gösterebilmek için burada romandan iki ayrı parçaya yer vermek istiyoruz. İlk hususu görmek için önce romanın baş kahramanı ve aynı zamanda köylü olan Bayram’ın iç konuşmalarından meydana gelen şu metni okuyalım:

“Bizim Veligil bunlar!.. Şuna bak. Salkımsaçak. Bir de kalkmış, eşyalarının yarısını sana yükleyeceklerdi Balkız. Ben çocuklardan birini almayınca eşyaların yarısını, hele o televizyonu bize yükleyivermek için amma direktiydi bu Veli... Oğlum, sen ne diyorsun be?.. Kıyabilsem Balkız’ıma, ben kendim için, hısım akrabam, eşim dostum için, değil mi ya, yüklenirdim bir iyice.” (*Fikrimin İnce Gülü*, s.12)

Bu alıntı Bayram’ın ilk iç konuşmalarından biriden alınmıştır. Dikkat edilirse burada Bayram, mahalli havadan uzak olmayan ancak bunun yanında ortak yazı dilinden de bütünüyle kopmayan bir tarzda konuşur. Bu tarz konuşmaların yoğunluğunun yanında az da olsa işaret ettiğimiz tarzdaki konuşmalara yani tamamen şiveyi duyuracak biçimdeki konuşmalara da rastlarız. Bunu görmek için yine aynı kişinin muhtelif sayfalardaki iç konuşmalarından küçük bir seçmeyi aşağıya alıyoruz:

“Ülen, bu sarı çocuk bir de beni sigaya çekerse şimci?..”(s.20) “E, bi hasabedin bakalım. Saati dört markınan bütün bunlar olabilse, hey anam heey!..(s.21) “Amcama yetişecem bir yandan... Bir yandan... Hem, tamir görmüş arabayla mı Ballıhisar’a girecem len? (s.57)

Farklı sayfalardan alınmış bu cümlelerde de görüldüğü gibi romandaki dil zaman zaman mahalli hususiyeti ile de karşımıza çıkar. Ancak daha önce de vurgulandığı gibi romanda bu tarz bir dil ya da şive çok yoğun bir şekilde kullanılmamıştır. Yazar, romanı tamamen bu tarz bir şive ile boğmamak için özellikle yazar anlatıcıya da görev vermiş ve böylece romanda belli bir denge kurmuştur. Burada ayrıca şunu da tekrar belirtmek isteriz ki, bu şive öncekiler kadar uç noktada olan ya da yazı dilinden çok çok uzaklaşan bir şive değildir. Bunu romandan yukarıya aldığımız alıntılarda açıkça görüyoruz. Dikkat edilirse bu alıntılarda çok derin farklılıklar veya ayrılıklar söz konusu değildir. Kimi ufak tefek farklılıkları bir tarafa atarsak buna tam anlamıyla konuşma veya sokak dili gözüyle de bakabiliriz.

Ölmeye Yatmak ve “*Fikrimin İnce Gülü*”nde belli bir seviyede karşımıza çıkan bu tarz şiveleri daha sonraki romanlarda neredeyse göremiyoruz. Adalet Ağaoglu sonraki romanlarında bu tarz şiveler yerine daha çok ortalama bir dile itibar eder. Bu romanlarda o, elbette yine alt kültür tabakalarına mensup olan kişilere yer verir ve tabii olarak bunları kendi seviyelerine uygun bir şekillerde konuşturur; ancak bunları konuştururken herhangi bir yörenin şivesini romana taşımaz. Söz konusu kişileri sadece ortalama bir dille yani sokak dili ile donatır o kadar... Bunun ötesine geçmez. *Bir Düşün Gecesi*’nden Fitnat Hanım, Gönül Hanım ve Nuriye Hanım; *Yazsonu*’ndan da Hatice Hanım bu duruma örnek teşkil ederler. Alt kültüre mensup olan ve belki de okur-yazar bile olmayan bu kişiler, karşımıza belli bir şive ile değil; ortalama dille yani sokak dili ile çıkarlar.

Ancak burada ilk iki romandan sonrakileri kapsayan bu genel yargının tek bir istisnasının olduğunu da hemen belirtmemiz gerekir. Bu istisnayı *Üç Beş Kişi* romanında görüyoruz. Bu romanın beşinci bölümünde yazar, bizi bir İstanbul kadını daha doğru bir ifade ile bir “saray artığı” ile karşı karşıya getirir: Neval Hanım. “Bir Osmanlı paşasının kendisinden epeyce yaşlı oğluyla”(s.178) evlenen Neval Hanım, anlaşılacağı gibi üst tabakaya mensup biridir ve hâliyle bu tabakanın kendine özgü dilini kullanır. İşte onun söz konusu olduğu bölümde yoğun olarak bu dili görürüz. Bu dili örneklemek için aşağıya Neval Hanım’dan bir parçayı sunarken burada özellikle bu dilin tabiatıyla şive kategorisinden biraz daha farklı düşünülmesi gerektiğini de vurgulamak istiyoruz:

“Şu pencereler yerden bir adam boyu bile değil. Etraf canilerle dolu. Belgin kaltağı ise –evet, artık böyle diorum, kaltağın alâsıdır kendileri- hâlâ ortalarda yok. Anasını düşünmüoor. Dönecek mi, yoksa yine dönmeyecek mi? Kimde kalacak veya hangi otelde kiminle? Gece yasağı... Yetişemedim ne yapalım!..

Soruorum, böyle dior... Yetişememeniz pek normaldir, Belgin Hanım...
İçmeye başladınız mı, saati unutuorsunuz”(s.173)

4. Cümle

“Kelime veya kelime çeşitleri (isim, sıfat, fiil, zarf, zamir, edat, bağlaç, ünlem), tamlama, ibare, deyim ve diğer cümle unsurları, asıl hayatîyet ve hakikî hüviyetlerini, cümle içinde kazanırlar. Cümlenin bünyesinde yer alan her türlü dil unsuru, kendi başına bir değerken; cümle içinde ayrı bir değerdir. Zira söz konusu unsurlar, cümlede özel bir nizam içinde belli bir terkibe tâbi tutulurlar. Bu sebeple cümle, kendini oluşturan parçalardan veya parçaların toplamından ayrı ve farklı bir dil değeri, formudur. Sanatkârın dili kullanma kabiliyeti, asıl cümlede kendini gösterir. Onun için cümle, dilin ilk ve temel formu olduğu gibi, sanatkârın üslûbunu da ortaya koyan ilk göstergedir. Söz konusu gösterge ile sanatkârın kimliği veya kişiliği arasında önemli bir bağ olduğu da kesindir.”⁴⁸³ Bu itibarla burada cümle üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Hikâyeye göre daha uzun soluklu olan roman son derece dikkat isteyen karmaşık ve zor bir türdür. Bunun içindir ki hemen her yazar, bu türde eser üretmeye başlamadan önce mutlaka bu türe tecrübe sağlayacak başka bir türde özellikle de hikâyede bir müddet kalem oynatır. Burada belli bir tecrübeyi edindikten sonra da romana geçer. Hemen her yazar gibi Adalet Ağaoğlu da böyle bir tecrübeyi edindikten sonra da romana geçer. Ancak bu geçiş, diğerlerine göre biraz daha farklıdır. Çoğu romancı, roman türüne hikâyeye vadisinden geçerken Adalet Ağaoğlu önce tiyatro türünde eser verir. Bu türde pek çok eser ürettikten sonra da romana geçer. Ama sonuçta diğerleri gibi bu tür için gerekli olan diğer tecrübelerin yanında belki de en önemli tecrübeyi kazanır: Dil tecrübesi. Bunun en somut göstergesi şüphe yok ki romanlarıdır. Bu romanlarda okuyucu, ilk anda mana ve yapı bakımından sağlam yapılmış cümlelerle karşılaşır. Gerçekten de bu cümleler, gerek kelime seçimleri gerekse dil bilgisi itibarıyla kusursuzdurlar. Belirtmeye gerek yok: Bu kusursuzluk, şüphesiz söz konusu dönemden ya da tecrübeden ileri gelir.

Adalet Ağaoğlu modern dönemin romancısıdır. O, klasik dönem romancıları gibi suni hayatın peşinde değildir. Onun peşinde olduğu hayat, bireyin içinde olduğu ve onun yaşadığı gerçek hayattır. İlk romandan son romana kadar böyle bir hayatın peşinde koşan yazar, hâliyle yapma/suni cümlelerden özellikle uzak durur. Bunun yerine peşinde olduğu hayatı tüm tabiiyeti ile aksettiren cümleleri esas alır. Romanlarını okuyan hemen her okuyucu onun bu hususiyetini yani ilk andan son ana kadar tercihini kısa ve basit cümlelerden yana koyduğunu açıkça görecektir. Başka şekilde söylemek gerekirse yazar; yapma, dolambaçlı, uzun ve karmaşık cümlelerden özellikle kaçınır. Bu tarz cümleler yerine sade ve kısa cümleler kurar. Bu, onun

romanlarının en belirgin özelliğidir. Bunu biraz sonra sunacağımız istatistikî tabloda da açıkça göreceğiz; ama bu tabloyu görmeden önce burada belli aralıklarla yayımlanmış birkaç romanın ilk sayfalarındaki cümleleri alıntılatalım ve bu hususu daha somut bir biçimde müşahede edelim:

Ölmeye Yatmak: “Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı; içeri girdik.”(s.5)

Bir Düşün Gecesi: ““İntihar etmeyeceksek içelim bari!” Tezel. Az önce devetabanının dibine bıraktığı içki bardağından boşalan eli titriyor. Ailenin anlayışlı damadı olarak hemen Tezel’in yardımına koşmam gerek. Tezel ne anlayışlı, ne dengeli olmak zorunda. Titreyen ellerini koltukaltlarına sokuyor.”(s.5)

Üç Beş Kişi: “-Yaşamı kendi isteklerimiz doğrultusunda örgütleyemeyiz ki! “-Sen örgütleyemezsin. Çünkü zayıf birisin. Her şeye çabucak kanyorsun. Çarçabuk yeniliyorsun. Tek günü bile programlayamıyorsun. Bu tek gün, bütün bir yaşam için programlanmalı. Kendimizi ona göre hazırlamalıyız.”(s.9)

Hayır...: “İçinde çok hoş duygularla uyanıyor. Son günler uyumadığı uykuların hepsini birden uyumuş. Beyni aydınlık, düşünceleri açık seçik.”(s.5)

Bu örnek alıntılarda da görüldüğü gibi bu cümleler son derece kısa, yalın ve basit cümlelerdir. Daha önce de vurgulandığı gibi onun romanlarında daha çok bu tarz cümleler karşımıza çıkar. Hatta bazı romanlarda bu kısa ve teferruattan arındırılmış cümleler, iyice kısaldılar. İki veya en çok üç kelime bir araya gelir ve bir cümle meydana gelir. Hatta bazen tek bir kelime bile bir cümle kurar. İlave etmek gerekir ki, bunların bir kısmı cümle vasfını yitirir ve sadece kelime olarak karşımızda durur. Üç, iki ve bir kelimelik cümleleri Adalet Ağaoğlu hemen her romanda kurar. Ama bu tip cümleleri özellikle *Bir Düşün Gecesi*'nde biraz daha fazla kurar. Romanı okuyan hemen her okuyucu bu hususu açıkça görür. Burada bunu görmek için *Bir Düşün Gecesi*'nden küçük bir seçmeyi aşağıya alıyoruz:

“Boşluk. Hiçlik. Gecenin karanlığı. Değil. Yeterince karanlık değil. Gece dediğin katran gibi olmalı. [...]. Tezel, kaçma. Hadi canım, anımsa. Hadi koyver kendini. Anımsamaktan kaçmayı bile boşver. [...]. Yok aman yok. Duygulu falan değilim. Bencilim bencil! Defolsunlar başımdan! İnsan yüceymiş, insan direnirmiş, insan yönetirmiş... Gördük... para yönetir, silah yönetir, yönetir tomsonların ucu.”(s.28-29)

“İşte böyle Tezel. Şimdi de dansı açtık. Sen orada kal. Ömer abinin yanında. Hiç boşuna gülme Tezel. Boşuna ağlama ya da. Hiç uzak tutmaya çalışma yakınlığı benden. Oldu bitti işte.”(s.212)

⁴⁸³ Çetişli, (1999): 329.

İlk ve ikinci kategoride örnekleriyle sunduğumuz ve romanların büyük bir kısmını işgal ettiğini belirttiğimiz bu tarz cümleler nereden ileri gelirler? Şüphesiz ki burada bu soru üzerinde kısaca durmak yararlı olacaktır. Bize göre bu kısa ve basit cümleler şu temel noktadan ileri gelirler: Yazar anlatıcının büyük ölçüde etkisiz hâle getirilmesi ve bunun yerine modern anlatım tekniklerinin yoğun bir biçimde kullanılması. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için burada bu hususu biraz daha açmak gerekir: Anlatım tekniklerini incelediğimiz bölümde de söylediğimiz gibi Adalet Ağaoğlu sekiz romanın yedisinde yazar anlatıcıya yer vermiş; sadece *Bir Düşün Gecesi*'nde bu tip anlatıcıya hiç yer vermemiştir. Bununla birlikte yazar bu romanlarda söz konusu anlatıcıya yer verirken aynı zamanda ona belli seviyede görev vermiştir. Bu anlatıcıyı belli oranda kullanırken öte tarafta ise kişilerin yaşantılarını yine onların ağzlarından -mesela iç konuşma, bilinç akışı, mektup, hatıra ve benzeri teknikler yoluyla- sunmuştur. Hâl böyle olunca anlaşılacağı gibi konuşma dilindeki cümlelerin kısalığı ve basitliği romanlara olduğu gibi girmiştir. Başka bir ifade ile bu tekniklerin bir arada ve yoğun bir biçimde kullanılması dış dünyada var olan kısa ve de kitabi olmayan cümle yapılarını olduğu gibi romanlara taşımıştır.

Üzerinde durduğumuz kısa ve basit cümlelerin yanında bu romanlarda az da olsa çeşitli eklerle kurulmuş uzun ve birleşik cümlelere de tesadüf etmekteyiz. Ancak bu tarz cümleler, yukarıda da işaret edildiği ve ileride sunduğumuz tabloda da görüldüğü gibi romanlarda önemli yer işgal etmezler. Hemen her romanda sınırlı sayıda yer alan bu tarz uzun ve birleşik cümleler en çok *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Yazsonu*, *Hayır...* ve *Romantik Bir Viyana*'da karşımıza çıkarlar. Bu tarz cümleler hakkında belli bir kanaat sahibi olmak için burada birkaç romana yönelelim ve bunlardan örnek cümleler alıntılayalım. Mesela önce *Yazsonu*'ndan aldığımız şu cümleyi gözden geçirelim:

“Kumsalda akşam yürüyüşümüzü bitirirken; alışılmış çizginin dışına çıkıp, ağusunu kabullenerek bizi zakkumların dibine, ta içine sürükleyen Memet'in, dalgaların uzun süre buraya dek ulaşamayacağını, bizi, izimizi buralardan hemen silemeyeceğini ummak isterim Nevim, derken ve hemen neme bulanık Akdeniz rengi gözlerindeki sayısız sorularla o amansız kurcalayıcılık bir tutam pusun altına gizlenirken; kendi yağmurunu da içine yağdıran bir dağbaşı bulutunun fısıltıyla dümdüz boşanışı örneği, Güney, Güney!.. derken; sonra, eski şatoların küçük prenslerini anıştıran bir selamla, o belli belirsiz selamla önce sırcadan bir göstergiyi ve bizi, denizi, dalgaları, atlas kılıfına ansızın altın tozları serpilmiş gökyüzünü selamlarken; sonra da ben, en sona kalan onu, işte bu Memet'i yolcu ettiğimin ayrımına varır varmaz, kendimi, artık hiç ulaşamaz, giderilemez özlemlere, sonu gelmez kederlere batmış bulanmış duyacağımı sanmıştım.”(s.131-132)

Görüldüğü gibi bu cümle zarf ve sıfat fiiller, bağlaçlar ve edatlarla kurulmuş son derece uzun bir cümledir. Ancak hemen eklemek gerekir ki, bu aynı zamanda istisna kabilinden bir cümledir. Uzun ve birleşik cümlelerin büyük bir kısmı, bu yapının dışında yani bu cümleye nazaran biraz daha kısa ve dolambaçsızdır. Bütün romanlarda karşımıza çıkan uzun ve birleşik cümle yapısını Hayır... romanından aşağıya aldığımız şu birkaç cümle daha iyi örnekler:

“Ama Pavese’nin günlüklerinden anlaşıldığı, Mayakovski’nin de intiharı onaylamaz tutumundaki karar değişiminde görüldüğü gibi, bilançoyla eylem, tasarlanma süreciyle uygulama, birbirleriyle her zaman örtüşmeyebiliyor.”(s.40)

“İnsanın kendini bilinçle kendini alkole verişinden bilinçle ortadan silişine, anarşizmden toplum dışına çıkışa, delirmeye dek uzanan uzun ölüm biçimleri bir yana bırakılırsa, ölümü seçişin anlık edimleri, baldıran içmek, damar kesmek, kendini asmak, beynine kurşun sıkmak, ne bileyim, balkondan, çatıdan atlamak, uygarlıkların ilerleyişine koşut olarak bazı öldürücü ilaçların, uyuşturucuların, gazların sağladığı olanaklara başvurmak gibi şeylerdir.”(s.83)

Hayır... romanından aldığımız bu son iki cümle yukarıda da işaret ettiğimiz gibi diğer romanlarda söz konusu olan uzun ve birleşik cümle yapılarını daha iyi örnekler. Başta verdiğimiz cümle uçta ve az olanları temsil ediyor ise son iki cümle de aksi istikamette ve daha yoğunlukta olan cümleleri temsil ediyordur. Burada cümle bahsini daha somut ve anlaşılır hâle getirebilmek için aşağıda tüm romanları merkeze alarak oluşturduğumuz bir tabloyu sunuyoruz. Belli sayıdaki cümle sayımları⁴⁸⁴ üzerine kurulu bu tablo bize hem yukarıda söylediklerimizi daha iyi ve somut biçimde görmemizi sağlayacak hem de bundan sonra söyleyeceklerimize sağlam bir zemin oluşturacaktır. Bu itibarla önce cümle sayımları sonucunda ortaya çıkan sayısal sonuçları gözden geçirelim. Ardından da diğer noktalara değinelim.

⁴⁸⁴ Cümle sayımları romanların ilk sayfalarından başlanarak ellişer sayfa aralıklarla yapılmıştır. Bazı romanların hacimleri diğerlerine göre daha küçük olduğu için bu romanlarda yine ellişer sayfa kuralı gözetilmiş ancak iki yüz cümleyi tamamlamak için bazı sayfalar arka arkaya sayılmıştır. Buna göre romanlardan sayılan sayfaları şöyle gösterebiliriz: *Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi, Yazsonu, Hayır...* : 5, 55, 105, 155, 205, 255; *Fikrimin İnce Gülü*: 9, 59, 109, 159, 209, 269; *Ruh Üşümesi*: 9-10, 59-60-61, 109-110; *Romantik Bir Viyana Yazı*: 9, 59-60, 109-110, 159

ADALET AĞAOĞLU'NUN BÜTÜN ROMANLARINDA CÜMLE

ROMANLAR	Sayılan Cümle	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Yüklem Düşük	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Basit Cümle	Birleşik Cümle	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi
<i>Ölmeye Yatmak</i>	200	42	150	8	162	38	180	20	167	18	15
		% 21	% 75	% 4	% 81	% 19	% 90	% 10	% 83,5	% 9	% 7,5
<i>“Fikrimin İnce Gülü”</i>	200	31	157	12	142	58	188	12	158	31	11
		% 15,5	% 78,5	% 6	% 71	% 29	% 94	% 6	% 79	% 15,5	% 5,5
<i>Bir Düşün Gecesi</i>	200	45	144	11	155	45	168	32	135	30	35
		% 22,5	% 72	% 5,5	% 75,5	% 22,5	% 84	% 16	% 67,5	% 15	% 17,5
<i>Yazsonu</i>	200	38	149	13	174	26	187	13	171	19	10
		% 19	% 74,5	% 6,5	% 87	% 13	% 93,5	% 6,5	% 85,5	% 9,5	% 5
<i>Üç Beş Kişi</i>	200	29	151	20	167	33	189	11	145	25	30
		% 14,5	% 75,5	% 10	% 83,5	% 16,5	% 94,5	% 5,5	% 72,5	% 12,5	% 15
<i>Hayır...</i>	200	45	132	23	180	20	179	21	167	13	20
		% 22,5	% 66	% 11,5	% 90	% 10	% 89,5	% 10,5	% 83,5	% 6,5	% 10
<i>Ruh Üşümesi</i>	200	45	137	18	162	38	189	11	168	17	15
		% 22,5	% 68,5	% 9	% 81	% 19	% 94,5	% 5,5	% 84	% 8,5	% 7,5
<i>Romantik Bir Viyana Yazı</i>	200	28	164	8	183	17	183	17	167	15	18
		% 14	% 82	% 4	% 91,5	% 8,5	% 91,5	% 8,5	% 83,5	% 7,5	% 9
GENEL TOPLAM	1600	303	1184	113	1325	275	1463	137	1278	168	154
		% 19	% 74	% 7	% 83	% 17	% 91	% 9	% 80	% 10	% 10

Cümle tablosunda karşımıza çıkan verilerin bir kısmı üzerinde daha önce durmuştuk. Yararlı olacağını düşündüğümüz için burada bunların dışında kalanlar üzerinde de kısaca durmak istiyoruz. Buna göre önce cümleleri yüklemlerine göre ele alalım ve karşımıza çıkan sonuçları yorumlayalım.

Cümleleri yüklemlerine göre ele aldığımızda yazarın, romanlarında % 74'lük bir oranla fiil, % 19'luk bir oranla isim ve % 7'lik bir oranla da yüklemi düşük cümleleri tercih ettiğini görüyoruz. Belirtmeye gerek yok: Burada en büyük yeri fiil cümlesi işgal ediyor. İncelediğimiz nesnenin roman olduğunu düşündüğümüzde aslında bu sonucun tabii bir sonuç olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Çünkü roman, statik bir hayatı değil; dinamik bir hayatı esas alıyor. Nitekim burada da bu hususa bağlı olarak böyle bir sonuç ortaya çıkıyor. Ancak daha önceki bölümlerde bu romanlar hakkında özetle şöyle bir tez ileri sürmüştük: 'İki tanesi –"Fikrimin İnce Gülü" ve kısmen *Romantik Bir Viyana Yazı*- hariç bu romanlarda klasik dönem metinlerinde olduğu gibi hareket üzerine kurulu büyük olaylar söz konusu değildir.' Daha önce ileri sürdüğümüz bu tezi hatırlayınca burada ister istemez şöyle bir soru akla geliyor: Eğer bu romanlarda hareket üzerine kurulu büyük olaylar yok ise bu sonuç yani % 74'lük fiil cümlesi

nereden geliyor? *Hayır...* romanının ilk sayfalarından aldığımız şu kısa metin haklı gibi görünen bu soruyu izah eder kanaatindeyiz:

“Şimdi gözkapaklarını bile isteye aralıyor. Yorganı üstünden atıyor, ağır ağır kalkıp yatağın içine oturuyor. Ellerini üstüste yumruk yapıp açıyor, yumruk yapıp açıyor. Uyuşan parmaklarını, kollarının kaslarını gevşetiyor. Sonra da ayağa kalkıp, boynunu on kez soldan sağa, on kez sağdan sola döndürüyor; önce indiriyor, arkaya yatırıyor ve kireçlenmeye başlayan omurlarının çitirtilarla açıldığını hemen hemen işitebiliyor.”(s.12)

Geneli temsil etme kabiliyeti olan bu alıntı ilgili kısımda ileri sürdüğümüz tezin doğruluğunu gösterdiği gibi tabloda karşımıza çıkan fiil cümlesinin yoğunluğunun nereden veya ne tür eylem tarzından ileri geldiğini de göstermektedir. Dikkat edilirse burada belli bir hareket vardır; ama bu hareket büyük bir olayı doğuracak ya da büyük bir olayın parçası olacak tarzda değildir. Bunun yanında bu romanlarda karşımıza çıkan eylemlerin önemli bir bölümünün özellikle “düşünmek”, “tasarlamak”, “zannetmek”, “yorumlamak” gibi zihinle ilgili eylemler olduğunu da burada kaydetmek isteriz.

Fiil cümlesinin yanında burada üzerinde durmamız gereken ikinci nokta ise yüklemi düşük cümledir. Tabloda da görüldüğü gibi bu romanlarda % 7’lik bir oranla yüklemi düşük cümle yer almaktadır. % 7’lik bu oran, aslında son derece büyük bir orandır. Bunu, özellikle cümle yapısının daha kitabî ve sentetik olduğunu bildiğimiz klasik dönem metinlerini dikkate aldığımızda daha iyi görürüz. Burada bunu görmek için söz konusu döneme ait iki yazarın eserleri üzerine yapılmış çalışmalarda ortaya çıkan verilere kısaca göz atmak yeterli olacaktır. Buna göre göz atacağımız ilk yazar Sabahattin Ali’dir. Sabahattin Ali’nin hikâyeleri ve romanları üzerine yapılmış bir çalışmada⁴⁸⁵ araştırmacı hikâyelerden 415; romanlardan da 316 cümleyi saymıştır. Bu sayımlar sonucunda ortaya çıkan sonuca göre hikâyelerde yüklemi düşük cümle sayısı sadece beştir. Bu, genel içinde % 1’e tekabül eder. Romanlarda ise yüklemi düşük cümle sayısı sıfırdır. Burada göz atacağımız ikinci yazar ise Memduh Şevket Esendal’dır. Esendal üzerine yapılmış bir çalışmada⁴⁸⁶ araştırmacı, yazarın romanlarında kullandığı zaman türlerini tespit etmek için Miras romanından 100 cümle saymış ve bu cümlelerde söz konusu olan zaman türlerini ortaya koymuştur. Araştırmacı bunları ortaya koyarken aynı zamanda söz konusu cümlelerden kaç tanesinin yüklemi düşük olduğunu da göstermiştir. Buna göre bu cümlelerden sadece üç tanesinin yüklemi düşüktür.

Aradaki farkı net bir biçimde ortaya koyan bu küçük karşılaştırmadan sonra burada şu soruya cevap arayabiliriz: Romanlarda karşımıza çıkan % 7’lik bu oran hangi sebepten ileri

⁴⁸⁵ Ramazan Korkmaz, (1997): *Sabahattin Ali*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul : 368.

⁴⁸⁶ Çetişli, (1999): 333.

geliyor? Gözlemlerimize dayanarak bu soruya şu cevabı verebiliriz: Tekrara düşme veya üslup endişesi. Şüphe yok ki burada buna başka sebepler de ilave edilebilir; ancak biraz önce işaret ettiğimiz endişe bize göre yüklemelerin düşmesinde etkili olan en önemli sebeptir. Bunu biraz daha somut hâle getirebilmek için aşağıda bazı romanlardan aldığımız cümleleri sunuyoruz. Önce bu cümleleri gözden geçirelim; ardından da bu cümleleri merkeze alarak düşüncelerimizi ifade etmeye devam edelim:

“Mektuptan buyana bende olup biteni anlattım. Kendimden bile saklayabileceğim pek çok şeyi Ali Usta’dan hiç saklamayarak... Yıldız’ın açık sözlülüğünden de hiç geri kalmak istemeyerek. Kendimde, taa dipte sezdiğim bir şeyi, hatta belki biraz da abartarak. O şeyin benim için yeni bir gerçek, belki en büyük gerçek olduğunu belirterek.”(*Bir Düşün Gecesi*, s.155)

“İbrahim’i görüvermişim. Hâl’e giren sokağın ağzında.”(*Fikrimin İnce Güllü*, s.209)

“Prag’ı düşünün. Bir başka nehir hayatını. Akınları. Güneşin İmparatoru Birinci Leopold’ün dedelerinden bir bakıma ikinci başkent olarak devraldığı Prag’ı.”(*Romantik Bir Viyana Yazı*, s.58-59)

Üç ayrı romandan ve aynı zamanda tabloya esas olan sayfalardan aldığımız bu üç alıntı, yukarıda işaret ettiğimiz hususu açıkça ortaya koyuyor. Dikkat edilirse ilk alıntının ilk cümlesi, “anlattım” kelimesi ile bitiyor. Bunu takip eden diğer cümlelerin yüklemeleri ise düşüyor. Ama okuyucu yüklemi düşen bu cümlelerin ne şekilde bitmesi gerektiğini kolayca tahmin ediyor ve bu cümleleri zihninde şu şekilde tamamlıyor: “...saklamayarak anlattım”, “...istemeyerek anlattım”, “...abartarak anlattım”, ...belirterek anlattım”. Ancak alıntıda da görüldüğü gibi yazar, bunları arka arkaya sıralamıyor. Aksine bunları düşürüyor. Çünkü bunları düşürmezse metinde belli bir tekrarın ve monotonluğun ortaya çıkacağını biliyor. Bu yüzden de peşi sıra gelen aynı eylemi cümleden düşürüyor. Burada aynı şeyin, ikinci ve üçüncü alıntılar için de geçerli olduğunu belirtmeye gerek yok. İlkinde olduğu gibi bu alıntılarda da ilk cümleyi takip eden cümleler, aynı eylemle bitmek zorundadır. Mesela “İbrahim’i görüvermişim.” cümlesini takip eden ikinci cümlelerin yani “Hâl’e giren sokağın ağzında.” cümlesinin de “görüvermişim” eylemiyle bitmesi gerekiyor. *Romantik Bir Viyana Yazı*’ndan aldığımız alıntıda da durum değişmiyor. Burada da “Prag’ı düşünün.” cümlesini takip eden diğer cümleler de ilkinde bağlı olarak “düşünün” eylemiyle [yani “Bir başka nehir hayatını ‘düşünün’. Akınları ‘düşünün’. Güneşin İmparatoru Birinci Leopold’ün dedelerinden bir bakıma ikinci başkent olarak devraldığı Prag’ı ‘düşünün’.” şeklinde] bitmesi gerekiyor. Ama yukarıda da işaret ettiğimiz gibi yazar, aynı kelimeyi arka arkaya tekrarlamamak için söz konusu kelimeyi düşürüyor.

Burada üzerinde durulması gereken başka bir nokta ise öğelerin sıralanışına göre cümlelerdir. Tabloda görüldüğü gibi Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında cümlelerin % 83’ü

kurallı, % 17'si ise devriktir. Bu sonucu, özellikle de % 17'lik devrik cümle miktarını nasıl karşılamak gerekir? Bu miktar az mı yoksa çok mudur? Oranlar dikkate alındığında burada ilk anda şunu söylemek mümkün gibi görünür: Devrik cümle miktarı sayısal olarak kurallı cümle miktarından daha azdır. Şüphe yok ki bu yargı iki oran arasındaki farka dayalıdır ve geçerliliği ancak aralarındaki nispete göredir. Burada yapacağımız küçük bir mukayese bu hususu açıkça ortaya koyacaktır. Mesela Memduh Şevket Esenalı'nın eserlerinde devrik cümle miktarı sadece yüzde iki⁴⁸⁷; Sabahattin Ali'nin eserlerinde, hikâyelerde yüzde bir, romanlarda ise yüzde sıfırdır⁴⁸⁸. Adalet Ağaoğlu'nun çağdaşı ve aynı zamanda benzer dünya görüşüne sahip olan Yaşar Kemal'in eserlerinde ise bu oran yani devrik cümle miktarı yüzde on üçtür.⁴⁸⁹ Bunları dikkate aldığımızda burada kendiliğinden şöyle bir sonuç ortaya çıkıyor: Bu romanlardaki devrik cümle miktarı ilk yargının aksine oldukça yüksektir. Bize göre bu yükseklik, romanlarda kullanılan anlatıcı ve anlatım tekniklerinden ileri geliyor. İlgili kısımdan⁴⁹⁰ da hatırlanacağı gibi Adalet Ağaoğlu, romanlarında anlatma işini klasik dönem romancılarından oldukça farklı bir şekilde gerçekleştiriyordu. Herhangi bir romanında yazar, aynı anda hem yazar anlatıcılığı hem de iç konuşma, bilinç akışı, hatıra, mektup ve benzeri gibi anlatım tekniklerini kullanıyordu. Bunları bir arada kullanırken özellikle yazar anlatıcılığın metin içindeki hareket kabiliyetini büyük oranda sınırlıyor ve yaşantıların aktarımını bilhassa yaşayanların ağızlarından sunulmasına dikkat ediyordu. Böyle bir dikkat anlaşılacağı gibi yazarın sesine daha yakın olan yazar anlatıcılığın kitabi yani kurallı cümlelerini daha alt seviyede bırakırken tüm tabiiiliği ile günlük hayatın konuşma dilinin cümlelerini daha yoğun bir biçimde romanlara girmesine sebep oluyor. Başka bir ifade ile söz konusu anlatım teknikleri günlük konuşma dilinde var olan yapıyı olduğu gibi romana taşıyor. Bu da demektir ki Adalet Ağaoğlu, söz konusu devrik cümleleri özel olarak veya ideolojik duruşundan hareketle romanlarına taşıyor. Bunları kullandığı tekniklerin gerekliliğinden ve tabiatıyla bu tekniklerin doğurduğu dış dünya gerçekliğini olduğu gibi verme endişesinden dolayı romanlara taşıyor. O hâlde burada başta ifade ettiğimiz yargıyı şöyle değiştirmek makul gibi görünüyor: Her ne kadar Türkçe yazı dilindeki cümle eğilimi dışına düşüyor ise de bu oran, bir gerçekliği yansıtabilme adına ortaya çıkmıştır ve o kadar da yüksek değildir. Asıl gayeyi dikkate aldığımızda bu oranı normal karşılayabiliriz.

Cümle ile ilgili bütün bu anlatımlardan sonra burada son olarak şu soruyu sormak gerekir: Baştan beri üzerinde durduğumuz bütün bu bileşkeler nasıl bir üslup ortaya koyar? Bu soruya, daha önce kelime bahsinin son kısmında bir yönüyle değinmiş ve özetle demiştik ki,

⁴⁸⁷ Çetişli, (1999): 334.

⁴⁸⁸ Çetişli, (1999): 368.

⁴⁸⁹ Çiflikçi, (1997): 505.

⁴⁹⁰ Bu konu hakkında bilgi için bakınız. *Yapı Unsurlarına Teorik Bir Bakış/Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri*.

Adalet Ağaoğlu'nun üslubu, harici alemden ziyade iç dünyanın, psikolojik hâlin ifadesi çevresinde vücut bulur. Onun üslubunda dikkati çeken bu ilk noktaya burada bir başkasını daha ilave etmek mümkündür. Kısaca ifade etmek gerekirse, bunu şöyle ortaya koyabiliriz: Adalet Ağaoğlu, az da olsa sanatkârane söyleyişlere yönelmiş ise de büyük ölçüde tabiiliği ve sadeliği esas almıştır. Cümlelerin özellikleri gösterilirken de vurgulandığı gibi anlatmak istediğini son derece kısa, basit ve karmaşık olmayan cümlelerle dikkate sunmuştur. Bu sunumda asla yapaylığa düşmemiş ve böylece günlük konuşma dilinin bütün canlılığı ve sıcaklığını romanlarına taşımıştır. Onun romanlarını okuyan hemen her okuyucu bu noktayı açıkça görür.

Bu sadeliğin ve tabiiliğin yanında Adalet Ağaoğlu, yukarıda da işaret edildiği gibi bazı romanlarında az da olsa zaman zaman şiirle yarışa girer ve çeşitli edebi sanatları kullanarak şairane bir üslup geliştirir. Bu özelliği, onun hemen her romanında belli ölçülerde görüyoruz. Ancak romanları arasında *Yazsonu*'nun bu noktada bir istisna teşkil ettiğini söylemeliyiz. Gerçekten de bu romanın özellikle altı insanın yeniden doğuşlarının anlatıldığı kısımlarda bu husus, zirveye çıkar. Söz konusu kısımlarda yazar, işlediği konuya uygun olarak dili daha çok şiire yaklaştırma gayreti içine girer. İzah etmeye çalıştığımız bu noktaları daha net bir şekilde görebilmek için aşağıda iki romandan aldığımız bazı parçaları sunuyoruz:

“Gün, utangaçlaşmış, başını eğmiş. Ya da bütün gün soluk soluğa koşturmaktan pembeleşmiş yüzü. Bayram gibi. Tıpkı onun gibi koşturmaktan, didinmekten; durmadan bir şeylere toslayıp, bir şeylere kaçmaktan ve bir şeyleri yenmeye kalkmaktan. Alı alına, moru moruna bir güneş şimdi, bezginlikle, uzak dağlar ardındaki döşeğine girmeye hazırlanıyor. Gömülüp o döşeğe yorgunluk çıkarmaya. Bir uzun yaz gününün akşamında bu çok çabuk olmayacak. Güneş, menziline ha deyince varamayacak. Her an tükenir gibi olan yolu, her ân biraz daha uzayacak.”(*Fikrimin İnce Gülü*”, s.239)

“Ölüm müydü bizi onaran?”(*Yazsonu*, 199) “Yarısı yenmiş bir ay, şimdi ölgün ışıklarını suya düşürüyor”(*Yazsonu*, 166) “Ay, şimdi yorgun. Akşamları çok geç doğuyor. Batı pencerelerinden ilere, havası kaçmış, iri, soluk turuncu bir balon gibi duruyor. Gecenin sabaha ağdığı şu saatlerde, o pencerelerin çerçevesi ortasında fazla uzun oturuyor. Gün, daha geç doğuyor”(*Yazsonu*, 204) “Eskimiş ayın yüzünü, gün doğmadan önce bir kez daha görüyorum, diyorum”(*Yazsonu*, 237)

Bu özelliklerle birlikte dikkati çeken başka bir nokta da onun üslubunun anlatma/tahkiye, tasvir ve açıklamadan ziyade *göstermeye* dayanmış olmasıdır. Önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi o, klasik dönem romancıların tek anlatıcı egemenliğindeki tahkiye, tasvir ve açıklama anlayışını bütünüyle terk eder ve yerine daha modern olan anlayışı benimser. Anlatıcı ve anlatım tekniklerini ele aldığımız bölümde açıkça görüldüğü gibi roman

unsurlarını takdim ederken büyük ölçüde etkisiz hâle getirdiği yazar anlatıcının yanında özellikle iç konuşma, diyalog, hatıra, bilinç akışı gibi anlatım tekniklerine yer verir ve böylece yaşantıları aracısız bir şekilde sahneler. Bunda şüphe yok ki onun tiyatrodaki uzun süre kalem oynatmış olmasının payı büyüktür. O, bu noktada tiyatroya çok şey borçludur.

Dil ve üslupla ilgili bütün bu anlatımlardan sonra burada sonuç olarak diyebiliriz ki, Adalet Ağaoğlu, Türkçe karşısında son derece hassas olan ve dili bu çerçevede kullanan bir romancıdır. Marksist olmasına rağmen o, hiçbir zaman aynı dünya görüşüne mensup olan yazarların tuttukları aşırı öztürkçeci yolu benimsememiş; bu noktada daima orta yolu tercih etmiştir. Dil noktasında bu derece hassas olan yazar, ayrıca dilin çeşitli imkânlarından mümkün mertebe yararlanmaya bakmış ve bu yolla anlatımını güçlendirmiştir. Bunlarla birlikte Adalet Ağaoğlu, romanlarında büyük ölçüde kısa ve basit cümleleri tercih etmiştir. Uzun, karmaşık ve dolambaçlı cümlelerden mümkün mertebe kaçınmış; sadeliği ve tabiliği daima ön planda tutmuştur. Böylece günlük konuşma dilinin bütün canlılığını romanlarında gösterebilmiştir.

SONUÇ

Adalet Ağaoğlu'nun kişiliği, her birey gibi belli başlı unsurlar etrafında şekillenmiştir. Bunlar *aile*, çocukluk ve gençliğini yaşadığı *çevre* ile *zaman/devir*dir. Bir şahsiyet ya da kimlik olarak Adalet Ağaoğlu, hiç şüphe yok ki bu üç temel unsur etrafında vücut bulmuştur. O, 1929 yılında Ankara'nın bir ilçesi olan Nallıhan'da orta hâlli bir ailenin çatısı altında dünyaya gelmiş ve ekonomik özgürlüğünü elde edinceye kadar da bu ailede hayatını sürdürmüştür. Ancak bu süreç, hiç de kolay bir süreç değildir. Çünkü mensup olduğu aile, her ne kadar yeni bir dünya ve zamanın içinde yer alıyor ise de tamamıyla geleneksel değerleri haiz ataerkil bir ailedir. Bu ailenin temel öncelikleri ve ön kabulleri vardır. Dışa ve yeniliklere büyük ölçüde kapalıdır. Erkek çocukları önemseydiği kadar kız çocukları önemsemez. Onları daima ikincil konuma indirger ve geleneksel rollere yani evliliğe doğru hazırlar. Adalet Ağaoğlu, bu özelliklere sahip bir ailenin bireyi olarak bütün dezavantajları yaşamıştır. O, bu aile çatısında erkek çocukların karşısında ikincil konumda olduğunu sürekli olarak hissetmiştir. Bununla birlikte, kız çocuğu olmanın tüm olumsuzluklarını bireysel hayatında birebir yaşamıştır. Bunun en somut göstergesi öğrenim hayatında belirir. O, öğrenim hayatının ilk basamağını/ilkokulu resmi zorunluluktan dolayı tamamlar. Bunu takip eden diğer öğrenim kademelerinde ise sürekli olarak ailenin engellemeleriyle karşılaşır ve ancak onlarla mücadele ederek bu süreci son kademesine kadar sürdürebilir.

Aile yapısında gözlenen bu içe dönüklük ve geleneksellik, toplumsal çevrede de farklı değildir. Çocukluğunun önemli bir bölümünü geçirdiği Nallıhan kasabası, küçük bir yerleşim yeridir. Folklorik ve kültürel bakımdan zengin olan bu yerleşim yeri, tıpkı aile gibi içe dönüktür ve kendine özgü kuralları vardır. Bu kuralların dışında kalanları veya davrananları asla onaylamaz. O, ailede olduğu gibi bu çevrede de sürekli olarak tedirgindir ve bu yüzden de içe döner. Bu yapı, ailenin başkente taşınmasıyla birlikte kısmen değişir gibi olur. Burada özellikle Hatay Sokağı'nda adını duyduğu veya gördüğü sanat ve edebiyat adamları sayesinde ufku genişler. Ancak bu, baba ve erkek kardeş gözetiminden tamamen uzak olduğu anlamına gelmemelidir. Çünkü daha önce olduğu gibi bu muhitte de yine baba ve erkek kardeş gözetimi altındadır. Dolayısıyla dış dünya, ancak bunların hoş gördükleri veya müsaade ettikleri kadarıyla vardır.

Bunlarla birlikte Adalet Ağaoğlu'nun yaşadığı siyasal zamanı/devri kesinlikle unutmamak gerekir. Bilindiği gibi Adalet Ağaoğlu siyasal, toplumsal ve kültürel kırılmanın/dönüşümün yaşandığı bir zaman parçasında üstelik kırılmanın en şiddetli şekilde hissedildiği bir mekânda yani Ankara'da dünyaya gelmiştir. Öğrenim hayatının tüm kademeleri ile hayatının büyük bir bölümünü bu mekânda kurumsallaşmakta olan yeni ülkeyle eş zamanlı olarak tamamlamış/yaşamıştır. Dolayısıyla Adalet Ağaoğlu, söz konusu zaman ve mekânda

meydana gelen tüm değişmeleri ve bu çerçevede beliren ikilikleri, çelişkileri ve çatışmaları hem sivil bir birey hem de bir öğrenci olarak bire bir yaşamıştır. Üstelik bunları yaşarken, daha önce olduğu gibi yine sessiz ve içe dönüktür. Ancak bu, tanık olduğu zamanı ve özellikle aldığı eğitimin dayattığı zihniyeti sorgulamadığı ve onu bütünüyle benimsediğı anlamına gelmemelidir. Çünkü o, böyle bir tavrı ve anlayışı hayatının hiçbir döneminde benimsememiş ve sorgulayıcılığı elden bırakmamıştır. Cumhuriyet ideolojisi karşısındaki bireysel tavrı ve mesafesi ile romanları bu durumu açıkça teyit eder.

Aile, çevre ve zamanın baskısı ve ağırlığı altında geçen ve bunlara bağılı olarak daima içe yönelen böyle bir çocukluk ve ilk gençlik, şüphe yok ki onu tek bir yöne veya sığınağı doğru sürükleyecektir: Sanat/Edebiyat. Gerçekten de edebiyat, çeşitli sebeplerden dolayı sürekli içe konuşan Adalet Ağaoğlu'nun çok erken yaşlardaki bir sığınağıdır. O, henüz ortaokulda bir öğrenciyken şiirle ilgilenmeye başlar. Daha sonraki yıllarda/lise yıllarında ise nesre yönelir ve arka arkaya roman denemelerine girişir. Ancak onun profesyonel olarak edebiyat dünyasına adım atması kırklı yılların sonlarına rastlar. Bu yıllardan sonra gazete ve dergilere şiir ve denemeler gönderir. Bunlar belli aralıklarla yayımlanır. Ancak bunlardan ilki çok uzun soluklu olmaz. Çünkü Adalet Ağaoğlu, şiirin ciddi bir iş olduğunu kavrar ve bu yoldan kısa zaman sonra döner.

Edebiyat dünyasına girdikten sonra onun üzerine ciddi bir şekilde eğildiğı ve uzun süre ısrarla çalıştığı ilk tür, şüphe yok ki tiyatrodur. O, yazı hayatının çok önemli bir bölümünü, yaklaşık yirmi yılını bu türe tahsis etmiştir. Adalet Ağaoğlu bu türle ilgilenmeye başladığı yıllarda aynı zamanda iş hayatına da başlamıştır. Dolayısıyla tür üzerindeki çalışmalarını iş hayatıyla birlikte sürdürmek mecburiyetinde kalmıştır. Bu mecburiyeti yetmişli yılların başlarına kadar sürdüren Adalet Ağaoğlu, bu yılların başlarında hem tiyatroya ara vermiş, hem de bir daha dönmek üzere çalıştığı kurumdan ayrılmıştır. Bu ayrılma, birkaç bakımdan son derece önemlidir. Öncelikle Adalet Ağaoğlu, bu ayrılıktan sonra artık yazarlığı bir meslek olarak benimsemiş ve kendini bütünüyle edebiyata adanmıştır. Yani bu tarihten sonra edebiyat, artık iş hayatından sonra arta kalan zamanın bir uğraşı olmaktan çıkmış ve asıl meslek/iş konumuna yükselmiştir. Edebiyatın meslek konumuna yükselmesi sayesinde de türlerde çeşitlenme meydana gelmiş ve roman, hikâye, deneme, anı gibi türlerde çok sayıda ürün ortaya çıkmıştır. Bunlar, ifade etmeye gerek yok ki, yetmişli yıllarda verilen isabetli kararın sonuçlarıdır.

Adalet Ağaoğlu, hemen her türde eser veren bir yazardır. Ancak o, şüphe yok ki her şeyden önce bir romancıdır. Onun Türk edebiyatındaki yeri ve önemi bu türde vermiş olduğu eserlerden ileri gelir. Tiyatro, hikâye gibi türlerdeki eserlerini gölgede bırakan ve ona Türk edebiyatında haklı bir yer sağlayan bu eserler/romanlar, özellikle 1870'lerden 1970'li yıllara kadar yoğun şekilde varlığını sürdüren ve bu tarihten sonra da etkinliğı giderek azalmaya

başlayan klasik gerçekçi çizginin/geleneğin dışına düşen veya bu gelenekle ilişkisi büyük ölçüde kopan romanlardır. Bu kopuş kurgu, zaman ve mekânın algılanışı, anlatıcı ve anlatım tekniklerinin kullanılışı ve konuların ele alınışı ve işlenişinde açıkça görülür. Kopuşu gösteren temel özellikleri dikkate aldığımızda bu romanların Türk romanında yetmişli yıllarda Oğuz Atay'la birlikte tam manasıyla görülmeye başlayan modernist ve postmodernist eğilimlerin içine yerleşen romanlar olduğunu görürüz. Bu noktadan hareketle diyebiliriz ki, Adalet Ağaoğlu, altı romanı (*Ölmeye Yatmak*, "*Fikrimin İnce Gülü*", *Bir Düğün Gecesi*, *Üç Beş Kişi*, *Hayır...* ve *Ruh Üşümesi*)'yla ilk, diğer iki romanı (*Yazsonu* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*)'yla da büyük ölçüde ikinci eğilimin içinde yer alan bir romancıdır.

Adalet Ağaoğlu, romanlarını esas itibariyle iki ayrı tarzda inşa eder/kurgular. İlk inşa tarzını, büyük ölçüde iki ayrı zaman üzerine oturtur: Anlatı zamanı ve geçmiş/art zaman. Bu zamanlardan ilki son derece kısadır. Uzunluğu, yaklaşık olarak birkaç saatle bir gün arasında değişir. Bu kısa zamanın içine Adalet Ağaoğlu, küçük bir olayı/durumu yerleştirir. Anlatı zamanı boyunca odakta olan kişi veya kişilerin hâl ve hareketlerinden meydana gelen bu olay, son derece durağandır. Bunun, olay itibariyle çok büyük bir ehemmiyeti ve özelliği yoktur. Ancak bu, onun işlevsel olmadığı anlamına gelmemelidir. Aksine bu küçük olay veya bu olayın üzerine oturduğu anlatı zamanı son derece işlevseldir. Adalet Ağaoğlu metnin ana gövdesini/geçmiş yaşantıları, bu küçük olayı veya olayın üzerine oturduğu anlatı zamanını basamak yaparak romana taşır. Başka bir ifade ile bu olay veya olayın üzerine oturduğu anlatı zamanı, -on, yirmi, otuz hatta kırk yıla kadar çıkan- son derece uzun art/geçmiş zamana ve dolayısıyla bu zamanın üzerinde taşıdığı yaşantılara açılan bir kapıdır. Bu kapı, çeşitli anlatıcı ve anlatım teknikleriyle sık sık geriye açılır. Bu açılmayla birlikte geçmiş yaşantılar romanın dokusuna taşınır. Böylece metin bütünlenmiş veya inşa edilmiş olur. Onun yukarıda ilk eğilim içinde gösterdiğimiz altı romanı bu şekilde inşa edilmiştir. İkinci inşa tarzı ise öncekinden büyük ölçüde farklıdır. Bu inşa tarzında Adalet Ağaoğlu metni, öncelikle üstkurmaca ve kurmaca diye iki kısma böler. Buna göre ilk kısmında ilerde okunacak olan hikâyenin/kurmacanın hikâyesini sunar. Bu sunum, büyük ölçüde kronolojiktir ve tek çizgi hâlinde ilerler. İkinci kısımda ise kurmacayı sunar. Üstkurmaca göre farklı bir şekilde örgütlenen kurmaca tamamıyla ilk inşa tarzı hususiyeti gösterir.

Bu inşa tarzlarının görüldüğü romanlarda Adalet Ağaoğlu, çatışmalar üzerine kurulu büyük olaylara yer vermez. O, bu tip olaylardan ziyade durumlara/hayattan kesitlere yer verir. Ancak böyle olmakla beraber onun romanları arasında bu yapıyı bozar gibi olan tek bir roman vardır: "*Fikrimin İnce Gülü*". Ayrıca bu romanlarda söz konusu olan olaylar/durumlar, zaman unsurunun kullanımına bağlı olarak çok çeşitli mekânlarda geçer. Bunlar, bir bütün olarak ele alındığında açık ve kapalı olmak üzere iki noktada toplanabilir. Anlatı zamanında yaşanan küçük olaylar, genelde ev, otel odası, lokanta, kulübe gibi kapalı mekânlarda cereyan eder.

Zamanın dışı açılmasıyla birlikte bu mekân hâliyle dışı kayar. Art/geçmiş zaman yaşantılarında ise her iki mekânı, ziyadesiyle görmek mümkündür. Ancak eklemek gerekir ki, Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında mekân diğer yapı unsurları kadar önem arz eden veya dikkat çeken bir unsur değildir. Bu, dış dünyadan ziyade bireyin içine yönelen bir anlayışın tabii bir sonucudur.

Ancak bunlar arasında bir unsur var ki, bu hepsinden çok dikkat çeker: Anlatıcı ve anlatım teknikleri. Adalet Ağaoğlu, anlatıcı ve anlatım tekniklerinde çoğulculuğu/çoksesliliği esas alan bir romancıdır. O, aynı metinde hem yazar anlatıcıyı hem de iç konuşma, bilinç akışı, diyalog, hatıra/anı, mektup gibi birden çok anlatım tekniğini iç içe bir arada kullanır. Bunlar arasında özellikle yazar anlatıcı ile iç konuşmanın metin içindeki yeri ve kullanımını ayrı bir önem arz eder. Mesela o, yazar anlatıcıyı hiçbir zaman sınırsız/ilahi kimliğiyle kullanmamıştır. Aksine onun metin içindeki serbestiyetini ve özgürlüğünü büyük ölçüde sınırlamıştır. O kadar ki, onu çoğu zaman bir gözlemci konumuna indirgemiş ve sadece algı alanına girenleri aktarmakla yükümlü kılmıştır. Böylece de onu daha çok 'insan'a yaklaştırmıştır. Ayrıca alan/hacim itibariyle metnin sadece belli bir bölümünü onun emrine/anlatımına vermiştir. Böylece anlatımı daha ziyade tabii olan kanallarla gerçekleştirme imkânı elde etmiştir ki, bu noktada diğerleriyle birlikte en çok iç konuşma tekniğinden yararlanmıştır. Bu yararlanmanın şekli, özellikleri ve oranı gerçekten de dikkate değerdir. Ancak bu noktada daha dikkate değer olan şey, şüphe yok ki bu tekniğin üstlendiği işlevdir. Adalet Ağaoğlu, bu teknikle okuyucuya dış dünya ile birlikte özellikle bireyin iç/mahrem dünyasını dolaysız/aracısız şekilde tüm yalınlığı, samimiyeti, canlılığı ile açabilmiş ve gösterebilmiştir.

Bu özelliklere sahip romanlarda Adalet Ağaoğlu, şüphe yok ki belli başlı konuları/sorunları merkeze almış ve bunları kendine özgü bir anlayışla işlemiştir. Onun romanları bir bütün hâlinde kavrandığında konu bakımından esas olarak şöyle bir tablo ortaya çıkar: Aydın, kadın, cinsellik, ideoloji, tarih, yabancılaşma ve benzeri... Bunlar, onun romanlarında görülen belli başlı sorunlardır; ama hemen belirtmek gerekir ki bu, aslında zorunlu bir tasniftir. Çünkü onun romanlarında gerçekte tek bir ana sorun vardır: Birey. Bu, ne bir sınırlama ne de bir abartıdır. Gerçekten de Adalet Ağaoğlu, baş döndürücü teknolojik gelişmelerin yaşandığı, değerlerin tepetaklak olduğu, zamanın parçalanarak kayganlaştığı çağın içinde kaybolmuş, kendine ve tüm insanî değerlere yabancılaşmış, ufalanmış, kimlik krizine girmiş bireyin peşindedir. Bu, diğer konuları çevreleyen, içene alan veya kuşatan ana sorundur. Bu ana sorunun özünde ise esas olarak özgürleşme, gerçek bireysel kimliği edinebilme kısaca kendi olabilme problemi yer alır. Ona göre modern bireyin en büyük problemidir bu. Özellikle Türkiye gibi geleneksel ve resmi öğretiler altında biçimlenen bireyler, gerçek kimliklerini edinebilmiş değillerdir. Onlar ne geleneğin ne resmi öğretinin ne de diğer baskı unsurlarının dışına çıkabilmişlerdir. Baskıcı ve biçimlendirici bir yapının ürünüdürler Türk toplumundaki

bireyler. Sahip oldukları veya sürdürdükleri kimlikler, kesinlikle bilinçli bir tercihin sonucunda değil; dayatmalar sonucunda oluşmuştur. Başka bir ifade ile onlara zorla kabul ettirilmişlerdir.

Aydın, kadın gibi konuları ele alıp işlerken esas olarak bu noktadan hareket eden Adalet Ağaoğlu, bireyi/roman kişilerini özellikle içine doğduğu geleneksel ve ideolojik şartlar bağlamında kavrar. Bu noktada onu, sürekli bir şekilde kendi tarihiyle karşı karşıya getirir ve kendini bütünleyen veya kimliğini oluşturan siyasal ve toplumsal değerlerle yüzleştirir. Sorular sordurur; sorgulatır ve bu çerçevede kendini bütünleyen değerlerden veya daha yerinde bir ifadeyle sürdürdüğü kimlikten kuşkuya düşürür. Bunu Dar Zamanlar Üçlemesi'ndeki Aysel, Ömer, Tezel, Ayşen'de; *Üç Beş Kişi*'deki Kısmet ve Murat'ta; *Yazsonu*'ndaki Nevin, Hasan, Doğan, Memet, Meriç ve Fuat'ta; *Romantik Bir Viyana Yazı*'ndaki Kâmil Kaya'da açıkça görürüz. Bunlar, geleneksel Türk romanında olduğu gibi büyük meseleler peşinden koşarak birilerini kurtarmak veya topluma yararlı olmak için çaba sarf eden kişiler değildir. Aksine bunlar, bütünüyle bu tür eylem ve davranışların dışında olan kişilerdir. Burada bunların yaptığı veya kurtardığı, daha uygun bir ifade ile kurtarmaya çalıştığı tek bir şey vardır: Toplumsal ve siyasal değerler altında küllenen, yok olan veya erimiş olan gerçek kimlikleri/bireylikleri/benlikleri. Bu kişiler, bunu elde edebilmek için baştan sona kadar içe yönelir ve düşünce dünyasında köklü bir hesaplaşmaya/sorgulamaya girişirler. Bu girişimin temel anahtarı, anlaşılacağı gibi sorgulama/hesaplaşmadır. Kimlik edimi veya arayışının temel anahtarı olan sorgulama, onun metinlerinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkar. O, bu kavramı son derece önemser.

Adalet Ağaoğlu'nun romanları, genel olarak karamsar bir atmosferle açılırlar. Bu atmosfer, ilerleyen sayfalarda daha da kesifleşir. Ancak bu durum, özellikle romanların final kısımlarına doğru değişmeye başlar; son noktada ise iyice ortadan kalkar ve yerini mahiyeti belli olmasa da bambaşka bir görüntüye, umut dolu bir geleceğe veya yarın fikrine bırakır. Bunu özellikle *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Üç Beş Kişi*, *Yazsonu*, Hayır... ve *Ruh Üşümesi*'nde net olarak görürüz. Ancak bu yapıyı bozan romanlar da vardır: "*Fikrimin İnce Gülü*" ve *Romantik Bir Viyana Yazı*. Bu iki romanda önceki tablo, hemen hemen tersyüz olmuş gibidir. Bunlar, sıcak bir atmosferle başlarlar ama nihayetinde tam bir umutsuzlukla sona ererler. Ancak bu iki istisnaya rağmen burada şu yargıyı ileri sürmek mümkündür: Adalet Ağaoğlu, yarına veya geleceğe genel olarak umutla bakan bir romancıdır. Ancak onun romanlarında görülen bu umut, öylesine ortaya çıkan bir umut değildir. Aksine bu, umutsuzluğun içinden doğan bir umuttur. Bununla birlikte bu romanların iyimser havayla bitiyor olması, bizi şöyle bir düşünceye kesinlikle götürmemelidir: Söz konusu iyimserlikle beraber bu romanların ucu kapanmış olur. Her şeyden önce böyle bir kanaati zihinlerden bütünüyle uzaklaştırmak gerekir. Çünkü Adalet Ağaoğlu'nun romanları kesinlikle ucu kapalı romanlar değildir. Aksine bu

romanlar ucu açık romanlardır. Söz konusu iyimser hava veya sonla birlikte roman yeni bir başlangıç yapar.

Geldiğimiz bu son noktada şunu da kaydetmek gerekir: Adalet Ağaoğlu'nun ürettiği metinler her şeyi ile hazır, çözümlenmiş, belli reçeteler/öneriler sunan, okuyucuyu uğraştırmayan, birtakım düşünceleri açıktan açığa empoze eden/dayatan metinler değildir. Aksine bu metinler, düşünce yönü belirgin, ağır, zor ve son derece de karmaşık olan ve aynı zamanda okuyucuya tek ve kesin bir çözümü önermeyen/dayatmayan metinlerdir. Bu metinlerde hiçbir şey doğrudan doğruya okuyucuya söylenmez veya gerçekçi metinlerde olduğu gibi tek bir hakikat dayatılmaz. Bu kısırlaştırıcı anlayış yerine burada sadece okuyucunun önünde duran kapalı veya onun fark edemediği alanlar sorular eşliğinde açılmaya çalışılır; gösterilir ve hâliyle sorgulattılır. Bundan sonrası yani çözüm ise okuyucuya bırakılır. Artık bu noktada okuyucu metinde sunulan ipuçlarından yola çıkarak kendine özgü bir çözümü veya anlamı ortaya koyacaktır. Bu da bize açıkça Ağaoğlu metinlerinin çokanlamlılığa ve farklı yorumlamalara elverişli metinler olduğunu gösterir. Onun metinleri etrafında yazılan makale ve kitaplarda görülen birbirinden farklı yorum ve değerlendirmelerin bu noktadan ileri geldiğini belirtmeye gerek yoktur.

KAYNAKÇA

I. ADALET AĞAOĞLU'NUN İNCELENEN ESERLERİ

I. 1. Kitap

- Ağaoğlu, Adalet. (1974): *Yüksek Gerilim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1977): *Kendini Yazan Şarkı-Evcilik Oyunu*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1985): *Göç Temizliği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1985): *Yazsonu*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım.
- (1987): *Hayır...*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- (1993): *Karşılaşmalar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- (1994): *Ölmeye Yatmak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- (1995): *Gece Hayatım*, İstanbul: Oğlak Yayınları, Genişletilmiş Birinci Baskı.
- (1995): *Bir Düğün Gecesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı.
- (1995): *Üç Beş Kişi*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 4. Baskı.
- (1996): *Başka Karşılaşmalar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1996): *"Fikrimin İnce Gülü"*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 8. Baskı.
- (1996/a): *Geçerken*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1996/b): *Toplu Oyunlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1996): *Ruh Üşümesi*, İstanbul: Oğlak Yayınları, Yedinci Baskı.
- (1997): *Romantik Bir Viyana Yazı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı.
- (2001): *Toplu Öyküler I-II*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- (2003): *Öyle Kargaşada Böyle Karşılaşmalar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.

----- (2004): *Damla Damla Günler*, İstanbul: Alkım Yayınevi,
Birinci Baskı.

I. 2. Süreli Yayın ve Kitaplarda Yer Alan Çeşitli Yayınları

I.2.1. Deneme/Makale, Şiir

- Sümer, Adalet. (1948): “İsim Veremediğim”, *Çığır*, Sayı: 186, (Mayıs):
73. [Şiir]
- (1948): “Ad Veremediğim”, *Kalem*, Sayı: 1, (1 Ağustos):
11. [Şiir]
- (1948): “Gölgeler’den I”, *Kaynak*, Sayı: 10, (1 Ekim): 29.
[Şiir]
- (1948): “Gölgeler II”, *Kaynak*, Sayı: 12, (1 Aralık): 21.
[Şiir]
- (1949): “Gölgeler III”, *Kaynak*, Sayı: 1/14, (1 Şubat): 39.
[Şiir]
- (1949): “Değirmen”, *Varlık*, Sayı: 343, (1 Şubat): 12.
[Şiir]
- (1949): “Gölgeler-IV”, *Kaynak*, Sayı: 19, (1 Temmuz):
237. [Şiir]
- (1950): “Peer Gynt- Dünya Gözüyle ve Tüccar”, *Hisar*,
Sayı: 2, (7 Nisan): 14-15.
- Ağaoğlu, Adalet. (1966): “Bay Adnan Ötügen’e”, *Dost*, Sayı: Yeni Dizi Onaltı,
(Şubat): 7.
- (1975): “Yarışların Ödülleri, Armağanları ya da Oyunun
Kuralı”, *Milliyet Sanat*, (23 Mayıs): 17.
- (1975): “Adalet Ağaoğlu’nun Konuşması”, *Türk Dili*, Sayı:
280, (Ocak): 25-26.
- (1975): “Sait Faik Hikâye ve Ödülleri Hakkında”, *Türkiye
Defteri*, Sayı: 20, (Haziran): 116-118.
- (1976): “Oyun Yazarının Eğitimi”, *Tiyatro Araştırmaları
Dergisi*, Sayı: 7 (Özel Sayı) 6 Nisan: 65-75.
- (1976): “Türk Romanı Nitelik Arayışı İçinde”, *Cumhuriyet*, 6
Kasım: 7.

- (1976): “Önden Gitmek-Geç Kalmak”, *Türk Tiyatrosu*, Sayı: 422 (Ekim): 94-97.
- (1977): “Bizde Brecht Deneyi Ardından ‘Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum’”, *Türk Tiyatrosu*, (Ocak): 86-91.
- (1977): “En Güner’siz ve En Çok Güner’li Bir Yıl”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 3, (Nisan-Mayıs-Haziran): 147-151.
- (1977): “Benim Yöntemim, Neredeyse Yöntemsizlik”, [Roman Çalışmaları] *Türk Dili*, Cilt: 35 Sayı: 106 (Mart): 216-221.
- (1977): “Ataç ve Saatli Maarif Takvimine Geçen Şiirim”, *Türk Dili*, Sayı: 308, (Mayıs): 439-441.
- (1977): “Dirimsellikten Yazar Duyarlığına”, *Türk Dili*, Cilt: 36 Sayı: 305 (Aralık): 577-581.
- (1977): “Kendileri/Yaşam Öyküsü”, *Türkiye Yazıları*, Sayı: 5, (Ağustos): 21-27.
- (1978): “Şiirin Romani”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 4, (Temmuz-Ağustos-Eylül): 220-224.
- (1978): “Akşamüstü”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 2, (Ocak-Şubat-Mart): 122-134.
- (1978): “Kulak Tıkaçları”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 3, (Nisan-Mayıs-Haziran): 119-128.
- (1978): “Nazım Hikmet’in Şiiri”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 4 (Temmuz): 697-704.
- (1978): “Güner Sümer’i Bir Yıl Önce Yitirmiştik”, *Cumhuriyet*, (29 Nisan): 7.
- (1979): “Bir ‘Yenilginin’ İrdelenmesi”, *Somut*, Sayı: 10 (Ekim): 17-20.
- (1980): “Yazsonu Özet Yerine”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 9, (Ekim): 40-41.
- (1981): “Budun Bilgisel Ürünlerin Kullanımı ve Yazın”, *Bilim ve Sanat*, Sayı: 9, (Eylül): 26-37.
- (1982): “Bir Karşılaştırma İçin”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 5, (Mart): 92-93; Aynı yazı: -----, (1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 368-370.
- (1982): “Bizimkisi ‘...Miş Gibi’ Yapmaktansa Bu İşin Adını Koymak”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 15, (Şubat): 12-13.

- (1982): “[Yankı Dergisine Gönderilen Mektup]”, *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 373-374.
- (1982): “Bellenmiş Aşmak”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 60, (15 Kasım): 31.
- (1982): “Konuk Odalarında”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 64, (15 Ocak): 31.
- (1982): “Ölümünün 5. Yılında Güner Sümer”, *Cumhuriyet*, (29 Nisan): 4.
- (1983): “İki Nokta Üst Üste”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 28, (Mart): 38- 40.
- (1983): “Yazarımızın Bugünkü Durumu ve Okur Olmanın Önemi”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 66, (15 Şubat): 5-7.
- (1983): “Aydınlanma Anları”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 68, (15 Mart): 29.
- (1983): “Edeplince Erotik”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 72, (15 Mayıs): 29.
- (1983): “Topluca Dinleme Geleneği”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 76, (15 Temmuz): 23.
- (1983): “Yazarlar, Anaları ve Anıları”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 80, (15 Eylül): 23.
- (1983): “Beylerimizi, hakanlarımızı seçtik, Sevdiklerimiz eviçlerinde...” Ankara şimdi kim bilir nasıldır! “Sevgi Çıkagelince”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 15, (15 Kasım): 31.
- (1984): “Limon: Pireyi Deve, Deveyi Pire Yapma Oyunu”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 40, (Mart): 55-56.
- (1984): “Üç Beş Kişi'nin Oluşumu”, *Günümüzde Kitaplar*, Sayı: 4 (1 Nisan): 10-11.
- (1984): “Sevgi ile Sevgi Soysal”, *Sanat Olayı*, Sayı: 21, (Şubat): 13-16.
- (1985): “Tiyatro ve Hayat Sahnemizin Unutulmaz Kaybı Sermet Çağan”, *Cumhuriyet*, (5 Ağustos): 4.
- (1986): “Roman Yazarının İlerleyişi- Gerileyişi”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 68, (Temmuz): 32-33.
- (1986): “Kadın Cinsi-Erkek Cinsi-Yazar Cinsi ve Türkiye’de Yazarın Durumu”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 68, s.5-9.
- (1987): “Gerilimli Hayat”, *Milliyet*, (25 Aralık): 8.

- (1988): “Galata Kulesi, King Kong, Empire State Building ve Beyaz Kent Lizbon”, *Şehir Dergisi*, Sayı: 14, (Nisan): 66-68.
- (1988): “Kararlılık Noktaları”, *Milliyet*, (1 Ocak): 8.
- (1988): “Dramlık Söyleşiler”, *Milliyet*, (22 Ocak): 8.
- (1988): “İletişim ve Çevre”, *Milliyet*, (29 Ocak): 8.
- (1988): “Roman Yazma ve Okuma Biçimleri”, *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, Sayı: 93, (Mart): 51-56.
- (1988): “Okuma Keyfi”, *Milliyet*, (6 Mayıs): 10.
- (1988): “Okumanın Yereli/Evrenseli”, *Milliyet*, (13 Mayıs): 10.
- (1988): “Bir Sessizlik Oldu Ardından/Dönmedi Bakmak İçin”, *Milliyet*, (22 Nisan): 10.
- (1988): “Kitaplarda Gezmek”, *Milliyet*, (10 Haziran): 10.
- (1988): “Bir Romanın Coğrafyasında”, *Milliyet*, (24 Haziran): 8.
- (1988/a): “‘Ayıplı’ Türk Romanı”, *Milliyet*, (5 Şubat): 8.
- (1988): “Sürgünlüğü Seçenler”, *Milliyet*, (8 Temmuz): 10.
- (1988): “Ülkesine Sürgün”, *Milliyet*, (17 Haziran): 10.
- (1988): “Edebiyat Öğretmeni”, *Milliyet*, (5 Ağustos): 8.
- (1988): “Çoklukta Saklanmak”, *Milliyet*, (26 Ağustos): 10.
- (1988): “Sontag’tan ‘Yakınmalar’”, *Milliyet*, (2 Eylül): 8.
- (1988): “Hayallemenin ‘Muzır’ Bölgeleri”, *Argos*, Sayı: 1, (Eylül): 178-179.
- (1988): “Tanpınar’da Kent Simgesi”, *Milliyet*, (9 Eylül): 8.
- (1988): “Durgunluk”, *Milliyet*, (16 Eylül): 8.
- (1988): “Görsel Zaman Yazarı”, *Milliyet*, (26 Şubat): 8.
- (1988): “Portreler”, *Milliyet*, (18 Mart): 10.
- (1988): “Proust Savaşlar”, *Milliyet*, (1 Nisan): 10.
- (1988): “Yazının ve Hayatın Biçimlenmesi”, *Milliyet*, (23 Eylül): 10.
- (1988): “Kendinden Uzaklaşmak”, *Milliyet*, (30 Eylül): 10.
- (1988): “Çevre-Kalp-Kafa”, *Milliyet*, (15 Temmuz): 10.
- (1988): “Bir Yazarı Bilmek”, *Milliyet*, (22 Temmuz): 10.
- (1988): “Çok Satmak”, *Milliyet*, (19 Ağustos): 8.
- (1988): “O İbrik Değil, Bu İbrik”, *Milliyet*, (8 Nisan): 10.
- (1988): “Batı ve İslam”, *Milliyet*, (15 Nisan): 10.

- (1988): “Yasakların Döktüğü Yapraklar”, *Milliyet*, (29 Nisan): 10.
- (1988): “Güncellik”, *Milliyet*, (20 Mayıs): 10.
- (1988): “Manzaralar”, *Milliyet*, (27 Mayıs): 10.
- (1988): “Nesir ve Nasirler”, *Milliyet*, (1 Temmuz): 8.
- (1988): “Yine Çevre ve Kafa Sağlığı”, *Milliyet*, (28 Temmuz): 10.
- (1988): “Tüketim ve Okur”, *Milliyet*, (12 Ağustos): 10.
- (1988): “Tiyatromuz”, *Milliyet*, (7 Ekim): 10.
- (1988): “Edebiyat İçi/Dışı”, *Milliyet*, (8 Ocak): 8.
- (1988): “Adamına Göre İşler”, *Milliyet*, (15 Ocak): 8.
- (1988): “Glasnost ve Azgınlık”, *Milliyet*, (4 Mart): 10.
- (1988): “Bugün Cumartesi”, *Milliyet*, (11 Mart): 10.
- (1988): “Suç ve Ceza”, *Milliyet*, (25 Mart): 10.
- (1989): “Reşat Nuri'nin ‘Dezanşanteler’i”, *Argos*, Sayı: 16, (Aralık): 141-143.
- (1990): “Şimdi Burada Yazıyorum”, *Dekorasyon*, Sayı: 1, (Ocak): 106.
- (1990): “Ütopylar: Ötekilerin Çiçekleri”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 238, (15 Nisan): 4-6.
- (1991): “Aşkım ve Başkaldırım: ANKARA”, *İl İl Büyük Türkiye Ansiklopedisi*, *Milliyet Yayınları*, Cilt: 1, (1 Kasım): 153.
- (1991): “Işık! Işık!..” *Cumhuriyet*, (22 Aralık): 16.
- (1991): “Şiirli Zamanlar”, *Cumhuriyet*, (29 Aralık): 14.
- (1992): “İstanbulca”, *İstanbul*, Sayı: 2 (Temmuz): 77-80.
- (1992): “Zamanın Kokusu ve İstanbullarım”, *İstanbul*, Sayı:1 (Nisan): 111-114.
- (1992): “Yarının Minareleri”, *Cumhuriyet*, (5 Ocak): 12.
- (1992): “Vitrin Oyunu”, *Cumhuriyet*, (19 Ocak): 14.
- (1992): “O Kadınlar”, *Cumhuriyet*, (15 Şubat): 14.
- (1992): “Varsın Çatlasın Yüreğim”, *Cumhuriyet*, (12 Ocak): 14.
- (1992): “Bir Millet Uyanıyor”, *Cumhuriyet*, (8 Şubat): 14.
- (1992): “Sanatta Günlük Hayat”, *Cumhuriyet*, (22 Şubat): 14.
- (1992): “Yüz Yıllık Tiyatro”, *Cumhuriyet*, (7 Mart): 14.
- (1992): “Tren Yazısı”, *Cumhuriyet*, (29 Şubat): 14.

- (1992): “Çiçekler ve Çöpler”, *Cumhuriyet*, (4 Nisan): 14.
- (1992): “Yeni Duvarlar mı?”, *Cumhuriyet*, (1 Şubat): 14.
- (1992): “Kim Dediniz”, *Cumhuriyet*, (14 Şubat): 14.
- (1992): “Tren Yazısı”, *Cumhuriyet*, (29 Şubat): 14.
- (1992): “Beyazperdeye Bakmak”, *Cumhuriyet*, (28 Mart): 14.
- (1992): “Teselli”, *Cumhuriyet*, (21 Mart): 14.
- (1992): “Güne Ne Oldu?”, *Cumhuriyet*, (17 Nisan): 12.
- (1992): “Muhsin Ertuğrul’un Uluslar arası Tiyatro İlişkileri”,
Hürriyet Gösteri, Sayı: 137, (Nisan): 23-27.
- (1992): “Müzelik Yeni Parça”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50,
(Kış): 2-3.
- (1992): “Arada Unutkanlıklar Var”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı:
115, (7 Mayıs): 4.
- (1992): “Eylül Denizleri”, *Skylife*, Sayı: 113, (Eylül): 10
- (1992): “Romantik Bir Viyana Yazı”, *Varlık*, Sayı: 1020,
(Eylül): 14-15.
- (1993): “İdare Lambası”, *Skylife*, Sayı: 117, (Ocak):26-32.
- (1993): “Onurlu Çağdaş Bir Şövalye”, *Cumhuriyet*, (11 Mart):
1, 17.
- (1993/a): “Çağımızın Tellalı, Zamanımızın Halk Ozanı Radyo
ve ‘Radyo Günlerim’”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 51, (Bahar): 19-
27.
- (1995): “Reims Görüntüleri” “Tarih Tepesi İle Şampanya
Fıçıları Üstünden”, *Skylife*, Sayı: 149, (Eylül): 17-22.
- (1995): “Seslerin Resmi’nden Resimlerin Sesine, Kitap-lık,
Sayı: 15, (Mayıs-Haziran): 16-17.
- (1995): “Hiçbiryer”, [*Göç Temizliği*:2] *Nar*, Sayı: 1 (Ocak-
Şubat): 75-90.
- (1995): “Çoklukta Yokluk”, *Yine Düşünce Özgülüğü Yine
Türkiye*, Can Yayınları, İstanbul: 7-12.
- (1995): “Hiçbiryer”, (2. Bölüm’den) *Nar*, Sayı: 2 (Mart-Nisan):
57-66.
- (1995): “Hiçbiryer”, (3. Bölüm’den) *Nar*, Sayı: 3 (Mayıs-
Haziran): 63-75.
- (1995): “Hiçbiryer”, *Nar*, Sayı: 4, (Temmuz-Ağustos): 43-56.

- (1995): “Bağ Evi (Suluboya)”, *Nar*, Sayı: 6, (Kasım-Aralık): 156-165.
- (1995): “Çoklukta Yokluk”, *Yine Düşünce Özgürlüğü*, İstanbul: Can Yayınları: 7-12.
- (1995): “Türk Aydınını ve Ben Kimim Sorusu”, *Türk Aydınını ve Kimlik Sorunu*, Haz.Sabahattin Şen, Bağlam Yayınları, İstanbul: 219-226.
- (1996): “Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları: Ankara: 311-320.
- (1996): “Edebiyat Dili Olarak Türkçe”, *Varlık*, Sayı: 1063, (1996): 29-32.
- (1996): “Adressiz”, *Vizyon*, Sayı: 69, (Nisan): 140-141.
- (1996): “Hiçbiryer”, (Paris Buluşması’nda) *Nar*, Sayı: 7 (Ocak-Şubat): 44-56.
- (1996): “Hiçbiryer”, 6. Bölüm (Boğaz Karşılaşmaları’nda) *Nar*, Sayı: 8 (Mart-Nisan): 53-63.
- (1996): “Yedigün 1934 Hikâyeleri”, *Adam Öykü*, Sayı: 4 (Mayıs-Haziran): 33-39.
- (1996): “Yedigün 1934 Hikâyeleri”, *Adam Öykü*, Sayı: 14, (Mayıs-Haziran): 33-39.
- (1997): “Roman, Bugün (Belirsizliğin Romanı, Romanın Belirsizliği), Bursa’da Bir Başka Zaman, Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı, Özsan Matb., s. 124-130.
- (1997): “Sanat Arıları”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 66: 69.
- (1997): “O Ne, O, Kim”, *Fol*, Sayı: 6, (Haziran-Temmuz-Ağustos): 4-6.
- (1999): “Parçalanmanın Türk Romanına Yansıması”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 678, (21 Mart): 16-17.
- (1999): “Kadınlar Erkek Yazarların Romanlarında Figürandırlar”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 210, (Nisan-Mayıs): 23-25
- (1999): “Edebiyatın İlişkileri”, *Dış Ticarete Durum*, Özel Sayı: 112-114.
- (2000): “Olan Oldu”, *Öykü 2000*, Haz. Nalan Barbarosoğlu-Metin Kaçan, İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları: 7-12.

- (2000): “Bütün Bir Kültür İnsanı”, *Doğan Hızlan Özel Sayısı, Dil Dergisi*, Sayı: 93, (Temmuz): 21-23.
- (2000): “Roman Romana Yabancı”, *Yeni Binyıl (Binyıl Kitap)*, (29 Aralık): 6.
- (2001): “Adalet Ağaoğlu, Memet Fuat’tan Özür Diliyor”, *Radikal Kitap Eki*, Sayı: 3, (6 Nisan): 9.
- (2001): “Aydınlık Körlüğü”, *Psikanaliz Yazıları*, Baharlık Kitap Dizisi: 2, (İlkbahar): 33-38.
- (2001): “Anıların Şiiri Şiirlerin Anısı”, *Radikal Kitap*, Sayı: 11, (1 Haziran): 9.
- (2001): “Yaratıcının Yaşlısı Kendi Kendisiyle Daha Better, Daha Güç Bir Koşudadır”, *Dünya/Kitap*, (7 Eylül): 5.
- (2001): “Güner Sümer ile Kardeşim Güner”, *Biyografya-1961-1971 Dönemi 1*, Birinci Basım, Kardeşler Matb., (Kasım): 9-22.
- (2002): “Ortalama İnsandan Tarih Bilincine”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 108 (Aralık): 54-57.
- (2002): “Şükran Güngör Bütünlüğü”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 42, (Ekim): 38-39.

1.2.2. Soruşturma

- (1974): “Sanatçılar ve Cumhuriyet”, *Cumhuriyet/50. Yıl Eki*, (7 Mayıs): 2.
- (1976): “Günümüz Tiyatro Yazarlarımızın Başlıca Sorunları Nelerdir?”, *Milliyet Sanat*, (7 Mayıs): 6-7.
- (1982): “Dünya Tiyatrolar Günü ve Sorunlar, Çözümler, Yaklaşımlar”, *Bilim ve Sanat*, Sayı: 16, (Nisan): 41-45.
- (1982): “25. Ölüm Yılında Nurullah Ataç”, *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi: 48, (15 Mayıs) 18-19
- (1982): “Tasarı Sanat Çevrelerini de Memnun Etmedi”, *Güneş*, (22 Temmuz): 1.
- (1983): “Demokrasiye Geçiş Aşamasında Yaratma Özgürlüğü Üstüne Düşünceleriniz?”, *Varlık*, Sayı: 915, (Aralık): 9-10
- (1984): “Af Gereklidir”, *Nokta*, (2-8 Ocak): 21-22.
- (1991): “Baskı Kürt Sorununa Asla Çözüm Getirmez”, *Sabah*, (8 Ağustos): 17. (Soruşturmayı hazırlayan: Cemal Köyük)

- (1991): “Zina Erkeklerde Az Kadında Çok Suç/Böyle Komik Yasa Olmaz!”, *Cumhuriyet*, (4 Eylül): 20.
- (1992): “Roman Bunalımında mı, Değişiyor mu?”, *Cumhuriyet*, (15 Ağustos): 11. (Soruşturmayı hazırlayan : Atilla Birkiye)
- (1992): “Kitap Yasağına Tepkiler”, *Cumhuriyet*, (27 Ağustos): 3.
- (1993): “Öykü Romanın Çırağı Değil”, *Cumhuriyet*, (19 Ekim): 3.
- (1993): “Çağdaş Türk Edebiyatının Oluşum ve Gelişmesinde En Büyük Pay Sahibi Olduğuna İnanıldığınız 5 Romancı, 5 Şair, 5 Öykücü ve 5 Eleştirmen-Denemeci-İncelemeci Kimlerdir?”, *Varlık*, Sayı: 1030, s.23-27.
- (1995): “Korsan Yayın ve TV Rekabeti”, *Cumhuriyet*, (3 Kasım): 10. (Soruşturmayı hazırlayan: Aydın Ergin)
- (1995): “Yayıncılık Bir Gönül İşi”, *Cumhuriyet*, (4 Kasım): 10. (Soruşturmayı hazırlayan: Aydın Engin)
- (1995): “14. İstanbul Kitap Fuarı’ndan İzlenimler: Fuarın Önemi ve İşlevi Tartışılıyor”, *Cumhuriyet*, (5 Kasım): 14.
- (1996): “1 Mayıs İşçi Bayramı’ndaki Olayları ve Bu Olaylarda Kimi Kesimlerin Öfkeli ve Saldırgan Tutumlarını Neye Bağlıyor, Nasıl Değerlendiriyorsunuz?”, *Varlık*, Sayı: 1065, (Haziran): 11.
- (1999): “28 Şubat Kararları Atatürkçü”, *Cumhuriyet*, (1 Mart): 5. (Soruşturmayı hazırlayan: Devrim Sevimay)
- (2000): “Sosyalizm İnsanlığın Geleceğidir” “Düşünce Örgütlenmeli”, *Cumhuriyet*, (10 Nisan): 10. (Soruşturmayı hazırlayan: Oral Çalışlar-Bariş Doster)

2.2.3. Açıkoturum, Panel

- (1993): “Türk Romanının Bugünü ve Geleceği”, *Varlık*, Sayı: 1035 (Aralık): 2-9 (Açıkoturumu yöneten: Semih Gümüş)
- (1994): “Kitapları ve Kaynaklarıyla Adalet Ağaoğlu”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 168: 20-26. (Açıkoturumu yöneten: Doğan Hızlan)
- (1994): “Dar Zamanlardan Geniş Zamanlara”, *Varlık*, Sayı: 1047, (Aralık): 33-38. (Paneli yöneten: Ahmet Oktay)

2.2.4. Demeç, konuşma, haber

- (1982): “Yeni Anayasa/Yürütmenin Otoriter Olmasını İstiyorlar”, *Cumhuriyet*, (9 Ağustos): 2.
- (1985): “SODEP’in TRT Paneli/Yasak Kavramı Durdukça, Yasaklanacak Şey Bulunur”, *Cumhuriyet*, (24 Mart): 7.
- (1989): “Vurun Kitaba”, *Cumhuriyet*, (25 Şubat): 10.
- (1989): “141., 142., ve 163. Madde İçin Tartışma”, *Cumhuriyet*, (23 Haziran): 13.
- (1989): “Sungurlu, Yüce Divana”, *Cumhuriyet*, (5 Ağustos): 15.
- (1991): “Ağaoğlu Repertuvarındaki Oyunlarını Çekti”, *Milliyet*, (8 Ekim): 12.
- (1993): “Yazarlar Yasayı Değerlendirdi/Şiddet Daha Büyük Şiddeti Doğurur”, *Cumhuriyet*, (20 Kasım): 1, 6.
- (1994): “Yazarlığımın İç Çamaşırları”, *Cumhuriyet*, (9 Kasım): 12.
- (1998): “Ali Ulvi’yi Uğurladık”, *Cumhuriyet*, (3 Şubat): 10.
- (1999): “Birinci Sınıf Aydın ve Eylem Adamıydı”, *Cumhuriyet*, (14 Ekim): 14.

2.2.5. Söyleşi

- Altuğ, Barbaros. (1994): “Sadece, Yazmadan Edemediğim İçin Yazıyorum”, *Vizyon*, Sayı: 53, (Aralık): [Dergide sayfa numarası yok.]
- Arca, Nurdan. (1988): “ ‘Hayır...’ Derken...”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 184, (15 Ocak): 20-21.
- Balabanlılar, Mürşit. (1991): “Bedenimizden Sorumluyuz”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 54, (28 Şubat): 6-7.
- Barbarosoğlu, Nalan. (1998): “Adalet Ağaoğlu ile Dünden Bugüne”, *Adam Öykü*, Sayı: 15, (Mart-Nisan): 13-24.
- Başar, Kürşat. (1991): “Ne Tanrılarla Ne de Kendimle Barıştım”, *Güneş*, (11 Şubat): 9.
- Baydar, Yavuz. (1986): “Feminist Kitap Fuarı’ndan Sonra Ağaoğlu: Feminizm Satış İçin Kullanılıyor”, *Cumhuriyet*, (7 Temmuz): 4.
- Can, Kolukısa. (1973): “Roman Oyuna Göre Daha Çok Sabır İstiyor”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 42, (20 Temmuz): 15.

- Cengizkan, Ali. (2000): "Adalet Ağaoğlu", *XXI. Mimarlık Kültür Dergisi*, Sayı: 2, (Mayıs-Haziran): 48-60.
- Çutsay, Adalet. (1988): "Adalet Ağaoğlu ile Bir Konuşma", *Edebiyat Dostları*, Sayı: 20 (Aralık): 8-14.
- Demirtepe, Ülkü. (1984): "Türk Romancısının Çabasını Batı ile Tokuşturmadan Değerlendirelim", *Sanat Olayı*, (Ocak): 34-40.
- (1984): "Aydın Dosyası/Nasıl Yazar Oldular?", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 40, (Mart): 72-75.
- Dorsay, Atilla. (1999): "Sanatsal Erotizm Savaşçıları", *Sabah*, (29 Ağustos): 3.
- Engin, Aydın. (1995): "Yayınevleri Ağlayan Nar, Gülen Ayva", *Cumhuriyet*, (2 Kasım): 10.
- (1995): "Korsan Yayın ve TV Rekabeti", *Cumhuriyet*, (3 Kasım): 10.
- Ercan, Enver. (1992): "Adalet Ağaoğlu İler Erotizm Üzerine", *Varlık*, Sayı: 1019 (Ağustos): 25-28
- (1997): "Savun Sevdam, Sen Savun", *Radikal*, (16 Mart): 19.
- Erkoca, Yurdağül. (1988): "A. A. İle 'Hayır...' Romanı ve 'İntihar' Üzerine Bir Söyleşi" Umutsuzluğun Umudu", *Cumhuriyet*, (11 Ocak): 4.
- Ersan, Berran. (1992): "Düş mü Gerçek Gerçek mi Düş?", *Nokta*, Sayı: 39, (26 Eylül): 84-86.
- Gülgün, Serpil. (1985): "Adalet Ağaoğlu: Kendimizi Gözden Geçirmeden Başkalarını Yargılıyoruz" *Kadınca*, Sayı: 85, (Aralık): 24-26.
- Gümüş, Semih. (1997): "Romantik Bir Viyana Yazı: Tarihin Kırılma Anı", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 197-198, (Nisan-Mayıs): 20-23.
- Hızlan, Doğan. (1979): "Adalet Ağaoğlu: 'Bir Düşün Gecesi, Bir Dönemin İnsanı Toplumsal Boyutları İçinde İrdeliyor", *Söyleşiler*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 2. Baskı: 65,72.
- İleri, Selim. (1984): "Selim İleri Sordu Adalet Ağaoğlu Yanıtladı", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 41, (Nisan): 12-16
- İmzasız (1975): "Adalet Ağaoğlu", *Milliyet Sanat*, Sayı:132, (16 Mayıs): 3, 33.
- (1976): "2 Yazar 2 Oyun/Kendini Yazan Şarkı", *Cumhuriyet*, (16 Ekim): 7.
- (1978): "Remzi Bengi: Roman-Eğlence'den 'Roman-Düşünce'ye", *Cumhuriyet*, (26 Ağustos): 7, 9.
- (1993): "Sınırdaki Yazar...", *Arkitekt*, Sayı: 3 : 96-100.

- (1980): "A. A.: 'Ödül Kurumlarının Yazara, Yazarın da Ödül Kurumlarına Gereksinimi Var'", *Cumhuriyet*, (20 Nisan): 7.
- (1991): "Kendimizi Kendimizden Sakınıyoruz", *Nokta*, Sayı: 6, (10 Şubat): 84-85.
- Kabacalı, Alpay. (1984): "Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi", *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 245, (3 Kasım): 6-7.
- (1994): "Bir Romanı En Az Üç Kere Yazarım", *Milliyet Sanat*, Sayı: 347, (Kasım): 11-12.
- İmzasız. (1991): "Kendimizi Kendimizden Sakınıyoruz", *Nokta*, Sayı: 6, (10 Şubat): 84-85.
- Mumcu, Uğur. (1981): "Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi I", *Cumhuriyet*, (16 Haziran): 4.
- (1981): "Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi II", *Cumhuriyet*, (17 Haziran): 4.
- (1981): "Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi III", *Cumhuriyet*, (18 Haziran): 4.
- Öğüt, Hande. (1993): "Lütfen Kapital Yazınız:A.A.", *Panorama*, Sayı: 24, (22-28 Eylül): 102-105.
- Özkırımlı, Atilla. (1991): "Adalet Ağaoğlu: Yazdıklarımızın Birilerini Rahatsız Etmesi Gerek", *Vizyon*, Sayı: 14, (Mayıs): 158-160.
- Öztürk, Metin. (1994): "A.A. XIII'üncü TÜYAP Kitap Fuarı 'Onur Konuğu' 'Herkes Yaşadığı Kadar Öldürür Kendini'", *Matbuat*, Sayı: 7, (Kasım): 21.
- Sağdıç, Ozan. (1999): "Cumhuriyet Kuşağının Not Karnesi", *Bütün Dünya 2000*, Sayı: 1, (Haziran): 18-28.
- Şengil, Salim. (1965): "Adalet Ağaoğlu'na Beş Soru", *Dost*, Sayı: Yeni Dizi Ondört, (Aralık): 6-7.
- Sezai, Sarioğlu. (1999): "Yeni Bir Dünya", *Özgürlük*, Sayı: 33, (22 Mayıs): 8.
- Yılmaz, İhsan. (1999): "Ünlü Yazar Adalet Ağaoğlu Politikaya da Bir Edebiyatçı Gibi Bakıyor" "Yeni Bir Romana Başlamış Gibiyim", *Hürriyet (Pazar Eki)*, (21 Şubat)
- Yürüşen, Melih. (1988): "Hayır... Üzerine" "Başka Bir Yer Neden Umutsuzluk Olsun...", *Nokta*, Sayı: 52, (3 Ocak): 60-61.

2. DİĞER KAYNAKLAR

- A. B. (1976): ““*Fikrimin İnce Gülü*””, *Özgür İnsan*, Cilt: 4, Sayı: 32 (Haziran): 87-88
- Açar, Mehmet. (1993): “Geride Roman Kalır”, *Nokta*, (31 Ekim-6 Kasım): 86.
- Ada, Ahmet. (1978): “Sessizliğin İlk Sesi’nde İçerik”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 4, (Temmuz): 224-227.
- (1978): ““*Fikrimin İnce Gülü*”nde Yabancılaşma”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 5, (Ekim-Kasım-Aralık): 147-150.
- Ağaoğlu, Halim. (2003): *Herkes Kendi Kitabının İçini Tanır*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Basım.
- Ağıl, Nazmi. (1996): “Zaman Kırıcı *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda “Zaman””, *Adam Sanat*, Sayı: 129 (Ağustos): 20-30.
- Akarsu, S. Günay. (1976): “Kendini Yazan Şarkı”, *Cumhuriyet*, (16 Aralık): 6.
- Akatlı, Füsun. (1981): “Aynı Güneşte Çamaşır Kurutanlar”, *Varlık*, Sayı: 886, (Temmuz): 22-23; Aynı yazı: -----, (1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 386-388.
- (1984): “Türk Yazınında Kadın İmgesi”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 110, (15 Aralık): 5-7.
- (1988): “*Hayır...*”, *Gergedan*, Sayı: 12 (Şubat): 120-121
- (1998): *Zamanı Yaşatan Roman/Zamana Direnen Şiir*, İstanbul: Boyut Kitapları, 1. Baskı: 28-33.
- (1988): “Kültür ve İdeoloji”, *Gergedan*, Sayı/No: 11, (Ocak): 120-121
- Akbal, Oktay. (1965): “Namus Diye Diye”, *Vatan (Ankara)*, (15 Ocak): 3.
- (1983): Yazar ile Yapıtı, *Cumhuriyet*, (27 Mart): 2
- Aktaş, Şerif. (1986): *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları,
- (1991): *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları, İkinci Baskı.
- Aktunç, Hulki. (1979): “Sorun Getiren Yapıtlar ‘Ya Onur Hâlâ Varsa?’”, *Dünya*, (19 Şubat): 6.
- Alangu, Tahir. (1965): *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman Öncüler 1940-1950*, İstanbul: İstanbul Matbası, Cilt: 3.
- Altan, Çetin. (1993): “Münevver, Aydın, Entelektüel...”, *Sabah*, (31 Ocak): 4.

- Altan, Mehmet. (1996): "Adalet Hanım'a Geçmiş Olsun", *Sabah*, (2 Aralık): 17.
- Altıok, Füsün. (1979): "Sessizlikten Ses Geliyor", *Türk Dili*, Sayı: 322 (Temmuz): 244-247
- Altuğ, Taylan. (1981): "Yazsonu'nu Okuma Notları", *Hürriyet Gösteri*, (Eylül): 63-64.
- And, Metin. (1964): "Düzeni Bozuk Kadın-Erkek İlişkisi", *Ulus*, (10 Aralık): 2.
- (1966): "Son Oyunlar", *Ulus*, (13 Ocak): 2.
- (1969): "Dört Yerli Oyun", *Ulus*, (22 Ekim): 2.
- (1983): *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, Üçüncü Baskı.
- Andaç, Feridun. (1990): "Yazınımızda "Kadın Yazar" İmajı", *Varlık*, Sayı: 999, (Aralık): 10-11.
- (1991): "Sürgün Edilen Yalnızlığın Romanı 'Ruh Üşümesi'", *Varlık*, Cilt: 57 Sayı: 1005, (Haziran): 19-20.
- (1998): "Öykünün Labirentlerinde/Hayatı Savunma Biçimleri", *Varlık*, Sayı: 1084 (Ocak): 13-14.
- (2000): *Adalet Ağaoğlu Kitabı Sen Türkiye'nin En Güzel Kazasıdır*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Basım.
- Andak, Selmi. (1964): "Üç Türk Piyesi", *Cumhuriyet*, (2 Nisan): 5.
- Angegger, Robert. (1984): "Adalet Ağaoğlu'nun Yaşam Öyküsünün Almanca Çevirisi Üzerine Gürsel Aytaç'ın Yaptığı Eleştirinin Eleştirisi, *Çağdaş Eleştiri*, Cilt: 3 Sayı: 2 (Şubat): 50-53.
- Artan, Gündüz. (1994): *Takma Ad-Soyad-Rumuz Dizinleri (Tanzimat'tan Günümüze)*, İçel: Türk Kütüphaneciler Derneği İçel Şubesi Yayınları.
- Asilyazıcı, Hayati. (1977): "1976-77 Tiyatro Dönemine Toplu Bakış/Şehir Tiyatroları", *Vatan*, (14 Haziran): 5.
- Aslan, Fatih. (1997): "Modern Roman Teknikleri ve Sosyopolitik Açından Ölmeye Yatmak", *Türk Dili*, Sayı: 548 (Ağustos):158-166.
- Atasü, Erendiz. (1989): "Gövdesizliğe Hayır...", *Çağdaş Türk Dili*, Cilt: 1 Sayı: 11 (Ocak): 540-544.
- (1996): "Çağdaş Türk Yazınına Bir Bakış", *Varlık*, Sayı: 1062, (Mart): 10-13.

- (1996): “Adalet Hanım”, *Cumhuriyet*, (4 Ağustos): 2.
- Atikoğlu, Ayça. (1995): “Ağaoğlu’nun Sevinci Kursağında Kaldı”, *Milliyet*, (20 Ağustos): 17.
- (1998): “Yazarlarımız Taçlandı”, *Milliyet*, (9 Aralık): 29
- Atillâ, Ömer. (1964): “Evcilik Oyunu”, *Tercüman*, (26 Aralık): 5.
- Atsız, Yağmur. (1979): “Frankfurt Kitap Sergisi Türk Yazarları İçin Başarılı Geçti”, *Cumhuriyet*, (20 Ekim): 8.
- Avcı, Ümran. Erbaş, Ertuğrul. (1996): “Ağaoğlu Ölümün Eşiğinde”, *Milliyet*, (23 Temmuz): 21.
- Avcı, Ümran. (1996): “Ağaoğlu Tehlikeyi Atlamadı”, *Milliyet*, (24 Temmuz): 2.
- Ay, Lütfî. (1964): “Evcilik Oyunu”, *Milliyet*, (14 Şubat): 6.
- Aytaç, Gürsel. (1981): “Çağdaş Türk Edebiyatında Bir “Zaman Romanı””, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 9 (Temmuz): 87-93.
- (1982): “Bugünkü Türk Romanında Anlatım Teknikleri”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 25, (Kasım): 89-96.
- (1982): “Hadi Gidelim’de Hicivci Bir Kısa Hikâye”, *Çağdaş Eleştiri*, (Kasım): 34-37
- (1983): “Adalet Ağaoğlu’nun “Yaşam Öyküsü”nün Almanca Çevirisi Üzerine”, *Çağdaş Eleştiri*, Cilt: 2 Sayı: 10 (Ekim): 50-51.
- (1984): “Üç Beş Kişi’nin Aydınları”, *Eleştiri*, (Mayıs?): 16-18.; Aynı yazı:, (1996): *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 136-139.
- (1995): *Edebiyat Yazıları*, Ankara: Gündoğan Yayınları, Birinci Basım.
- (1999): *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Ankara: Gündoğan Yayınları, İkinci Baskı.
- Aytemiz-Uygun, Beyhan. (2002): “Adalet Ağaoğlu’nun Roman Dünyasına Psikanalitik Bir Bakış”, *Kanat*, Sayı: 10, (Güz): 11.
- Aytür, Ünal. (1977): *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara: Ankara Üniv. D.T.C.F. Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. (1995): *Tarık Buğra Güneş Rengi Bir Yiğın Yaprak*, İstanbul: Ötüken Neşriyat,
- Balci, Yunus. (2002): *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı.

- Barbarosoğlu Nalan. (1999): “Hayatı Savunma Biçimleri”, *Adam Öykü*, Sayı: 15, (Mart-Nisan): 157-158.
- Barlas, Mehmet. (1996): “Hüzzam Mavisini Solmamalı”, *Sabah*, (26 Temmuz): 17.
- Barlas, Orhan. (1980): “*Bir Düğün Gecesi*”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 8, (Eylül): 116-117.
- Batur, Enis. (1996): “Elin Kolun Bağını Çözmek”, *Cumhuriyeti*, (28 Temmuz): 13.
- Behlülgil, Ayla. (1976): ““*Fikrimin İnce Gülü*””, *Özgür İnsan*, Sayı: 32, (Haziran): 87-88.
- Bekiroğlu, Nazan. (1994): “Hayat, Tarih ve Roman Arasında Perişan Yazarlar ve Hocalar: Romantik/Bir Viyana Yazısı”, *Dergâh*, Sayı: 57, (Kasım): 1,8-11.
- Bele, Tansu. (1996): “*Ölmeye Yatmak: Bir Aykırılığın Romanı*”, *Kadın Gerçeklikleri*, Haz., Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları, Birinci Basım: 129-151.
- Belge, Murat. (1998): *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı.
- Bezirci, A.-Taner, R. (1980): ““*Fikrimin İnce Gülü*”” *Seçme Romanlar (Yazarları, Özetleri, Eleştirileri, Kaynaklar)*, Yeni Dünya Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul: 267-274.
- Binyazar, Adnan. (1980): “Yaşar Kemal Gerçeği”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 3, (Nisan): 42-49.
- Birkiye, Atilla. (1996): “Bir Kardelen Gibi”, *Cumhuriyet*, (25 Temmuz): 14.
- Birsel, Salah. (1977): “İstanbul’dan Roma’ya Ayakla Yolculuk”, *Soyut*, Sayı: 102, (Nisan): 19-28.
- Boynukara, Hasan. (1997): *Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, Birinci Baskı.
- Brujin, Petra de (1988): *Adalet Ağaoğlu en het Turks toneel*, Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van het Islamitisch Miden Oosten, (Doctoraalscriptie)
- Burdurlu, İbrahim Zeki. (1976): “*Ölmeye Yatmak*”, *Türk Dili*, Sayı: 293 (Şubat): 120-122
- Büyükcizmeci, Şule. (1984): “Üç Ölü, Beş Yaralı”, “Üç Ölü, Beş Yaralı”, *Nokta*, Sayı: 7, (9-15 Nisan): 56-57.

- Can, Özber. (1999): “Adalet Ağaoğlu’nun ‘Bir Viyana Yazı’ ile Barbara Frichmuth’un ‘Güneşte Gölgenin Yokoluşu’ Başlıklı Eserlerinin Figürlerinin Karşılaştırılması”, *Dil Dergisi*, Sayı: 85, (Kasım): 29-42.
- Candan, Aşın. (1995): “Çatıda Çatlak Var”, *YeniYüzyıl*, Sayı: 378, (28 Aralık): 20.
- Canpolat, Erkin. (1994): “ ‘Yaban’dan ‘Aylak Adam’a ve ‘Tutunamayanlar’a, Türk Romanında ‘Aydın Kimliği’, *Varlık*, Sayı: 1046, (Kasım)
- Cemal, Ahmet. (1984): “İki Görüş”, *Nokta*, Sayı: 7, (9 Nisan): 57.
- (1984): “Tutuk İnsanlar, Kekeme İlişkiler, *Cumhuriyet*, (14 Haziran): 5.
- Cücennoğlu, Tuncer. (1996): “Eli Öpülesi Kadın Adalet Ağaoğlu”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 145-146.
- Çalışlar, Aziz. (1995): *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı,
- Çetişli, İsmail. (1999): *Memduh Şevket Esendal*, Isparta: Kardelen Kitabevi, Birinci Basım.
- Çıraklı, Mustafa Zeki (2005): “Anlatıcısız Bir Anlatı: ‘Bir Düğün Gecesi’nde Sıradışı Teknik”, *Varlık*, Sayı: 1171, (Nisan): 35-40.
- Çiftlikçi, Ramazan. (1997): *Yaşar Kemal*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı.
- Çutsay, Adalet. (1989): “Adalet Ağaoğlu’nun Aydınları/Yeni Bir İnsan mı, Eski Bir İntihar mı?”, *Edebiyat Dostları*, Sayı: 21 (Ocak): 11-13.
- Dalfakioğlu. (1966): “Kafadaki Çatlak Yahut Türk Tiyatrosunda Ukalalık Çağı”, *Yol*, Sayı: 5, (12 Ocak): 11-12.
- Dara, Damis. (1981): “‘Yazın (ve Yazı’nın) En Sonu’nda Bir Kucak Günüşümü”, *Dönemeç*, Sayı: 46, (Mayıs): 28-31.
- Demir, Fahrettin. (1985): “Üç Beş Kişi”, *Varlık*, Cilt: 52 Sayı: 932 (Mayıs): 27-29.
- Demirdirek, Aynur. (1979): *Adalet Ağaoğlu’nun Roman ve Öykülerinde Kişiler*, Ankara Üniversitesi, D.T.C.F. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisans Tezi.
- Doğan, Mehmet H. (1981): “Yazsonu”, *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi: 17, (1 Şubat): 47
- (1979): “Okurken”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 319 (16 Nisan): 24

- Doğan, Şerife. (1981): “Atatürk ve Aydın Türk Kadını” (A. Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* Adlı Romanı Üzerine Bir Araştırma), *Hacettepe Üniversitesi Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, Sayı: 5-6, (Aralık): 66-70.
- Doltaş, Dilek. (1999): *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, İstanbul: Telos Yayıncılık, Birinci Basım.
- Dorsay, Atilla. (1996): “O Güzel İnsanlar: Adalet Ağaoğlu'na Açık Mektup”, *Yeni Yüzyıl*, (28 Temmuz): 8.
- Duran, Turhan. (1982): “Okuyucu Mektubu”, *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 372-373.
- Durmuşoğlu, Çiğdem. (1981): “Öykü ve Romanımızda Adalet Ağaoğlu”, *Oluşum*, Sayı: 49/91, (Kasım): 19-24.
- Duru, Orhan. (1996): “Trafik Canavarı Edebiyata Saldırdı”, *Yeni Yüzyıl*, (25 Temmuz): 19.
- Duymaz, Recep. (1999): *Muhayyelât Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul: Arma Yayınları, İlk Baskı.
- (2000): *Muhayyelât İle Sözde Sebat'ın Karşılaştırılması*, İstanbul: Nüans Ajans.
- Dündar, Can. (1996): “Azraille Pazarlık”, *Yeni Yüzyıl*, (4 Ağustos): 2.
- (2000): “Köşk'e Bir Kadın..?”, *Sabah*, (8 Mart): 31.
- Ecevit, Yıldız. (2002): *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı.
- Engin, M. Said. (2004): “68'in Doğurduğu Romancı”, *Yeni Şafak*, (3 Ekim): 18.
- Enginün, İnci. (2001): *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge. (1997): *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 2*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1. Baskı.
- Eronat, Kamuran. (2004): “Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* Romanında Dalganın Kırıldığı Anlar”, *Türk Dili*, Sayı: 636, (Aralık): 812-816.
- Ersöz, Cezmi. (1982): “‘Yazsonu’nda Trajik Bir Aydın Tipi”, *Bizim Toplum Düşün/Sanat*, Sayı: 3, (Ekim-Kasım): 27-31.
- Ertop, Konur. (1981): “‘Bir Düşün Gecesi’ Üstüne Sorunsuz Edebiyata Bir Sorun”, *Varlık*, Sayı: 886, (Temmuz): 22; Aynı yazı: -----, (1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 384-385.

- Ertop, Konur vd. (1982): "Adalet Ağaoğlu Ne Yaptı", *Yankı*, Sayı: 517, (Şubat): 32-33; Aynı yazı: Ertop, Konur vd. (1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 364-366.
- Ertop, Konur. (1991): "Bir Romanda Umut Kırıcı Yolculuk", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 124 (Mart): 34-35
- Ervin, Ellen W. (1987): "Narrative Technique In The Fiction Of Adalet Ağaoğlu", *Edebiyat*, New Series I: 128-146.
- (1988): *The Novels Of Adalet Ağaoğlu: Narrative Complexity And Feminist Social Consciousness*, Columbia University (Basılmamış Doktora Tezi)
- (1996): "The Achievement Of Adalet Ağaoğlu: An Introduction", *An Antology Of Turkish Literature*, Editör: Kemal Sılay, İndiana: Indiana University Turkish Studies And Turkish Ministry Of Culture Joint Series. XV, Bloomington, First Edition: 553- 558.
- (1996): "The Poem And The Fly", *An Antology Of Turkish Literature*, Editör: Kemal Sılay, İndiana: Indiana University Turkish Studies And Turkish Ministry Of Culture Joint Series. XV, Bloomington, First Edition: 543-552.
- Esen, Nüket-Köroğlu Erol. (2003): *Hayata Bakan Edebiyat Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*, İstanbul: Boğaziçi Üniv. Yayınevi, 1. Basım.
- Eyüboğlu, Ercan. (1999): "75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş Doğru" "Dar Zamanlar Cumhuriyetinde Ölmeye Yatmak", Tarih Vakfı Yayınları Bilanço'98 Yayın Dizisi, (Aralık): 49-66.
- Forster, E. M. (1982): *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayıncılık, Birinci Basım
- Göğüş, Zeynep. (1996): "Adalet Ağaoğlu ile Bıçak Sırtında", *Sabah*, (25 Temmuz): 5.
- Gültekin, Ali-Köker, Ayşe. (1998): "Adalet Ağaoğlu'nun 'Ölmeye Yatmak' ve Christa Wolf'un 'Bölünmüş Gökyüzü' Romanlarında Toplum Kadın İlişkisi, *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları*, Haz. Ali Osman Öztürk, Konya: Selçuk Üniversitesi: 99-114.
- Gümüş, Semih. (1991): "Yazı(n)ın Kendisiyle Yüzleşmesi", *Varlık*, Sayı: 1003 (Nisan): 4-5.

- (1994): “Berna Moran: Türk Romanının Belleği”, *Adam Sanat*, Sayı: 103 (Haziran): 43-49.
- (1994): *Yazının ve Tarihin Bilinci*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1996): *Başkaldırı ve Roman Hayır.. İçin Bir Çözümleme Denemesi*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, Birinci Baskı.
- (2000): *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı*, İstanbul: Adam Yayınları, Birinci Basım.
- Gündüzalp, Kemal. (2002): ““Yüksek Gerilim”deki Gerilim”, *Adam Öykü*, Sayı: 41, (Temmuz-Ağustos): 66-78.
- Günel, Burhan. (1981): “Başlığını Okurlar Koysun”, *Papirüs*, Sayı: 2, (15 Mart): 35-45.
- (1981): “Bir Karşılaştırma (Ses Sese Karşı-Bir Düşün Gecesi)”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 4, (Şubat): 95-115.
- (1981): “Günlerden”, *Varlık*, Sayı: 882, (Mart): 18; Aynı yazı: Günel, Burhan, (1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 367-368.
- (1982): “Tartışmanın Böylesi”, *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1 : 391398; Aynı yazı: -----, (1985): *Karşı Yazılar*, Ankara: Karşı Yayınları, Birinci Basım: 109-118.
- Hacıeminoğlu, Necmettin. (2003): *Türkçenin Karanlık Günleri*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, İstanbul.
- Haşal, Hilmi. (1996): “ ‘Ruh Üşümesi’: Sıcak Bir Bilinçaltı Romanı”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 153-156.
- Halman, Talat. (1997): “Sanatlarda Güzellikler”, *Milliyet*, (9 Nisan): 23.
- Hekimoğlu, Müşerref. (1996): “Bir Damla Işık”, *Cumhuriyet*, (26 Temmuz): 12.
- Hızlan, Doğan. (1978): “Ayrıntının Hikâyesi...”, *Cumhuriyet*, (7 Eylül): 6.
- (1979): “İntihar Etmeyeceksek İçelim Bâri”, *Cumhuriyet*, (30 Ağustos): 8.
- (1982): “Küçük Yaşam Kesitlerinden Büyük Tedirginlikler”, *Cumhuriyet*, (29 Temmuz): 5.
- (1983): *Yazılı İlişkiler*, Altın Kitaplar Basımevi.
- (2001): “Adalet Ağaoğlu’ndan Mektup Var”, *Mavi Bereli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı: 180-181.
- (2001): “Bir Yazarın Direnci”, *Mavi Bereli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı: 61-62.

- (2001): “Dünya Bizi Edebiyatla Tanısın”, *Mavi Bereli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı: 118-119.
- (2001): “Vur Abalya”, *Mavi Bereli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı: 175-178.
- Huxley, Aldous. (2003): *Ses Sese Karşı*, Çev. Mîna Urgan, İstanbul: İletişim Yayınları: 2. Baskı.
- Hünelp, Ayhan. (1979): “Adalet ve “Ölmeye Yatmak” Üstüne Söyleşi”, *Oluşum*, Sayı: 15/57, (Ocak): 30.
- İrzık, Sibel. (2001): “Sözün Yaşama Dokunduğu Anın Yazarı”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 613, (15 Kasım): 12-13.
- İçimizden Biri, (1965): “Temeldeki Çatlak”, *Dost*, Sayı: Yeni Dizi Ondört, (Aralık): 3-5.
- İleri, Selim. (1973): “Adalet Ağaoğlu’nun Romanı”, *Yeni Dergi*, Sayı: 110 (Kasım): 37-44
- (1975): “Siyah Beyaz Hikâyeler”, *Yeni Ufuklar*, Sayı: 256, (Ocak): 42-46.
- (1996): “Adalet Ağaoğlu’nun Sağlığı Düzeliyor”, *Cumhuriyet*, (6 Ağustos): 14.
- İlksavaş, Yaşar. (1979): “Yeni Romanlar”, *Dünya*, (20 Mart): 6-7.
- (1979): “Güncel Sorunlar”, *Dünya*, (29 Mart): 6.
- İmzasız. (1970): “Çatıdaki Çatlak ve Sınırlarda Yazarı ile Konuşma”, *Ulus*, (14 Aralık): 4.
- (1992): ““Fikrimin İnce Gülü” Mahkemelik”, *Cumhuriyet*, (22 Şubat): 8.
- (1993): “Tuhaf Bir Viyana Macerası”, *Akis*, Sayı: 3, (Ekim): 78.
- (1995): “Sevenlerini İlk Kez Üzdü”, *Cumhuriyet*, (8 Temmuz): 3.
- (1996): “Trafik Terörü”, *Milliyet*, (25 Temmuz): 9.
- (2001): “Bu romanları İzleyeceksiniz”, *Sabah*, (6 Temmuz): 2.
- İpşiroğlu, Zehra. (1993): “Max Frisch ve Adalet Ağaoğlu’nda Zaman Kavramı Geçmişe Hüzünlü Bir Bakış”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 308, (15 Mart): 29-30.
- Kabacalı, Alpay. (1994): *An’ların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu*, İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş.
- Kabaklı, Ahmet. (1966): “Gün Işığında”, *Tercüman*, (5 Ocak): 2.

- (1994): *Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, Cilt: 5.
- Kaplan, Mehmet. (1994): *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, Beşinci Baskı.
- Kaplan, Ramazan. (1997): *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Ankara: Akçağ Yayınları, 3. Baskı.
- Karaalioglu, Seyit Kemal. (1983): *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, Üçüncü Basım.
- Karaca, Emin. (1997): “Dar Zamanların Romancısı...”, *Radikal*, (12 Mayıs): 23.
- Karantay, Suat. (1995): “Çeviri Eğitiminde Biçemsel Çözümleme ve Yazar-Çevirmen İşbirliği”, *Tömer Çeviri Dergisi Özel Kuram Sayısı, Çeviribilim 1*, Ankara Üniversitesi Tömer Bursa Şubesi, (Ekim): 25-42.
- (1996): “Usta İşi Bir Roman: *Ruh Üşümesi*”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 143-144.
- Karlıklı, Şaziye. (19879): “Süper Kadınlar”, *Nokta*, Sayı: 38, (27 Eylül): 52-58.
- Kemal, Mehmed. (1996): “Ne çok Sevilirmiş”, *Cumhuriyet*, (7 Ağustos): 12.
- Kenter, Yıldız. (2001): “Yaşlanmak Yaşamaktır”, *Sabah*, (3 Nisan): 30.
- Keskin, Yıldırım. (1965): “1964’te Tiyatro/Evcilik Oyunu”, *Varlık Yıllığı*, (15 Ocak): 98-106.
- Komisyon (Tarihsiz): *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, Cilt: 1, 5, 7.
- (1983): *Türk ve Dünya Ansiklopedisi*, Anadolu Yayıncılık.
- (1984): *Büyük Kültür Ansiklopedisi*, Ankara: Başkent Yayınları
- Kongar, Emre. (1982): “.....”, *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 374.
- Korkmaz, Ramazan. (1997): *Sabahattin Ali*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Korkmaz, Zeynep. (1985): *Dil İnkılâbının Sadeleşme ve Türkçeleşme Akımları Arasındaki Yeri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kökden, Uğur. (1983): “Bir Yazar Katilini Arıyor”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 28 (Mart): 26-27.
- (1994): “Onur Yazarı”, *Cumhuriyet*, (11 Kasım): 13.
- Köksal, Cemil. (1996): “*Romantik Bir Viyana Yazı Ya Da Cinsellik*”, *Mavi Portakal*, Sayı: 9, (Eylül): 81.

- Kudret, Cevdet. (2004): *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: Dünya Yayınları, Cilt: 3, I. Basım.
- Kuruyazıcı, Nilüfer. (1981): “Anlatım Tekniği Açısından “*Bir Düşün Gecesi*” ”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 3 (Ocak): 94-102
- Kuyaş, Nilüfer. (1996): “Yeniden Doğmak Kolay Değil”, *Milliyet*, (10 Ağustos): 19.
- Küçük, Yalçın. (1979): “Düşün Sıcağında Ölmeye Yatmak”, *Edebiyat Cephesi*, Sayı: 15, (1-16 Ekim): 2-3,15.
- Levend, Agah Sırrı. (1972): *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Menteşe, Oya Batum. (1984): *Bir Düşün Yolculuğu*, Ankara: Bilkamat Yayınları, I. Basım.
- Meriç, Cemil. (1979): “Yeni Bir Satyricon”, *Hisar*, Cilt: 19, Sayı: 261 (Temmuz): 8-9
- Moran, Berna. (1994): *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. Baskı.
- (1994): *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı.
- Mutluay, Rauf. (1974): Romanlarla Manzaramız, *Cumhuriyet*, (28 Mayıs): 6
- (1975): “Yüksek Gerilim”, *Cumhuriyet*, (15 Mayıs): 15.
- (1976): “Batı Dönüşü”, *Cumhuriyet*, (25 Mart): 7.
- (1979): “*Bir Düşün Gecesi*, *Edebiyat Cephesi*, Sayı: 4 (16-30 Nisan): 10-11
- Naci, Fethi. (1973): “Ölmeye Yatmak”, *Yeni Dergi*, Sayı: 107 (Ağustos): 30-34.
- (1979): “*Bir Düşün Gecesi*ni Okurken ‘Gerçek Her Zaman Devrimcidir’”, *Somut*, Sayı: 7 (Temmuz):19-28
- (1981): *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, Birinci Baskı.
- (1984): “Eleştiri Günlüğü/Üç Beş Kişi’deki Aydınlar Bilim Adamları”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 45, (Ağustos):14-15.
- (1984): “Eleştiri Günlüğü”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 44, (Temmuz): 12-15
- (1999): *Yüzyılın 100 Romanı*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2002): *Türk Romanında Ölçüt Sorunu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

- Necatigil, Behçet. (1991): *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1. Basım.
- Nutku, Özdemir. (1964): “Evcilik Oyunu”, *Milliyet*, (8 Aralık): 6.

 (1972): “Evcilik Oyunu/Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi 1971-72 Tiyatro Kürsüsü Sahne Uygulaması Çalışması”, Ankara Üniversitesi Basımevi

 (2000): “XX. Yüzyıl Biterken Türk Oyun Yazarlığına Genel Bir Bakış”, *Varlık*, Sayı: 1108, (Ocak): 29-35.
- Odabaşı, Mesut. (1979): “Düğün Gecesinde Düşünce Şöleni”, *Sosyalist İktidar*, Sayı: 71 (Ekim): 144-154.
- Oğuz, Serhat. (1999): “Halkın Önseçimi, Hedefi Copsuz İktidar”, *Milliyet*, (11 Şubat): 1,15.
- Oktay, Ahmet. (1981): “Anlatmak: Yaşam Üzerine Uydurmanın Yolları”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 6, (Nisan):73-80

 (1981): “Cinsellik, Erotizm ve Ötesi”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 4, (Şubat): 81-90.

 (1984): “İki Görüş”, *Nokta*, Sayı: 7, (9 Nisan): 57.

 (1984): “Üç Beş Kişi’de Sorunlar ve Sorular”, *Çağdaş Eleştiri*, (Mayıs): 4-5.

 (1992): *Kabul ve Red*, İstanbul: Simavi Yayınları.

 (1996): “Fizyonomistler”, *Milliyet*, (1 Ağustos): 21.

 (2001): *Alıntıların Aynası- Yazınsal Eleştiriler 2, 1954-2000*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Oktay, Ahmet vd. (1981): “Edebiyatımız ve Kadın Sorunu”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 8, (Haziran): 117-145. [Panel]
- Onaran, M. Şerif. (1977): “Dergiler/Gazeteler/Kendisinden Bir Şeyler Yazmak”, *Türk Dili*, Sayı: 313, (Ekim): 363-364.
- Oral, Zeynep. (1996): “Ölmeye Yatmak Romanının Adı, Yaşamın Değil.”, *Milliyet*, (24 Temmuz): 2.
- Otyam, Fikret. (1981): “Hariçten Gazel ve Posta Kutusu Üzerine”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 5, (Mart): 94-98; Aynı yazı: -----, (1981): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 371-372.

 (1986): “Adalet’in Adaletsizliği”, *Düşün*, Sayı: 22, (Ocak): 46-49.

- Öğüt, Mürşide. (1995): *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, Lisans Tezi
- Ömer Attila. (1966): "Tiyatromuzun Tek Kadın Yazarı ile Bir Konuşma", *Meydan*, (25 Ocak): 20.
- Önertoy, Olcay. (1984): *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Baskı.
- (2004): "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesi", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 261, (Ağustos): 14-19.
- Öngören, Veysel. (1981): "Bunalan Edebiyat", *Bilim ve Sanat*, Sayı: 8, (Eylül): 30-31.
- Öter, Müfide. (1993): *Adalet Ağaoğlu'nun İki Öyküsünde Birleşik Cümle*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Özcan Celal. (1978): "Sessizliğin İlk Sesi'nde Adalet Ağaoğlu Gerçekliğine Özetli Bir Bakış", *Felsefe Dergisi*, Sayı: 4 (Temmuz): 227-231.
- Özen, Hayati vd. (1996): "Dar Zamanlardan Geniş Zamanlara", *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 110-134.
- Özkırımlı, Atilla. (1976): "'Fikrimin İnce Gülü'", *Cumhuriyet*, (1 Mayıs): 5.
- (1981): "Bir Edebiyat Olayına(!) Değgin", *Varlık*, Sayı: 886, (Temmuz): 23; Aynı yazı: -----, (1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 388-391.
- Özoğuz, Yüksel. (1993): "Mitteleuropa-Mittelmeer, Wien-Südeliche Sonne, Bachmann-A. Ağaoğlu", *Alman Dili Ve Edebiyatı Dergisi*, VIII, (Prof. Dr. Şârâ Sayın'a Armağan Sayısı): 34-42.
- Özpalabıyıklar, Selahattin. (2001): "Tanzimat'tan Bugüne Türk Edebiyatında Takma Adlar, Mahlaslar, Rumuzlar Dizini", *Kitaplık*, Sayı: 45, (Ocak-Şubat)
- Öztokat, Nedret Tanyolaç. (1998): "Hayatı Savunma Biçimleri", *Adam Öykü*, Sayı: 14 (Ocak-Şubat): 150-151.
- Parla, Jale. (1979): "Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Değişim, Bunalım, Direniş", *Somut*, Sayı: 5 (Mayıs):54-59
- (2001): *Donkişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. Baskı: 305-326.
- Parlatır, İsmail vd. (1998): *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, cilt:1.

- Perinçek, Feyza. (1994): “Kadınlar 21. Yüzyıla Hangi Taleplerle Giriyor?”, *Aydınlık*, Sayı: 384 (29 Ekim): 10-11.
- Safa, Peyami. (1979): *Objektif: 2*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 4. Basım.
- Salihoğlu, Mehmet. (1974): “Okurken”, *Ankara Sanat*, Sayı: 100, (Ağustos): 8-9.
- Samurçay, Neriman. (1984): “Süren Ergenlik”, *Sanat Olayı*, (29 Ekim): 30-34.
- Sav, Atila. (1979): “Çatıdaki Çatlak”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 319 (16 Nisan): 22-23.
- Selçuk, İlhan. (1996): “Adalet...”, *Cumhuriyet*, (2 Ağustos): 2.
- Serin, Ayten. (2003): “İşte Benim Adalet'im”, *Hürriyet/Cumartesi*, (25 Ekim): 8.
- Sert, Gülperi. (1991): *Formen Des Selbestbewusstseins In Den Romanen Von Erica Pedretti, Barbara Frischmuth Und Adalet Ağaoğlu*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. (Yayımlanmamış Doktora Tezi)
- (1992): ““Adalet Ağaoğlu'nun “Ölmeye Yatmak” Romanında Aysel”, *Gündoğan Edebiyat*, Sayı: 2, (Bahar): 15-20.
- (1992): “Adalet Ağaoğlu'nun “Ölmeye Yatmak” Romanında Aysel II”, *Gündoğan Edebiyat*, Sayı: 3 (Yaz): 21-26.
- (1992): “Adalet Ağaoğlu'nun “Ölmeye Yatmak” Romanında Aysel III”, *Gündoğan Edebiyat*, Sayı: 4 (Güz): 15-20
- Sert, Mehmet. (1984): “Üç Beş Kişi ve Adalet Ağaoğlu”, *Çağdaş Eleştiri*, (Aralık): 5-7.
- Sezer, Sennur. (1992): “Kadın Yazarlarımızın Kadın Kahramanları”, *Varlık*, Sayı: 1014, (Mart): 1992.
- (1992): “Kadınların Düşleri-Düşlerin Kadınları”, *Varlık*, Sayı: 1020, (Eylül): 11-13.
- Söğüt, Mustafa. (1984): “Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* Romanı Üstüne Birkaç Düşünce”, *Saçak*, Sayı: 7, (Ağustos): 54-59.
- Sözen, Müge. (1996): “Yazın Çevirisinde Biçem Çözümlemesi ve Maket Önerisi: *Ruh Üşümesi* Örneği”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 105-107.
- (1996): “The Vineyard House (Watercolour)”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 94-104.
- Stevick, Philip. (1988): *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Gazi Üniv. Yayınları.

- Sunat, Halûk. (2000): “Yaratma Sorunsalı ‘Gece Hayatı(m)’ ve Roman: ‘Ölmeye Yatmak’”, *Psikanaliz Yazıları*, Baharlık Kitap Dizisi 1, (Sonbahar): 77-105.
- (2001): *Hayal, Hakikat, Yaratı Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayınları, Birinci Basım.
- (2005): “Hayal Mahkumları”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 552, (Mart): 91-93.
- Sümeýra, Cemile. (2002): “Bir Çözölüşün Romanı: *Bir Düğün Gecesi*”, *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*, Sayı: 65/66/67, (Mayıs/Haziran/ Temmuz/ Temmuz): 699-707.
- Şener, Sevdâ. (1992): “Adalet Ağaoğlu’nun Yeni Bir Oyunu “Çok Uzak Fazla Yakın””, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 132 (Kasım): 24-26.
- (1996): “Adalet Ağaoğlu’nun Oyun Yazarlığı”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 139142.
- Tamer, Meral. (2003): “Adalet Ağaoğlu’nun ‘Yoksatar’lığının(!) 55. Yılına Kutladık”, *Milliyet*, (23 Ekim): 6.
- Tan, Hikmet. (1997): *H. Böll-A. Nesin, S. Lenz-Y. Kemal, M. Frisch-A. Ağaoğlu, W. Koeppe-D. Ceyhun’un Yapıtlarında “Aydın Tutumlar”*, *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi)*
- Tangör, Ataman. (1984): “Üç Beş Kişi’nin Özgürlüğü (Adalet Ağaoğlu’nun “Üç Beş Kişi” Adlı Romanı Üzerine)”, *Yarın*, Sayı: 36 (Ağustos): 16-17.
- Tanilli, Server. (1997): “Adalet Ağaoğlu ile Bir Gün”, *Cumhuriyeti*, (5 Eylül): 4.
- Tanyeri, Sadi. (1983): “Adalet Ağaoğlu ve Hadi Gidelim”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 27 (Ocak): 140-142.
- Tanyolaç, Nedret. (1997): “Başkaldırı ve Roman”, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 407, (4 Aralık): 9.
- Taş, Songül. (2000): ““*Fikrimin İnce Gülü*” ile İlgili Bir Araştırma”, *II. Bahkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu*, Sunulmuş bildiri metni, 5 s.
- Tekin, Mehmet. (2001): *Roman Sanatı I*, İstanbul: Ötüken Neşriyat,
- Temizyürek, Mahmut. (1996): “Adalet Ağaoğlu’nda Kendini Arayan Bütünlük”, *Adam Sanat*, Sayı: 130, (Eylül): 27-32.; Aynı yazı:, (1996): *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 147-150.

- Timuçin, Afşar. (1978): “Adalet Ağaoğlu’na Sorular”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 4, (Temmuz-Ağustos-Eylül): 190-2005.
- Tosun, Deniz. (1990): *Adalet Ağaoğlu*, Trakya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bitirme Tezi.
- Tuğcu, Nemika. (1992): “Gece Hayatım Adlı Yeni Kitabı”, *Milliyet*, (12 Eylül): 16.
- Tural, Sadık. (1991): *Zamânın Elinden Tutmak*, Ankara: Ecdâd Yayım Pazarlama, 2. Baskı.
- Tümay, Banu Tümay (1998): *The Parallels Between The Attitudes And The Developments Of The Women Characters Of The Novels Ölmeye Yatmak By Adalet Ağaoğlu And Night And Day By Woolf (A Comparative Study)*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Türe, Fatma. (1994): *Bir Usta, Bir Dünya: Adalet Ağaoğlu*, [Albüm] İstanbul: Akbasım Matbacılık.
- Tüzün, Ahmet. (1996): “ ‘Üç Beş Kişi’ Romanında Aydın Konumu”, *Tömer Çeviri*, Sayı: 8, (Yaz): 151-152.
- Uçan, Hilmi. (2003): “Adalet Ağaoğlu’nun “Yüksek Gerilim” ve “Bi Sevmekten... Bi Ölümden” Adlı Kısa Öykülerinin Göstergebilimsel Bir İncelemesi”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 1, (Haziran): 29-38.
- Uğur, Veli. (1998): “Bir Düşün Gecesi’nde Tip ve Karakter Ayırımı Üzerine”, *Varlık*, Sayı: 1093 (Ekim):28-30
- Uğurcan, Sema. (1984): “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Türk Edebiyatı*, Sayı: 129, (Temmuz): 55-56.
- (1984): “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Türk Edebiyatı*, Sayı: 130, (Ağustos): 68-69.
- (1997): “Romantik/Bir Viyana Yazı”, *Kitap-lık*, Sayı: 27, (Mayıs): 64-71.
- Urgan, Mina vd. (1981): “‘Bir Karşılaştırma’ İçin: Üç Mektup”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 6, (Nisan): 106-113; Aynı yazı: -----(1982): *Aziz Nesin Yıllığı*, Cilt: 1: 374-384.
- Uyguner, Muzaffer. (1970): “Çatıdaki Çatlak-Sınırlarda”, *Türk Dili*, Cilt: 22 Sayı: 226 , s. 336-338.

- (1984): “Üç Beş Kişi Konusunda”, *Günümüzde Kitaplar*, Sayı: 4 (Nisan): 6-9.
- V.Ö.B. (1976): “Kitaplar/Yüksek Gerilim”, *Özgür İnsan*, Cilt: 3, Sayı: 28 (Şubat): 96
- Wellek, R.-Warren, A. (1983) *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ahmet Edip Ünsal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı.
- Yalçın, Alemdar. (2003): *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*, Ankara: Akçağ Yayınları,
- Yalım, Ülkü. (1988): “Okur Gözüyle ‘Hayır...’”, *Çağdaş Türk Dili*, Sayı: 3, (Mayıs): 137-138.
- Yavuz, Hilmi. (1973): “Ölmeye Yatmak”, *Milliyet Sanat*, (30 Kasım): 14.
- (1975): “Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü”, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık: 163-170.
- (1975): “Yüksek Gerilim”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 119 (14 Şubat): 26.
- (1975): Felsefe ve Ulusal Kültür, “Yüksek Gerilim” ve Diyalektik”, Çağdaş Yayıncılık, (Eylül), İstanbul: 171-175.
- Yurttaş, Salih. (1979): “12 Mart’ta Bir Düğün Gecesinin Sevinçsizliği”, *Dünya*, (7 Haziran): 6.
- Yücel, Can. (1999): “ÖDP’de İkinci Hayat”, *Milliyet*, 5 Nisan: 17.
- Yüksel, Ayşegül. (1982): “ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği’nin Ardından”, *Cumhuriyet*, (18 Mayıs): 4.
- Widman-Eidikom, Eva (1992): *Der literarische Beitrag Adalet Ağaoğlus zur Problematik der türkischen Familie zwischen Tradition und Wandel: am Beispiel des Romans “Ölmeye Yatmak”*, Hamburg University Asien-Afrika-Institut, 117 s.