

**NECATİ MERT
HAYATI, ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE ESERLERİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Erdem DÖNMEZ

Kütahya – 2013

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

NECATİ MERT
HAYATI, ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE ESERLERİ

Danışman
Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU
Yard. Doç. Dr. Abdullah ACEHAN

Hazırlayan
Erdem DÖNMEZ

Kütahya-2013

Kabul ve Onay

Erdem DÖNMEZ' in hazırladığı “Necati Mert; Hayatı, Öykücülüğü ve Eserleri” başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2013

| Tez Jürisi | İmza | |
|--|-------|-----|
| | Kabul | Red |
| Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU (Danışman) | | |
| Yrd. Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Danışman) | | |
| Yrd. Doç. Dr. Gülsemin HAZER | | |

Doç. Dr. Fatih ÇELEBİOĞLU

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Necati Mert; Hayatı, Öykücülüğü ve Eserleri” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2013

Erdem DÖNMEZ

Özgeçmiş

27.03.1986'da Eskişehir'de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. 2004 yılında Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı ve 2008 yılında buradan mezun oldu. 2009 bahar yarıyılında Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı anabilim dalında yüksek lisans öğrenimine başlayan öğrencinin bu çalışması, Yeni Türk Edebiyatı bilim dalı bitirme tezidir.

ÖZET

NECATİ MERT; HAYATI, ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE ESERLERİ

DÖNMEZ, Erdem

Yüksek Lisan Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**Tez Danışmanları: Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU, Yard. Doç. Dr. Abdullah ACEHAN
Ocak, 2013, 454 sayfa.**

Necati Mert 70 kuşağı öykücülerindendir. İlk öyküsü “Mustafa’nın Karesi” 1972’de *Yansım*a dergisinde yayımlanır, 40 yılı aşkın süredir yazı hayatını sürdürmektedir. Bu süre zarfında beş öykü, üç deneme, üç inceleme, bir oyun, iki çocuk hikâyesi ve bir yaşantı/tarih türünde eser vererek toplam 15 kitapla Türk yazınındaki yerini alır.

Çalışmamız dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Necati Mert’in hayatı, eserleri, sanat ve edebiyat görüşü üzerinedir. Yazarın biyografisi hakkında bilgi verildikten sonra eserlerinin tanıtımına geçilmiştir. Sonrasında ise Necati Mert’in denemelerinden ve öykülerinden edindiğimiz sanat, edebiyat ve dil hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

İkinci bölüm yazarın öykülerinin tematik bakımdan incelenmesini içerir. Öykülerden edindiğimiz temalar metinlerden örnek verilerek açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde öyküler kurmaca gerçeklik, anlatım tarzları, mekân, zaman, karakterler, bakış açısı, anlatıcı ve üslup bakımından teknik öğeler çerçevesinde incelenmiştir.

Son bölümde ise Necati Mert’in Türk öykücülüğündeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. Necati Mert öncesi öykü birikimi hakkında bilgi verildikten sonra 1970 kuşağı ile birlikte yazarın mensubu olduğu *Yansım*a dergisi bünyesinde ortaya çıkan öykü anlayışı ele alınmış, 1980 sonrasında Türk öykücülüğünün geçirdiği değişimin Necati Mert öyküsüne yansımaları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Öykü, Türk Öykücülüğü, Toplumcu Gerçekçilik, 1970 Kuşağı, Merkez-Taşra, Adapazarı, Değişim, Kent, Modernleşme, İdeoloji, *Yansım*a.

ABSTRACT**LITERARY WORK, STORYTELLING AND LIFE OF NECATİ MERT****DÖNMEZ, Erdem****M.A. Thesis, , Department of Turkish Language and Literature****Supervisors: Assoc. Prof. Yılmaz DAŞCIOĞLU, Assist. Prof. Abdullah ACEHAN****January, 2013, 454 pages**

Necati Mert is one of the 70's generation story writers. His first story "Mustafa'nın Karesi" is published in literature journal *Yansima* in 1972, he carries on his authorship life for more than 40 years. In this process, he takes his part in Turkish literature with five stories, three essays, three studies, one theatrical play, two children's stories and a memoir; totally with 15 books.

Our work consists of four parts. The first part is on Necati Mert's life, his works and his opinions about art and literature. After word about his biography was given it is proceeded to presentation of his works. Afterwards his opinions about art, literature and language those we got from his essays and stories are taken place.

The second part includes a thematical examining of his stories. Themes those we got from the stories are clarified by giving examples from texts.

In the third part, stories are researched in the way of fictional reality, phrases, place, time, people, point of view, narrator and wording as part of technical factors.

In the last part, place of Necati Mert in Turkish literature is tried to be defined. After giving information about story repertoire of period before Necati Mert, perception of story emerged in *Yansima* with 70's generation is handled, reflection of Turkish short-story writing's alteration after 1980 in Necati Mert's story is researched.

Key Words: Story, Turkish Short-Story Writing, Socialist Realism, 70's Generation, Center-Country, Adapazarı, Alteration, City, Modernization, Ideology, *Yansima*

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|----------------------------------|--------------|
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| KISALTMALAR LİSTESİ | xi |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN HAYATI, ESERLERİ VE SANAT-EDEBİYAT GÖRÜŞÜ

| | |
|---|-----------|
| 1.1. HAYATI | 4 |
| 1.2. ESERLERİ | 8 |
| 1.2.1. Gramofonlar, Radyolar, Teypler | 8 |
| 1.2.2. Bir Bir Değilken | 9 |
| 1.2.3. Hindinin Biri | 9 |
| 1.2.4. Minnacık Bir Uçurum | 9 |
| 1.2.5. Paytonun F'si | 10 |
| 1.2.6. Geceye Uçurulan Güvercinler | 11 |
| 1.2.7. Kapıdan İçeri Girmek | 11 |
| 1.2.8. Büyük Düğün | 12 |
| 1.2.9. Gönüller Küçüldü | 12 |
| 1.2.10. Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar | 12 |
| 1.2.11. Öykü Yazmak | 13 |
| 1.2.12. Adalı Sinağrit | 13 |
| 1.2.13. Hikâyem Adapazarı | 14 |
| 1.2.14. Zamansız | 14 |
| 1.2.15. Kelepir Sepet | 15 |
| 1.3. NECATİ MERT'İN SANAT VE EDEBİYAT GÖRÜŞÜ | 15 |
| 1.3.1. Öykü Hakkında Düşünceleri | 15 |
| 1.3.2. Gerçeklik ve Kurgu Hakkında Düşünceleri | 26 |
| 1.3.3. Öyküde Anlatılan | 30 |
| 1.3.4. Öyküde Olay | 32 |

| | |
|--|----|
| 1.3.5. Öyküde Karakter ve Diğer Öğeler | 33 |
| 1.3.6. Dil Anlayışı | 36 |
| 1.3.7. Necati Mert'in Öykülerinde Öykü Tekniği Hakkında Düşünceleri..... | 43 |

İKİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN ÖYKÜLERİNDE TEMATİK YAPI

| | |
|--|------------|
| 2.1. DEĞİŞİM VE MODERNLEŞME..... | 53 |
| 2.2. KENT, KENTLEŞME, KENTLİLEŞME..... | 77 |
| 2.3. İDEOLOJİ VE İKTİDAR ELEŞTİRİSİ..... | 95 |
| 2.3.1. Siyasi Eleştiri | 96 |
| 2.3.2. İktidar ve Yönetim | 99 |
| 2.3.3. Sosyal Eleştiri | 105 |
| 2.3.4. Ekonomik Dengesizlik..... | 113 |
| 2.3.5. İktidar ve Asker..... | 116 |
| 2.3.6. İktidar ve Merkez..... | 117 |
| 2.3.7. Dil Devrimi Eleştirisi | 118 |
| 2.4. GEÇMİŞİN İZİ..... | 118 |
| 2.4.1. Geçmişe Özlem | 119 |
| 2.4.2. Ben Anlatıcı ve Geçmiş | 121 |
| 2.4.3. Çocukluk Özlemi | 124 |
| 2.4.4. Adapazarı'nın Geçmişine Duyulan Özlem | 127 |
| 2.5. AİLE | 128 |
| 2.5.1. Aile Kurumu | 128 |
| 2.5.2. Evlilik..... | 133 |
| 2.6. DEPREM..... | 136 |
| 2.7. YEREL ÖĞELER | 139 |
| 2.8. KARAKTERLERİN TEMATİK BAKIMDAN SINIFLANDIRILMASI | 143 |
| 2.8.1. Değişim Ekseninde Karakterler | 144 |
| 2.8.2. Kent Hayatı Ekseninde Karakterler | 154 |
| 2.8.3. Aile Bünyesinde Karakterler..... | 167 |
| 2.8.4. Çocuk Karakterler | 175 |
| 2.8.5. Meslek Gruplarına Göre Karakterler | 178 |

| | |
|---|------------|
| 2.8.6. Kadın Karakterler..... | 183 |
| 2.8.7. Küçük İnsan | 189 |
| 2.8.8. İdeoloji Temsil Eden Karakter..... | 192 |
| 2.9. DİĞER TEMALAR..... | 196 |
| 2.9.1. Meslek Bilgisi | 196 |
| 2.9.2. Din Düşüncesi | 197 |
| 2.9.3. Ölüm | 199 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN ÖYKÜLERİNDE TEKNİK YAPI

| | |
|--|------------|
| 3.1. KURGU: NECATİ MERT'İN ÖYKÜLERİNDE KURMACA GERÇEKLIK .. | 203 |
| 3.1.1. Hikâye-Öykü..... | 203 |
| 3.1.2. Kurmaca Gerçeklik | 205 |
| 3.1.3. Ben Anlatıcı ve Gerçeklik..... | 212 |
| 3.1.4. Güncelden Beslenme ve Yerel Öğeler | 222 |
| 3.1.5. Öyküde Mesaj | 230 |
| 3.1.6. Öykülemde Gerekçe..... | 237 |
| 3.2. ANLATIM TARZLARI..... | 240 |
| 3.2.1. Sahneleme/Gösterme | 241 |
| 3.2.2. Anlatma/Tahkiye..... | 245 |
| 3.2.3. Özetleme | 252 |
| 3.2.4. Tasvir | 260 |
| 3.2.5. Bilinç akışı/İç Çözümleme – İç Monolog..... | 274 |
| 3.2.6. Geri Dönüş/Flashback..... | 283 |
| 3.2.7. Montaj/Metinlerarasılık | 288 |
| 3.2.8. Leitmotive | 298 |
| 3.3. MEKÂN..... | 299 |
| 3.4. ZAMAN | 313 |
| 3.5. KARAKTERLER..... | 320 |
| 3.5.1. Öykü Kişisi Olarak Ben | 324 |
| 3.5.2. İnsan Dışı Karakterler | 325 |
| 3.5.3. Tip..... | 327 |

| | |
|---|------------|
| 3.6. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI..... | 332 |
| 3.6.1. Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcısı..... | 337 |
| 3.6.2. Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı..... | 339 |
| 3.6.3. Müşahit Bakış Açısı ve Anlatıcı..... | 342 |
| 3.6.4. Çoğulcu Bakış Açısı ve Anlatıcı..... | 344 |
| 3.7. ÜSLÛP..... | 346 |
| 3.7.1. Simgesel Anlatım..... | 346 |
| 3.7.2. Benzetmeler..... | 356 |
| 3.7.3. Anı Tarzı Anlatım..... | 364 |
| 3.7.4. Deneme Tarzı Anlatım..... | 368 |
| 3.7.5. Belgesel Tarzı Anlatım..... | 372 |
| 3.7.6. Postmodern Öğeler..... | 373 |
| | |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM | |
| TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE NECATİ MERT | |
| | |
| 4.1. TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYENİN GELİŞİMİ..... | 381 |
| 4.2. NECATİ MERT ÖNCESİ ÖYKÜ..... | 383 |
| 4.2.1. Ömer Seyfettin..... | 383 |
| 4.2.2. Memduh Şevket Esendal..... | 385 |
| 4.2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü..... | 388 |
| 4.2.4. Öykücülüğümüzde Toplumcu-Gerçekçilik..... | 392 |
| 4.2.5. Öncü Birikim..... | 397 |
| 4.2.6. Öykücülüğümüzde 50 Kuşağı..... | 399 |
| 4.3. 1970 KUŞAĞI VE NECATİ MERT..... | 407 |
| 4.3.1. Öykücülüğümüzde 70 Kuşağı..... | 408 |
| 4.3.2. Yansıma Dergisi Etrafında Gelişen Öykü Anlayışı..... | 417 |
| 4.4. ÖYKÜCÜLÜĞÜMÜZDE 80 KUŞAĞI VE SONRASI..... | 421 |
| SONUÇ VE DEĞERLENDİRME..... | 427 |
| KAYNAKÇA..... | 431 |
| DİZİN..... | 438 |

KISALTMALAR LİSTESİ

- agd : Adı geçen dergi
age : Adı geçen eser
agm : Adı geçen makale
agy : Adı geçen yazı
ART : Adapazarı Radyo ve Televizyonu
Bkz : Bakınız
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
ed. : Edebiyat
Haz. : Hazırlayan
İst. : İstanbul
Kit. : Kitabevi
Kon. : Konuşan
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
s. : Sayfa
S. : Sayı
SATSO: Sakarya Ticaret ve Sanayi Odası
TDK : Türk Dil Kurumu
Yay. : Yayınevi
YKY : Yapı Kredi Yayınları
YTE : Yeni Türk Edebiyatı

TEZ METNİ

GİRİŞ

Yazın hayatına 1972’de başlayan Necati Mert, kırk yılı aşkın süre zarfında on beş kitap ve sayısız hayli fazla dergi ve gazete yazılarıyla Türk edebiyatında hatırı sayılır bir yere gelmiştir. Toplumcu çizgide başladığı yazın hayatını edebiyattaki gelişim ve değişime yabancı kalmaksızın sürdüren Necati Mert, toplumcu söylemini biçimle yoğurmuş, toplumculuğun yaygın olarak görülen çıkmazından kurtularak kendine has bir yer edinmiştir.

Kendinden önceki birikime yabancı kalmaması ve geçmişe bağlılığının yanı sıra yazın hayatındaki yenilikleri kendi söylemi ve duruşuyla yeniden üretmesi, Necati Mert’i Türk edebiyatında özel bir konuma getirir. Öyle ki, başlangıcından son ürünlerine kadar merkezin hâkimiyetine karşı genelde taşralı, özelde Adapazarlı duruşuyla çevreden merkezi eleştirip bu duruşunda ısrar etmiş, söz konusu tavrı merkezce kabul görmese de sabır ve inatla devam etmiştir.

Bu taşralı duruş, merkezi eleştirmekle birlikte taşranın sınırları içerisine hapsolmemektedir. Necati Mert, toplumcu düşünce ve eleştiri içeren temalarının yanı sıra bireyin varoluşsal problemlerini de öyküsüne dâhil eder; bu süreçte tekniğin imkânlarını göz ardı etmeyerek en küçük yaşamların dahi öyküsünü yazar. Söz konusu üretkenliğinden, taşra bağlamında inat ve sabırla duruşundan, öyküsünün sınırlarını sürekli genişletmesinden dolayı Necati Mert çalışmamızın konusu olmuştur.

Çalışmamızda sayfa altı dipnot yöntemi ile kaynak gösterilmiştir. İlgili alıntı üç satırdan fazla ise ayrı bölümde, küçük fontla paragraftan ayrılmış, üç satırdan kısa ise alıntı paragraftan bölünmemiştir. Öykülerden yaptığımız alıntılar ise ilgili öykünün bulunduğu eser ismi ve sayfa numarası ile birlikte, alıntı sonunda parantez içinde gösterilmiştir. Öykü alıntılarında aynı öykünün farklı yeri örnek gösterildiğinde parantez içinde yalnız sayfa numarası belirtilmiştir. Özellikle öykülerin teknik ve tematik bakımdan ayrıntılı biçimde incelendiği çalışmamızda yazarın sanat, edebiyat görüşü ve dil anlayışı, deneme ve incelemelerinden edindiğimiz bilgilerle değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanması öncesinde, hazırlanma sürecinde emeğini ve ilgisini esirgemeyen, akademik bakış açısı edinebilmem için her türlü desteği sağlayan, güveni ve sabrıyla hatalarımı fırsata çevirmeme yardımcı olan değerli hocam Sayın Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU’ya; hoşgörüsü ve güveniyle yardımlarını sunan Sayın Yard. Doç. Dr. Abdullah ACEHAN’a; çalışmamızın konusu olan, bu süreçte her türlü desteği sağlayan ve sık sık görüşme imkânı bulduğum kıymetli yazarımız Sayın Necati MERT’e, çalışma süresince

katkılarını sunan değerli dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca bu zamana kadar üzerimde emeği olan ve maddi manevi desteğini esirgemeyen, çalışmada asıl hak sahibi olan aileme de şükranlarımı sunarım.

BİRİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN HAYATI, ESERLERİ VE SANAT-EDEBİYAT GÖRÜŞÜ

1.1. HAYATI¹

Necati Mert 25 Mart 1945'te, Adapazarı'nda, eski Hendek Caddesindeki dede evinde dünyaya gelir. Annesi Huriye Hanım, babası Mustafa Nazmi Bey'dir. Ev, kunduracı evidir. Başlangıçta imalat ağırlıklı işler, giderek malzeme satıcılığına geçilir. Necati Mert'in ilkokula başladığı 1952 yılına kadar bu ticaret sürer. O yıl, oğulla babanın arası açılınca küçük aile için kiracılık yılları başlar. Necati Mert'in eserlerinde dede evi, evin bahçesi, Erenler' deki bağ, kunduracı, tenekeci esnafı arası Orta Camii ve Aynalıkavak civarında geçen bu 7-8 yıl sıklıkla işlenir.

Babası, kiraya çıkıldığında iş değiştirir. Amatör fotoğrafçıdır, bunu asıl iş edinir. Atatürk Parkı'nda şişpakçılığa başlar, motosiklet alıp köylere gider. Necati Mert'in ortaokulu bittiği yıllarda da dükkân açar. Huriye Hanım evde terzilik yapmakta, Frenk gömleği dikmektedir. Gömlekçilikten sonra çorap tamirciliğine, daha sonra da passatta örgücülüğe başlar.

İlkokulu Sabiha Hanım'da, ortaokulu ve liseyi Adapazarı'nın tek ortaokulunda ve lisesinde okur. Bu yıllarda Yeni Cami'nin hemen kiblesindeki Kurbanlar sokağında otururlar. Kurbanlar Adapazarı'nın kozmopolit yapısının en yoğun yaşandığı bölgedir. Oldukça renkli olan Kurbanlar'ın yapısı Necati Mert'in okul hayatına yansır, lise 2'de bir yıl kaybı olur. Okuldan atılacakken affedilmesiyle lise bu dinginlikle biter.

Orta 2'ye kadar takvim yaprakları, okul dergileri, ders kitapları ve mesken kredisi veren *Hürriyet* gazetesi dışında bir yerde yazıyla karşılaşmaz. Edebiyatla buluşması geçtir. *Bizim Köy*'le, *Nur Baba*'yla ve sonradan tanışacağı ve Adapazarı'yla da tanıştıracacağı Faik Baysal'ın ilk 15 sayfası Tığcılar Mahallesi'nden bahseden romanı *Rezil Dünya*'yla karşılaşır. Tığcılar, anne tarafının mahallesidir. Faik Baysal'ın da büyükbabası o mahallede oturmaktadır. Yaşanılan yer yazılarak da yazar olunabileceğinin dersini alır *Rezil Dünya*'dan. Üzerinde Türkçe ve Edebiyat öğretmenlerinin hakkı vardır. Hasan Balcıoğlu "Küçük Şehir"de, Gülçin Devrim "Ayyar Hamza"da rol vermekle tiyatroyla buluşturmuştur.

1963-68 yılları arasında Ankara'da Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi'ndedir. Ankara her bakımdan okul olur. Konferanslara katılır, filmlere gider, o kadar ki dil bilmediği halde sırf film için Fransız Kültür Derneği'ne bile üye olur. 1966'da kurulan Sinematek'te sinema tarihinin önemli filmlerini görür. Bu 5 yıl içinde devlet tiyatrosunun oynadığı oyunlardan

¹ 25 Mayıs 2010'da Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığının düzenlediği "Ustalara Saygı, Necati Mert" gecesindeki sinevizyon metninden yararlanılmıştır.

izlemediği neredeyse hiç yoktur. Ayrıca Yeni Mahalle Halkevi sahnesinde ve Meydan Tiyatrosu'nda oynar. Toplumsal bilincin yükseldiği yıllardır, uzak durmaz. Edebiyatın yanı sıra bu kitaplardan da beslenir; okumalarını sürdürür.

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirince mezun olduğu liseye Ekim 1968'de öğretmen olarak atanır. Milletvekili Yaşar Bir'le girdiği bir tartışma adeta geleceğini belirler. Sahneye koyduğu oyunlar üzerine dedikodular çıkar. Türkiye Öğretmenler Sendikası Adapazarı şube yönetimine girer; seminerleri, konuşmaları olur. 12 Mart döneminde de Türk Ceza Kanunu'nun 142. ve 312. maddelerine aykırı davrandığı iddiasıyla sıkıyönetim mahkemesince yargılanır, 4 ay tutuklu kalır. Sonuçlandırılmayan ve sonradan 1974 affıyla düşecek olan bu dava nedeniyle idari tahkikat geçirir, bakanlık emrine alınır.

Tutukluluğu sırasında kendisiyle yüzleşir. Particilik, sendikacılık gibi işleri konjonktürü hesaplayan siyasetler olarak görür, küçük bulur. Bu arada insanlara güvenini de yitirmiştir. Onca oyunda oyunculuk, yönetmenlik yapmasına, Haldun Taner'in oyunları üzerine lisans tezi olmasına rağmen tiyatroyu sırf kolektif sanat olduğu için bırakır. Taner, bir görüşmelerinde "Geleceğin sanatı hikâyedir." demiştir. Bunu hatırlar. Kendisine, kendisi bir kalem ve kâğıt ile başlayıp biten hikâyeyi seçer. İlk hikâyesi babasından esinlenerek yazdığı "Mustafa'nın Karesi" olup, Tekin Sönmez'in çıkardığı *Yansıma* dergisinin Temmuz 1972'deki 7. sayısında yayımlanır. *Yansıma* ile tanışma bu sayıda olur, sonrasında Tekin Sönmez'in "Sabahattin Ali Özel Sayısı" için istediği yazı ile tanışıklık sürer ve hemen hemen her sayıda yazısı yayımlanır.

Tutuklandığında okulun edebiyat öğretmenlerinden Necla Soysev'le 2 aylık nişanlıdır. Hikâyesi yayımlandığında bir yıllık evlidir. O yılın sonunda da bakanlık emrine alınır. Üçte bir maaşla işten el çektirilmesine daha fazla dayanamaz, altıncı ayında öğretmenlikten istifa eder. Cezaevinde tanıştığı yayıncı Enver Aytekin'in desteğiyle 12 Mayıs 1973'te dükkân açar, kitapçılığa başlar. İlk oğlu Emek Korkut bir aylıktır. 1978-1980 arası, yani 12 Eylül'den önceki iki yıl Ali Dilmen Lisesi'nde, 1993-2003 arası Hendek'te bir dershanede öğretmenlik yaptıysa da geçimi kitap kırtasiye ticaretinde olur. Ancak kitapçılıktan da başına gelmedik kalmaz. 1976 Aralık ayının sonlarına doğru, elektriklerin kesik olduğu bir akşamüzeri saldırıya uğrar dükkân. Gelenler zincir, muşta, değnek girer, vitrini kırarlar. 15 gün sonra 5 Ocak 1977 gecesi de dükkân bu defa bombalanır. Ama hayat durmaz. Ertesi yıl küçük oğul Emek Emre dünyaya gelir.

İlk hikâyesini *Yansıma*'da, başka hikâyelerle deneme, inceleme ve eleştiriler izler. *Sosyalist Kültür Ansiklopedisi*'ne madde yazar. 1979 yılında bu ilk hikâyelerini *Gramofonlar, Radyolar, Teypler* adıyla kitaplaştırır. Değişen koşulların yarattığı yeni insanları, yeni ilişkileri başarıyla işlediği kabul edilir. Toplumcu-gerçekçi çizgide olan bu hikâyeler Necati Mert'in tüm dönemlere yayılacak toplumcu bakış açısının temelini oluşturur. Burada özellikle 70'li yılların siyasi ortamının yansımaları işlenmektedir. Hemen peşinden biri aynı diğer sonraki yıl olmak üzere iki çocuk kitabı gelir: *Bir Bir Değilken* ve *Hindinin Biri*. Necati Güngör, Necati Mert'in bu farklı çıkışını "kör kuyuya taş atmak" ifadeleriyle niteler.²

Bu kitaplarındaki muhalifliği sisteme karşı ama mevcut egemen edebiyat dünyası içinde de kabul arayan bir muhalifliktir. 1982 yılında bir Sait Faik'i anma toplantısı öncesinde görür ki kabul aradığı edebiyat da kendi içinde parçalanır. Kerim Korcan'ın da desteğini alarak adeta illegal yollardan sızdığı toplantıda bu parçalanmışlığı Oktay Akbal'a, Tahsin Yücel'e, Salim Şengil'e, Osman Şahin'e karşı İstanbul taşra kutupluluğuyla adlandırır. Gelgelelim sonraki çalışmalarına *Karşı, Yeni Biçem* gibi İstanbul dışında çıkan çok az dergide yer bulabilir. Öyle ki araya hatırlı bir hikâyecinin girmesine rağmen bir hikâye dosyası üç yayınevinden iade edilir. 1994 yılında kitabevinin alt birimi olmak üzere Çarksuyu adıyla yayınevi kurar. 19 hikâyeden oluşan dördüncü kitabını tam 14 yıl sonra Çarksuyu'ndan çıkarır: *Minnacık Bir Uçurum*. Kendi içinde dört bölüme ayrılmış kitapta toplam on dokuz hikâye mevcuttur. 1995'te yayınladığı *Paytonun F'si* bu düşüncelerin yer aldığı ilk denemelerden oluşur. Merkeze karşı taşralı bir duruşun sergilendiği ve merkezîyetçiliğin her türlüüne karşı mücadele edildiği yıllardır. Cumartesi annelerinin de, başörtüsünün de yanında, her çeşitten duvarın karşısındadır. Merkez tarafından dışlanır; öyle ki yazılarını yayınlamakta zorlanır. Bunların bedeli sadece yayın sıkıntısı olmaz. Tutuculukla ve döneklilikle suçlanır.

Necati Mert 90'lı yıllarda SATSO'nun aylık gazetesi *Sakarya Ekonomi*'de, Bursa'da çıkan *Düşlem*'de yazar. Belediye radyosu ART'de konuşmalar yapar. 1996 yılında Çarksuyu adında parasız dağıtılmak üzere aylık siyasi yorum-haber, araştırma ve reklam gazetesi çıkarır. 6 ay sürer. Kitaplarını da kendi yayımlar. 1996'da hikâyelerden oluşan *Geceye Uçurulan Güvercinler*, 1997'de *Kapıdan İçeri Girmek* adıyla on altı yazıdan oluşan Adapazarı denemeleri yayımlanır. 1998'de ise yazarın tek oyun kitabı olan *Büyük Düğün* yine Çarksuyu'nda basılır.

² Güngör, Necati, "Taşra Ötesi Hikâyeler", *Gösteri*, S.167, Ekim 1994.

Muhallifliğin Türkiye genelinde çeşitlenmesiyle yolu açılır. Bir dönem Türkiye Yazarlar Sendikası yönetiminde bulunur. Uluslararası PEN Yazarlar Derneği'yle Türkiye Yazarlar Derneği'nin üyesidir. Yazıları, *Yaba Öykü*, *Sakarya Ekonomi*, *Yeni Biçem*, *Düşlem*, *Üçüncü Öyküler*, *Kırklar* dergilerinde yer bulur. Depremin olduğu Ağustos 1999'da aylık *E* dergisinde “Öykü Noktası”nı yazmaya başlar. Dört yıl, dergi kapanana kadar sürer. Bilinirliği bu dönemde artar. *Hece* dergisinin 2001 yılından, *Hece Öykü*'nün de 2004 Şubat-Mart'ta çıkan ilk sayısından beri sürekli yazarları arasındadır. Kitaplarını artık kendi yayımlamaz. 2002'de *Gönüller Küçüldü* Gendaş Yayınlarından çıkar. 2004'te Kaknüs Ömer Seyfettin, *İslamcı, Milliyetçi, Modernist Bir Yazar*'ı basar. Bu, Ömer Seyfettin üzerine yapılan biyografik çalışmaların ötesinde bir kimlik tespiti çalışmasıdır. *E* dergisi “Öykü Noktası”ndaki yazıların toplamı, amatörler için bir çeşit kılavuz kitap olan *Öykü Yazmak* 2006'da, aynı yıl Sait Faik yazılarından oluşan, yine deneme üslubunda *Adalı Sinağrit* Hece'den, 2008'de de Heyamola Yayınları'ndan yaşantı/tarih türünde *Hikâyem Adapazarı* çıkar. 2011'in Ekim ayında *Zamansız* adlı öyküler gelir. Burada Necati Mert hikâyeciliği kendini farklı bir çizgide bulur; yazarın deyimiyle hikâyeye yeni tanım getirmeye cüret edilir. Bu girişim Türkiye Yazarlar Birliği İstanbul Şubesi'nce 2011 Edebiyat Mevsimi Hikâyeye Büyük Ödülü'ne layık görülür. Necati Mert'in şimdilik yayınlanan son kitabı Şubat 2012'de çıkan ve dil yazılarından oluşan *Kelepir Sepet*'tir. Burada Necati Mert'in dil hakkında düşüncelerini tespit etmek mümkündür; ancak bu yazılar salt dil yazısı olmanın ötesinde fikri ve siyasi içeriğe de sahiptir.

Necati Mert, Adapazarı hikâyecisidir ve onun gibi yaşadığı şehirle özdeşleşen başka hikâyeci de azdır. Zira Adapazarı sadece mekân olarak değil, tüm öykülerin adeta başkahramanı gibidir. Ancak Necati Mert Adapazarı ile sınırlı değildir; salt taşra öykücüsü olarak düşünülemez. O, hikâyeyi “hissettiklerimi hissettirme çabası” olarak tanımlar ve 70'lerde başlayan 40 yıllık öykü serüveni Türk toplum ve insanının adeta panoramasını verir.

2011 ve 2012 yıllarında Necati Mert'in Türk edebiyatına 40 yılı aşkın hizmeti karşılık bulmuştur. Öncelikle 13 Nisan 2012'de Sakarya Üniversitesi Senatosu tarafından, 40 yıldır istikrarlı olarak öykü, deneme ve incelemeler yazması, Adapazarı insanının gözleme dayanan özelliklerini ve ilişkilerini incelikli bir duyarlılıkla sanatlaştırması, Adapazarı'nı ulusal edebiyatın teması haline getirmesi, başlangıcından beri de duru ve sağlam bir dil kullanması nedeniyle “Fahri Doktora” unvanı verilir. Son olarak Necati Mert 17-18 Ekim 2012 tarihlerinde Sakarya Büyükşehir Belediyesi ve Sakarya Üniversitesi işbirliği ile hazırlanan Türk Edebiyatında Sakarya Sempozyumu'nun onur konuğu olarak davet edilmiş ve

programda tertip edilen “Necati Mert Oturumu”nda yazarın Türk edebiyatındaki yeri, öykü teknikleri, öykü anlayışı ve duruşu akademisyenlerce tartışılmıştır.

Kitaplaşmamış yazıları hayli fazladır. Yakın dönemde Büyükşehir Belediyesi yayınlarından Adapazarı yazılarından oluşan *Bağ Çorbası* beklenmektedir. Tüm yazılarının arkasında özellikle eşi Necla Hanım’ın desteği vardır. Zorunlu yazılardan fırsat buldukça yeni kitaplar üzerinde çalışmakta. Bunlardan biri *Memleket Kitabevi* adında yine bir mikro tarihtir. İş yerinin kırk yılı, bu şehrin, bu ülkenin sosyal, siyasal ve kültürel pek çok ayrıntısına tanıktır çünkü. Tabii, hikâyeler de yazmaktadır. Hikâye Necati Mert’in ilk göz ağrısıdır. Hikâyeye gözünü Çorumlu dedesi ile açar. Dedesinin hikâyeye “Râviler öyle rivayet eylemiş Ali’nin cengini hikâyet eylemiş.” diye başlayan sesi de kulaklarındadır. Halen *Hece* ve *Hece Öykü*’de yazılarını düzenli olarak sürdürmektedir. 1972’de başlayan yazarlık hayatı süresince uzun süre yalnız kalan, karşıt görüşlerce aynı suçlamalara maruz kalan, kararlı duruşunun bedelini gerek maddi gerekse manevi bakımdan ödeyen ancak kararlılığından ödün vermeyen Necati Mert, bir eş ve iki çocuğa sahip olduğunun bilinciyle, ailesinden aldığı destek ve güçle yazı hayatına devam etmekte ve yeni “yaban çileklerini”³ okurlarına sunmaya hazırlanmaktadır.

1.2. ESERLERİ

Necati Mert 40 yıllık yazı hayatına farklı türlerde toplam 15 kitap sığdırmıştır. Yazarın hayatını ele aldığımız bölümde biyografisi ile birlikte açıkladığımız eserleri hakkında daha toplu bilgi vermek gerekmektedir.

1.2.1. Gramofonlar, Radyolar, Teypler

1979’da Yansıma Yayınlarınca yayımlanan 1970’li yıllarda yazılmış hikâyelerden oluşur. İçerik olarak sosyalist bakış açısıyla toplumun geçirdiği değişimi ve sonuçlarını işleyen yazar, teknik olarak toplumcu gerçekçileri andıran yapıda öykülerini sunmuştur. Standart kurgu biçimine sahip öykülerde 1970’lerin siyasi havasını ve eleştirel boyutunu doğrudan görmek mümkündür.

³ “Fahri Doktora Töreni konuşma metni (Metin için bkz: “Necati Mert’e ‘Fahri Doktora’ Unvanı”, *Hece Öykü*, S.51, Haziran-Temmuz 2012)

1.2.2. Bir Bir Değilken

Yansına Yayınları tarafından basılan *Bir Bir Değilken* (1979) çocuklara yönelik hikâyeleri/masalları içerir. 1979 yılı UNESCO tarafından “Dünya Çocuk Yılı” ilan edilir ve bu yıllardaki öykücülüğümüzde çocuk hikâyelerine ağırlık verilir. Necati Mert’in bu yıllarda yazılarını yayımladığı *Yansına* dergisi de “Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı” çıkarır.

Bir Bir Değilken’de içerik sosyalist düşünce çerçevesindedir. Burada çocuklar için masallar, öyküler anlatılmakla birlikte, yine Necati Mert öykücülüğünün ilk dönemdeki tavrı dikkat çeker. Nitekim çocuk öyküleri olmasının yanı sıra emeğin gücü, birlikten doğan kuvvet, ilerlemenin sosyalist bakış açısındaki yolu, emek kavgası gibi konular işlenir; sosyalist düşünce mesajı iletilir.

1.2.3. Hindinin Biri

Hindinin Biri 1980’de Oda Yayınları tarafından basılır ve yine çocuk hikâyeleri içerir. Necati Mert’in çocuk hikâyelerinin sonuncusu olan kitapta yine sosyal, siyasal düşünce ağırlığını hissettirir; çocuk hikâyeleri bakımından Necati Mert öykücülüğünün ileriki dönemlerinde tekrarı gelmeyecek bir girişimdir.

Dünya Çocuk Yılı dolayısıyla söz konusu dönemde yoğunlaşan çocuk hikâyeciliği modası etkisinin yanı sıra söz konusu kitapların 70’lerin sonu 80’lerin başında basımı, sıkıyönetim etkisini de hatırlatır. Necati Mert’in *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*’deki toplumcu-gerçekçi ve sol ağırlıklı mesaj içeren öykülerinden sonra çocuk öykülerine girişmesi ve bu yönde peş peşe iki kitap vermesi bu bağlamda düşünülebilir. Burada, adeta toplumcu düşünceye yönelik baskı sonrasında çocuk hikâyelerindeki alegorik anlatım ile tepki dile getirilmektedir. Nitekim çocuk hikâyeleri adı altına toplanan öyküler, çocuklara hitap eden taraflarının yanı sıra sosyal, ideolojik ve eleştirel mesajlar da taşır, muhaliflik ön plandadır.

1.2.4. Minnacık Bir Uçurum

Çocuk hikâyelerinden sonra Necati Mert’in uzun süre yayın bakımından suskunluk dönemine girdiği görülür. 1994’te yazarın kendi yayınevi olan Çarksuyu’ndan çıkan *Minnacık Bir Uçurum* suskunluğun bozulmasının ve peş peşe gelecek kitapların ilk adımıdır. Değişim ve modernleşme temasının daha özeldir kentleşme sorunsalı üzerinden işlendiği öykülerde

teknik olarak da ilk dönemden farklılıklar göze çarpar. Ben anlatıcının öne çıktığı öykülerde üst kurmaca özellikleri yanı sıra gerçek üstü öğeler Necati Mert öykücülüğünde yenilikler olarak karşımıza çıkar. Yazar anlatıcı ile açıklanabilecek öykülerdir bunlar:

Kırkklı yaşlardaki anlatıcı bir yandan karakterleri tanıtırken bir yandan da kendi hayatını anlatır ve bu yaşın sorunlarını aktarır. Burada şehir gözlemleri, bu şehirde yaşamının insan hayatına etkileri ağırlıklı olarak öykülerde yer bulur. Anlatıcı birey olarak kısırlılıkla yaşar ve cinsel açmazlar temel bir sorun olarak öne çıkar.⁴

Adapazarlılığın daha bilinçli bir duyuş ve duruşla işlendiği öyküler, özellikle 1980-1990 yılları arasını kapsar ki yazarın biyografisinden öğrendiğimiz üzere söz konusu dönem, 1982 sonrası Sait Faik paneli sonrası yaşanan kırılmanın yaşandığı yıllardır. Kasaba kent karşıtlığı, kentleşmenin birey üzerindeki etkisi, yabancılaşma, nedensizlik gibi yeni dönem sorunları burada ele alınan konulardandır:

Anlatıcı gözünü hep çevresine, etrafındaki insanlara çevirir, onlara gerçek düş karışımı dünyalar kurar, bu arada kendi hayatından da enstantaneler aktarır. Onların hayatlarına girer, duygularını irdeler, oradan kendi hayatına bir yol bulmaya çalışır. Bu anlamda anlatıcının yüzü hep sokağa, insanlara dönüktür. Sokaktaki esnafı, komşuları, onların aşklarını, hayat karşısındaki yenilgilerini ve yanlışlarını anlatır. Bu insanların ortak özellikleri birbirlerine yaklaşabilmek için bir dil geliştirememeleridir. Sonra da kaçınılmaz olarak ayrılma gerçekleşir. Her şeyin sorumlusu kasabadır, kenttir. Çünkü kasaba onları kendi içlerine gömer, kendi yapmaz bir türlü.⁵

Necati Mert öyküsünün kazandığı ve ileriki dönemlerde geliştireceği yenilerden biri de insan merkezli olmasıdır. Siyasi, eleştirel bakış kendini gösterse de meselenin daha ziyade insan odağında çözümünü ve insana dair şeylerin anlatımı Necati Mert öyküsündeki yeniliğe işarettir. İlk dönem ürünlerinden daha farklı yapıda olan bu hikâyeler Necati Mert öykücülüğündeki kırılma ve değişimin sinyalini verir. Anlatım biçimi değişmiş, toplumcu bakış ve Adapazarı sınırları sabit kalarak Necati Mert öykücülüğünün genel görünümü şekillenmeye başlamıştır. Özellikle kent hayatı bünyesinde bunalmış anlatıcının değişime maruz kalma eşiğindeki süreci işlenir.

1.2.5. Paytonun F'si

Çarkusuyu Yayınları, bu kez 1995'te Necati Mert'in ilk denemelerini topladığı *Paytonun F'si*'ni basar. Taşranın ilk anlamı merkez dışı yerlerdir, ama bu merkez dışılık sadece coğrafyayla sınırlı değildir. Merkez kimi insanları da düşünce, inanış ve yaşayışları da

⁴ Tosun, Necip, "Şehrin Sesleri: Necati Mert", *Hece Öykü*, S.50, Nisan-Mayıs 2012.

⁵ Tosun, Necip, *agy, agd.*

dil, millet hatta kılık kıyafetleri de dışlayıp taşra addetmekte, öteki görmektedir. Necati Mert'in muhalifliği giderek buralara varır. Merkezin, iktidarın, otoritenin ötelediği ne varsa hepsini kapsar; bu, devlet solculuğuyla örtüşmeyen bir muhalifliktir. Sözgelimi Türk Dil Kurumu Türkçesine karşıdır Necati Mert. On dokuz denemeden oluşan kitapta merkez-taşra karşıtlığı, edebiyatta merkez eleştirisi, ödüllerin kifayetsizliği, kültür ve edebiyat üzerine düşünceler yer alır. Kitabın son bölümü “Hatırlattıkları”nda yazılarla alakalı eleştiriler ve ithamlar düzeltmeye uğramadan aynen yayımlanır, bazılarında eleştirilere cevap verilir.

1.2.6. Geceye Uçurulan Güvercinler

Necati Mert 1996'ya geldiğinde, yine Çarksuyu'nda basılan *Geceye Uçurulan Güvercinler*'le öyküsünün gelişimini sürdürür. Öyküsünün sabitlerini belirleyen yazar, değişken olarak tekniği belirlemiş, 80'lerle başlayan ve 90'larda hız kazanan yeni öykü uygulamalarını yavaş yavaş öykücülüğüne dâhil etmiştir. Üçüncü öykü kitabında da gelişim ve değişim göze çarpar. Daha kısa ve olaydan ziyade durum ağırlıklı öykülerdir bunlar. Yirmi beş öyküden oluşan kitap basit yaşamlardan doyumsuz tatlar üretir. “Geceye Uçurulan Güvercinler... İlk adımın hüzne benzer, yalnızlığa benzer, buruk bir gülümsemeye benzer çağrışımıyla okuyucuyu çeken bir kitapla karşı karşıyaydım.”⁶ Necati Mert öyküsü zaman zaman öykü formu dışına da çıkmaya başlar. Taşrada yaşanan ancak taşrayla sınırlı kalmayan öykülerdir bunlar. Necati Mert, adeta dokunduğu her şeyi öyküleştirmektedir. Esnaf, onlarla kurulan ilişkiler, sokaktaki insanlar ya da herhangi bir durum Necati Mert'in kalemine değdiğinde öyküye dönüşür. Diğer taraftan insan merkezliliğin Necati Mert öyküsünde daha da yerleştiği görülmektedir.

1.2.7. Kapıdan İçeri Girmek

1997'de yine Çarksuyu'nda basılan denemelerde şehrin yönetim sorunları, büyüme stratejisi ve büyümenin olması gereken şekli işlenir, şehrin eski hali ile değişim sonrası şekli karşılaştırılır. Hilmi Yavuz'un “erguvanlar geçip gittiler bahçelerden / geriye sadece erguvanlar kaldı” dizelerinin çağrıştırdığı boşluk, Necati Mert'in denemelerinde kendini hissettirir. *Kapıdan İçeri Girmek*'te kapılar Adapazarı'na açılır; bu, kasabadan şehre, şehirden kente uzanan sürecin kapısıdır. Öykülerinde gördüğümüz değişim teması söz konusu denemelerde Adapazarı özelinde işlenir; modernliğin sıkıntısı başköşededir.

⁶ Barbarosoğlu, Nalan, “Geceye Uçurulan Güvercinler”, *Adam Öykü*, S. 9, Mart-Nisan 1997.

1.2.8. Büyük Düğün

Necati Mert, Çarşuyu'nda peş peşe kitap yayımlamaya devam eder. Bunlar içerisinde oyun türünün tek örneği olan *Büyük Düğün* 1998'de yayımlanır. Tiyatro, yazarın kolektif sanat olması dolayısıyla bıraktığı, ancak tutukluluk öncesinde üzerinde sıklıkla durduğu sanat dalıdır. *Büyük Düğün*, yazarın tiyatro ile olan söz konusu ilişkisinin temsilcisi konumundadır. 2000'lere doğru ilerleyen Türkiye'nin sosyal ve siyasal hicvini içeren oyunda modern-gelenek çatışmasında olan Asesoğulları ve Kavukçuzadeler ailelerinin maddi çıkarlar paydasında birleşmeleri anlatılır.

1.2.9. Gönüller Küçüldü

2002'de Gendaş tarafından basılan *Gönüller Küçüldü*'de Necati Mert öyküsünün çizgisi belirginleşir. İçeriği ihmal etmemekle beraber biçim denemelerinin ağırlık kazandığı bu otuz altı öyküde minimal öykü denemeleri dikkat çeker, cümleler kısılır ve Türk öyküsünde görülen değişimin etkileri Necati Mert'e de yansır. *Gönüller Küçüldü* bir cümledir; gramatik olarak özne ve yükleme bir yargı bildirmesinin yanı sıra modern sıkıntısındaki bireyin dünyasını da bildirir. Biçimde görülen değişimin yanı sıra değişim ve toplum temalarıyla Adapazarı merkezi yine sabit ayaklardır. Burada 90'lardan 2000'lere uzanan toplumun panoramasını izlemek mümkündür. Tanımına uygun öykünün yavaş yavaş dışına çıkılmaya başlandığı bu öykülerde içerik yine sosyal, siyasal eleştiriler yüklüdür.

1.2.10. Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar

2004'te Kaknüs tarafından basılan çalışmada Ömer Seyfettin'i "İlk Ürünler (1898-1911)", "Genç Kalemler Dönemi (1911-1912)", "Savaş Yılları (1912-1917)" ve "Son Ürünler (1917-1920)" olmak üzere dört dönemde inceleyen Necati Mert, yazarın öykü, şiir ve düz yazılarının yanı sıra dil düşüncesi başta olmak üzere siyaset, toplum, Türklük, eğitim, iktisat gibi konularda yazılarını da ayrı bölümlerde ele alır. Ömer Seyfettin'i özellikle kimlik meselesi üzerinden inceleyen yazar, Ömer Seyfettin'deki değişimi sorgulama ve açığa çıkarmayı neden sonuç ilişkisi üzerinde verir:

Ömer Seyfettin ile ilgili bugüne kadar dile getirilen ve yazılanların epey eksik olduğunu gözler önüne seren biyografi, daha çok Ömer Seyfettin ve kimlik üzerinde duruyor. Yazarın başından beri aynı çizgiyi sürdürüp sürdürmediği, onu etkileyen şartların neler olduğu, siyasal veya kültürel referanslarının sağlam olup olmadığı ve benzeri soruların cevaplarını merak eden

Mert, Ömer Seyfettin'i bu soruların odağında tanımayı hedeflemiş. Kitapta yazarın hayatı, yaş, meslek, siyaset gibi faktörlere bağlı olarak beş zamanda inceleniyor. Her bir zamanın ürünleri önce şiir, sonra düz yazı, sonra da hikâye olmak üzere gözden geçirilerek düzenlenmiş.⁷

Ömer Seyfettin çalışması salt akademik üslûbun yanı sıra öykü ve deneme üslûbunun birleşimiyle Ömer Seyfettin'i bu genişlikte ele alan nadir eserlerdendir.

1.2.11. Öykü Yazmak

2006'da Hece Yayınları'ndan çıkan *Öykü Yazmak*'ta öykünün kuramsal özellikleri anlatılır, sıkça karşılaşılan hatalar üzerine örneklemeler yapılır. *E* dergisine amatör öykücülerin gönderdiği öykülere cevap niteliğinde yazılan eleştirilerde öykü teknikleri üzerine bilgi verilir. Edebiyatımızda öykü türü üzerine kuramsal çalışmanın eksikliğini doldurma adına önemli katkı sağlayan kitap, öykü yazmayı öğretmekten ziyade tavsiyelerle örülü bir sohbet havasındadır.

1.2.12. Adalı Sinağrit

2006'da yine Hece'den çıkan *Adalı Sinağrit*, Sait Faik'in "Sinağrit Baba" öyküsünden esinlenerek isimlendirilmiştir ve Necati Mert'in Sait Faik yazılarından oluşur. Öncelikle belirtmelidir ki Necati Mert iki tür Sait Faik'ten bahseder. Bunlardan birincisi Burgazada öykücüsüdür, diğeri ise taşrada kalan Sait Faik'tir. Necati Mert, Sait Faik'in taşralı yönünün edebiyat çevrelerinde önemsenmemesini, 200'ü aşkın öyküsü olan yazarın 20-30 öykü ile değerlendirilmesini eleştirir. Bilindiği gibi Sait Faik de Adapazarlıdır ve "ada" olarak zaman zaman burayı anar ki Necati Mert bu iddiayı Sait Faik'in yurtdışından gönderdiği kartla ispatlar. Mesele Sait Faik'in Adapazarlılığının görülmemesinden ziyade merkezin hâkimiyetindeki edebiyatın ulusal çapta kalitesini ispat etmiş ve öyküde bir dönemin adı olmuş Sait Faik'in yalnız merkezi besleyen öykülerinin öne çıkarılması ile alakalıdır. Necati Mert'e göre, edebiyat merkezîyetçilerinin aksine Sait Faik taşralı yönünü aramakta, taşralılığından kaçmamaktadır. Bu durumu Kavafis'le örnekleyen Necati Mert; "Yeni bir ülke / Başka bir şehir bulamazsın / Bu şehir arkandan gelecek / Sen yine aynı sokakta dolaşacak / Aynı mahalleyi koşacaksın"⁸ dizeleri ile açıklar. Kitaba ismini veren "Sinağrit Baba", takılmak istediği oltanın tarifini yapar, istediği avcuyu bulduğunu düşünür, ancak

⁷ Öz, Hale Kaplan, "Ömer Seyfettin ve Kimlik", *Yeni Şafak*, 5 Eylül 2004.

⁸ Mert, Necati, "Sait Faik'te Sürüp Giden", *Adalı Sinağrit*, Hece Yay., Ankara 2006, s.98

yakalandığında hayal kırıklığına uğrar. Necati Mert'e göre Sait Faik de Sinağrit Baba'nın düştüğü sandaldadır; düştüğü merkeze yabancı kalmıştır. *Adalı Sinağrit* Sait Faik'i yeniden ele alan yazılar olduğu kadar sosyal, siyasal, kültürel analizler de içermektedir.

1.2.13. Hikâyem Adapazarı

Necati Mert, baba tarafından Çorum'a dayanır. Babaannesi yerli; manav, anne tarafıyla Deliorman ve Kırımlıdır. 5 yıl süren Ankara yıllarıyla 1975'te askerlikte geçen üç buçuk ay dışında Adapazarı'ndan hiç ayrılmaz. Adapazarı'yla adeta bütünleşir. O kadar ki kendi hayat hikâyesinin Adapazarı atlanarak anlatılamayacağını, Adapazarı içinde kendi yaşadıklarının bir mikro tarih olduğunu düşünür. Heyamola Yayınevi'nden yazar ve şehri ekseninde bir kitap istendiğinde 8 ay çalışır, *Hikâyem Adapazarı* 2008 Kasım'ında çıkar: Anı/hatırat türünde olan kitapta yazarın biyografisi ve öykülerindeki çeşitli etkilenmeler açıklama bulur. Sözelimi ailesinin fotoğrafçılıkla uğraşması ile "Mustafa'nın Karesi", babaanneye dedenin "güvercinim" hitabı ile "Geceye Uçurulan Güvercinler", bağ çorbası bahsi ile yazarın son dönemde planladığı Adapazarı yazılarının *Bağ Çorbası* adıyla yayımlanacak olması, öykülerin temelini dedesinin anlattığı hikâyelerle atılması ile "Yeftin" açıklanabilmektedir. Yine yazarın öykü hakkında düşünceleri de söz konusu kitaptan edinilebilmektedir. Fotoğraflarla da görsel olarak somutlaştırılan Adapazarı tarihi, Necati Mert özelinde hikâye-deneme-anı tarzının iç içe geçmişliğinde anlatılmış, gerek bilimsel verilerle gerekse bireysel duyuş ve düşünüşle birleştirilerek sunulmuştur.

1.2.14. Zamansız

2011 sonunda yine Hece Yayınları tarafından çıkarılan *Zamansız*, "Fesleğen" ve "Ada'msın Hikâyemsin!" olmak üzere iki bölümden oluşur ve toplam yirmi dört öykü içerir. Öykü çizgisinin sürekli gelişiminde son noktayı oluşturan *Zamansız*' da biçimsel denemeler ve cümle yapıları dikkat çekicidir. Öyküye yeni tanım getirme üzerine geliştirilen teknikler ve türler arası geçişin yanında ilk dönemlerden beri Necati Mert öyküsünün sabit ayağı olan toplumcu çizgi kendini gösterir. Bireyden topluma yönelen öykülerde 2000'li yılların insanı anlatılır. Recep Şükrü Güngör, *Zamansız*' ın cümle yapısı üzerine dikkat çeker:

Kısa öyküleri şiirsel ifadeyle anlam yoğunluğu içinde. Cümleler günümüz okurunu şaşırtacak kadar kısa. Bazen tek kelimelik bir cümle. Öncesi ve sonrası okunmadan anlayamayacağınız sözler. Bu, Necati Mert'in önceki öykü kitaplarında da karşılaştığımız bir

tutum. Necati Mert öykülerini anlatırken her şeyi açık etmez. Karşısında bazı meseleleri bilen aile içinden birine bilinen bir konuyu anlatıyor gibi anlatır öyküyü. Bu bir kapalılık, bir merak, bir ne oldu şimdi şaşırması yaşatır okurda.⁹

Zamansız, Necati Mert'in henüz yayımlanmış son öykü kitabıdır. Burada da Necati Mert öyküsünün değişmeyen öğeleri Adapazarlılık, modernizm karşıtlığı, şehrin gerçekleri, toplumcu ve ideolojik eleştiri göze çarpar. Diğer taraftan ödüle layık görülen öyküler, Necati Mert öykücülüğünün ulusal anlamda ulaştığı noktanın da göstergesi olur.

1.2.15. Kelepir Sepet

2012'de Okur Kitaplığı'nca basılan ve Necati Mert'in son kitabı olan *Kelepir Sepet*, en eskisi 26 Eylül 1992 tarihini taşıyan otuz dokuz dil yazısından oluşur. İki bölümdür. İlkinde "Dil ve Türkçe Üzerine", ikincisinde "Sözcükler Üzerine" olanlar yer almaktadır. Türkçe ve Türkçenin Öz Türkçeleştirilmesi üzerinde durulur bu yazılarda. Genel olarak dil-hayat ilişkisi, kelimelerden yola çıkarak yapılan eleştiriler, dilde sadeleşme meselesi konu alınmıştır. Bu yazılara yalnız dil yazısı demek yanlış olur; çünkü düşünce ve siyaset yönü de ağır basan yazılardır bunlar. Anlamları karıştırılan, yazımına uyulmayan yahut yazımında kararsızlık gösterilen sözcükler ele alınır. Dikkat çekilen bir başka konu da iktidar-dil ilişkisidir. Burada Necati Mert "Dil devletin değil milletindir" düşüncesiyle meseleye açıklık getirir; dil devrimini savunanları hayli kızdıracak yazılardır. Merkezîyetçiliğin her türlüüne karşı duran Necati Mert, dilin belirli bir sınıfın hâkimiyetinde kalmasını ve bu sınıfın dil üzerindeki müdahalelerini iktidar bağlamında eleştirir. Yazım ve imlâ noktasında son derece hassas olan Necati Mert hem dil üzerindeki iktidar etkisini eleştirmiş, hem de yazım konusunda sıkça karşılaşılan hataları gündeme getirmiştir.

1.3. NECATİ MERT'İN SANAT VE EDEBİYAT GÖRÜŞÜ

1.3.1. Öykü Hakkında Düşünceleri

Öykü dünyasına 1972 yılında *Yansıma* dergisinde yayımlanan "Mustafa'nın Karesi" ile merhaba diyen Necati Mert; öykü, deneme ve incelemeleriyle kırk yılı aşkın süredir yazı hayatı içerisinde. Özellikle öykücü kimliği ön planda olan Necati Mert'in sanat ve edebiyat hakkında görüşlerine gerek öykülerinden gerek deneme ve incelemelerinden, gerekse hakkında yazılanlardan ve kendisiyle yapılan söyleşilerden ulaşmak mümkündür.

⁹ Güngör, Recep Şükrü, " 'Zamansız' Tam Zamanında", *Milli Gazete*, 20 Ocak 2012.

Başlangıcından bugüne çeşitli kırılmalarla değişim ve gelişim çizgisinde olan Necati Mert öykücülüğü temelinde iki aşamadır. 1972-1982 arası öyküler toplumcu gerçekçi çizgiyi yansıtmakla birlikte 1970 döneminde görülen ideoloji ve eleştiri düşüncesi hâkimiyetindedir. Söz konusu dönem ürünlerinde standart kurgu yapısı dikkat çeker; bu bağlamda 1972-82 arası öykülerin Necati Mert'in asıl öykü düşüncesini yansıtacak ürünler olduğu söylenemez. Bu dönem, daha ziyade yazarın 1982 sonrasına hazırlık yaptığı, öykücülüğünün temellerinin atıldığı ve son döneme kadar hiç değişmeyecek taşralılık, değişim eleştirisi, ideoloji eleştirisi, insan temeli üzerine oturtulmuş ve 82 sonrasında teknik anlamda beslemelerle kendi çizgisini oluşturmuştur. Kendisinin de ifade ettiği gibi 1982 öncesi ve sonrası öyküler birbirinden farklı yapıdadır. *Paytonun F'si*'nde yer alan "İstanbul-Taşra" başlıklı yazı 14 Mayıs 1982'de Adapazarı İl Halk Kütüphanesi'nde düzenlenen Sait Faik Anma Günü'nde yapılan konuşmayı içerir. Burada Sait Faik'in yalnız Burgazlı ve İstanbullu tarafının edebiyat camiasında kabul edilmişliği ve merkezin taşrayı görmezden gelerek hâkimiyeti altına alışı üzerine eleştiriler yağdırılır. Adapazarı'nda düzenlenen toplantı, taşranın değerine sahip çıkması ve taşralı duruşun filizlenmesi adına sevindiricidir; ancak yine Adapazarlı olan Kerim Korcan ve Faik Baysal'ın çağrılmaması, toplantıyı düzenleyen kurulun Sait Faik'e merkezin egemenliğindeki ulusal edebiyatın baktığı açıdan değer biçtiğinin göstergesidir. Necati Mert, söz konusu konuşma için "Benim edebiyatçı kimliğimin, toplumcu-gerçekçilikten, bu gerçekçilik içinde daha özel bir yere kayışı bu sözlerle başlar. Başlar da bunun bedeli ödettirilir bana."¹⁰ diyerek edebi duruşundaki değişimi bildirir. Necati Mert'in duruşundaki bu değişiklik beraberinde birtakım problemleri de getirir; nitekim taşrada kalıp merkeze eleştiri yöneltmek, onu yalnızlığa iter, yazıları uzun süre yayımlanmaz, yazar kendi kabuğuna çekilir. Bu süre zarfında yazmayı sürdüren Necati Mert, toplumcu anlayıştan uzaklaşmadan öykünün kazandığı yeni anlatım imkânlarını öykücülüğüne dâhil eder. Yazmak, yine kendi ifadesiyle bir "yaban çileği" olarak hayatının merkezindedir:

İsveç dilinde bir deyimmiş "yaban çileği". Sığınak, liman, yeryüzü cenneti anlamlarına geliyormuş. İlkokulda takvim yaprakları, ortaokulda tek ciltli bir ansiklopedi ile TDK'nın 1955 baskısı "Türkçe Sözlük"ü, lisede okuldan atılmama neredeyse sebep olacak rütbe başıbozukluk, üniversitede sinema ve tiyatro, "Bizim Köy"le, "Nur Baba"yla, "Rezil Dünya"yla karşılaştığım orta ikiden beri de edebiyat, özellikle hikâye yaban çileklerim oldu benim. Oralarda buldum kendimi. Ormandasınız. Bir başnasınız. Yürüyorsunuz. Yaban çileği çıkar karşınıza. Hani sunar

¹⁰ Mert, Necati, "Sait Faik'te Sürüp Giden", *Adalı Sinağrit*, Hece Yay., Ankara 2006, s.92.

kendini. Hani alır, sever, yersiniz. Aranızda kalır bu. Paylaşmazsınız kimseyle. Yahut şiir olur, hikâye olur, roman olur, oyun olur bunlar. Yazdıklarımız, yaban çileklerimizdir aslında.¹¹

Öykü, Necati Mert için ormanda yalnızken karşılaşılan yaban çileğidir; yazar onunla yalnızlığını giderir, nitekim yaban çileği sığınak anlamındadır. 1982 Mayıs'ında edebiyat cumhuriyetini kuran Necati Mert, yazarlığının onuncu yılından itibaren eski statik yapısını bozarak gelişim ve değişim çizgisinde bir anlayışa girmekle söz konusu yalnızlığını pekiştirmiştir. Teknik ve düşünsel boyutta toplumsuluktan postmodernizme her türlü karşıtlığı öyküsüne dâhil etmesi, kendine has bir duruşla yazarın aynı anda zıt görüşlerce dışlanmasına neden olmuştur. Hatta bu süreç, 1994'e kadar öykülerinin yayımlanmamasına, böylelikle kendi kurduğu Çarksuyu'nda basılmasına kadar gider. Son gelinen noktada değiştirmedığı duruşu kabul gören Necati Mert, 70 kuşağında başladığı öykücülüğünü taşrada bulunmasına rağmen yerel kısırlığa düşürmeden ulusala hitap eder boyutta sürdürerek çalışmamızda çok boyutlu yönleriyle incelenmiştir.

Necati Mert öyküsü çok yönlülüğü ile dikkat çeker. İlk dönemlerde toplumcu-gerçekçi ağırlıkta olan öyküler 1982 sonrasında modernizmden postmodernizme tüm yeni yaklaşımların örneği olur. Bu çerçevede değişen ve değişmeyen niteliklerden bahsetmek mümkündür. Teknik anlamda yeniliklere açık olan, öyküye yeni tanım getirecek kadar ileri boyuta gidecek olan Necati Mert öyküsü, değişmeyen birtakım temeller üzerinde yükselir. Söz konusu değişmeyen temeller, taşralı duruş, merkez eleştirisi, insan gerçeği, ideoloji ve eleştiri hâkimiyeti, yalınlığı, gerçekle ilişkisi ve öne çıkan çeşitli temalar üzerinedir. Yazar, sıraladığımız nitelikler çerçevesinde eleştirmenlerce Sait Faik ve Memduh Şevket'e benzetilmekte, öykü anlayışı bu yolla açıklanmaktadır:

Mert'in öykülerini okurken, gerek tematik gerekse anlatımsal bağlamda Memduh Şevket Esendal'ı hatırlamamak çok zor. Hepsinden önemlisi, hayatı benimseyen, insanlara merhametle, şefkatle bakan, tatsız tuzsuz olayları bile bir gülümseme havası içinde anlatan Mert, öyküye varma, öykü oluşturma, öykü yazma biçimiyle de Esendal'ı andırıyor. Mert de Esendal gibi, öyküye kolayca ulaşıyor. Dokunduğu her şeyi öyküleştiriyo. Gündelik hayatın sıradan, yalınkat gerçekliğini, detaylı, şiirli bir dille ama 'o değılden' anlatıveriyor. Kelimenin tam anlamıyla bir anlatma ustası. Birkaç küçük fırça darbesiyle, yaşamın ta içinden bir duyguyu, bir olayı, bir düşünceyi, bir yarayı, bir kişiyi/kişiliği, bir dünyayı canlandırıyor.¹²

Burada özellikle Necati Mert'in yalın anlatım ustalığı vurgulanmaktadır. Yazar, hayattaki herhangi bir şeyi öykü sınırlarına çekerek kolay bir söyleyişle okuyucuya

¹¹ Necati Mert, Fahri Doktora Unvanı Töreni Konuşma Metni, *Hece Öykü*, Sayı: 51, Haziran-Temmuz 2012

¹² Harmancı, Abdullah, "Necati Mert'in "Zamansız"ı Üzerine Düşünmek", *Mahalle Mektebi*, Sayı:5, Mayıs-Haziran 2012

hissettirme çabasıdır. Burada tam bir sonuç verme, okuyucuyu net bir adrese yönlendirmeden ziyade açık uçluluk dikkat çeker. Cemile Sümeyra, Necati Mert'teki bu yalınlığı Sait Faik'e benzetir:

Mert, Sait Faik kadar kolay ve yalın anlatan bir yazardır. Ayrıntıları anında kavrayıp küçük ince buluşlar gerçekleştirir. Edebi keşifler son derece dikkat çekici bir şekilde yer alır. Öykülerin anlatıcısı da en az ayrıntılar kadar önemlidir. Anlatıcı, her şeye hâkimdir ve karakterleri, mekânları, zamanı bilir ve üslubunu buna göre ayarlar. Böylece ustaca bir anlatım gerçekleşir. (...)Mert'in öyküsündeki insan tipi, samimi ve içten insanlardır. Neredeyse bir şehri yahut bir kasabayı dolduracak hemen her tipte insan vardır öykülerde. Ve öyküdeki kahraman karakter, hangi hikâyenin kahramanı olursa olsun, 'ben' duygusunu bir kenara bırakıp anlamaya, kucaklamaya çalışan, geçimli bir karakterdir. Yüce gönüllü, değerlere sahip çıkan, karşıt düşünce ve yaşam tarzına sahip olsa bile saygılı, gösterişsiz, hayatla alıp veremedikleri pek yoktur.¹³

Sait Faik ve Memduh Şevket'e yalın ve kolay anlatması bakımından benzetilen Necati Mert, söz konusu benzerliklere kendince bir duyuş ve duruş ekleyerek öykücülüğünün temellerini oluşturmuştur. Özellikle yaşamdaki her şeyi öyküye dâhil edebilen Necati Mert, insan gerçeğini çeşitli yansımalarıyla ele alarak problem olarak algıladıklarını yansıtmaya, zaman zamansa çözüm sunma yoluna gitmiştir. Ancak burada çözüm doğrudan bildirilmez, hissettirilir. Diğer taraftan Necati Mert'in ele aldığı insan taşrada, daha özelde Adapazarı'ndadır. Memduh Şevket ve Sait Faik'in öyküsünde de gördüğümüz küçük insan, her türlü büyük dünyası ile Necati Mert öykülerinde var olur. Mert, kendini Sait Faik'ten ziyade Memduh Şevket'e yakın bulduğunu dile getirmektedir:

Sait Faik de Adapazarlı. Aynı sudan, Çarksuyu'ndan içmişiz. Şehrimizi seviyoruz, eleştiriyor hem de seviyoruz. Bunlar geliyor aklıma. Bir de benim de pek çok öyküyü "ben" zamiriyle kurmam. Gözlemci ben'i de kullanırım, kahraman bakış açılı ben'i de. Ama bunlar Sait Faik'le dildeş görülmem için yeterli bulunmalı mı? Dildeşlik görenler iltifat ediyorlar galiba yahut fark ettikleri başka şeyler var. Benim başucu öykücüm Memduh Şevket'tir. Kendimden söz ederken bile toplumsala, politik olana geçmeye çalışırım.¹⁴

Görüldüğü gibi Necati Mert öykücülüğünün temelleri Memduh Şevket tarzı teknik ve içerikle atılmış olur; bu çerçevede gelişerek insan merkezinde varlığını sürdürür.

Necati Mert'in edebiyat ve sanata bakışı, kendi ifadesiyle "militanlık"¹⁵tır. Bu çerçevede öykülerde söylenen 'şey'in de gücü öne çıkar. Yani Necati Mert'e göre edebiyat

¹³ Sümeyra, Cemile, "Zamansız", *Hece Öykü*, Sayı: 48, Aralık-Ocak 2011-2012

¹⁴ Söyleşi, "Zamansız" ya da Tam Vakti", *Yeni Şafak/Kitap*, 11 Ocak 2012, Konuşan Nursem Banu Özyürek.

¹⁵ Mert, Necati, "Düğün ve Bebekler", *Zamansız*, Hece Yay., Ankara 2011, s.56.

toplumcu gerçekçilerde olduğu gibi tekdüze mesaj amacında olmamanın yanında salt biçim denemesi olarak da algılanmamalıdır. *Zamansız*'la alakalı söyleşide bu durumu örnekler:

Ben edebi olmak koşuluyla bir şey anlatan, bir şey söyleyen öyküden yanayım. Dediğim, bu anlamda militanlık. Sadece bu öyküde değil ta 1972'den beri hemen her öykümde vardır bu. "Zamansız"da türün tarifine de uzandı militanlık. "Islak"tan, "Hatıraltı"dan söz ettim. "Zamansız" tiyatrodan izler taşır. "Giyotin" sinemaya göz kırpar. "Ada'msın! Hikâyemsin!" sanki bir şehir tarihçesidir. "Lenduha Önünde Bir Çocuk"la "Bir Fotoğrafa Mektup" fotoğraf yazısıdır. Diyalog, tasvir, tahlil nasıl öykü için birer imkânsa gezi, anı, mektup ve özellikle denemenin de öykü için imkân olduğunu, olacağını düşünüyorum. Deneme için de öykü öyle değil midir? Riskli bir yol. Tarif dışına çıkılıyor. Bunu göze alıyorum işte. Edebiyat var mı yapılanda, buna bakılmalı. Yıllar önceydi, Taksim'de Sütüş'e girdik Neclâ'yla, nar taneleriyle süslenmiş, sütlaca benzer bir tatlı dikkatimi çekti vitrinde, istedim, adını da sordum: aşureymiş. Allah Allah! Benim bildiğim, esmer, ılık aşureyle hiç ilgisi yoktu bunun. Ama bu da güzeldi. Bu da tatlıydı.¹⁶

Necati Mert'e göre anlatılan edebî olmak koşuluyla türe dâhil olur. Bu düşünceyle öykünün sınırlarını genişleten Necati Mert, özellikle 1982 sonrasında Sait Faik hakkındaki konuşması ile taşradan merkeze hitap ederek merkez karşısında taşranın konumunu kuvvetlendirmiş, mekânı insandan ayrı tutmayarak taşralılığı işlemiştir. Necati Mert öyküsünü bu noktada farklı kılan, taşrayı anlatmasına rağmen yerelliğin doğurduğu sığığa düşmemesidir. Yazar, taşrayı, diğer taşralıların işlediği gibi aşırı iyimserliğiyle ele almamış, karşıt yönleri bir arada değerlendirerek insan gerçeğini dile getirmiş, bunu yaparken de kurgunun imkânlarını değerlendirmeyi bilmiştir:

Merkezin kibri taşra öyküleriyle, köy romanlarıyla sınırlı değil. Her alanda bu böyle. Bu kibre karşı taşrayı arkalayan çok yazım oldu, "Paytonun F'si" bu yazılardan oluşur. Fakat taşrayı futbol fanatikleri gibi tuttuğum da söylenemez. Taşrada her şey güzel değil çünkü. Taşradan, köyden söz eden pek çok ürün için de söylenebilir bu. Peki, merkezde her yapılan doğru mu? Mesele galiba yapılanın özgün, yeni bir iş olup olmadığında. Dilimi, işçiliğimi, biçim verişimi övüyorsunuz... Teşekkür ederim. Adapazarı'nda yaşıyorum. Öykülerimde de bunu saklamıyorum. Edebiyatın mekânla değil insanla ilişkili olduğuna inanıyorum çünkü. Bir de sizin dediklerinizle – biçem yahut yapı yahut da kurgu diyelim toptan."¹⁷

Görüldüğü gibi yazarın amaçladığı anlatılanın yeniliğidir. Bu bağlamda Necati Mert öyküsünün gelişim çizgisinin sürekliliği öne çıkar ve sınırları genişler. İçerikte sabit ayaklara sahip olan öykücülüğüne kurguya dayanan değişiklikler dâhil olur. Edebiyatta ve Necati Mert öykücülüğündeki son büyük kırılma postmodernizm noktasındadır. Toplumcu gerçekçi

¹⁶ Söyleşi, "Zamansız" ya da Tam Vakti", *Yeni Şafak/Kitap*, 11 Ocak 2012, Konuşan Nursem Banu Özyürek

¹⁷ Söyleşi, "Zamansız" ya da Tam Vakti", *Yeni Şafak/Kitap*, 11 Ocak 2012, Konuşan Nursem Banu Özyürek

çizgiyle öyküye başlayan yazar, 1982 sonrasında edebiyat ve öyküdeki değişime kapı aralayarak, 70'lerin genel atmosferinden sonra kendi duruş ve duyuşunu açığa çıkarır. Değişen dünya ve değişen insan anlatmada da kendini göstermiş, modernizm kendi imkânlarıyla kendini sorgulamaya koyulmuş ve postmodern anlayış egemenliğini kurmuştur. Daha ziyade bireye yönelen edebiyat, çok sesli yapısıyla tam bir yeniyi ve değişimi içerir.

Necati Mert öykücülüğü, taşra merkezini kaybetmemekle birlikte öyküdeki değişime yabancı kalmaz. Adapazarı'nı bilinçli bir duruşla işleyen ve bu tavrıyla yerel sınırlara hapsolme tehlikesini aşan Necati Mert, söz konusu başarısını insanın her halini değişen öykü anlayışlarına kopmamakla sağlar. Bu çerçevede öykücülüğümüzün 90'lardan sonra ağırlıkla yöneldiği postmodern anlayış öne çıkar. Necati Mert, bakış açısı olarak postmodernizme karşı durmakla birlikte dönemin yaygın anlatma şekli olduğundan postmodern unsurları öyküsüne dâhil eder. Nitekim ona göre edebiyat dil vasıtasıyla eylemini sergiler; dilin imkânlarının edebî olması ona göre yeterlidir:

Hele, 80 sonrası özellikle böyledir. Postmodern'dir. Neden? Neoliberalizmin kültür-sanattaki karşılığıdır postmodernizm. Kapitalizme karşı olanın bu edebiyata karşı olması gerekir. Sözelimi ben. Temelde karşıyım. Sömürüye hizmet ettiğine inanırım. Ancak düşmanı değilim. Alfabe, dil ve kelimeler sınıfların nasıl ortak imkânları ise, her yeni edebiyat da dile ve anlatıma yeni imkânlar getirir, onları insanlığa sunar. Bu anlamda postmodernizm, her yeni arayış gibi edebiyatı genişletmiştir. Karşı olan da sunulan anlatım imkânlarından yararlanır. Benim hikâyem 50 Kuşağının hikâyesine benzemez. Ama onlardan hiç mi aldığı yoktur? Bu, postmodernizm için de böyle. Günümüz edebiyatı, diyelim ki bir yanlış içindedir. Ama kendi anlatısını kurmaktadır. İsteyen, doğru bildiği kendi yolunda bundan yararlanabilir.¹⁸

Necati Mert, sol düşünce yapısını öykücülüğünün başından sonuna sabit ayak olarak korumuştur. Özellikle 1972-1982 arası öyküler bu düşünce yapısının klâsik yansımasıdır. 1982 sonrasında da söz konusu düşünce yapısı değişmemekle birlikte işleniş şeklinde farklılık görülür. Yazar gelenekle olan ilişkisini "Gelenekçi de değilim. Gelenekçinin yeniyle hiç alışverişi yoktur. Ben yeniden yanayım; ama tepeden inmece değilim, gelenekle buluşmamış yeninin yaşamayacağını düşünürüm."¹⁹ sözleri ile net bir şekilde ifade eder. Buna göre yazar, postmodernizme düşünce bakımından karşı durmuş, ancak muhafazakâr bir yaklaşımla topyekûn karşı çıkmamıştır. Nitekim öykü başlangıcından bugüne sürekli gelişim çizgisindedir. İlk dönemlerde ve toplumcu yazarlarda kullanılan olaya dayalı klasik serim-

¹⁸ Söyleşi, "Nobel'in Solda İtibarı Yoktur", *Yeni Sakarya*, 4 Ağustos 2009, Konuşan Engin Arapoğlu

¹⁹ Söyleşi, "Gece 12'de Bir Tren Gelirdi İstanbul'dan" *Sakarya Yenihaber*, 10 Eylül 2012, Konuşan Engin Arapoğlu

düğüm-çözüm kurgusu geçerliliğini yitirmiş, 1980 ihtilali sonrasında toplum ve siyasetin girdiği modernleşme çizgisinde yeniden yapılanma süreci edebiyatta yansımaları postmodern anlayışla göstermiştir. Necati Mert gerek toplumcuların, gerek 50 kuşağının, gerekse postmodern düşüncenin öyküsüne dâhil etmekten çekinmediğini söyler; nitekim söz konusu farklı anlayışlar edebiyatın alanını genişletir. Necati Mert öyküsü de ulusal edebiyatta bu gelişime yabancı kalmayarak yerel içerisinde yerele hitap etmekten, yerel kalmaktan kurtulmuş ve öyküsünün sınırlarını genişletmiştir.

Necati Mert öyküdeki değişime yabancı kalmamak suretiyle ulusallığını muhafaza etmiş ve özellikle *Zamansız*'daki öykünün tanımını genişletme girişimleriyle Türk öykücülüğünün gelişimine katkıda bulunmuştur. Necati Mert, bu katkısını öykünün kuramsal yapısını içeren *Öykü Yazmak*²⁰ adlı kitabı ile sürdürmüştür. Yazarın öykünün teknik detayları ile ilgili görüşlerini bu yazılardan takip etmek mümkündür. Öncelikle öykünün nasıl olması, ne içermesi gerektiğiyle alakalı görüşler öne çıkar. Burada anlatma esasına bağlı olması nedeniyle birbirine yaklaşan öykü ile roman türleri karşılaştırılır, öykünün özellikleri öne çıkarılır:

Öykünün romana bakarak piyasa değeri yok. Kısadır öykü. Kısallığına rağmen koca bir dünya sığdırır içine. Bunu da içeriği belli bir an'da yoğunlaştırarak sağlar. Kronolojiye bağlanmaz. Kişileri çoğaltmaz. Olup biteni dallandırmaz. Her şeyi ne kadar az tutarsa anlatacaklarının o rütbe çok ve derin olacağını düşünür. Bütün hünerini buna harcar. Bunların okur tarafından görülmesi lazım. Bu kolay değil. Romanın yataylığı öyküde yok. Piyasada romanın gerisinden gelmesi, bundan olacak. Öykü üzerine kitap azlığı da, belki aynı nedenle. Belki, dünyada olsun, Türkiye'de olsun, ünlü öykücü azlığı da öykünün zorluğundan.²¹

Necati Mert'e göre öykü, romandan farklı olarak yoğun bir anlatıma sahiptir. Çünkü öykü kısıtlı imkânlarda çok şey anlatmaya çalışır. Bu bağlamda öykü romana nazaran zor olduğundan yazanı ve okuyanı da kısıtlıdır. Necati Mert'in bu görüşleri ile öyküyü romandan bağımsız bir tür olduğunu gösterir; öykünün romanın kısası olduğu şeklindeki yaygın görüşe öyküyü öne çıkararak karşı durur. Necati Mert'in bu ifadeleri öyküyü ya da yazıyı herhangi bir kurala bağlama anlamına gelmez. Öykü, daha genel anlamda sanat, belirli kalıplardan belirli şartlarda çıkarılarak icra edilemez, kendine mahsus bir dili, düşünce dünyası vardır. Teknik sınırlar da edebîlik var olduğu sürece aşılabilir. Dolayısıyla yazı için sınır koymak mümkün değildir; herhangi bir büyük yazar (Sait Faik, Memduh Şevket, Çehov...) gibi olmak ülküsü dahi sınırlandırıcı olur. Bu bağlamda önemli olan hissettirebilme gücüdür. Necati

²⁰ Mert, Necati, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006

²¹ Mert, Necati, "Öykü Etrafında", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.16.

Mert, Ömer Seyfettin'den referansla²² hissi ön plana alır; önce yazarın hissetmesi gerekliliğini vurgular. Yazar önce duyacak, sonra duyuracaktır. Ancak bu duyurmanın net bir kuralı da söz konusu değildir. Bu hususta tek gereklilik, yine Ömer Seyfettin'e referansla dil üzerindedir: “Cümlelerimiz basit olmazsa, fen dilinden kaçmazsak, yani diyeceğimizi sadelik içinde demezsek ne olur? Duyduğumuzu duyurmak için dil aramış oluruz ki bu da içtenliğe gölge düşürür.”²³ Öykü, öncelikle yazarın hissetmesi, sonra da bu hissi duyduğu yalın şekliyle yazıya dökmesi sonucu amacına ulaşır. Dilin yazıyı boğması, hissi gizlemesi yazının samimiyetini bozar. Burada biçim meselesinden de bahsetmek gerekir. Şüphesiz, her öykü bir biçim üzerine oturtulur; biçim dille sağlanır. Dildeki samimiyetsizlik yazının estetik yönünün kuvvetlenmesinin yanında iletişimini engeller. Hissedilenin doğru dille yansıtılmaması biçimin tek yönünü öne çıkarır. Necati Mert'in Kagan'dan aktardıklarını okuyalım: “Kagan, biçimin, hem estetiğe hem de iletişime ait ikili fonksiyonu olduğunu, dönüp dönüp okumanın da, asıl bu beraberlik için gerektiğini söyler. Yani, biçim ayak bağı oluyor mu? İçeriğin anlaşılmasını engelliyor mu? Yazar için apaçık olan, okur için de apaçık mı? Bunların yoklanması için.”²⁴ Buna göre biçim iletişimi engellemeyecek boyutta olmalıdır. Yazarın hissettirdiğini okuyucuya hissettirme çabası biçimle içeriğin dengeli kullanımını sağlar. İçeriğin yoğunluğu biçimsel estetiği, biçimin yoğunluğu içeriğin mesajını engelleyecektir. Necati Mert'e göre mensûre tarzı öyküler son dönemde ağırlığını hissettirmektedir. Düzyazı şeklinde olan, ancak doğrudan şiirden beslenen bir tür olan mensûre, edebiyatta ayrı bir tür olsa da günümüz öykücülerini biçimsel denemeler amacıyla öyküyü mensûreye çevirmişlerdir. *Öykü Yazmak*'taki yazılar *E* dergisine öykü gönderen yeni öykücülerin eleştirilmesi doğrultusundadır. Buna göre öyküye yeni başlayanlar, içeriği biçime feda ederler:

Peki, günümüzün 'metin' veya 'anlatı' yazarları, sanatı içerikle biçimin beraberliği değil de, sadece biçim hüneri görmekle mensûre'ye dönmüş olmuyorlar mı? Oysa, dönem, II. Abdülhamit dönemi değil. Kendileri de, 'sadece bir şiir heyecanı' peşinde değillerse eğer, sebep acaba ne ola ki? Tek kelimeyle: Yabancılaşma. Hayata yabancılaşma. Yani altyapısızlık.²⁵

Mensûre, Servet-i Fünûn döneminde basın ve yayında uygulanan istibdâd neticesinde çıkan bir türdür. Dönemin anlayışı kapalılığı öne alır; memnuniyetsizliğini kapalılıkla ifade etmeye çalışır. Halit Ziya'yla örnekleri sergilenen türün son dönem öykücülerince kullanılması yabancılaşma olarak yansır. Ancak buradaki yabancılaşma, 50 kuşağı

²² Ömer Seyfettin, “Üslûb-i İnşâî”, *Sanat ve Edebiyat Yazıları/Bütüin Eserleri 14*, (Haz. Muzaffer Uyguner) Bilgi, Ankara 1990, s. 15.

²³ Mert, Necati, “Hissetmek, Hissettirmek ve Sadelik”, *age*, s.20.

²⁴ Mert, Necati, “Kendini Okurun Yerine Koymak”, *age*, s.22.(İçinden: Prof. Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Türkçesi: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, İstanbul 1982, s.394-396)

²⁵ Mert, Necati, “Yazmak ‘Hobi’ Olunca”, *age*, s.24.

varoluşçularının öyküye getirdiği yeni soluktan da farklı olarak altyapısızlık şeklinde kendini gösterir. Nitekim ne Servet-i Fünûncuların ne de 50 kuşağı varoluşçularının bulunduğu ortam artık hissedilmez. Bu çerçevede Necati Mert'in öyküde biçimi kullanımı da yerini bulur. Mert, Kagan'dan referansla biçim ve içeriği dengede tutmayı tercih eder. Onun öyküsünde biçim arayışları hız kesmemekle birlikte içeriği engelleyecek boyutta da değildir. Diğer taraftan öykü ile şiir Necati Mert öykücülüğünde birbirine yaklaşır. Bu yakınlaşma öykü ile şiirin dili kullanma şekillerinde kendini gösterir. Şiir dili bir şey anlatmaktan ziyade çok şey anlatmakta, mecazlarla, istiârelerle anlam sınırlarını genişletmektedir. Ahmet Haşim şiirin peygamber sözü gibi tefsire muhtaç olması gerektiğini söyler; bu gereklilik şiirin açıklanmasındaki karmaşayı ve dil imkânlarının zenginliğinin göstergesidir. Öykü de az söze sahip olması dolayısıyla şiire yaklaşır: "Öykücü her şeyi anlatmaz. Hele uzun uzun hiç anlatmaz. Kimi yerlerde boşluklar bırakır. İster ki her okur kendi hayal gücüyle buraları doldursun. Söylenmeyen, ama kastedilen şey, böyle görülsün. Öykü şiire yaklaşıp yaklaşıp bu eksilteli, dolayısıyla imge ve çağrışımlara çok müsait diliyle yaklaşır."²⁶ Öykü, anlatımındaki kısıtlılıktan dolayı dili tasarruflu kullanmak mecburiyetindedir. Böylelikle imgeleme kurulan yoğunluk öyküye dâhil olur ve bu suretle her şey okuyucuya söylenmez; okuyucunun dikkati ve çözümlemesiyle mesajı hissetmesi amaçlanır. Öykü ile şiirdeki yakınlaşma yalnız dili kullanım bakımından kendini gösterir. Nitekim öykünün zaman, mekân, karakter gibi diğer anlatım elemanları olay ya da olaycık bağlamına oturtularak anlatımda yerini alır. Bu noktada mensûre ile şiir arasında karşılaştırma yapıldığında öykü mensûreden ziyade şiire daha yakın durur. Çünkü şiirde de imgelem vasıtasıyla mesaj hissettirilir; mensûre ise mesajı çok silik verir ya da tamamen ortadan kaldırır.

Necati Mert'in öykü anlayışını bildiren hususlardan diğeri öykünün boyutuyla alakalıdır. Yazar, öyküye niceliksel boyutuyla değer biçilmesine karşıdır; öykü boyutu ile kalitesi arasında doğru orantı yoktur:

Sayfa çokluğu emekten sayılmıyor. Cümleler peş peşeymiş, kişi ve olay bolmuş; bunların önemi yok. Görülen, hissedilen ve düşünülen her şeyin de yazıda yer alması gerekmiyor yani. Güzel de sayfa, satır miktarı ne olmalı? Kişi, olay, gözlem, duygu ve düşüncenin altın sayısı nedir? Bunun cevabı yok. İyi ki yok. Nasıl ki etek boyları için de yok. Ama sayısal olmayan bir ölçü yine de var: Elbise vücuda oturmalı. Vücudu göstermeli.²⁷

Öykü, şiir bahsinde de değindiğimiz gibi taşıdığı ve hissettirmek istediği tüm düşünce ve duyguları söylemek zorunda değildir. Bunlar öyküde yine vardır; ancak okuyucunun dili

²⁶ Mert, Necati, "Şiir, Öykü ve 'Ağıt'", *Adalı Sinağrit*, Hece Yay., Ankara 2006, s.109.

²⁷ Mert, Necati, "Öykü Boyu", *Öykü Yazmak* s.115.

çözümlemesi ile elde edilir. Böylelikle metnin boyutuyla alakalı problem ortaya çıkar. Öykü, şiir kadar kısa yoğunlukta olmamakla birlikte tüm taşıdıklarını aktaracak kadar uzun boyutlu değildir. Bu çerçevede hâsıl olan boyut problemini Necati Mert elbise örneği ile çözer. Elbise için standart bir ölçü yoktur; en uygun elbise kişiye uygun olanıdır. Burada elbise öykü, vücut ise anlatılmak istenendir. Öykü vücudu sarmalı, en net şekliyle göstermelidir. Ne bol gelip lafi uzatmalı ne de dar gelip anlatılanı açıkta bırakmalıdır. Öykü türündeki bu netlik, kısa olma özelliğinin de temellerini sağlamlaştırmış olur: “Öykü, bu kısalıktan alıyor tadını. Kısalık’tan kasıt, gerekli olan sözün altında söz değil. Fazlası olmayan söz. Elbiseyi hakkıyla dolduran söz. İşte onun kalıbı yok. Yine diyeceğim: İyi ki yok! Her öykü kendi ölçüsüyle gelmekte. Az keyif mi? Az tat mı bu?”²⁸ Öykünün kısa ya da uzun oluşu, anlatılandan ziyade öykünün kişiliği ile alakalıdır. Burada kişilik, öyküde amaçlanandır. Okuyucuda uyandırılmak istenenler belirlendikten sonra bunun belirli kalıba dökülmesi boyutu ortaya çıkarır. Önemli olan söz konusu amaçlanana uzun uzun dile getirerek okuyucuyu etkilemenin aksine kısa ve yoğun biçimde hissettirmektir. Ancak kısalığın boyunu belirleyecek olan da yine kişilikle ilgilidir. Öykücünün dili kullanım gücü, yoğunluğu artıracak, dilin güçlenmesi ile kısalan öykünün tadı da artacaktır. Öykü kıaldıkça hissettirdikleri ve çağrıştırdıkları da artar. Görülüyor ki mesele anlatım şekline dayanmaktadır. Bu çerçevede Necati Mert, sözcüklerin tasarruflu kullanımını *sabırsızlık etmeden* şartına bağlar. Öykünün söz konusu vücuda oturması, anlatılanın miktarınca kullanımına bağlanır:

Sabırlı ve tane tane anlatmak, gerekeni gerektiği kadar anlatmak mı yoksa? Şüphesiz öyle. Şiirde öyle, ona en yakın tür öyküde de öyle. Kişiler, kişilerin başından geçenler, aralarındaki konuşmalar hep gerektiği kadar olacak. Bunların temel düşünceye ve besleyici düşüncelere bağlantılarında da şiddetten kaçınılacak. Eşya ve mekân bu konuda en sakin iki yardımcı. Fakat bunlara ait ayrıntılarda da çizme yine açılmayacak. Bulduğumuz simgesel sözler, yarattığımız anlam yüklü durumlar, duygusal sahneler olabilir. Bunlar bir başlarına da güzeldirler hatta. Ama karar bilmek bu buluşlar için de geçerli. Bunlar öykülenen bütüne cuk oturuyorsa kullanılmalılar. Bir şart daha. Tuluatçılar, tutulan bi esprinin üst üste tekrarına ‘sağmak’ derlermiş, öyle: Sağmadan.²⁹

Söz konusu görüşlerde öne çıkan, hissettirilmek istenenin miktarına uygun kullanılmasıdır. Öyküden doğacak mesaj ya da hissiyat, sık tekrarla ya da aceleci biçimde vurgulanmamalı, diğer öğelerin de desteğiyle *sağmadan* bildirilmelidir. Burada yine biçim ve içeriğin dengeli kullanımı vurgulanmakta, birinden birinin miktarını aşması öykünün niteliğini bozmaktadır.

²⁸ Mert, Necati, “Öykü Boyu”, *Öykü Yazmak* s.116-117.

²⁹ Mert, Necati, “Sabırsızlık Etmeden”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.139-140.

Necati Mert'in öykü ve edebiyata bakışını ele aldığımız bölümde yazarın söz konusu görüşlerini öyküsüne nasıl dâhil ettiğinden de bahsetmek gereklidir. Özellikle biçim içerik arası denge, öykülenenin yoğunluğu ve hassasiyeti noktasında Necati Mert'in bir söyleşisindeki açıklamaları dikkat çekicidir:

Öykü bir söz olarak, bir eylem, durum olarak gelir bulur beni. Yaşamış, görmüş, işitmiş veya okumuşumdur. İçlenmiş, sevinmiş, öfkelenmişimdir her biriyle. Oturur yazarım. Bir eylemdir öykü bende. Tavrı. Tepki. Bir duygu hali. Bunu anlatır, paylaşıyorum. Hemen olmaz ama. Bazen olur da, çok zaman geç olur. Öyküyü zihnimde taşıyorum önce. Kişileri seçer, bir mekâna yerleştirir, aralarındaki ilişkiyi kurar, hatta neler konuşacaklarını da aşağı yukarı belirler, öykü, diyeceğini diyecek kıvama geldi mi de yazmaya otururum. Yazarken çok ara veririm. Dalar, üst üste çay içer, ordan burdan çok şiir, çok öykü okurum. Nihayet biter. Biter de bitmiş gözüyle bakmam yine de. Bekletirim. Döner döner okurum. Çatıda değişiklik olmaz. Çatı, zihnimde baştan oluşturduğum çatıdır hep. Ama sözcükler, cümleler değişir yahut yer değiştirir mutlaka; sanırım artı bağlamlar oluştururum böyle yaparak. Bunlar kurgudur. Kurgu, yani montaj. Böylesi makalede, biyografide, anıda, belgesel filmde de var. Fark şurada: Bunlarda bilgi ve yaşanan kurgulanıyor, öyküde, romanda ise imgesel ve yaşanabilir olan. Bu farktan dolayı edebiyattaki için "kurmaca" yeğleniyor. Yanlış değil. Fakat bende ki çağrışımı "düşsellik" olduğundan ben kurmaca'yı pek kullanmam.³⁰

Görüldüğü gibi Necati Mert'te öykü, yaşamsal gerçekten koparak gelir ve öykünün doğuşu bir tepki, bir amaç üzerinedir. Asıl amaçlanan, sabırsızlık edilmeksizin öykü öğelerine büründürülür, ince ince işlenir. Burada dilin anlatım imkânlarının geniş tutulması, öykünün kısıtlılığının avantaja dönüştürülmesi esası öne çıkar. Anlatılan, bire bir gerçek temelli olsa da yazarın süzgecinde, kendi ifadesiyle *düşünde*, yeniden şekillenir, kurgulanır. Böylelikle öykü yoğunluğuna aktarılmış gerçek Necati Mert öyküsünde yeniden oluşturulur; gerçeğin göndermeleri zenginleştirilir.

Necati Mert'in öykünme ve öyküleme sürecinde esas olan, ifadelerinde görüldüğü gibi gerçeklikten beslenme üzerinedir. Kurgusalılık-yaşamsallık arası çizgide olan Necati Mert öykülerinde gerçeğin ya da gerçekliğin oluşturulması üzerine de tartışmak gerekli olacaktır. Bu çerçevede Necati Mert öykülerinde kurgu/gerçeklik ve biyografi ilişkisi ile diğer kurgu öğeleri incelenmelidir.

³⁰ Söyleşi, "Necati Mert'le 'Zamansız' ve Öykü Üzerine Söyleşi", *Hece Öykü*, Sayı 48, Aralık-Ocak 2011-2012, Konuşan: Cemile Sümeyra.

1.3.2. Gerçeklik ve Kurgu Hakkında Düşünceleri

Necati Mert'in öyküleri, yaşamsal gerçeklik ile kurgusal gerçeklik arasında, çoğunlukla yaşamsal gerçekliğe daha yakın bir noktada durur. Hissettiklerini hissettirme çabasında olan yazar, söyleşisinden edindiğimiz öykü yazma süreci ile alakalı görüşlerinde, yaşamsal gerçekten öykündüğünü, yaşamdaki bir durumun, olayın, etkileşimin onu öykülemeye ittiğini söyler. Öykülerin ısrarla Adapazarı'nı mekân edinmesi, söz konusu gerçeklik izlenimini kuvvetlendirir. Adapazarı'nda yaşanan herhangi bir gün, şehrin güncel bir problemi, şehrin taşralı hali, şehirde yaşayan insanların çeşitliliği vb. konular Necati Mert öyküsünde Adapazarı'nın yaşayışını gösterir. Tüm bu gerçeklik durumu, türün kurguya dayanması dolayısıyla öykülerin bire bir gerçeğini yansıttığını ispat etmez. Necati Mert, öykülerinin biyografisi ile ilişkisi hakkında şunları dile getirir:

Öğrencilik yıllarımı çıkarayım, Adapazarı, altmış yılı geçti, hiç ayrılmadan yaşadığım şehir. Hayatla, insanlarla ve kitaplarla ilişkiyi orada kurdum. Haliyle, yazdıklarım Adapazarı'nda yaşadıklarımın ayrı düşünülemez. Ne ki yaşadıklarımın tıpatıp da değil. Aralarında bire bir ilişki yok. Öykü ise, roman ise yazdığımız, olamaz da zaten. Hayat, bütündür. Geneldir. Bir şey söylemez. Anlatmaz. Yazar, öyküden neyi murat ediyorsa ona uygun malzemeyi bu karmaşadan seçer, alır, bıraktıkları olur, ekledikleri, değiştirdikleri, uydurdukları... olur. Bunları kurgular. Hayat öykü üzerinden böyle söyler söyleyeceğini. Bu da geneli vermez. Anlatıcının bakış açısıyla sınırlı kalır. O kadar ki, "Adapazarı'nda doğdum. Öğretmendim, şimdi kitapçılık yapıyorum" diye başlayan bir öykü yazsam –öykü ama- bunun hayatımla ilişkisi yine de kurulmamalı. Okurun kurmaya hakkı var; ama yazarın tam biyografisine gidilemez buradan. Anı ise yazılan, gezi yazısı ise, günce, günlük ise başka. Bunlarda amaç, yaşantıya sadakattir. Diyeceksiniz: Bakış açıları yok mu? Var, yazanın açısıdır bu, var da yazar onu yaşantıdan sapmadan doldurur. Bir anlamda hayat hikâyesini gönüllü olarak açar okura. Öykü bu izni vermez. Gelelim türler arası ilişki durumuna: Tarifine uygun öyküyü seviyorum. Yazıyorum. Ama zaman zaman öyküyü başka türlere yaklaştırarak zorladığım da oluyor. *Zamansız*'da öncekilerden daha çok böylesi. "Zamansız" öyküsü tiyatroya yanaşır örneğin. "Ada'msın! Hikâyemsin!" tarihe, "Çocuk ve Su" ile "Bir Fotoğrafa Mektup" anıya, "Düğün ve Bebekler" köşe yazısına. "Zamansız" dışındakiler ayrıca yer yer denemeden de destek alır. "Giyotin" de öyle, "Giyotin" ayrıca bir filmle kol kola girer. "Zamansız" Oktay Akbal'ın bir romanına göz kırpar, "Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması" Memduh Şevket'in iki öyküsünden kolajdır adeta. Türün türe sağladığı imkânlardır bunlar, tıpkı diyalog gibi, tasvir, tahlil gibi. Peki, öykü, öykülüğünü koruyabilir mi böyle? Bence korur. Değişerek korur. Diyelim yanlıyorum, edebiyat var mı ortada? Varsa ne gam!³¹

Görüldüğü gibi yazar Adapazarı'nı anlatma sebebi olarak altmış yılı aşkın zamandır burada yaşadığını, okurluğunun ve yazarlığının burada şekillendiğini, dolayısıyla

³¹ Söyleşi, "Necati Mert'le 'Zamansız' ve Öykü Üzerine Söyleşi", *Hece Öykü*, Sayı 48, Aralık-Ocak 2011-2012, Konuşan: Cemile Sümeyra.

Adapazarı'nın öyküsünün temelinde yer almasının doğal olduğunu söyler. Buradan yaşanmışlıkların doğrudan öyküsüne dâhil edildiği yorumunu çıkarmak yanlış olacaktır. Nitekim edebiyat ile hayat arasında temel bir ayrım koyan yazar, hayatın anlattıklarının amaçsızlığını, edebiyatınsa hayatı bir amaç doğrultusunda kullandığını, yönlendirdiğini söyler. Yazarın hayata dair bir bakış açısının bulunması kurgulama için temeli oluşturur; yazarın merceğinden süzülen hayat, öykü ve romanda biyografi niteliği kazanamaz. Necati Mert, öykü temelinden kopmamak suretiyle diğer türlerle de ilişki içerisindedir; deneme, tiyatro, anı, tarih, köşe yazısı, sinema gibi türler ile öyküyü bütünleştirerek türün sınırlarını genişletir. Gerçeğe dayanan, düşünsel nitelik taşıyan deneme, köşe yazısı, tarih gibi türlerle ilişki kursa da yine de anlatılanlar biyografi niteliği kazanamaz. Tüm bunların yazarın gerçeğini yansıttığını söylemek mümkündür; ancak hayatı ile bire bir ilişkilendirilemez. Önemli olan yazılan herhangi bir şeyin edebiyatla ilişkili olup olmamasıdır. Bu noktada yazarın aşure örneği hatırlanmalıdır.³²

Necati Mert, gerçeklik-kurgusallık ilişkisini kişiselleştirme temelinde açıklar. Öykü, kökeni itibariyle öykünmekten gelir; yaşanmışı taklit etme üzerine kurulur. Gerçek, her insanda farklı çağrışımlarla en gerçek şeklini alır; gerçekliğin şiddeti etkilenmişlikle doğru orantılıdır. Dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen herhangi bir olay, içerisinde bulunmayan için farklı silik bir gerçeklik, bulunan için daha net bir gerçeklik izi bırakır. Bu bağlamda Necati Mert, öyküsünde işlediği gerçekliği kişiselleştirerek özelleştirir. Önemli olan maddi gerçeklikten ziyade manevi gerçekliktir:

Kişisellik, malzemenin (kişi, olay, mekân, zaman, diyalog, nesne...) çok özel mercekten görülmesi demek. Bu da – biliyorsunuz – imgesel düşünmenin mecaz, kişileştirme, abartma, karşılaştırma gibi araçlarıyla oluyor. Böyle bir işlemde geçirilmiş malzeme, diyelim bir partili, model alınan partiliden şüphesiz farklıdır. Fark da, duygusalda çok ruhsal alanda görülür. Bu, maddi gerçekliği bozmak değil, ona, yanı sıra yeni bir boyut eklemektir; usuldendir, hatta yapılması gerektir. Çünkü sanat, bir kişinin, olayın, mekânın maddi gerçekliğiyle yetinmez, onun önemine, anlamına, katkısına veya olumsuzluklarına da uzanır. İşte bu uzanış, yani “dünyanın insanileştirilmesi” kişiseldir ve her yazar, bunu kendi araçlarıyla ve kendince yapar.³³

Burada sanat-nesne-yazar ilişkisi irdelenmektedir. Buna göre sanat, genele ait olanı özel kılma yoludur. Dikkat edilirse malzeme (nesne) her yaklaşım için ortaktır. Onu kişisel kılan ve asıl gerçekliğine kavuşturan, edebiyatta dil vasıtasıyla yeniden şekillendirilmesi, özele indirgemesi ve tekrar genele iade etmesidir. Böylelikle sanat, Kagan'a referansla, özel

³²Örnek için bkz: Söyleşi, “Zamansız” Ya Da Tam Vakti”, *Yeni Şafak/Kitap*, 11 Ocak 2012, Konuşan Nursem Banu Özyürek

³³ Mert, Necati, “Kişisel ve Kapsamlı”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.71.

(tikel) olanda genel olanın aranma çabasına dönüşür. Böylelikle sanat, Necati Mert'in söyleşisinde bildirdiği üzere, hayatı bir amaç haline büründürür; hayattan aldığını özele indirgeyip amaç yükleyerek tekrar genele çevirir. Kurgulamanın temelinde de bu düşünce yatar. Kişi, mekân, zaman, diyalog, sahne, olay ne kadar gerçeğe bire bir örtüşse de anlatılanları yazarın merceğinden süzülmesi, bir amaç haline gelmesi kurgulamayı oluşturur:

Hayat kendiliğinden bize bir şey söylemez. Söylemesi için, içinde olan bitenin birisi tarafından kurgulanması gerekir. Kurgulamak, yani olan bitenin gerekli olanlarını seçip almak ve düzenlemek. Neye göre? İşte Rasim Özdenören'in 'temellendirmek' dediği şey bu.³⁴ Siz, olanları bir açıdan görmüş ve onlara anlam vermiş, ad koymuşsunuz, diyelim. Bu temel'dir. Temelinizdir. Kurgu da, olanların, sizinki gibi görülecek, anlam verilecek, ad konulacak şekilde yeniden düzenlenmesi.³⁵

Görüldüğü gibi Necati Mert öyküde gerçeği merkeze almakta, ancak doğrudan gerçeği yansıtmaktan ziyade merceğinde tekrar şekillendirerek kurmacayı öyküye dâhil etmektedir. Böylelikle onun öyküsü kurmaca ile gerçek arasında, gerçeğe daha yakın noktada bulunur.

Necati Mert kurgusal gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik arasında, amaçlılık-amaçsızlıktan başka her şeyi söyleyip söylememek noktasında da farklar tespit eder. Buna göre yaşam, her şeyi açığa çıkarır, eşit bir paylaşım içerisindedir. Öyküde ise yaşamda olduğu gibi tüm gerçeği, olan biteni işlemek kurguya zarar verir. Dolayısıyla yaşamsallık ile kurgusallık her şeyi söylemek ile hissettirmek noktasında birbirinden ayrılır:

Yazar, özellikle öykücü her şeyi söylemez. Her şeyi söylemek kurguyu zedeler çünkü. Fakat bu, tanıklıktan kaçmak demek de değildir. Yazar, duyuş ve düşünüşüne ve duruşuna göre tanıklık eder, öyküsünü de öyle kurar. Tanıklığı duyuşal değil de zihni olduğundan kurgusu da – tabii – hâkim – önündeki tanığın kurgusu gibi düz olmaz. Anlatılmaya değer bir hayat parçası, okunmaya değer bir öykü olacaksa eğer, ancak bundan sonra olacaktır işte. Fakat, her şeyi söylememek, sadece bir çıkarma işlemi olarak da düşünülmemeli. Yazar her şeyi söylemez ama, olup biteni, zayıflatarak, artırarak, çarparak, bölerek söyler, dahası olup bitene hiç olmamışları da katar. Bu da gerçek.³⁶

Öykü, kısıtlı imkânlarından dolayı yoğunluğuyla öne çıkar; öykündüğünü hissettirme çabası üzerine kurgulanır. Her şeyi söylemek, gerçeği kopyalamak anlamındadır. Yazar, dilin imkânları ile (imge, mecaz, ima vb.) hissettirme yoluna gitmelidir. Diğer taraftan söz konusu tutum, anlatıcı ile karakter arasındaki kinaye mesafesini de gösterir. Anlatıcı, gerçekten de

³⁴ Rasim Özdenören, "Hayatın Gerçeği, Kurgunun Gerçeği", *Yeni Şafak*, 10 Şubat 2002.

³⁵ Mert, Necati, "Hayat ve Kurgu", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.148.

³⁶ Mert, Necati, "Her Şeyi Söylemek", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.76.

alsa, kurgu yoluyla da üretse karakterin öz yaşamına saygılı durmalı, onu her yönüyle ifşa etmemelidir.

Necati Mert, gerçeklik-kurgu meselesinde öykünün iç gerçekliğine de dikkat çeker. Öykünün iç mantığı neden-sonuç ilişkisi temeline dayanmalı, söz gelimi karakter, kendi gerçekleri, davranışları, duygu ve düşünceleriyle nedensellik çizgisinde bir bütün oluşturmalıdır:

Nedensellik öykü mantığı içinde ve öykü diliyle kuruluyor tabii. Sosyoloji ya da psikoloji mantığı ve diliyle değil. Kişinin bir kişilikle, bir mizaçla öyküde yer alması demek bu. Üstelik bu da dümdüz söylenilmeyecek, capcanlı gösterilecek. Konuşacak kişi. Hareket edecek. Mekânla ve eşyayla bir ilişkisi, insanlarla bir alışverişi olacak. Kızacak. Sevinecek. İçine kapanacak. Kumpas kuracak. İnkâr edecek. Pıscak. Kaçacak. Özür dileyecek. Sevecek. Kıracak. Sevilecek. Sevilmeyecek. İnanacak. Aldanacak. Hayal kuracak. Daha nicesi... İşte kişiyi sahici yapan, bunlardır. Şişmanlığı değil, tepkileri. İntiharı değil, ona nasıl geldiği.³⁷

Necati Mert, anlatılanın iç gerçekliğe sahip olması gerektiğini vurgular. Buna göre olayın sonucundan ziyade o sonuca nasıl gelindiği öykünün iç gerçekliğini belirler. Sonucun etkili vuruşu anlatılan gerçeği kuvvetlendirmez; daha ziyade sonuca giden nedenlerin tutarlılığı öykü mantığını oluşturur. Tüm bunların sosyolojik ya da psikolojik karşılığından ziyade öykünün iç gerçekliğindeki yankısı önemlidir. Diğer taraftan anlatılanın karakter, zaman, mekân ve anlatıcı bakımından da uyum içerisinde olması gerekir. Anlatıcının olaya mesafesi, mekânın ve zamanın olayla özdeşliği, öyküden doğacak çağrışımlara ters düşmemelidir. Yazar, öykünün tüm iç gerçekliğini belli yönleri sömürmeden, dengeli ulaştırmalıdır. Bu durum, tüm anlatılanların neden-sonuç ekseninde birbirine bağlanmasını gerektirir. Necati Mert, bu noktada Çehov'un *tüfek* örneğini verir. Çehov, öykünün başında duvara asılmış bir tüfekten bahsedilmişse, o tüfeğin patlatılması gerektiğini söyler. Burada *tüfek* yalnız tüfek olarak kalmaz; orada bulunmasının sebebi ile vardır. Öyküdeki her öge, nesne, karakter, bir sebep-sonuç ilişkisi ile birbirini tamamlamalıdır:

Okur, sözü edilen şeyin bir yere varmasını, hem de herhangi bir yere değil, kişiyle, mekânla, olayla kaynaşıp bütünleşerek bir yere varmasını bekler çünkü. Bu bekleyişte bilinç yoktur şüphesiz. Ayrıntılar hayatta dağınıkmış, kurmaca ise bir düzene dayanırmış; bunları bilmek zorunda mıdır okur? Hayır. Ama sezgisi sağlamdır. Dudak büküp elinden bıraktığı öyküler, bu yüzden, ayrıntıları yeterince tespih³⁸ edilememiş öyküler olur.³⁹

³⁷ Mert, Necati, "Duyguları Sömürmemek", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.155.

³⁸ Düzeltme: tespit (e.d.)

³⁹ Mert, Necati, "Çehov'un Tüfeği", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.143-144.

Öykünün iç gerçekliği, neden sonuç ilgisine dayalı tutarlılıkla elde edilir. Hayatın kopyası olmaktan ziyade yeniden kurulması olarak nitelendirdiğimiz öyküde yaşamsal olan, tutarlı olarak canlılığını sürdürür.

1.3.3. Öyküde Anlatılan

Necati Mert öyküsü, temelde olay ağırlıklı olmamakla birlikte iletilecek bir ‘şey’ üzerine kurgulanır. Burada iletilecek ‘şey’, öykünün asıl amacı olmamakla birlikte estetik ile düşüncenin dengeli birlikteliği ile öyküye dâhil olur. Nitekim öykü, tür itibariyle düşünce iletme aracı değildir. Düşüncenin doğrudan amaçlandığı türler, kurgulama yoluyla oluşmamakla birlikte dil bakımından da farklılığını gösterir. Öykü, kurgulama yoluyla şekillenir, dili farklı işlevlerle araç olarak kullanır. Edebiyatımızda öyküyü amacı ifa etme, düşünce iletme kaygısıyla araç olarak kullanan toplumcu kuşak, belirli bir dönemden sonra tekrara düşmüş, özellikle taşra merkezli öyküler öykünün türsel özelliklerini göz ardı ederek standart kalıplarda metinler kaleme alır. Necati Mert öyküsü ise taşra merkezli olmasına rağmen söz konusu standartlaşmadan farklıdır; estetik kaygıyı ihmal etmemektedir. Ancak bu durum, öyküde düşüncenin tamamen yok olması anlamına da gelmez. Düşüncenin estetik şartlarda iletmesi öykü tadını oluşturur:

Evet, öykü bir temel düşünce etrafında döner. Döner ama ‘ders’ çeşidinden bir düşünce değildir bu. Öğreticilik fablda olur, taşlamada olur, anıda olur, mektupta olur. Hatta bunlara yakışır da. Ama öyküde olmaz. Denilecek ki, fablda öykü öğeleri yok mudur? Fabl da bir öykü değil midir? Hayır! Bir çalışmayı öykü yapan, öykü öğelerinin kullanılması değil, öykü tadının bulunmasıdır. Bu tat önemli.⁴⁰

Öykü, öğretici türlerdekinin aksine düşüncesini kendi şartlarında taşır. Fabl ya da diğer öğretici türlerde asıl amaçlanan mesajken öyküde mesaj estetikle birlikte var olur. Burada öykü şartları ifadesi, öykülemenin temel öğeleri zaman, mekân, kişi, olay ve anlatıcı olarak düşünülmemelidir. Öykünün dili, canlılığı, tutarlılığı, kişiselliği, anlatım şekli, yoğunluğu söz konusu öykü tadını içerir. Dolayısıyla mesaj da bu şartlar çerçevesinde metne dâhil edilir. Necati Mert, öyküyü polis tutanağından ayıran bu özelliğini *kişisellik* ilkesine bağlar:

Yinelemek gerekiyor: Öykü düşünceyle var olmaz. Tabii, bununla öyküde düşüncenin hiç olmayacağı söylenmiyor. Yalnız, karşımıza çıplak çıkmaz düşünce. Neden? Sanat, gerçekle ne bire bir ilişki kurar, ne de kurduğu bir bilgi ilişkisidir. Öykü, kendi gerçekliğiyle gelir. Bu

⁴⁰ Mert, Necati, “Öyküde Tat ve Öğre”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.28.

kişisellik demek. Ele aldığınız toplumsal ya da tarihsel olayın sizin gözünüzden değerlendirilmesi demek. Burada genelleme, bilimsel açıklama yoktur. Aldığınız olay, bir kişiye, hatta kendinize ait olabilir. Bir şey değişmez. Buradaki kişisellik, çünkü, kişiye aidiyeti anlatmıyor. Anlattığı, estetiğe uygunluğudur.⁴¹

Anlatılanın kişiselliği, gerçeğin yazarın merceğinden süzülerek yeniden şekillenmesi, onun estetik anlayışıyla yoğrulması anlamına gelir. Dolayısıyla öyküde anlatılan ‘şey’ de yazarın bakış açısında gerçeğin şekillenmesi, estetikle bütünleşmesidir. Öykü bir mesaj taşır; ancak bu mesaj öykünün birincil amacı değildir. Diğer taraftan iletinin öyküde bulunma şekli de önemlidir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi öyküde mesajı asıl amaç olarak işleyen toplumcu kuşak, mesajı doğrudan iletme şekli ile sanatsallıktan uzaklaşmış, özellikle öykünün kısıtlı imkânlarına yoğun mesajlar yüklemeye çalışmışlardır. İletinin bu tür kullanımı estetik kaygı yoksunluğundan ve metnin hem yaşamsal gerçekle hem de iç gerçekliğiyle tutarsızlığından kısırlaştırmıştır. Yineleyelim; öykü mesaj taşıyabilir; ancak onun mesajı iletme şekli, mesajı önceleyen metinlerinkinden farklı olmalı, kendi şartlarına uydurulmalıdır:

İleti vardır, bir cümleyle sağlanır; ileti vardır, cümleye sığmaz paragrafa dökülür; yine ileti vardır, bir öykü gerektirir. Ama şu unutulmamalı: İleti sağlandığında – yani sağlanmıştır diye düşünüldüğünde – amaca ulaşılmıştır; cümle olsun, paragraf olsun veya öykü olsun, biter. Eklenecek tek sözcük bile fazla gelir artık. Öykü cümlelerinin ve paragraflarının iletileri yoktur/olmamalıdır demek istemiyorum. Bir öykünün bir cümlesi veya bir paragrafı da kendince bir ileti taşır elbette. Taşımali da hatta. Ama asıl ileti öykünün bütününe yayılmıştır. Oradan alınır. Cümle ve paragraflardaki ileteler yan iletilerdir. Asıl iletiyi beslemekle görevlidirler. (...) ileti/mesaj, bulunduğu bağlamda bir bütündür.⁴²

Öykü, dili mesajı önceleyen öğretici metinlerden farklı kullanır; öykünün dili bağlamla var olur. Nitekim söz konusu durum sanatsal metinlerin ortak yönüdür. Dolayısıyla öyküde mesaj barındıran ifadeler de ancak bulunduğu ortamda asıl şeklini alır; bağlamdan kopuk düşünülemez.

Görüldüğü gibi Necati Mert’e göre öyküde anlatılan/iletelen mesaj, öykü bağlamında kendine yer bulur. Mesaj, tüm metinlerin ortak özelliğidir. Estetikle ilişkisine göre mesajın iletim şekli de değişmektedir. Öğretici türler mesajı önceleyip metnin merkezine doğrudan yerleştirirken öyküde mesaj bütüne yayılmak suretiyle estetikle bütünleştirilmelidir. Necati Mert, öyküde anlatılanın temeline estetik ile mesajın uyumlu şekilde birlikteliğini koyar. Bu çerçevede ne mesaj estetiğin önüne geçer, ne de estetik kaygılar mesajı boğar.

⁴¹ Mert, Necati, “Kişileştirme ve Kişisellik”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.35.

⁴² Mert, Necati, “Söylemek, Anlatmak”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.160.

1.3.4. Öyküde Olay

Necati Mert, 1972-1982 arası öykülerinde, toplumsal ve siyasi yönelimi ağır basan 70 kuşağı etkisindedir. Bu ilk dönem ürünlerinde anlatılanın anlatım şeklinin önünden geldiği görülmekte, içeriğin biçimsel denemelere tercih edildiği tespit edilmektedir. Siyasi eleştirinin ve çözüm arayışının yoğun olarak görüldüğü *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de Necati Mert, daha ziyade olayı önemsemiş, olaydan doğacak mesajı standart kurgu biçimiyle aktarmıştır.

Necati Mert öykücülüğünün kırılma yaşadığı 1982 Mayıs'ından sonra biçimin olayı geride bıraktığı görülmektedir. Buna göre yazar ne anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığını önemsemiş, ilk dönem öykülerindeki siyasi ve eleştirel eğilimi söz konusu biçimsel girişimler içerisinde, biçimi önceleyerek gerçekleştirmiştir. Necati Mert'in son dönem ürünlerinde ise biçimsel girişimler daha çok gözlemlenmekle birlikte tanımına aykırı, tanımı genişletmeye yönelik öykülere ağırlık verdiği görülmektedir. Öykü türü ile ilgili teorik bilgi ve yöntemleri içeren *Öykü Yazmak*'ta Necati Mert, öyküde olayın yeri hakkında görüşlerini bildirir. Buna göre anlatılanın içeriğinden önce anlatım şekli öne çıkmaktadır:

Öyküye başlarken derdiniz ne anlatmak mı? Eğer buysa yanlış yoldasınız. Anlatılacak şey, elbette önemli. Ama o sizi sadece mesaja götürür. Onun nasıl anlatılacağı da en az onun kadar önemli. Nasıl anlatacaksınız? Bunun cevabı o kadar yüküldür ki... Ta başında kişi, olay, yer, zaman seçimi vardır bir kere. Seçtiniz diyelim; kişiyi etlendirmek, olayı beslemek, yeri doldurmak, zamanı akıtmak zorundasınız. Yetmez, bunların birbirleriyle bütünlüğünü de sağlamanız gerekir. (...) Bu arada etki de unutulmayacak. Olup biteni öyle bir sıra içinde anlatmalısınız ki okur öyküden kopmasın, kopmasın.⁴³

Necati Mert, olayı büsbütün öyküden atmaz, olay ve biçimin bir arada oluşunu öne çıkarır. Burada 1950 kuşağı varoluşçuları ile toplumcu-gerçekçi anlayışın birlikteliği hissedilmektedir. Diğer taraftan Kagan'ın bildirdiği içerik-biçim özdeşliği düşüncesi Necati Mert'in olay unsuruna yaklaşımını belirlemektedir. Ona göre olay topyekûn öyküden çıkartılmamalı, okuyucunun dikkatini cezbedecek sürükleyicilikte olmalı, bunun yanında metin iç gerçekliğini ve yaşamsal gerçekliğe uygunluğunu devam ettirmelidir. Yine de biçim ile içeriğin boyu ölçüldüğünde Necati Mert öykücülüğünde biçimin bir adım daha önde olduğu söylenebilmektedir; bu çerçevede durum öykücüsü tanımı Necati Mert için daha uygun olacaktır. Çünkü Necati Mert'e göre üslûp öykünün kişiliğinin belirleyicisidir. Üslûp kavramının içine ise dili kullanma, anlatım biçimleri, söz sanatları, anlam bilgisi gibi anlatma

⁴³ Mert, Necati, "Kurgu ve Üslûp", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.151.

şekline dayalı öğeler girer. Söz konusu öğelerin göz ardı edilmesi anlatılanın önemini ortadan kaldırır. Ayrıca klasik serim-düğüm-çözüm örgüsünün dışında, zaman zaman tamamlanmayan, çoğunlukla hayattan bir kesiti belli bir amaçla yansıtan, çoğunlukla küçük insanın küçük kaygılarını anlatan, bu anlatımı da rahat şekilde gerçekleştirmiş izlenimi uyandıran öykülerin varlığı Necati Mert'i Memduh Şevket öyküsüne yaklaştırmaktadır:

Necati Mert, anlatım biçimi olarak sadelikte derinliğin peşindedir. Anlatımı rahat, akıcı ve dingindir. Onun öykülerinde olağanüstü şeyler olmaz. Küçük bir diyalogla, cümleyle, gündelik hayatın sıradan bir anıyla bütün bu yaşananları izah eden bir meseleye gider. İnsanların zaaf ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını bu küçük anlarda yansıtmayı dener. Öykülerinde hiçbir olağanüstülük yoktur. Her gün çevremizde görebileceğimiz sıradan olaylar, sıradan insanlardır anlatılan. Özellikle sonlara saklanan çarpıcı bir diyalogla gerçekliğe vurgu yapılır.⁴⁴

1982 sonrasında karşılaştığımız söz konusu öykü yapısı, Necati Mert'in küçük insan ve küçük olaylarla büyük amaçları işlediği görülmektedir.

Necati Mert *Adalı Sinağrit*'te de öyküde olay meselesi üzerinde durur. Sait Faik'in "Bohça" öyküsünden yola çıkarak anlatılanın olaydan ziyade estetiğe dayandığını ifade eder: "Şiirdir bu. Hikâyede şiir 'olay'a dayanır. Ama düz 'olay'a değil. Olay, hikâyede hayatın kendisidir. Duyurucu, düşündürücü olandır. Acının veya sevincin estetik hazzını verendir."⁴⁵ Necati Mert, şiire en yakın tür olarak şiiri görür ve şiire olayın dâhil edilmesiyle öykünün elde edilebileceğini söyler. Çünkü şiir ve öykü hem dili kullanım şekli hem de yoğun anlatımından dolayı birbirine yaklaşırlar. Bu çerçevede öyküden olayı soyutlamaya karşı duran yazar, olayın şiirsel biçim kaygısıyla işlenmesi suretiyle olay ve biçimin dengeleneceğini bildirir. Şiir ve öykü de hisse dayanır; şiir imgeleme ve soyutlamayla, öyküyse yine imgelerle fakat somutlayarak hissiyatı yansıtmaktadır. Sonuç itibarıyla Necati Mert-olay ilişkisinde olay biçimin hemen arkasından gelmekte, öykü mesaj taşımakta, ancak bu mesaj hisse dayandırılmaktadır.

1.3.5. Öyküde Karakter ve Diğer Öğeler

Necati Mert'in öykü anlayışının temel göstergelerinden biri de karakter öğesine yaklaşımıdır. Öyküde olayı biçimin gerisinde tutan, hatta kendi ifadesiyle olayı öyküden soyutlayan yazar, öyküyü karakterden bağımsız düşünemez. İnsan dışı karakteri anlatan

⁴⁴ Tosun, Necip, "Şehrin Sesleri", *Hece Öykü*, Sayı 50, Nisan-Mayıs 2012

⁴⁵ Mert, Necati, "Sait Faik'te Sürüp Giden", *Adalı Sinağrit*, Hece Yay., Ankara 2006, s.94.

öykülerde dahi insan özelliği kazanan karakter, belirli bir amacı canlandırmak üzere öyküde olmazsa olmazdır: “(...) her yazar, öyküye bir amaçla oturur. Yani, bir diyeceği vardır, onu diyecektir. Onu belirledikten sonra uygun kişileri seçer.” Dikkat edilirse yazar, olay olsun olmasın öncelikle bir amaç peşindedir. Amaçtan sonra ise karakteri belirlemek gelir. Dolayısıyla yaşamsal gerçeğe daha yakın duran öykülerinde Necati Mert, gerçekte var olan ya da olabilecek niteliğe sahip karakterle öyküsünü kurgular, bu kişilerle yaşar. Söz konusu kişiler öyküye öyle girer ki gerçekte var olduğundan daha gerçekçi nitelik kazanabilir:

Yazar, bazen de, bildiği kişilerden hareketle kurar öyküsünü. Ne ki bunlarda da amaç kişinin kendisi değil, o kişi aracılığıyla söylenilmesini istenendir yine. Başka türlü diyelim: Bir kişiden hareketle birçok şey söylenebilir. Ama bunların her biri ayrı öykü konusudur. Öykücü, bunlardan birine karar verir, kişisini de, ona uyan yanlarıyla ele alır. Bu yüzden, öyküdeki kişi, öyküsü yazılan kişi olamaz. Fakat öykü kişisi ile öykü amacı arasında öyle sıkı doku vardır ki, bu doku, öykü kişisini hayattaki aslından da sahici yapar.⁴⁶

Karakter ögesi, metnin gerçekle ilişkisinin sorgulanmasında sınanması gereken ilk unsurlardandır. Öyküde anlatılanın ve biçimsel kaygıların üzerine inşa edileceği öge karakter olarak karşımıza çıkar. Böylesi öneme sahip karakter ögesi, isimlendirilmesinde dahi önem arz eder. Öyle ki bir amaç üzerinde olan yazar kişisini seçerken, ismini amacına uygun olarak tayin edebilir; bu durum öykünün çözümlenmesi adına yol göstericidir. Sait Faik’in “Sakarya Balıkçısı” öyküsünden yola çıkan yazar, “(...) Ama bu Sakarya balıklarının etinin lezzetinden ziyade, isimleri hoşuma giderdi. Oklama, Cılpık, Hösgün... Sakarya balıkları, isimleriyle beraber yendiği için lezzetlidir”⁴⁷ ifadelerindeki isim vurgusunu öykü türünün bütünü için düşünür; burada Adalet Ağaoğlu’nun tespitleri ve Necati Mert’in bu tespitleri referansı da dikkat çekicidir.⁴⁸ Necati Mert, öykülerdeki karakterlerin isimlendirilişinin öykünün temelini teşkil eden amacı bildirebilmesi bakımından önemser: “Kişilere ad veriş kurallara bağlanamaz ama – Adalet Ağaoğlu’na katılarak – kişi adları “çoğu kez toplumsal bir durumu, bir olguyu” da yansıtıp göstermekte.”⁴⁹ Necati Mert, karakter ögesini metnin merkezine alır ve bu karakterler, Adalet Ağaoğlu’nun bildirdiği toplumsal olguları temsil etmenin yanı sıra küçük insan tiplerini özelliğiyle öne çıkar. Necati Mert’in karakterleri her an karşılaşılabileceğimiz ya da iç içe yaşadığımız insanları temsil eder:

Necati Mert’in öyküleri karakterler ağırlıklıdır. Her öyküsünde bir karakter yaratır ve öykü bunun üzerinden anlatılır. Anlatıcı, tümüyle kişiye/persona’ya onun eylemlerine, duygu ve

⁴⁶ Mert, Necati, “Öykü Kişisi”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.59-60

⁴⁷ Sait Faik Abasıyanık, “Sakarya Balıkçısı”, *Mahalle Kahvesi*, YKY, İstanbul 2010, s.84.

⁴⁸ Adalet Ağaoğlu, “Ramanlarımızda Aysel”, *Geçerken...*, Remzi Kit., İstanbul 1986, s.31-36.

⁴⁹ Mert, Necati, “Kişiler ve Adları”, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.113.

düşüncelerine odaklanmıştır. Burada anlatım çoğunlukla diyaloglara yaslanır. Mert, bir atmosfer yaratarak anlatmaktan çok, olaylar ve durumlar etrafında kişiyi hikâyeleştirir. Farklı yaşamları, karakterleri değil, sıradan insanların sıradan yaşamlarını gündeme getirir.⁵⁰

Çalışmamızda tematik bakımdan geniş biçimde yer verdiğimiz karakter ögesi Necati Mert öykücülüğünün de temel kişiliğini yansıtır.

Mekân ögesinin kullanımına baktığımızda Necati Mert öykücülüğünde taşra-merkez karşıtlığı öne çıkar. Burada taşra çoğunlukla Adapazarı'dır; kimi öykülerde ise taşra ismi anılmayan kasabadır. Adapazarı'nın öyküde temel mekân olması, Necati Mert'in öğrencilik ve askerlik dışında Adapazarı'ndan ayrılmaması, edebî birikimini, sanatsal direnişini bu şehirde gerçekleştirmiş olmasındandır. Diğer taraftan Adapazarı'nın işlenişi, merkeze karşı başkaldırı, merkezin egemenliğinde olan siyaset, ideoloji, sanat ve edebiyata taşralı yaklaşım olarak yorumlanabilir. Mayıs 1982'deki Sait Faik panelinden sonra Adapazarı'nı bilinçli bir duruş olarak öyküsüne alan Necati Mert, son dönem öykülerine kadar şehrin çeşitli sorunlarını, taşranın insan merkezli incelenişini, zaman zaman taşralılığın sıkıntılarını yoğun biçimde öyküsünde kullanmıştır. Çalışmamızda mekân ögesi Adapazarı-merkez karşıtlığında incelenmiş, kasaba bünyesinde oluşturulabilecek edebiyatın insan merkezli bakışı üzerine tespitlerde bulunulmuştur. Zaman ögesi bakımından Necati Mert öyküleri başlangıcından bugüne adeta 10 yılda bir yaşanan döneme tanıklık etmiş, 10 yılın panoramasını sunmuştur. Buna göre *Gramofonlar, Radyolar, Teypler* 1970'lerin, *Minnacık Bir Uçurum* 1980'lerin, *Geceye Uçurulan Güvercinler* 1990'ların *Gönüller Küçüldü* 1990'ların sonu, 2000'lerin başının, *Zamansız* ise 2000'li yılların panoramasını verir. Bu bağlamda öykülerin vaka zamanı, özellikle aktüel zamandan beslenmiş, böylelikle öykülerin yaşamsal gerçekle bağı kuvvetlendirilmiştir. Zaman ve mekân öğeleri, yazarın yukarıda belirttiğimiz estetik-içerik bütünleşmesini besleyecek şekilde, içeriğin mesajını bildirirken zamansal kırılmalar ve mekânın poetik önemiyle dengeli biçimde kullanılmıştır.

Necati Mert öykücülüğünde anlatıcı ögesi çoğunlukla birinci tekil şahıstadır. Yani olayın içinde kahraman olan anlatıcı, olayları kendi merceğinden geçirerek okuyucuya aktarır, kamera onun elindedir. Söz konusu bakış açısı, çoğunlukla yazarla karıştırılmaktadır. Bu durumda da Necati Mert öyküleri daha ziyade biyografi görünümü verir ki yazar buna karşı çıkar; ancak bunu avantaja çevirir:

Anlatıcı, birinci şahısla anlatımında öykünün kahramanı olur genellikle. Kendini anlatır.

Bu yüzden yazarla karıştırılır zaman zaman. Anlattıkları, yazarın başından geçenler diye okunur.

⁵⁰ Tosun, Necip, agm, *agd*, Nisan-Mayıs 2002.

Bu bütünüyle yanlış mı? Değil ama, anlatılanların yazarın başından geçmeleri de şart değil. Ne ki öyle algılanması bu anlatıma avantaj sağlar. Gerçekliği olsun, içtenliği olsun kolay alınıp benimsenir bu yüzden. Anlatılanlara hiç tereddütsüz inanılır. Şu da var: İç monolog ve bilinç akımı, birinci şahıs anlatımı yeğleyen tekniklerdir. Öyleyse okurun sırdaşlığına da izin veren bir anlatımdır bu. Dahası duygusallığa ve lirizme açıktır.⁵¹

Necati Mert, birinci tekil anlatıcıyı biyografik okuma tehlikesine karşın gerçeklik izlenimi uyandırma avantajını öne çıkararak kullanmış, öykünün anlatıcı ile okur arasındaki sır olarak algılanmasını sağlamıştır. Birinci şahısta anlatıcı yine de yazarla her zaman bütünleştirilemez; bütünleşmiş olarak algılanması da daha ziyade yazarın lehinedir. Görüldüğü gibi anlatıcı ögesi de, anlatılanın edebi tutulması, yazarın amacı olan mesajı estetik şartlar bünyesinde iletme kaygısı ile bütünleştirilmiştir.

Necati Mert öykücülüğünde karakter ve diğer öğeler, yazarın bakış açısında açıklanmış ve bu öğelerin yazarın sanat anlayışındaki yeri incelenmiştir. Çalışmamızda teknik inceleme bölümünde söz konusu öğeler ve diğer anlatım tarzları metinlerden örnek verilerek açıklanacaktır.

1.3.6. Dil Anlayışı

Edebiyat, dil aracılığıyla sanatını icra eder. Diğer sanat dallarında bütünü oluşturacak malzemeler salt araç olarak kullanılırken (söz gelimi tuval, fırça, çamur, enstrüman, nota, ahenk vb.) edebiyatta dil araç ile amaç olma arasındadır. Nitekim malzeme olan dil üzerinde yapılacak çeşitli müdahaleler, bütünden doğacak olanın şeklini de doğrudan etkileyecek ve bu durum sanata uygun düşecektir. Ancak diğer sanatlarda araç üzerinde oynamak bütüne zarar vermektedir. Necati Mert'in dil anlayışı, yazarın dil meselesine yaklaşımı ve öykülerde dili kullanım şekli olmak üzere iki farklı bakış açısıyla incelenecektir.

Necati Mert, *Kelepir Sepet*'te topladığı dil yazılarında Saussure'a referansla dilin toplumsallığı üzerinde durur ve dil üzerinde yapılan müdahaleleri eleştirir. Türk dili belirsiz bir başlangıçtan bugüne çeşitli değişimler ve dönüşümlerle varlığını sürdürmüştür, söz konusu değişimler Cumhuriyet'e kadar doğal sürecinde gerçekleşmiştir. Örneğin İslamiyet'in kabulü dile tasavvuf etkisiyle Arapça, Farsça kelimelerin girmesine sebep olmuş, Tanzimat'la başlayan Batılılık süreci Şinasi'nin önderliğinde sadeleşme sürecine yol açmış, II. Meşrutiyet ve Milli Mücadele ile başlayan uluslaşma yine dilin kullanımına yön vermiştir. Karamanoğlu Mehmet Bey'in Türkçeyi devlet dili ilan etmesi, Kaşgarlı Mahmut'un *Divân-ı Lügati't-*

⁵¹ Mert, Necati, "Merkez Karakterin Zihninde", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.179-180.

Türk'ü, Divan edebiyatının varlığını sürdürdüğü 13-19 yy.lar arası halk dili-devlet dili arasındaki ayrımın Âşık Paşa'nın sade dil kullanımıyla, Ali Şir Nevai'nin *Muhâkemet'ül Lugateyn*'le ve mahallileşme taraftarlarınca bütünleştirilme çabası Türk dilinin yabancı etkiye direnmesine yardımcı olmuştur. Özellikle İslamiyet'in kabulü sonrası ortaya çıkan dil tartışmaları Ömer Seyfettin ve *Genç Kalemler* dergisinde gramer odaklı incelenerek dilin cümle yapısında muhafaza edilebileceği düşüncesi sorunun çözümü için en önemli adım olmuştur. Necati Mert, *Genç Kalemler*'deki dil anlayışının temelini Tanzimatçılara dayandırır; onların görüşleri Tanzimat'ta doğar ve olgunlaşır: "*Genç Kalemler*'e ilham veren, hatta kaynaklık eden düşünce ve hareketler Tanzimat'la (1860) başlar. Tanzimat yazarlarında da, örneğin Şinasi'nin dil dikkati, gazetelerin halkça kolay anlaşılıp halka kolay yayılması amacını taşır."⁵² Özellikle Cumhuriyet sonrasında dil üzerindeki devlet müdahalesi ve Öz Türkçeleştirme eğilimi dilin gelişimini engellemiş ve kullanım alanını daraltmıştır. Necati Mert, dil üzerindeki bu müdahaleleri Ömer Seyfettin'in teklifinden yola çıkarak eleştirir. Bu noktada Ömer Seyfettin'in *Yeni Lisan* makalesindeki görüşleri bildirilmelidir:

'Bir lisan (dil) cezirlerinden (köklerinden) değil, tasarruflarından (kullanılışından) mürekkettir (olmalıdır)' hakikatini inkâr etmek için pek kuvvetli bir cahil olmak lâzımdı. (G)ençler ateş'in od'dan, keder'in kaygu'dan, Allah'ın Çalap'tan daha Türkçe olduğunu biliyorlardı. Selîkamıza (güzel söz söyleme ve yazma yeteneğimize) inen her kelime Türkçe idi. Bir kökten, soydan olmakla beraber bugünkü lisanda yaşamayan kelimeleri kullanmak istemiyorduk⁵³

Ömer Seyfettin, dilde yabancı kelimelerin varlığını eleştirmez, hatta kökeni itibarıyla yabancı da olsa bir kelimenin dilde yaşıyor olması o kelimenin dile ait olması için yeterlidir. Kelimelerin yabancı olması dilin yok olması anlamına gelmez. Çünkü dilin canlılığını gösteren cümle bilgisidir. Yabancı kelimelerin Türkçe gramer ve cümle yapısına uydurulması, kelimenin Türk diline ait olması için kâfidir:

Lisan 'realité linguistique' yani lisanî şe'niyet (gerçeklik) demektir. Hakikat konuşulan, kullanılan, anlaşılan, selîkamızda yaşayan lisandadır. Bu lisanın edâsı, sarfı, nahvi (cümle bilgisi) millidir. Bu lisana giren her ecnebi kelimenin aslındaki manâ bozulmuş ve Türk tecvidine (telaffuzuna) uymuştur.⁵⁴

Ömer Seyfettin'in dil anlayışı, gramer ve cümle odaklıdır. Böylelikle dil içindeki yabancı kelimelerin akıbeti de bu yolla çözülmüş olur. Necati Mert, Ömer Seyfettin'in bildirdiği dil anlayışı çerçevesinde dilde yaşayan yabancı kelimelerin tasfiyecilik düşüncesiyle

⁵² Mert, Necati, *Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar*, Kaknüs Yay., İstanbul 2004, s.88.

⁵³ Ömer Seyfettin, *Dil Konusunda Yazılar*, (Haz. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yay., Ankara 1989, s.86.

⁵⁴ Ömer Seyfettin, *age*, s. 88

yok edilme çabasını eleştirir; Şeyhülislam Yahya'nın, Nahîfî'nin beyitleri ve neden-sebep olmak fiilleri üzerinden örnekler verir:

Bir dilin sesi, elbette kelimelerinde de vardır; ama inanıyorum, bu ses, cümlelerde daha çoktur. İnancımı, Cevdet Kudret'ten ve Nurullah Ataç'tan aldığım kuvvetle savunmak isterim: Şeyhülislam Yahya'nın 'Sun sâgarı sâkî sana mestâne desinler/Uslanmadı gitti gör o dîvâne desinler" beytinde; Nahîfî'nin, 'Kanı selâmı kanı bir peyâmı cânânın/Sabâ senin de işin hep havâ imiş hayfâ" beytinde yine, kelimeler, hemen hemen yarı yarıya yabancıdır; yabancıdır ama ardından tatlı tatlı duyulan da Türkçemizin sesidir. Buna mukabil günümüzde pek kullanılan ve her kelimesi de Türkçe olan topu topu dört kelimelik klişe cümlede ise Türkçe hiç yoktur. 'Buna ne neden oldu?' ya da 'buna neden olan nedir?' diyoruz. Yanlış! Şundan yanlış: 'Sebep olmak' fiilini, sırf menşeinin (kökeninin) Osmanlıca oluşundan dolayı kullanmamak için 'sebep'i 'neden'le değiştiriyor, yani kelimeyi Türkçeleştiriyoruz; ama öte yandan 'buna ne sebep oldu?' ya da 'buna sebep olan nedir?' cümlelerindeki Türkçeyi de yok ediyoruz. Dahası: 'Bu neden böyle oldu?'daki has Türkçeyi ise hiç hatırlamıyoruz. Bunlar, sanırım, dil devrimini bir 'Öz Türkçe' kelime kelime fetişizmi hâline indirgeyen mantığın sonuçları.⁵⁵

Necati Mert, dilde sadeleşme sorununu aydının sorunu olarak görmektedir. Osmanlı döneminde de devlet-tebaa arasında dil farkı vardır; Arapça, Farsça ve Türkçeden mürekkep Osmanlı Türkçesi saray dili olarak kullanılmaktadır. Halkın konuştuğu dil ise ihtiyaca dayanan sözcüklerden oluşan 'halk dili'dir ve Osmanlı Türkçesi zamanla yok olsa da halk dili varlığını sürdürür. Halk dili-devlet dili ayrımının sebebi ve sonuçları üzerine Necati Mert'in açıklamaları dikkat çekicidir:

Soruyorsunuz: Bu özel dillerin kime, neye faydası var?

Gayet açık: Bir kere halk 'öteki' kılınıyor bu yolla. Üzerinde egemenlik kuruluyor. Bu yüzden Osmanlıca ne kadar öz Arapçacılık ve öz Farsçacılık ise Öz Türkçecilik de bir o kadar 'burjuva Osmanlıcası'dır.

Geçerken kaydedelim: Saray, Türkçe'yi kendi hâline bırakmıştır sadece, Türkçenin sesine ve yapısına dokunmamıştır. Oysa Cumhuriyet'in elitleri, Türkçenin doğrudan bu yanını hedef almış gibidirler.⁵⁶

Öz Türkçeciler, burjuva olarak eleştirdikleri saray Osmanlıcasının karşısına kendi burjuvazilerini getirmişlerdir. Osmanlıda devlet-halk arasında dil farklılığı vardır ki bu durum taşra bahsinde ele aldığımız gibi Osmanlı merkez-taşra karşıtlığında taşranın merkezin hâkimiyetini kabullenmesi ile sonuçlanır. Dil meselesinde de merkez taşraya müdahale etmemiş, yalnızca aralarındaki çizgiyi belirlemiştir. Öz Türkçeciler ise bu ayrıma karşı durur;

⁵⁵ Mert, Necati, "Dilciye Saygı ve Dil Saygısı", *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s.16.

⁵⁶ Mert, Necati, "Sağcılık, Solculuk Açısından Dilimizin Dünü, Bugünü", *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s. 76.

ancak devlet dili ile halk dilini bütünleştirmeye çalışırken halkın diline müdahale eder. Halk, ihtiyaçları doğrultusunda oluşturduğu dilden memnun olsa da Öz Türkçeci elitler bu dil üzerinde müdahalede bulunmaya çalışır ve bir dil fetişizmi ortaya çıkar. Görüldüğü gibi tasfiyeci mantıkla dilde sadeleşme meselesi halk için yapıldığı iddia edilmesine rağmen halktan kopuk gerçekleşir ve sadeleşme sorunu halktan ziyade aydınının problemi olur.

Necati Mert, Ömer Seyfettin'den yola çıkarak dil üzerindeki devlet etkisini eleştirir. 3 Kasım 1928'deki Harf İnkılabı sonrasında 12 Temmuz 1932'de, Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurulur ve cemiyet, kuruluşundan itibaren dildeki Arapça, Farsça kelimeleri tasfiye etmeye girişir. Buna göre halk dilindeki ve eski metinlerdeki Türkçe sözcükler derlenecek, Türkçe köklerden yeni Türkçe kelimeler türetilecek, tasfiye edilen kelimeler yerine Çağataycadan kelimeler getirilecektir. Atatürk döneminde yavaşlatılan dil çalışmaları Eylül 1941'de İnönü döneminde daha şiddetli şekilde tekrar başlar; gerçek bir ulusal dil yaratılması için bir bildiri yayımlar, basın yayın organlarında Öz Türkçe kampanyaları başlatılır, halk TDK Türkçesine teşvik edilir. Söz konusu çalışmalar yapılan diğer inkılapları tamamlar niteliktedir; dil üzerinde yapılan çalışmalar daha ziyade ideolojik temellidir. Nitekim Necati Mert'in Prof. Dr. Uriel Hied'den aktardıklarına göre söz konusu çalışmalar, din eksenli birtakım inkılapların uygulatılması eğiliminin ağırlaştırıldığı döneme tekabül eder: "Dil meselesi din'den bağımsız yürütülemez yine. 1941 yılı, 1925 Şapka ve 1928 Harf Kanunlarına uymayanların cezalarının artırıldığı yıldır da. Ayrıca ezan ve kametin Arapça okunması yasaklanmakla kalmaz artık, kanun ihlali sayılır, uymayanlara da hapis cezası getirilir."⁵⁷ İnönü dönemindeki uygulamaların dil odağından ziyade din eksenli ve dine yönelik olması, dilde sadeleşme hareketinin ideolojik yönünün kanıtı olur. Böylelikle ideoloji için dildeki değişim süreci ve tasfiye anlayışı kültür ve medeniyet bağlamından kopuk gerçekleşir. Hâlbuki dil, toplumsal bir olgudur ve dili konuşan insanından bağımsız düşünülemez, dışardan müdahaleye gelemiz:

Dil, ta ilk insandan bugüne insanlar arasındaki iletişimi sağlayan sesli ya da yazılı semboller sistemidir. Yani 'sosyal' bir faaliyettir. 'Düşünce'yle birlikte vardır ve onunla birlikte gelişir. Gelişimi, nesillerin emeğiyle olur; dolayısıyla dil faaliyeti, ayrıca 'kültürel'dir. Her kültürel faaliyet gibi de, ait olduğu çevreye bağlıdır. Bu çevre 'millet'tir. Nitekim ister efsaneye eğilelim, ister antropologlara kulak verelim, dillerle milletlerin birlikte doğduklarını görürüz.⁵⁸

Necati Mert dile kültür ve medeniyet penceresinden bakar ve farklı amaçlarla dile üzerindeki müdahalelere karşı çıkar. Dil, herhangi bir zümreye, devlete ya da kişilere ait

⁵⁷ Mert, Necati, "Din'le Problemlili Olmak, Dil'le Problemlili Olmak", *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s.56.

⁵⁸ Mert, Necati, "Dil ve Dilimiz", *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s.20-21.

değildir. Türk dili özelinde düşündüğümüzde yabancı dillerden gelen kelimeler cümle bağlamına ya doğrudan kabullenilerek, ya anlamı genişletilerek, ya farklılaştırılarak ya da tam karşıt anlama denk getirilerek oturtulur. Önemli olan kelimenin kökeni değil, cümlede kullanılışı ve gramatik özelliklerinin mevcut dilin söyleyiş özelliklerine uydurulmasıdır.

Dil üzerindeki resmi el ve dilin bu el tarafından yönlendirilme çabası, millete ait yaşanmışlıkların ve millet hafızasının silinmesine yöneliktir. Dilde sadeleşme hareketi ile halkın yıllardır konuştuğu dile dışarıdan müdahale birtakım zorlamalarla kabullendirilmeye çalışılır. İbadetin Türkçeleştirilme çabası, okullardan Arapça ve Farsça derslerinin kaldırılması bu bağlamda düşünülebilir. Tasfiyeciler dili kelimedenden ibaret görür ve müdahalesini bu yönde yapar. Ömer Seyfettin'in cümle ve gramer temelli dil anlayışı Necati Mert'in dil düşüncesinin temelini oluşturur ve Necati Mert bunu yalnız Türk dili için düşünmez. Konuşulan dilden uzaklaşma, dilin gurbetinde yaşama anlamına gelir ki Necati Mert burada Refik Halit'in "Eskici" hikâyesini örnek verir. Hasan, anne ve babasını kaybedince Filistin'deki halasının yanına gönderilir. Vapur ilerledikçe 'Hasan gel!' 'Hasan git!'ler 'Taal hun yâ Hassen!', 'Ruh yâ Hassen!'e döner. Hasan dilin gurbetindedir; farklı dilde yaşayanların dünyasına girmiştir. Hasan susar..susar. Eskicinin ayakkabı tamiri esnasında çivileri ağzına alması dikkatini çeker ve dalgınlıkla "Çiviler ağzına batmaz mı senin?" diyerek anadili ile konuşur ki eskici de Türk'tür; işlediği bir 'kabahat'ten dolayı Filistin'de yaşamaktadır. Hasan ve eskici, dillerinden sürülmüş, yabancı yaşamaktadır. Necati Mert, bu noktada hem tasfiyecilik sonrası dildeki yabancılaşmadan doğan sürgünü hem de dillerinden sürülmüş diğer milletleri sorgular:

'Eskici'yi geçende yeniden okudum. Bu defa şu soru düştü aklıma: Gurbetine düşülen tek dil Türkçe midir? Türkçe'nin mi hasreti çekilir sadece? Hayrettir, şimdiye kadar bu soru hiç gelmemişti aklıma! Oysa bir Fransız için Fransızca, bir Arnavut için Arnavutça, bir Kürt için Kürtçe bizim Türkçemiz gibi değil midir? Sorunun aklıma gelmeyişi, cevabının çok açık olmasından mıdır yoksa?⁵⁹

Necati Mert, dilde sadeleşme, dile ait olma, dili yaşama meselesinin yalnızca Türkçe odaklı düşünülmemesi gerektiğini vurgular ve güncel bir sorun olan Kürtçe meselesine dil hassasiyeti bağlamında yaklaşır. Necati Mert Öz Türkçeciliği savunanların aynı anda anadilde eğitim meselesini savunmalarını çelişki olarak görür ve bu hususta Feyza Hepçilingirler'i eleştirir; röportajından alıntı yapar. Hepçilingirler, Anadilde Eğitim Sempozyumu'nda şunları ifade eder: "Bir dili yok etmek bir milleti yok etmektir.(...) Ben Türkçe için düşündüğümü

⁵⁹ Mert, Necati, " 'Eskici'yi Yeniden", *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s.81-82.

aynen Kürtçeye de uyguluyorum. Türkçe bizi bir arada tutan etkense, Kürtçe de Kürtleri bir arada tutan en önemli etkendir. O yüzden Türkiye’de Türkçeyi yasaklamak neyse, bölgede Kürtçeyi yasaklamak da odur.”⁶⁰ Necati Mert, Hepçilingirler’in ifadelerine hak vermekle birlikte, bir televizyon programında söylediklerinin bu ifadelerle çeliştiğini söyler. Hepçilingirler, burada Öz Türkçecilik savunusu yapar: “(S)özcük ile kelime arasında hiçbir fark görememek bence Türkçeyi sevmemektir. Sözcük ile kelime arasında fark var. Bir kere sözcük dendiğinde söz, sözle ilgili hemen bir çağrışım yapar ve ilk kez duyan bir insan bile Türkçe biliyorsa ‘sözün küçüğü’ anlamını çıkarır.”⁶¹ Necati Mert, bu sözcükler arasındaki farkı görmekle birlikte birinin diğerinin yerine kullanılmasına karşı çıkmaz; nitekim iki kelime toplum hafızasında birbirinin yerini tutar. Söz konusu ayrımda dilin kültürden, yaşayıştan soyutlanması eleştirilir ve Öz Türkçeci düşünce yapısı ile özdeşleştirilir. Necati Mert bu noktada çelişki tespit eder, Öz Türkçeci zihniyetin Anadilde eğitimi savunmasını anlamlandıramaz: “Hayat edebiyat, temaşa, bilim ve ibadet içinde gelişmiş bir dili, bin küsur yıldır kullanılagelen sözcüklerinden etmek – hayrettir – o dilin insanlarını yok etmek anlamına gelmiyor demek ki! Anlamak zor: Öz Türkçecilikten vazgeçilmediğine göre ‘Anadilde Eğitim’ neden savunuluyor?”⁶² Öz Türkçeci zihniyet, örnekte görüldüğü gibi yaşamsal temele dayandırılmamakla birlikte savunucularının çelişkiye düşmelerine de neden olur. Nitekim dilde özleşme, Atatürk’ün Güneş Dil Teorisi ile bilimsel temellere oturtulmaya çalışılmış, ancak bizzat Atatürk tarafından bu girişim askıya alınmıştır. Hatta Atatürk’ün dil anlayışı, Ömer Seyfettin’in Türkçeye ait olma şartlarına uygun halde görünmektedir. Bu hususta Necati Mert, Nihat Sami Banarlı’nın aktardığı anekdotu örnekler⁶³:

‘Geçmiş Yaz’ı dinlemektedir. İlk dörtlük biter. İkinci dörtlüğe geçilir: ‘Körfezdeki Dalgın suya bir bak, göreceksin; / Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde; / Mehtâb, iri güller ve senin en güzel aksin, / Velhâsıl, o rü’ya duruyor yerli yerinde.’ Yanındakilere dönüp Atatürk der ki: ‘Öztürkçe diyoruz. Fakat dikkat etmeliyiz ki Yahya Kemal, velhâsıl kelimesini şiire sokmuştur. Bu kelime buradaki kullanılışı ile ne kadar Türkçedir.’⁶⁴

Dil, toplum hafızasında yaşadığı şekliyle varlığını sürdürür. Necati Mert ne Türkçenin ne de diğer dillerin zorunlu değişikliklerle dönüştürülemeyeceği kanısındadır. Söz

⁶⁰ Feyza Hepçilingir’le Söyleşi: “Asıl Bölücülük Kürtçeyi Yasaklamaktır!” *Özgür Politika*, 2 Aralık 2003, Konuşan: Burhan Ekici

⁶¹ Feyza Hepçilingirler’in 6 Nisan 2002’de, ATV televizyonunda, Ceviz Kabuğu programında söylediklerinden, (Hulki Cevizoglu, *Türkçe Üzerine Oynanan Oyunlar*, Ceviz Kabuğu, İstanbul, 2004) içinde: s.132.

⁶² Mert, Necati, “Öz Türkçe ile Kürtçe Arasında”, *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s.70.

⁶³ Nihad Sâmi Banarlı, “Yahya Kemal Türkçesi”, *Türkçe’nin Sırları*, Kubbealtı Neş., İstanbul, 2008, s.127.

⁶⁴ Mert, Necati, “Yahya Kemal ve ‘Anne Sütü’”, *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s. 99.

konusu düşüncenin temelleri ise, yukarıda değindiğimiz gibi Ömer Seyfettin'in *Yeni Lisan* makalesine dayanır.

Necati Mert'e göre "Kelepir Sepet" kullanımı dilin esnekliğini, çözülebilirliğini vurgular. Söz konusu yazıda kitabevine koyulan sepet üzerindeki "Kelepir Sepet" yazısından yola çıkarak dilin gramer bakımından taşıdığı güç ve hassasiyet tartışılır. Yazar, algılanan hali "Kelepir Sepeti" olan kullanımda sepetle oynar ve kelepir sepetin niteliği olur. Dahası bu oynamada mecaz vardır; tıpkı 'körüklüye geldim' söyleminde 'körüklü'nün otobüsü karşıladığı gibi. Bu çerçevede Necati Mert dilin edebî güç kazanmasını ister ve dilin bu tarz kullanım yollarını bildirir:

Sadece gençler değil, yetişkinler, hatta öğretmenler bile sözcükleri metal sanıyor. Oysa metaller bile kunt değil. Bozuluyorlar. Dağılıyorlar. Çözülüyorlar. Ki edebiyat için haydi haydidir bu. Edebiyatın dili eğridir. Dik açıyla vurulmaz. Vurulamaz. Söyleyeceğini de bu eğrilikle söyler. Sanırım sürekli bunun verilmesi lazım. Sözcük düzeyinde eğrilik. Cümle düzeyinde eğrilik. Daha sonra da şiir, öykü üzerinde eğrilik.⁶⁵

Necati Mert, dilin sanat bünyesinde kullanımında daha hassas davranılması gerektiğini söyler. Edebiyat, sanatını dil vasıtasıyla gerçekleştirir. Hatta bu vasıta zaman zaman asıl amaç dahi olabilir. Edebiyat dili, sözcüklerin yatay ve dikey anlamlarının bütünleşmesinden yeni anlamlar yüklenerek var olur. Söz konusu yataylık ve dikeylik cümle ve metin üzerine yayılır. Bu çerçevede de sözcükler ve cümleler gelişigüzel seçilmemeli, edebiyat ve bilim dili birbirinden ayrılmalıdır:

(...) sırf bilgi cümleleri de bir öyküyü ayakta tutamaz. Çünkü sanatın dili iletişim amaçlı değildir. Pratiğin ötesindedir. Gramerin ve lengüistiğin bile tanımlamakta zorlandığı bir özellik taşır. Bu belki de her bir eserin hem türüne hem yaratıcısına mahsus çok dilli olmasındandır.⁶⁶

Özellikle öykü ve şiir, dili diğer türlerden daha yoğun ve çok dillilikle kurulmalıdır. Şiirde kısıtlama yoktur, anlatılanın çağrışımlar uyandırmasını ve etkilemesini ister. Öyküde ise türün temel özelliği kısa oluşudur; kısıtlı imkânlarla bir durum veya olay etkileyici biçimde aktarılmaya çalışılır. Böylelikle dilin kıvamının yoğunluğu ve kelimelerin özenle seçimi önemlidir.

Necati Mert, dil yazıları ve öykü hakkındaki düşünceleri üzerinde tespit ettiğimiz üzere dil meselesinde oldukça hassastır. Dilde sadeleşme bahsinde ele aldığımız gibi dil üzerindeki oynamalara, devletin dile müdahalesine karşı çıkan yazar, yaşayan dili

⁶⁵ Mert, Necati, "Kelepir Sepet", *Kelepir Sepet*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012, s. 88.

⁶⁶ Mert, Necati, "Öykü Dili", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.48.

konuşmaktan ve yazmaktan yanadır. Gerçekten de Necati Mert'in öykülerinde kullanılan dil son derece sade ve açıktır. Ancak bu durum dilin basitliği anlamın gelmez. Necati Mert "Kelepir Sepet" kullanımında olduğu gibi dil üzerinde kelime ve cümle bazında oynamalar yapar, anlamın yönünü değiştirir. Ancak bu müdahalede sözcüklerin ağırlaşması, anlaşılabilirliği söz konusu değildir. Dilin mantığını, gramerini, anlam özelliklerini, edebî dilin niteliklerini iyi bilen yazar, öykülerinden denemelerine, incelemelerine bu bilinçle dile hâkim olmuş ve başlangıcından bugüne yazarlığında çeşitli yönlerden değişen ve gelişen yazar, dil meselesinde sadeliğini tüm dönemlerde muhafaza etmiştir.

1.3.7. Necati Mert'in Öykülerinde Öykü Tekniği Hakkında Düşünceleri

Necati Mert öykülerinde, özellikle 80 sonrası öykülerde öykü türünün teknik detayları ile alakalı bilgi edinmek mümkündür. İlk öyküsü 1972'de Yansıma dergisinde yayımlanan yazar, *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de topladığı öykülerinde daha çok toplumsal ve ideolojik meselelere eğilmiş, bu çerçevede sorunlar tespit etmiş ve sorunlara çözüm getirmeye çalışmış, alternatif üretmiştir. Özellikle sosyalist düşünce mesajı taşıyan öykülerde öykünün teknik imkânlarının ileri derecede kullanılması söz konusu değildir. Daha ziyade standart kurgu ile inşa edilmiş bu tür öyküler, mensup olduğu 70 kuşağının özelliklerini taşır. 1980 sonrası ise gerek Türk sanatında, öykücülüğünde gerekse Necati Mert öykücülüğünde kırılma noktasıdır. Türk siyasi tarihinde de önemli kırılmayı teşkil eden 1980 darbesi sanatta, edebiyatta daha önce görülen toplumsal ve siyasi mesaj yoğunluğunu engellemiş, edebiyatın suya sabuna dokunmayan bireysel meselelere yönelmiştir. Siyasi baskının gölgesinde gelişen sanat, teknik olarak yenilikler kazanmış, 1950 kuşağı varoluşçularının öyküye getirmeye çalıştıkları bireye dönük, içe kapanık bunalımcı anlayışları ileri seviyede kendini göstermiştir. Böylelikle daha kapalı, toplum ve siyasetten soyut, ancak bu kapalılık içinde de memnuniyetsizliği ifade edecek öykülere yer verilmiştir. Necati Mert öykücülüğü de diğer öykücülerde de görüldüğü üzere, toplum ve siyasetten tam manasıyla kopmayan, ancak teknik olarak ilk dönem öykülerine göre daha kapalı içeriğe yönelmiştir. Bu bağlamda anlatıcının çocukluk anıları sıklıkla işlenmektedir. Ben anlatıcıya sahip öykülerde öykülerin genel çerçevesini oluşturan değişim teması, kentleşme eleştirisi, geçmişten beslenme ve geçmiş-şimdi karşılaştırması ile kapalı ya da açık göndermelerle birlikte işlenir. Ayrıca öykünün teknik özellikleri hakkında verilen bilgiler çerçevesinde Necati Mert'in öykü üzerine düşünceleri ve öykülerinin kaynağı da tespit edilebilmektedir. İlk olarak "Yeftin"de bu tarz kullanım görmek mümkündür:

Mahalleli evimizde toplanırdı kışın. Sobasında çırpıların çıtır çıtır yandığı, bekletilmiş ayvaların kesilir kesilmez mayhoş kokularının delifişek yaydığı odamızda, dedem sanki yıldız, Bakkal Salih Ağbi, Tenekeci Şükrü, Börekçi'nin Âdem, Yamacı Mustafa ve ötekiler, tüm mahalleli sanki hilal, yayılıp yer alırlar; dedemin anlattığı yiğitlikler, efelikler mücahitliklerde küffar üstüne, tekfur üstüne, Bizans üstüne bayrak koşturur, pala savururlardı.

(...)

Ben de büyüsündeyim dedemin. Öykü yazıyor, sözcük peşinde koşuyorsam, dedemin eseridir bu. (13-14)

'(...) Anadolu'yuz biz! Seni gibi manav, Manav'ın da kadını, sırtımızda taşıdığımızı üzüm sepeti sanır; oysa Anadolu yüzyıllarının rivayet bağıdır o. Razakı, misket, çavuş, yapıncak değil; 'uçtu uçtu', 'elim sende kaldı', Yunus, meddah, 'sürçü lisan' taşırız o sepette. Hazreti Nuh'un Hazreti Nuh'luğu boşuna mı? Ta güvercini gemisine aldığı gün sizlerle uğraşacağımızı bilmesinden!' (Minnacık Bir Uçurum, 15)

“Yeftin”in anlatıcısı yazarın biyografik özellikleriyle uyum göstermesi bakımından yazar olarak nitelenebilmektedir. Burada Necati Mert'in öykü dağarcığı hakkında bilgi edinilebilir. Necati Mert öykücülüğünün temelleri, çocukluğunda dedesinin anlattığı hikâyelerden oluşmaktadır. Söz konusu hikâyeler geleneksel tarzdadır. Anlatıcı yazar bu durumu açıkça bildirir. Diğer taraftan Anadolu'luk bahsinde görüldüğü gibi yerel öğelerden beslenir; bu bağlamda Necati Mert'in taşralılık düşüncesi öne çıkar. 1980 sonrasında yazılan öykülerinde çocukluk anılarının ve anlatımın sosyal-ideolojik eleştiriden uzak duruşu, öykülemenin tekniği hakkında bilgi verilmesi, Necati Mert öykücülüğünün 80 sonrası konumu bakımından dikkat çekicidir.

Teknik farklılık ve Necati Mert'in yeni öykü tarzının oluşması bakımından öne çıkan diğer öykü “Üçüncü Bahçe”dir. A, B, C karakterleri ile kurgulanan öykü, öykücülüğümüzde 1980 sonrası ağırlık kazanan postmodern tekniklerin kullanılması bakımından önemlidir. Simgesel ve düşsel öğelere de sahip öyküde, ‘saçma’ kavramı vurgulanmaktadır:

‘Yaşasın!’ diye bağırdım sevinçle. ‘Yaşasın papazlar! Yaşasın saçmalık!’ (85)

İşte o sırada, Bumin Bey de, absürd biçimde yok olmuş, sırta kadem basmıştı.
(Minnacık Bir Uçurum, 86)

Görüldüğü gibi üzerinde özellikle durulan kavram “saçma”dır. Saçma kavramı postmodernizmin temel dayanaklarından. Burada da teknik-içerik özdeşliğiyle kurgusal karakterlerin isimlendirilmesi ile birlikte öne çıkarılarak öykünün teknik detayları hakkında bilgi verilmektedir. 1986 tarihli öyküde öykü tekniğinin içerikle özdeşleşip postmodern öğelerle desteklenmesi, anlatımın “Az gittim, uz gittim, masal masal zaman gittim, sonunda

bir nehre, nehir kenarında da kız kardeşime rastladım” (89) gibi masalsı öğelerle düşselliğinin vurgulanması, yazarın önceki döneme göre öykü anlayışının farklılaşmasının göstergesidir.

“Üstümüzde Yıldızlar Hep”te yine yazar-anlatıcı söz sahibidir. Burada kurgu içerisinde öykü tekniği ile ilgili detaylar bildirilmekte, yaşam ile öykü arasındaki bağ öne çıkarılmaktadır:

Öykü, yaşantının aktarılmış bir taklidi değil, ondaki gizli özün, yazarın gizleriyle buluşmasıdır. Hem de kendinden öncekilerden bambaşka bir biçimde. İşte benim öyküm bu bilinci taşıdığı için güveniyorum ona. Ve okuduğum on sekiz öykünün yanında her zaman yeri vardır, biliyorum! (121)

Öykü, doğrudan yaşamın aktarılması değil, yazarın yaşamla ilişkisinde ortaya çıkan detayların aktarımı, herkesçe görülmeyeni keşfetme ve bunu biçimsel olarak farklılaştırmaya dayanmaktadır. Burada işlenmesi gereken detay, büyük-küçük hayat ayırımından uzak olmalıdır. Ancak anlatıcının seçilmeyen öyküsü, söz konusu düşüncesinin eleştirel manada değişmesine neden olur:

Hep uslu uslu dinlemeye, hatta azarlanmaya alıştırmış kişiliğim ve dayanmaya ayarlanmış ömrüm var benim. Korkunç şeyler işitmek korkusuyla hiç soru sormamak, hayatımın, olağanüstülüğüne inandığım bir anını bile dile getirmemek yani. O içimizdeki acıyı hep içimizde tutmak, onu sözle buluşturmamak ya da. Öykü, soru sormanın belki de en yumuşak biçimidir, ama öyküler dünyasına sokulamayacak kadar önemsiz bizim hayatımız. (Minnacık Bir Uçurum, 122)

Buna göre Necati Mert öyküsü büyük hayatları, olağanüstülükleri konu edinmez; hayata dair sıkıntıları küçük darbelerle sorgulayan yapıya sahiptir. Ancak bu tarz anlayışın ödülle karşılık bulmaması anlatıcılığı önemsiz hayatların öyküye giremeyeceği düşüncesine yöneltmiş, kendi küçük dünyasının ve içinde söze dökülmeyi bekleyen acılarının öyküde kabul edilmeyeceği yorumunu yaptırmıştır.

1980 sonrası öykülerde teknik-içerik özdeşliği dikkat çekmektedir. Bu özdeşlikten kasıt, kurgunun aktarımı sırasında öykü tekniği hakkında çeşitli bilgiler vermek, yaşamın da bir öykü gibi kurulduğu izlenimini vererek bir yandan anlatılanların kurgu olduğunu vurgulamak, diğer taraftan anlatılanları yaşamsallığa yaklaştırmaktır. “Kahraman Olamamak”ta kadın anlatıcı, ağabeyinin anlattığı anıların kendinde uyandırdıklarını öykü içinde öykü şeklinde vurgulamaktadır:

Ağbim bir anıdan ötekine, bir öyküden başka bir öyküye atlar, annemle ben öykülerdeki benzerlerimiz gibi yalnız ve yoksul, ama dirençli olmanın onurunda, ağbimi görgülü görgülü dinlerken o kalkmaz sofralarda sabahı akşam etmekle kalmaz, bir yandan da bilmeden kendi öykümüzü kurarmışız (35).

Görüldüğü gibi öykünün içerik olarak bahsinde teknik kurulumla alakalı detaylar tespit edilebilmektedir. Nitekim umutsuzlukla nihayetlenecek öyküde ağabeyin anlattıkları ve dinleyicilerin bunlarda kendilerine buldukları yer, gelecekte ağabeyin öyküsünün dışında kalacaklarına işaretler. Diğer taraftan öykünün amaçları hakkında da teknik-içerik bağlamında bilgi verilmektedir:

Ağbimi hep aramaktayım ama. İstiyorum, o her Pazar trenden çıkagelsin, pus yüklü saatlerin ardından çıkan güneş gibi gökyüzüne nasıl sofraya bezi gibi yayılırsa o da anlattığı öyküleriyle içimize öyle renk renk mozaikler döşesin. Anlattıklarıyla bize, bütün şanssızlıklara rağmen, “İyi ki bu hayat bizimmiş!” dedirtsin (Geceye Uçurulan Güvercinler, 37).

Buna göre öykünün amacı hayatı sevdirmek, hayata gerçeğinden başka yeni bir gözle bakmak imkânı yaratmasıdır. Ağabeyin anlattığı anılar, öyküler, anlatıcının gerçeklerinden çok farklıdır ve hayata yeni bir bakış, hayatın tüm olumsuzluklara rağmen yeniden şekillenmesidir. Bu bağlamda Necati Mert öyküsünün umutsuzluk, bunalımcılıktan ziyade yeni umutlara kapı araladığı, insan gerçeğini ve problemlerini alternatiflerle yeniden üretmek üzerine şekillendiği söylenebilir.

Öykü türünün kısa ve öz olma özelliğini “Poyrazlar, Bir İçli Kuş”ta görmek mümkündür. Bilindiği gibi anlatma tarzı edebi metinler içerisinde öyküye en yakın olan tür romandır. Türk edebiyatında söz konusu yapıdaki ürünlerin ilk örnekleri verilirken her iki tür arasında bir ayrım dahi gözetilmemiş; anlatma, nakletme özelliği iki tür için de temel teşkil etmiştir. Bu bağlamda en yalın şekliyle öykü ve roman arasındaki temel fark öykünün romana nazaran daha detaysız ve kısa bir tür olmasıdır. Son zamanlarda pek de geçerliliği olmayan bu anlayış, öykünün detaya fazlaca inmemesi, elindeki imkânların kısıtlı kalışı şeklinde karşımıza çıkar. Söz konusu öyküde de anlatıcının öykünün kısa tür olduğunu vurgulaması türün özelliğini bildirmesi bakımından dikkat çekicidir:

Lüzumundan fazla anlatmayı sevmem. Bırakırım, herkes gördüğünü, düşlediğini, aklının yettiği kadarını bilsin. Ama şimdi, nedendir o bilmiyorum, uyandığında bile unutulmuşluktan gelinen düşler gibi sakladığım kendime dönük ilgilerimi oturmuş anlatıyorum. Aslında bilinmesinden korktuğum hiçbir şeyim yok. Öyle de, kişiliklere değil, kişilere meraklı bir dünyanın saygısızlıklarından korunmak için bunların gizlenmesinden yanayım; fazla olarak, bu bir bilmece gibi gizlenişte de, kendimi kurtaramadığım, bundan da yakınmadığım, inançlarını besleyen bir dinsel susuş, temizlik ve incelik bulmaktayım (Geceye Uçurulan Güvercinler, 128).

Öykü, Necati Mert’e göre her şeyden bahsetmemeli, var olanı, hissedileni gizli tutarak muhatabın kendi dünyasıyla yoğurup yeni anlamlar yüklemesi üzerine kurulmadır. Bu çerçevede doğrudan kapalı ya da açık şekilde anlatımını sürdüren iki uç Türk öykücülüğünde

toplumcu gerçekçi kuşak ve 50 kuşağı varoluşçuları şeklinde karşımıza çıkar. 70 kuşağı ise her iki ucun ortak noktası gibidir. Öyküye 70 kuşağıyla başlayan Necati Mert, örnekte görüldüğü gibi, kapalı anlatımı yeğlemekle birlikte kendini açığa vererek 70 kuşağının temel niteliğini öyküsünde uygulamıştır.

“Çiğdem”deki anlatıcı, öykü ile uğraşmaktadır. Öyküde anlatıcı ve eşinin tavsiye üzerine Çiğdem Yaylası’na çıkış hikâyesi anlatılır. Çiğdem anlatıcıya öyle övülmüştür ki, bu övgü sırasında sanat ve edebiyatla benzerlik kurulduğu ve sanatçının doğadan ne ölçüde etkilenebileceği, doğanın sanattaki yeri hakkında bilgi verilir:

Bilirsin, sanat mantıklı bir düzenlemedir. Sanatçı, doğanın gelişi güzelliğinden seçer, öyle kotarır yapıtını. Ama doğada da mantık olduğunu, doğa’nın da sanatın yerine geçebileceğini ilk kez Çiğdem’de gördüm. Doğan, güneş değil de Homeros’un gül tenli şafağı idi sanki. Ya da bir tiyatronun yükselen reostasında Çehov’a perde açıyordu (Gönüller Küçüldü, 54).

Anlatıcı, sanatı ile doğa arasındaki ilişkiyi ve Çiğdem’deki çağrışımları bildirmektedir. Çiğdem’in güzelliğini doğrudan anlatmak sanatın kendisi olur. Sanatçı Çiğdem’i tekrar düzenlemeye tabi tutmaz. Kendisi de sanatla uğraşan anlatıcı, öykülerinin kaynağını bildirir:

Aynur, elinde karakalem, bir tomar kâğıt, desen peşindedir; ben öykü. Dünyayı dünya yapan su, hava, güneş ve toprakla iç içe olduğumuz böyle yerlerde Aynur nasıl çizgi ve renk kesilirse ben de hallaç olur, birbiriyle ilgisiz ne varsa bunları çakıştıra çakıştıra öykü atarım (Gönüller Küçüldü, 54-55).

Buradan yola çıkarak Necati Mert’in öykü anlayışıyla ilgili detaylar tespit edilebilir. Alıntılarda görüldüğü gibi Necati Mert öykü dünyasını gerçekten beslenerek oluşturur. Etrafındakilere yabancı kalmaz, herhangi bir şeyi sanatçı gözüyle yeniden üreterek öyküye aktarır. Birbiri ile alakasız unsurlar da belirli bir düzenleme ile öyküye girebilir, mantıksız olan yazarın mantığıyla yeniden şekillenebilir.

Öykü hakkında düşünceler ve Necati Mert’in öykü dünyasının temelleri ile alakalı en detaylı özelliklerin verildiği öykü “Saksıda Papatya”dır. Yazar anlatıcıya sahip olan öykü düşsel ve postmodern öğelerle beslenerek Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı’nın yeri, sebebi, öykülerinin yaşamsal gerçekle ilişkisi, yazarın öykü yazma sebebi ve öyküleme tekniği hakkında detaylar verilmektedir. Öncelikle anlatıcı yazarın yazma sebebi bildirilmektedir. Taşranın küçüklüğünden ve aynılığından sıkılan anlatıcı, kendini ifade etmenin yollarını aramaktadır. Anlatıcı, taşradan İstanbul’a uzanan, sonu tren istasyonuna çıkan sokakta ki burası Adapazarı’ndaki Sait Faik Sokak’tır, saksıdaki papatyanın kendisine

“Hişt hişt!” şeklindeki seslenişle irkilir, kendisine seslenen papatyayla konuşmaya başlar. Burada Necati Mert’in öykülerinin kaynağı ve öykü yazma sebebi anlatılmaktadır:

‘Canın sıkkın görünüyor!’ dedi.

‘Öyle!’ dedim.

‘Çok iyi anlıyorum. Ama kimse gelmez seni götürmek için. Herkes kendince yaşar. Hem gitmek ne ki! Tükenmek, yok olmak. Acıya direnmek. Ama aylak aylak gezerek değil, kendini üreterek.’

‘Nasıl?’

Sait Faik’in arasından tomar tomar kâğıt çıkardı, eğilip uzattı.

‘Yaz!’ dedi. ‘Doldur bunları. İçinden geldiği gibi yaz. Sakarya’nın kendinden kendiliğinden akışı gibi yaz.’

O akşamdan beri yazıyorum ben de. İşi gücü, evi, çocukları unuttum. Var mı, yok mu yazmak. Kapanıyorum bir odaya, sabahlara kadar yazıyorum. Kalemi kalem, izmariti izmarit, kibriti kibrit olarak görmüyorum artık. Adapazarı da Adapazarı değil zaten. Onlar, nasıl görmek istemişsem ona yönlüyorlar sözcük sözcük. Önümde üst üste kitaplar, sözlükler, şiirler, yığınla notlar... Hepsi de kopup havalanmak için gözümü içine bakan sabırsız, zapt edilmez sözcüklerle dolu. İzin verdiklerim, önce bir tüy hafifliğinde göğe yükseliyorlar, sonra çılgınca dalıyorlar donanma şenliğine. İç içe, yan yana, mesafeli, önlü arkalı, altlı üstlü oluyorlar birbirleriyle. Yatağı anımsatan pozisyonlarını, yatağı aşan bir aşkın sihriyle izliyorum. Ve sözcüğün sözcüğe değdiği öyle bir an geliyor ki deli deli dolanan kanım, hızlanan nabzım, daralan nefesim, hiç fark edilmemiş bir gerçeğin doğuşu ile sakinleşiyor; inanmazsınız ama, minarenden boşluğa düşer gibi oluyorum. Yeni doğan evlat gibi, Adapazarı’na benzeyen ama Adapazarı da olmayan bir evlat gibi yazıya geçiriyorum işte o zaman (Gönüller Küçüldü, 64-65).

Necati Mert, taşra yazarıdır, taşranın karşılığı onun öykülerinde Adapazarı’dır. Ancak burada Adapazarı’nın temel mekân olma sebebi yazarın Adapazarı’na aşırı düşkünlüğünden ziyade bulunduğu yere yabancı kalmaması, Adapazarı’nın kendinde uyandırdıklarını anlatmasıdır. Buna kaynaklık edense Sait Faik’tir. Necati Mert, öyküde gördüğümüz gibi başlangıçta taşrada daralmış, boğulmuştur. Diğer taşralı yazarlarda olduğu gibi başlangıçta o da merkeze, İstanbul’a gitmek niyetindedir. Ancak papatyayın Sait Faik’in arasından çıkardığı tomarları anlatıcıya vermesiyle anlatıcı etrafını donatan her unsuru olduğundan farklı görerek öyküye dâhil etmiştir. Böylelikle Adapazarı da yazarda bulunduğu karşılıkla öyküye girmiş, Necati Mert öykücülüğünde taşralılığın göstergesi olmuştur. Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı’nın yeri ve Adapazarı’nın kapsamı hakkında detayları öyküde görmek mümkündür. Necati Mert, Adapazarı’nı merkeze alarak ulusala hitap etmekte, öyküyü taşralılığın sınırlarına hapsetmemektedir:

Bir an kolumda hissettim papatyayı.

Benimle yürüyor, bir yandan da soruyordu:

‘Dilerim aylıklıkta değil, bir öykünün peşindedir?’

‘Bir öykünün içindeyim.’

‘Kimler var öykünde?’

‘Bir kentin sancısını çekmeden oralı olunabileceğini sananlarla ben. Onlara sorsam, ‘Burası neresi, kar nereye düşüyor şimdi?’ diye; ‘Adapazarı!’ derler, ‘Bulvar!’ derler. Sakarya’nın yatağından da öyle emindirler ki karşı çıkanın aklına şüphe ederler. Sakarya, oysa yatağını bıraktı. Gürültüyle geliyor. Ortadan gelecek. Ben de Adapazarı’nın o Sakarya halini yaşıyorum’ (Gönüller Küçüldü, 69).

Görüldüğü gibi Necati Mert’in işlediği Adapazarı, folklorik anlamda özellikleri vurgulanan, taşra olarak modernlikten uzaklığı bakımından ideoloji beslenen kapalı mekân değildir. Daha ziyade bu şekilde düşünenlerin karşısında duran bir taşralılık hâkimdir. Öyle ki yazar iki isimle anılan ve biri şehir merkezini diğeri ulusaldaki karşılığını karşılayan Adapazarı’nı, ulusal anlamda Sakarya ile bildirerek, Adapazarı kullanımının aslında Sakarya gibi ulusala hitap edecek şekilde kullanmıştır. Diğer taraftan Necati Mert’in Adapazarı’nı mekân olarak tercih sebebi yaşadığı yere yabancı kalmaması şeklinde yorumlanabilir. “Bir kentin sancısını çekmeden oralı olunabileceğini sananlarla ben” ifadesinden anlaşılmaktadır ki, yazarın öğrencilik harici hiç terk etmediği Adapazarı’nın sıkıntılarını yaşamayı, oralı olmanın birinci kuralıdır. Bu bağlamda Necati Mert’in taşralı duruşu da öne çıkar. Ulusal edebiyatta İstanbul merkezinde mekândan soyut acıların işlenmesi ya da İstanbul’dan bakılarak taşranın sıkıntılarının işlenmesinden ziyade taşra içinde taşranın sıkıntılarının çekilmesi tercih edilmiş ve yazarın öykü anlayışının temelini oluşturmuştur.

Öyküde yazarın okuyucu bulması, anlattıklarının okuyucuda uyandırdıklarının tespiti hakkında da bilgi verilmektedir. Papatyanın tavsiyesi ile yazmaya başlayan anlatıcı, yazdıklarının okurunu aramaktadır:

Karım, yazdıklarımı uysal uysal dinledi önceleri. Ama sonra, uydurduğumu, sapıtığımı, gerçeği bozduğumu ve bir rüyadaymışçasına abuk sabuklaştırdığımı söyledi. Doğru. Ben kendi gerçeğimin acılarını yazıyorum. Ama onun gördüğü gibi değil.

En iyi okur, yazarın kendisi olamayacağına göre, onu, hak vererek anlayan mıydı acaba?

Papatyaya gittim. Doğruladı beni.

(...)

‘Sevinmem benden söz ettiğin için değil!’ dedi. ‘Hem sen kendini anlatmışsın. Ama ben kendimi buldum. Sevinmem onun için. Güzelliği de burada ya.’

Paylaşılacak, beklediğim bir şey değildi. Acılarımdan arınmak için yazıyordum henüz. Ama bunlarda kendini bulan bir başkasıyla karşılaşmak öyle güzeldi ki!

Yüzümde, okurumu bulmanın keyfi, ihya gülleri açmış, öyle geldim eve (Gönüller Küçüldü, 65-66-67).

Yazar, her ne kadar kendi dünyasını, kendi acılarını hislerini yansıtmaya amacıyla yazma eylemini sürdürse de önemli olan okuyucunun metinde kendisini bulmasıdır. Yazarın hislerinin okuyucunun hissettikleriyle buluşması yazarı amacına ulaştırmış olacaktır. Böylelikle metin, okuyucu sayısınca anlam ve değer kazanacaktır.

“Düğün ve Bebekler”de yazarlık ve yazma üzerine anlatıcının görüşleri Necati Mert’in öyküye bakışını bildirir:

Hem yazmak nedir zaten? Hele bir hikâyeci için? Bir çeşit militanlık (Zamansız, 56).

Yazmanın militanlık olarak nitelendirildiği öyküden yola çıkarak denilebilir ki Necati Mert’in öyküleri bir takım çevreleri rahatsız etmesiyle öne çıkar, onun öyküsünün asıl amacı birilerine gönderme yapmak, birilerini eleştirmektir. 70 kuşağı hâkimiyetindeki öykülerinde sıklıkla karşılaştığımız, tema bölümünde de incelediğimiz ideoloji ve eleştiri ağırlığı sonraki dönem öykülerinde de bu bağlamda karşımıza çıkar. Böylelikle Necati Mert öykücülüğünün merkezine oturur. Bir militan olan öykücü, idealize ettiği dünya çerçevesinde bu dünyayla uyuşmayanları yılmadan eleştirmektedir.

Öykülerdeki teknik-içerik özdeşliği de yazarın öykü anlayışıyla alakalı tespitlerde bulunmamızı sağlar. “Islak”ta geçen şu ifadeler, teknikle içeriğin birlikteliğini gösterir:

Bunları ve atletikle ekşi altını bir hikâyeden çıkarır gibi çarçabuk çıkarıp attı. (63)

Koridoru geçti, kapıyı yeni bir hikâyeye açar gibi açtı. (64)

Ağaçlar: çam, ıhlamur, kestane...yaprak yaprağa, her biri bir dilden söyler. bir hikâyeyi geçer gibi geçersiniz altlarından. (66)

Çocuktum. Rüya mıydı bu? Yok! Yok! Hikâyede idim? Sonra sık sık görecektim bunları. Her şey yeniden kurulup yeniden bozulacaktı. (66-67)

Hikâye gibi bir şey. Adam gayri ihtiyari tavana baktı. (Zamansız, 67)

Hikâye içerisinde öykü tekniğiyle ilgili detayların verilmesi dikkat çekicidir. Burada anlatılanın bir hikâye olduğu, kurgu ürünü olduğu sıklıkla vurgulanmakta, diğer taraftan hikâye ile hayatın birbiriyle benzerliği de öne çıkarılmaktadır. Yani anlatılanlar bir taraftan

kurgusal gerçeğe yaklaştırılırken diğer taraftan yaşamsallığı beslenmektedir. Ayrıca “Her şey yeniden kurulup yeniden bozulacaktı” ifadesi ile gerçeğin bozularak yeniden üretilmesi çerçevesinde Necati Mert’in öykü anlayışı hakkında bilgi verir; yaşamsal gerçekten beslenerek onu yeniden şekillendirdiğini gösterir.

“Zamansız”da karakterlerin diyalogları içerisinde hikâyenin hayattaki yeri hakkında bilgi verilmektedir:

‘Benimki kırık dökük bir hikâye.’

‘Hikâye deyip geçme. Sıcaktırlar. Onlarla ısınırız.’

‘Çok hikâyen olmalı.’

‘Yavaş ateşte piştim ben. İnişler çıkışlar yaşadım. Zamansızım.’ (Zamansız, 93)

Diyalogda görülmektedir ki karakter hikâyeyi herhangi bir şey olarak görmemekte, hayatın onu ısıtan, anlamlandıran, şekillendiren bir parçası olarak görmektedir. Böylelikle Necati Mert’in öykü ile ilişkisi de ortaya çıkar. Öykü, yazara göre hayatı anlamlı kılan, yaşanmışlıklarla şekillenen ve yaşanmışlıkları yansıtan yazınsal bir türdür. Karakter yavaş yavaş pişerek yaşanmışlıkların doğurduğu tecrübelerle ağır ağır oluşan ve zamanla bağını kopararak tüm zamanlara hitap eden bir hikâyenin kahramanıdır; Necati Mert öykücülüğü de bu çerçevede yaşamsal gerçeklikten doğan tecrübelerle şekillenerek tüm hikâyelerin yazarın gerçeklerinden oluştuğu yorumu yapılabilir. Zamansızlık, öykülerle tüm zamanlara hitap edildiğinin göstergesidir.

Görüldüğü gibi öykülerde teknik-içerik özdeşliği, doğrudan öyküleme hakkında bilgi verme ve simgesel göndermelerle karşımıza çıkan öykü hakkında düşünceler yazarın öykü dünyasıyla alakalı bilgi vermekte, öykü anlayışını belirlememize yardımcı olmaktadır. Necati Mert’in öykü anlayışı ayrı bölümde ele alınmakla birlikte burada öykü metinlerinde geçen ve bize yazarın öykü anlayışını tespit etmemiz bakımından ışık tutan bölümler örneklenmiş ve öykü anlayışıyla ilgili tespitlerde bulunulmuştur. Özellikle 80 sonrası öykülerinde karşılaştığımız bu durum, postmodern özellikler taşıyan “Saksıda Papatya”, “Zamansız” gibi öykülerde üstkurmaca şeklinde karşımıza çıkar. Böylelikle yazarın öykü anlayışının gelişimi de gözlenebilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN ÖYKÜLERİNDE TEMATİK YAPI

2.1. DEĞİŞİM VE MODERNLEŞME

Değişim ve modernleşme, Necati Mert öykücülüğünün temel yapı taşlarındandır. 1972’de ilk öyküsü yayımlanan Necati Mert, toplumculuktan ve toplumculuk sonrası edebiyat çevrelerinde ağırlığını hissettiren 50 kuşağı varoluşçularının temel sancısı olan değişim temasını, öykü yazmaya başladığı yıllardaki siyasi kaygı doğrultusunda sürdürmüş, ilk öykülerinden son öykülerine kadar farklı bağlamlarda işlemiştir. Türk toplumunda değişim ve modernleşme çeşitli kırılmalarla 1950’lere kadar uzanmış, 50’lerdeki hızlı değişim dalgası ve dünya düzenindeki farklılıklarla birlikte önüne geçilemez bir sürece dönüşmüştür. Bu çerçevede özellikle 80 sonrasında teknoloji ve iletişimin yaygınlaşması birçok çevrelerce olumlu karşılanırken taşra kökenli bir öykücü olan ve edebiyatı merkezin tekeline uzaklaştırarak taşrada da hakkıyla yapılabilmesi için çaba gösteren Necati Mert, söz konusu değişimin bireye ve topluma çeşitli yansımalarını irdelenmiştir. Yoğunluklu olarak modernleşmenin safhalarını ve etkilerini incelemekle birlikte geleneksel mesleklerin yitirilişi, değişimle doğan yeni insan modeli, mekânın maruz kaldığı değişim, düşünce ve duyguda görülen değişim, ahlakî ve dinsel bağlamda değişim, eski-yeni karşılaştırması ve doğrudan modernizmi eleştirme şekilleriyle karşımıza çıkar. Yazar, bu çerçevede değişimin karşısındadır; farklı yönlerden ele aldığı değişim olgusunu çeşitli şekillerde eleştirir. Bu eleştiri teknik anlamda dönemsel özellikleri de göz ardı etmez; öykünün teknik imkânlarını ve sınırlarını zorlayarak, özellikle 80 sonrası öykülerinde söz konusu teknik farklılıkları ihmal etmeyerek öykülerinin sürekli teması haline getirir.

Necati Mert’in, değişim ve modernleşme safhalarını öykülerinin merkezine alması, henüz ilk kitabının isminden anlaşılır: “*Gramofonlar, Radyolar, Teypler*”⁶⁷ Burada adım adım gerçekleşen bir değişim ve modernleşme süreci izlenir. Kitaba adını veren öyküde bu durum açıkça işlenir:

Bıktım bu gramofonlardan, radyolardan, teyplerden. Her gün bi yenisi çıkar oldu. Keyfimiz için alırken de kahvehane için alırken de yetişemedik onların süratine. Bu sefer de transistörünün senedini ödemeye çalışırken teyp çıktı piyasaya. Her yenilik canımıza okudu bizim. Bize göre değılmiş bunlar. Baştan kanmamalıymışız bu çalgılara.

‘(...)Medeniyet Abdiğa’yla seni süvari yaptı beni de piyade. Ama bu son. Bundan sonra yarışmayacam medeniyetle! Çalgının fosforlusı çıksa yine almayacam!’

Tepkinin biçimini kof buldu Amedefendi. Gevrek gevrek gülerek:

⁶⁷ Mert, Necati, *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*, Yansıma Yay., İstanbul 1979.

‘Gücün yetmez!’ dedi. ‘Müşteri yenisini ister, gösterişlisini bekler. Sende bulamazsa bulduğu kahveye gider. Sen de her çıkanı almaya mecbur kalırsın!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 85)

Değişimin önüne geçilemez; değişim bir çığ gibi büyür. Değişim üzerine kurulu sistem, her zaman bir sonrakine kapı aralamıştır ve bugün yeni olanın eskimesi an meselesidir. Kahveci Rüstem, popülere ayak uydurmak için önce gramofon satın almış, ardından gelen yeniliğe ayak uydurmuş ve başta sisteme dâhil olduğundan dolayı pişman olmuştur. Ancak satıcı Amedefendi, bu yenilenmenin kaçınılmaz olduğunu söyler ve yeni düzenin artık ürettiklerini bir ihtiyaç olarak pazarladığını, aksi takdirde tutunamayacağını söyler. Böylelikle yeni düzen, alıcıyı piyadeye, satıcıyı süvariye döndürür. Tüm bu ihtiyaçlar silsilesi ise medeniyet adı altında pazarlanmaktadır. Burada değişim olgusunun alım-satım ekseninde maddi çıkarlara yataklık ettiğini söylemek mümkündür. Ekonomik altyapıya hizmet eden değişim, ayak uydurulmadığında Rüstem’i saf dışı bırakır; ayak uydurulduğunda ise arka arkaya doğacak yenilikler zincirinin esiri yapar. Dolayısıyla her durumda esareti altına alır.

Toplumun modernleşme süreci sadece ekonomi ile sınırlı değildir. Değişime maruz kalan toplumun alışkanlıkları ve insana bakışı da değişecektir. Birey her ne kadar bu silsileden kendini çekmeye çalışsa da toplum baskısı bu durumu zorunlu kılar. “Herkesin Kızı” adlı öykünün başkahramanı Ali İslam da söz konusu toplum baskısından etkilenmiştir. Geleneksel bir yaşantı süren Ali İslam, evlendikten çok sonra dünyaya gelen kızlarını yetiştirmede tek söz sahibi olamaz. Artık toplum ve alışkanlıklar değişmiş, eski ile yeni arasındaki çizgi netleşmiştir. Kızını Kur’an kursuna göndermek isteyen Ali İslam ve karısının karşısına mahalleli ve akrabaları çıkar:

Çocuk beş yaşına geldiğinde mahalleli çıktı önlerine. ‘A’aa! Karının yaptığına bak’ karı olup kocasına söz geçiremiyor da hep altta kalıyor. Deli karı, hem sen bir gusülle ancak iki gece idare ederken kızını kara çoraplar içine, yazma örtüler altına almaya utanmayacak mısın?’ (...) ‘Yahu, şimdi Kur’an’a eskisi gibi rağbet var mı? Kurslara gidenler ise ya akıl yoksunu ya da cüzdan. Yani bu dünyadan umudunu kesenler. Hem kursların da artık allah için değil siyaset için açıldığını işitmedin mi?’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler s.147)

Ali İslam her ne kadar değişimin karşısında durmaya çalışsa da etrafındakilerin değişime maruz kalması, onu da söz konusu esarete mahkûm edecektir. Başlangıçta istediği doğrultuda başlamayan çocuk yetiştirme süreci, ilerleyen zamanda kızının da değişim bünyesinde yetişmesi ve Ali İslam’a aykırı yaşam biçimi ile farklı bir yola girmesine neden olacaktır. Bu farklılık, hayata bakış, edinilen alışkanlık ve ahlâk eksenindedir:

İlkokula başladı kız. Ama dersle ilgisi yok. (...) ‘Güzellik’ deyince iki parmağını ucuyla eteğini kaldırsın! (...) Magazinlerden, gazetelerden mayolu-mayosuz artist resimleri kessin! (...) Eğer adam olacak çocuk oyundan belli olsaydı bunun ya şöhretli bir zaniye ya da pespaye bir sokak kadını olacağı kesindi. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, s.147)

Ali İslam’ın kızı, tamamen kendi kontrolü dışında, sistemin entegre ettikleri ile yetişmesini sürdürür. Ali İslam’a çok ters gelecek bu yetişme tarzı karşısında o da çaresizdir. Okul hayatında edindiği yeni alışkanlıkları ve modern eğitimi, kızını kaybetmeme korkusuyla kabullenmiş görünmektedir:

Ne yapabilirdi Ali İslam. Verdi ortaokula. Kız derslerde yine aheste, makam, fakat oynışta cümbüş tamam. (...) Ali İslam hal ve gidişten hiç memnun değil, değil ama ne desin! ‘Senin okuyacağın yok, okuldan aldım!’ mı desin; yoksa, ‘Bana senin diploman değil, namusun gerekli!’ deyip kızıyla yüzgöz mü olsun? (...) ‘Aklım da ermiyor şimdiki hokkabazlıklara. Birini öğrendim, artık faka basmam derken yeni bir hokkabazlık çıkıyor karşıma. Millete de dert oldu benim zamana ayak uyduramamam sanki. Akıl-öğüt vere vere seni de beni de zamaneleştirdiler. Kendiler zamana uydu, kızlarına kendi elleriyle bilmem nelik ettiler de halt ettiler!’(Gramofonlar, Radyolar, Teypler,s.148)

Görüldüğü gibi Ali İslam, kendi çocuğu ile kuşaklar arası çatışma yaşamaktadır. Hızlı değişim, ayak uydurulması güç bir süreçtir. Ali İslam, tıpkı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’deki Rüstem gibi başlangıçta değişimin karşısındadır; hiçbir şekilde sisteme ayak uydurmadan kendi geleneğini sürdürmeye çalışır. Ancak toplum, onu bu yola itmiştir ve artık bu yolun dışına çıkamamakta, dolayısıyla ayak uydurma çabasına girmektedir. Söz konusu çaba ise yeterli olamamaktadır; değişim hep daha fazlasını ister. Böylelikle aile ile çocuk arasında dahi kuşak çatışması doğmaktadır. Nitekim zaman hızla akmakta, değişim bu doğrultuda zamanın akışını hızlandırmakta, eskiye ait olan bir çırpıda yaftalanmakta ve yeniye ait olan sürekli dayatılmaktadır. Bu dayatmada gazete, dergi, radyo, televizyon gibi iletişim araçları birinci dereceden aktif rol oynamakta, toplumsal alışkanlıkların değişimine doğrudan yol açmaktadır. Bu anlamda değişim kaçınılmazdır. Diğer taraftan söz konusu iletişim araçlarından uzak durmak da değişimin etkilerinden uzaklaşmaya yetmeyecektir:

Kızına istediği kadar disiplin uygulasin, derslerden başka aklını çececek her şeyi istediği kadar yasaklasın. Nafile. Kalem kutusunun üzerine majüskül harflerle ‘Ay lav yu!’ yazmış fabrika. (...) (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, s.150)

Modernleşme ve değişim, bu bağlamda toplumun her köşesine yavaş yavaş sinmiş ve önüne geçilemez hızla sinmeye devam etmektedir. Söz konusu süreç, temelde ekonomik yapı ile ilişki içerisinde olmakla birlikte bu doğrultuda yeni ihtiyaç maddeleri üretme, bu ihtiyaç maddelerinin tarz ve yapısıyla emperyalist kültür çarkını işletme yönündedir. Ali İslam, her

ne kadar kızını bu tahribattan, bilinçsizce de olsa, korumaya çalışsa da şartlar bu taarruza engel olamamış, aynı aile içerisinde birbirine yabancı fertler doğurmuştur. Böylelikle tek elden yönetilen fabrikasyon nesiller var olagelmıştır.

Modernleşme süreci eski ile yeni arasında bocalamaya da yol açmaktadır. Bu sürecin başında olan birey, geleneği bir kenara bırakmazken yeniliği de beraberinde yaşıyor. Necati Mert öykücülüğü, merkeze taşrayı alır; taşra insanı büyük kentteğine göre modernizasyona doğrudan ayak uyduramaz. Dış gerçeklik ile iç gerçeklik birbiri ile çelişir:

Yatağı, kadını, evliliği tanıyamadan bombardımana uğradı dünyamız. Taşıyamayacağımız düşler, alışamadığımız dalgalar, baş döndürücü kokular ve mestane güzellikler içinde kaldık. Karımızda görmediğimiz çıplaklığı başkalarında izledik. (...) Bu da kadın mı, dediğimiz kadınlardan çocuklarımız oluyor, ama gönül ateşimizi başkaları tutuşturuyor. Mahalle ve kasaba koşullanmışlığının kıyıcı çemberini kıramadığımız gibi bireysel ve düşsel aşkların boşalımından da vazgeçemiyorduk. Şalvarlı, başörtülü, kalın kalın kaşlı, bacakları alınmamış kadınlarımız yük oluyorlardı bize. Onlar şalvarlarını çıkartamıyorlar, kaşlarını alamıyorlar, tahta üstüne kireç vurma komikliğine düşmeden boyanamıyorlardı; ama biz de boşanıp yükü atamıyorduk sırtımızdan.

(...) Hem kendimin sözcüsü, hem kendimin düşmanım ben. Kilitlenmişim. Açılmıyorum. (Minnacık Bir Uçurum, 80-81)

Değişim, bireyin kontrolü altında değildir. Toplumun çeşitli caydırıcılıklarla değişime maruz kalması, beraberinde birey-toplum çatışmasını getirir. Toplumu oluşturan da nihayetinde bireylerdir. Ancak ayrı ayrı bireyler modernleşme sancısı çekip zıtlıkları yaşasalar da modernleşme ve onu yönetenler (burjuva) sürekli ilerleme ve yayılma çizgisini sürdürmektedir. Mahalle-kent arası bireyin yaşadığı ile düşleri birbirinden farklıdır. Yeni düzen, madde doğrultusunda yaşamı tekdüzeleştirir, bireyin önüne hazır hayaller, düşünceler sunar. Bu hayal ve düşünceler de eldeki ile yetinmemeyi, hep bir adım ötesini amaçlama doğrultusundadır. Düş ve hayaller hiçbir zaman ulaşılamama yolunda iken de yaşanan gerçek hep bir adım geride kalır.

Gelenek, mahalle, kasaba kültürü içinde özelini korumaya çalışmıştır. Büyük kentlerde doğan modernleşme, kent içinde yayılımını sürdürürken çeşitli vasıtalarla küçük mekânlara da sızar; bu vasıtaların başında da ticaret gelir. “Kasabada Günebakan”da eski dükkânını bölerek mağazaya çeviren Kâmil, bu küçük yere kentte alınıp satılan eşyaları getirerek kasaba içerisine kent yaşamını sokuyor:

Şu televizyon modası çıktığında babasının zihnine girip zahire deposunu böldü, mağazaya çevirdi. Fena da olmadı. Kasaba, gündüzleri, o da ancak vakit ezanları ve ilkokulun zil

sesleriyle sessizliğini atarken artık geceleri de seslenmiş, şenlenmişti. Televizyon bir hoş, televizyon bir güzel. Ne kadar kasabalı program varsa hepsini izlediler, hiçbirini kaçırmadılar. Ardından buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrikli süpürge, fırın teyp...ne çıkıyorsa, Kâmil ne getirdiyse almaya başladılar.

Televizyon bir yandan, Kâmil bir yandan, harman kaldırıyor, yeni bir dünya başlatıyorlardı kasabada. Ama Kutupyıldızına bakmakla nasıl gökyüzüne çıkılmıyorsa, işten uzak o avare günlerde, duran bir otobüs, yolcu indiren bir tren, kasabada olay olmayı yine sürdürmekte, kasaba kendi geleneğini yine yaşamaktaydı (Minnacık Bir Uçurum, s.55)

Değişimin önüne geçilemezliği, hep eksik kalışı ve bir sonrakine ihtiyaç doğurması, “Kasabada Günebakan”da da kendini gösteriyor. Değişimi sağlayanlar ve yönlendirenler para sahipleridir, bu süreçten büyük ölçüde kazançlı olan yine onlardır. Geleneğin temsilci olan halkta ise değişimin etkileri yavaş yavaş görülür. Televizyonun kasabalının hayatına girmesi onlara renk katmış, ancak ardından yeni ihtiyaçlar doğurmuştur. Bu anlamda hep değişimin hem de senetlerin kölesi olan halk, bir yandan da geleneksel alışkanlıklarını bırakamaz, ikisinin bir aradalığından doğan ironiyi yaşar. Hızla gerçekleşen değişim, başlangıçta ironiye sebebiyet vermekle birlikte sonraları ironiyi alışkanlığa dönüştürür; böylelikle toplumsal roller de değişir. “İbrahim Usta’yı Öldüren Güneş” bu anlamda önemlidir. Geleneksel aile yapısında erkek, kadına bakmak, onu korumak durumundadır. Ancak, taşradan İstanbul’a göç eden ve orada iş kuramayan İbrahim Usta, eşi Cabiranım’la rol değiştirmiştir. Cabiranım çalışır, eve para getirir; böylelikle İbrahim Usta Cabiranım’ın gölgesi altındadır:

Şuraya bak, koca bir gölge! Eskiden sakız gibi olurlardı. Şimdi gölge! Benim ardımda bir güneş var galiba! Beni kavuran, beni güden bir güneş! İşimi kirleten, gölgemi İbrahim’in üstüne düşüren bir güneş! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,71)

Cabiranım, kent içinde geleneksel düşünceye sahiptir. Her ne kadar evin geçimini sağlasa da eşinin içinde bulunduğu durumu kabullenemez; diğer taraftan da çalışıp para kazanmak zorundadır. Eşi İbrahim Usta ise ancak getir-götür işlerinde Cabiranım’a yardımcı olur. Giden eşinin ardından bakan Cabiranım, kendisinin bu üstünlüğünün arkasındaki güçten kaynaklandığını düşünür. Burada güneş metafor olarak karşımıza çıkar; gönderme sistemidir. Sistem Cabiranım’ı güderek desteklemiş, böylece geleneksel yapı bozulmuş, çalışan ve geçimi sağlayan kadın, eşini arkasındaki güneşin yardımıyla gölgesinde bırakmıştır. Diğer taraftan Cabiranım sistemin kendisini desteklemesinden memnundur; çünkü taşrada sahip olamadığı alışkanlıkları olmuştur:

Bir gömlek için az yalvartmazdı. Şimdi süngüsünün düşmesi iyi oldu galiba! Baksana tek başıma alışverişe, sinemaya çıkıyorum. Şalvarı, başörtüyü de çıkardım. İbrahim’e danışmıyorum

bir şeyi alırken artık! Her kadın gibi ben de haklarımı aldım kocamdan. Ama nedense bu arada hanlara, tüccara muhtaç olduk. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,71)

Cabiranım, değişen hayat düzeni ve kentlilik ile daha önce sahip olamadığı özgürlüklere kavuşmuştur. Öncelikle kocasının hâkimiyetinden çıkmış; ancak eşinin kendi gölgesi altında kalmasından da rahatsız olmaktadır. Diğer taraftan kentliliğin getirdiği yeni özgürlük alanı içerisinde daha büyük bir tutsaklığa düştüğünü fark eder. İçinde bulunduğu toplumda özgür olmasına karşın, toplumun, dolayısıyla kendinin alım-satım esaretine düştüğünü görür. Değişim özgürlük vaat etse de yeni mahkûmiyetler getirmektedir. “Üçüncü Bahçe”deki anlatıcı, değişimin söz konusu etkilerini daha şiddetli açıklar:

Benim taşralı gençliğim, okumalara gittiğim büyük kent, çalıştığım adresler, yurdumuz, hatta dünya diye bir şey kalmamıştır ortada. Tekmil dünya, bir savaştan yeni çıkmıştı sanki. Her şey öyle dehşet verici, ürpertici ve yılgınlık yüklüydü ki binlerce kilometre uzayan bir yıkıntıda koşuyor, koşuyordum. (Minnacık Bir Uçurum, 90)

Değişim öyle şiddetlidir ki, dünyayı bile yok edip yeni bir dünya kurmuştur. Öyle ki yeni düzen adeta savaştan çıkmış bir toplum oluşturur. Taşralı anlatıcı, yeni düzende geçmiş ile şimdi arasında bir bağ kuramaz. Her şey yeniden şekillenmiş, bu şekillenme bireyde ürperti ve yılgınlık verecek ölçüde şiddetli olmuştur. Anlatıcının tüm bu yıkıntı içerisinde koşması da yeni düzenin gerekliliklerindedir; nitekim değişen sistem değişimin hiçbir zaman tamamlamaz, dolayısıyla sisteme mensup bireyler de değişimini tamamlamayan sisteme ayak uydurmak için sürekli çaba içerisinde, koşmaktadır. Her birey kendi mücadelesini vermekte ve toplumsal olarak birbirini tamamlamışlıktan uzak, bireysel kurtuluş için uğraşmaktadır. Her bireyin ayrı hayatının olması yine de tekdüzeliğin önüne geçemez. Farklı dünyaları yaşayan aynı insanlar, değişen insan profilini oluşturur:

Büyümenin gelişmeyle kazandığı o büyümlü şiiri tanımamış, kişilik çoğalmasındaki o sonsuz şehveti tatmamış milyonlarca insan, bir koyup bir almanın o yoksul amorti keyfiyle heyecansız bir uykuda şimdi.(...)

Piyangocuyla ben, aynı kâğıdın tersten eş iki resmi gibi değil, iki ayrı oyunun oyuncularını gibi bakıyoruz.

Her birimiz de, kendi oyununun sırrına ermişliğine inana inana.(Minnacık Bir Uçurum, 103)

Yeni insan, heyecan ve tutkundan uzak, kendi koşturmasını ve standart zevkleri yaşamaktadır. Statüler, kazançlar, makamlar, şöhretler vb. ayrı olsa da her birey kendi oyununun mücadelesini vererek basit bir hayatı yaşamaktadır. Değişen insan, bir taraftan değişimini alkışla karşılasa da diğer taraftan geleneğe nazaran daha stabilize bir hayata sahip

olmuştur. Bu hayat içerisinde duygu değerleri en alta indirilmiş, mutluluk dahi nicel değerlerle tanımlanmaya başlamıştır. Yani değişen insan bir yandan sürekli büyümeye çalışırken diğer taraftan sabit kalma eğilimindedir. Bu karmaşada da insani değerler yavaş yavaş kaybolmaktadır.

Necati Mert, değişim temasını ilk öykülerinden son öykülerine kadar işlemiş, bu sancıyı birçok öyküsüne farklı bağlamda yerleştirmiştir. Son öykü kitabı olan *Zamansız*'da geçen "Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması" adlı Memduh Şevket Esenal'dan öykünülerek kurulan öyküde, Memduh Şevket'in mesajı aynen Necati Mert'in öyküsüne de aktarılmıştır:

Ama final Usta'mın dediği gibi:

'Kediye acıdım. Babamın dediği, artık o kedi değil. Keşke o piliçleri yese, ağabeyim de öldürse yahut da komşular vursa idiler.(Zamansız, 82)

Öyküde anlatılan kedi, başlangıçta türünün özelliklerini ifa etmekte, aile içerisinde rahatsızlık vermektedir. Bu rahatsızlık gittikçe mahalleye yayılır, anlatıcı çocuk hariç herkes kediyi öldürme telaşındadır. Çocuk kediyi saklar, korur. Babası ile beslemeye başladıklarında kedi yavaş yavaş tür özelliklerini kaybeder; hazır, mücadelesiz yemeye alışmasıyla kedi olma özelliğini dahi yitirir. Kedi artık tamamen zararsızdır ancak artık kedi de değildir. Necati Mert'in Memduh Şevket'ten alıp işlediği bu öykü de yine değişimin etkileri doğrultusunda dikkat çekicidir. Nitekim modern insan da alım-satım, üretim-tüketim doğrultusunda doğallıktan ve kendi olmaktan kopmuş, tıpkı kedi gibi tür özelliklerini yitirerek hayalsiz, umutsuz, amaçsız, heyecansız tekdüze bir yaşam sürmektedir. Değişimin sonucu ortaya çıkan yeni insan modeli de Necati Mert öykülerinde çeşitli şekillerde işlenmektedir. "Minnacık Bir Uçurum", tiyatro-öykü arası türler arası geçiş üzerine kuruludur. Burada sahne sistemi, izleyicileri ise halkı temsil eder:

Kasabalı izleyiciler beton sessizliğindeydiler hâlâ sürgünleri, giyotinleri, kale zincirlerini, sehpaları, kurşunları, bıçakları gerektiren suçlar işleniyordu yeryüzünde. Kunt bakışlar yetmediğinde, rezillik son perdeye geldiğine göre önce derin uğultularla protesto edecekler, ardından ıslık, küfür, daha sonra da fis fis fis, fis fis fis meşveret kurup kararı uygulayıvereceklerdi: Asalım, keselim, biçelim!

Oysa ne derin mağaralardan uğuldular, ne küfrettiler, ne de ip yağladılar. Kalın, beton, sağır sessizlikte boş boş izlediler yalnızca. (Minnacık Bir Uçurum, 77)

Seyirciler, sahneyi herhangi bir tepki vermeden, boş boş izlemektedir. Burada sisteme ayak uyduran, değişime duyarsız kalan insan anlatılmaktadır. Değişen insan bu bağlamda eleştirilmektedir; ancak eleştiri *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'dekine nazaran

daha kapalı anlatımla gerçekleştirilir. Duyarsızlaşan insan, yalnızca sistemin yönlendirmesiyle yaşar; yani sistem karşısında hiç boyutundadır. İnsanın ‘hiç’leşmesinin en açık örneği “Kendi Halinde Sami”dir. Değişim karşısında yabancılaşan, kendine yeni sistemde yer arayan Sami, taşradan kente göçer ve buraya tutunma çabasıdadır:

(...)dönercinin ince, uzun ve keskin bıçağı ve şişe sarılı etin kıyılıp kıyılıp yaprak yaprak dökülüşi ile yeniden bulandı zihni. Kendini dinledi; ‘Kopmak, koparılmak!... Hiç de güzel şeyler değil bunlar!’ diye düşündü. Öyle elbette! Hem bir özel hayata sahip olmak da, diyelim ki bir döner eti için, sandviç içine sıkışmak, ya da zarif dişli bir hanımefendi ile kötülük etmez bir zengin beyefendinin masalarına, şanoya çıkar gibi çıkmak değil miydi nihayet! ‘Öyleyse’ dedi Sami, ‘bir yanlışı mı yaşıyorum ben?’(Geceye Uçurulan Güvercinler, 16)

Vapurda çaycılık yapan Sami, kent içinde dolaşırken içinde bulunduğu durumu, bu yolla da sistemi eleştirmeye koyulur. Taşradan kente göçmüş olan Sami, kent içinde kendini özünden koparılmış olarak hisseder ve döner etinin kopuşu ile kendisi arasında benzerlik kurar. Döner eti aslından koparılır; bir yolla zenginlere yemek olur. Sami de taşradan kente göçtüğünde döner eti gibi aslından kopmuş, başkalarına hizmet ederek kendi olmaya çalışmaktadır. Başkalarına hizmet etmekle kendi olmak, yeni düzende mümkün değildir; Sami de bu durumu ‘yanlışı mı yaşıyorum ben?’ diyerek sorgular. Öykünün devamında Sami, geleneksel özellikleri ile öne çıkan bir kahveye gider, eskiyi temsil edenlerle muhabbete dalar ve orada içtiği çayı, daha önce hiç almadığı bir tatla içer. Bu sahne, Sami’nin özünü bulduğunu haber verir.

Necati Mert öykücülüğünde değişim sonrası ortaya çıkan yeni insan modeli, tekdüze olma özelliğiyle dikkat çeker. Değişim öncesinde gelenekle ve siyasi duruşuyla önde olan insan, sistemin yaygınlaşması ile yavaş yavaş düzene uyum sağlar. “Hayalperest ve Kızları”ndaki Ayşenur, değişim öncesinde siyasi duruş ve düşüncüsüyle mahkûm olmuş, düşüncesinin bedelini ödemiştir. Ancak değişim sürecine giren karakter, modern insanın temsilcisi oluverir; toplumun geleneksel değerlerini hiçe sayar duruma gelir, değerlerini yitirir:

‘Hele evlilik! Aman Tanrı’ m! Düşünmek bile abes! Banal! Ev, aile, çocuk... Bunlar ne kadar saçma şeyler!’ sonra, dilinde ,’serbest aşk’, ‘cinsel devrim’, ‘özgürlük’, ‘haz’, ‘Madonna’, ‘erkek egemen toplum’ vesaire, pencereden gökyüzüne, bir bulutla çağa doğru bakıyor; elindeki, kapağı gazete kâğıdıyla kaplanıp gizlenmiş kitapçık, galip ihtimalle bir gizli parti programıdır; kendinden hoperlörülü teybinde de marşlar çalmaktadır. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 89)

Ayşenur, modern insan söylemlerini kabullenip savunurken diğer taraftan eski düşüncelerini, sözde, muhafaza ettiğini de elindeki parti programıyla göstermektedir. Sistem,

yeni insanı yavaş yavaş oluşturur, kendine sindire sindire uydurur. Bu doğrultuda da birçok şekilde çelişkiler ortaya çıkar. “İbrahim Usta’yı Öldüren Güneş”te Cabiranım’ın düştüğü tezat, Ayşenur’da farklı şekildedir. O, bir taraftan modern insanı ve düşüncelerini yaşarken diğer taraftan eski siyasi duruşunu muhafaza ettiğini düşünmektedir ki Betül’ün siyasi duruşu tüm bu modernleşmeye karşıdır; çelişki de buradan doğmaktadır. Değişimle gelen değersizleşme “Betül” adlı öyküde de işlenir. Betül, geleneksel aile yapısı içerisinde yetişse de eğitim hayatı, ilişkide olduğu insanlar, öyküde verilen net tarih üzerine 1950’li yıllardan sonra hızlanan modernleşme hareketi, Betül’ün yeni insan özelliklerini temsil etmesine sebep olur. Betül, Bedri ile evlenir; Bedri Betül’ü istediği hayata kavuşturur:

Manevi güzellik ihtiras uyandırmaz. İhtirası, renk ve koku uyandırır. Eh, etrafta da evlenmiş, doğurmuş, öyleyken Barbie bebek ölçülerinde kalmayı da bilmiş aromalı sarışın hayali var. Üstelik hepsi de özgür, hepsi de aklın atlarına binmeye, o dizginsiz atlarla gidilebilecek son yere kadar gitmeye hazır. Bunlardan hangisi Bedri’ye sokulduysa ya da Bedri’nin sokulmalarına hangisi yer açıtsa Bedri alıp başını onunla o son yere kadar gitti. Betül’ün gıki çıkmadı. Gıki çıkmadı, çünkü mesele Bedri değil, Bedri’yle kavuşulmuş hayattı. (...) Kuvvetler ayrılığı görünüştedir, kuvvetler, birbirlerine ne kadar dış bileşeler de iktidarı ayakta tutmak zorundadır. (Gönüller Küçüldü, 34)

Betül, Bedri ile istediği hayata kavuşmuş, ancak değersizleşmiştir. Çünkü eşini kıskanmaz, başkaları ile beraber olmalarına ses çıkarmaz. Burada duyguların çürümüşlüğü, aklın hâkimiyeti dikkat çeker. Nitekim Bedri, diğer kadınlarla gidebileceği son noktaya kadar gitmiştir. Kuvvetler ayrılığı ilkesi ile de siyasi gönderme söz konusudur. Modernliğe ne kadar karşı çıkılırsa çıkılsın, tüm bu karşıtlıklar modernliği beslemekte, yüceltmektedir. Dolayısıyla değişim, önüne geçilemez haldedir.

Modern insanın tekdüzeliği “Çardakta” öyküsünde de farklı bağlamda işlenmektedir. Tatile giden anlatıcı, burada rahatsızlanır ve dinlenmek üzere çardağa gider. Çardak, burada diğerlerinden farklılığı, diğerlerinin arasına katılamamayı işaret eder. Çardaktaki anlatıcı, değişimi kabullenmiş, hayatın engellenemez kuralı yaşlanmaya karşı durur:

İstemem sizin olsun bedesteniniz! Yel de, asma da, gölge de gerekmez bana.
Çardaklamayın beni.

Topun zıplayanını isterim. Denize atladım mı körfez dışına çıkmak. Motorumun eşi, menendi olmamalı. Kadının beden ölçüleri ilgilerir beni. Bikini dediğin bikini gibi çıplaktır. (...) Gençliğimi verin, gençliğimi istiyorum. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 102-103)

Çardak, anlatıcının özgürlüklerini kısıtlar, gençliğindeki atmosferi tekrar elde etmesine engel olur. Çardaktan uzaklaşamayan, zorunluluktan dolayı içine kalan anlatıcı burada genel itibariyle çardağa alınmış, sınırlandırılmış hayatı sorgular:

Nasıl gelip buluşmuşlar aynı renkte, aynı kımıtlısızlıkta! Hastalıkları bile aynı. Ya karaciğer, ya mide, ya şeker! Stress bilir mi bunlar, stress? Adını bile duymuşlar mıdır? Her sabah saat 9'da işte olmak zorundasın! Bankada kasa tutmadı, eyvah! Büyük oğlan koleji kazanamadı, ama kazanamadığımı duyarlarsa tefe koyarlar bizi! O Çilli'ye o mersedesi bırakmam, gerekirse oğlanın kucağına atarım kendimi! Ne çok vapur kaçırıyoruz! Ortağım gördü, yandım!" (Geceye Uçurulan Güvercinler, 101)

Modern hayat, içeriğinin hareketliliğinin yanında belirli ritüellerle insanı sınırlandırmış, hastalıkları dahi tekdüzeleştirmiştir. Modern hayat mesai saatiyle başlar, maddi kaygılarla günü geçirir, daha fazlasını isteme ve gösterişe dayanan amaçlarla koşturmasını sürdürür. Tüm bunlar insanın özgürlük alanını kısıtlar, özgür düşünce, özgür yaşam, vaat ederken büyük resimde insanı kendine tutsak kılar. İnsanın dünyadaki varlığı ölüme tutsaktır. Modern insan bu tutsaklığa çözüm aramakla birlikte farkında olmadığı tutsaklıklar altına girer.

Necati Mert, değişim temasını eski ile yeniye karşılaştırarak da işler; eski-yeni çatışmasına değinir. Gelenek ile modern arasında kalan karakterlerde görülen bu tarz işleyişte Necati Mert, değişimin geçmiş-şimdi bağlantısını ve uyumsuzluğunu sorgular. "Ağa-Reis'le Savaş"ta tacirliğin münevverliğe tercih edilişi anlatılır:

Efendicağzım bağırma boş yere. Artık okumuş kapışılmıyor. Şimdi el üstünde olanlar, tacirler, dükkâncılar. Okumuşa akıl danışan bile kalmadı. Hem kızlar da haklı. Hayat pahalılığı karşısında memur aylıklarına güvenemiyorlar. Emekli aylığını önemseyip memura varacak benim gibi kızlar yok artık. Hiç unutmam, Efendi Babam 'Haremi memurun istikbali emindir.' deyip vermişti beni sana. Ama şimdikler anne-baba sözüyle varmıyorlar. Eee, ne yaparsın, devir değişmiş demek. Kabul et sen de. Hem neler değişmedi hanidir, sen de biliyorsun. Pirinç mangalın başına oturup orta şekerlimizi içtiğimiz, bana 'kumrum' dediğin yatsılar eskidi mesela. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 23)

Yine aynı öyküde yeni insanın duygu değerlerinin değişimi de ele alınır. Modernleşmenin ürettiği yeni insan, duyguların değil görünüşün tutsağıdır. Karşı cinse biçilen değer de yalnız bu yönde kalmıştır:

Ama ne dersin! Yüreğimiz bağlanmış bizim! Gözümüzün tutsağı olmuştuk! Bırakmış gözümüzü özgür; yüreğiyle, usuyla, duygusuyla yaratanların yaşamına katılacağımıza, yaşaması bedenle olanların delirtmesine açmışız kendimizi.

Yeni düzen, ticaret kültüründe olduğu gibi insanlar arası duygusal etkileşimde de görüntüye rağbeti artırmış; mana önemini yitirmiştir. Karşı cinslerin birbirine ilgisi, anlık etkileşimden ibaret kalmış, bu etkileşim yürekle değil gözle sağlanmıştır. Çardak istiaresiyle kendini tutsak hisseden anlatıcı, geleneksel bilgi ve yaşantıdan topyekûn habersiz değildir. Değişim sürecini birebir yaşayan anlatıcı, bir taraftan içinde bulunduğu durumdan hoşnutken diğer taraftan duygusal tatminsizlik içerisinde. Böylelikle bireyin değişim sürecinde yaşadığı zıtlık, 'Çardak'lanmış anlatıcıda da karşımıza çıkar, söz konusu duygusuzluktan şikâyet eder:

Olmaz dedim, olmaz böyle. Damarlarımızda kan değil elektrik dolanıyor. Bu gerilimi çekemem ben. Başım mı dönüyor, midem mi bulanıyor Tanrı'm! Kapaklarımı açsam, barajı boşaltsam kurtuluş mu ki? Kırk yılın düzeni bırakayım bozulsun, kırk yaşın şebekesi bırakayım kısa devre mi yapsın? (Geceye Uçurulan Güvercinler, 98)

Anlatıcının güncel ayak uydurması, kendi gelenekselliği ile çelişki gösterir. Yeni insan telaşsız duygulara değil, ani dalgalanmalarla değişen duygulara sahiptir. Yalnız görüntüyle yönetilen duygu, bireyi kontrolsüzlüğe iter. Anlatıcı da bu durumun farkındadır; geleneği anımsayarak kendine engel olur. Çardak altındaki kadınla kurulan diyalog çerçevesinde de yalnızca görüntüye göre değer biçmenin, bu yolla da modernizmin eleştirisi yapılır. Görüntü, ayna ile ölçülür, değiştirilir, sahibince yeniden şekillendirilir. Ancak aynalar gerçeği yansıtmak için yeterli değildir:

'Yo, yo hanım kızım, sakın bir daha yapmayın!' dedi. 'Aynalara güvenmeyin. Aynalar güvenilmez. Aynalar dışımızı gösterir, gözümüzün gördüğünü. Dış güzelliğe tutkun olanlar yüz verir aynalara. Oysa insanca güzellenmek duyarlılıkla olur, boyutlu ilişkiyle olur. Ruh sağlığını yansıtır mı aynalar? On kendimiz yakalamak zorundayız.'

Ne diyordu bu yaşlı kadınlar? Bunca yıl birlikte yaşadığım gençliğim, gençliğimiz, pahalı mayolarımız, dizim dizim giysilerimiz, kutu kutu, şişe şişe kozmetiğimi, becerikli kuaförlere teslim edilen saçlarımız, Jr. bencilliğimiz, Ajda güzelliğimiz hep aynaların yalanlar mı? (Geceye Uçurulan Güvercinler, 100)

Ayna, yalnızca dış gerçekliği yansıtır; bu da insan gerçekliğini yansıtmak için yeterli değildir. İnsan gerçeği ruhsal yansıması ile bütünlüğe ve asıl gerçekliğe kavuşur. Ancak aynalar bunun için yeterli değildir. Bunun üzerine anlatıcı kendini sorgulamaya girişir; modern alışkanlıklarını tek tek sayar; tüm bunların da aynalar bağlamında geçerliliğini bulmaya çabalar. Değişen insan kent kültürü içerisinde aynalar için yaşar, ayna ile gerçeğini bulduğunu zanneder. Geleneksel kültürümüzde tasavvuf düşüncesinde Ene'l-Hakk'ı temsil eden ve hakikate kapı aralayan ayna, modern dönemde dış gerçekliğin yalancı şahidi

konumuna düşmüştür. Modernizm eleştirisi, “Çardakta” öyküsünde ayna metaforu ile yapılırken “Köprü Başında”da alegorik anlatımın yoğunluklu olmasına rağmen daha açık bir dille gerçekleştirilir:

Alışılmış giysilerle çıksa, hanım hanımcık adımlarla yürüseydi belki bunlar gelmezdi başına. Batı’daki gibi açılmanın, düğün parası gibi saçılmanın ne anlamı vardı sanki! Avrupa’nın açıklığa kapalı tek ülkesi kalmakla namusumuzu mu yitirdik? Demek sokağa çıkmak için Anayasa yetmiyor. Onu birtakım hamal camal adamlara, vatandaşlıktan çıkması gereken kimi yaratıklara karşı da korumak gerekiyor.

Ama şükür! Bereket sıkıyönetim yetiştirdi. (Gönüller Küçüldü, 26)

Şiddetli bir değişim ve yeni düzen eleştirisi olan öyküde Anayasa köprüdeki fahişe kadını temsil eder. Anayasa’nın açılıp saçılması Batılılaşmayla ölçülür ve Batılılaşma gayesindeki değişimin, mevcut şartlara uydurulmadan tepeden inme gerçekleşmesine karşı çıkılır. Necati Mert, değişim ve modernleşmeye körü körüne karşı çıkmaz; onu toplum şartlarına uydurma, ‘usûlüne uygun’ gerçekleştirme teklifini sunar. Burada da Batılılaşma derken Batı’nın tüm açık saçıklığının da alınmasına tepki gösteriyor ki söz konusu duruma zarar gelmemesi adına da sıkıyönetimin koruyuculuğu üstlendiği bilgisi veriliyor. Körü körüne Batılılaşmanın eleştirildiği öykü, alegorik anlatımı ve şiddetli gönderme ve eleştirileri ile dikkat çekmektedir.

Geçmiş-şimdi karşılaştırması, Pakize Hanım tarafından açıkça yapılıyor, ‘artık’ ile yapılan karşılaştırma ‘devir değişmiş’ ifadesi ile doğrudan değişimi işaret ediyor. Geleneksel aile yapısında ve toplum normlarında eğitimlilik ön planda iken ve aile içindeki hiyerarşik düzen ailenin şekillenmesinde etkili iken değişim sonrasında söz konusu gelenek bozulmuş, bireysel kararlar öne çıkmış, tüccarlık eğitimsizliğe tercih edilmiştir. Eşler Baha Bey ve Pakize Hanım’ın da hayatı değişimden etkilenmiş, eski alışkanlıklarını yitirmişlerdir. Geçmiş-şimdi karşılaştırması “Herkesin Kızı”nda da yapılmaktadır. Değişime karşı direnemeyen Ali İslam, önceleri dini hassasiyetlerini derinden yaşayabilse de değişim rüzgârı ve sistemin imkânları onu ileri olma ülküsü uğruna dinsel inançlarından taviz vermeye itmiştir:

Hep ileri olacağız diye değiştim. Önce din dedim, Kuran dedim. Sonra olmasalar da olur dedim. Faizi haram sayıyordum, şimdi faizi paranın değer kaybını dengeleyen pay olarak görüyorum. Eskiden namus diyordum, şimdi para diyorum. Çünkü paralıların içinde bir tane bile namussuz yok. Bakın hepimiz değişmişiz değil mi? Nasıl mı? Nasıl olacak! Kabak geldik kelek görüyoruz işte. Ama kavun olmanın yolunu öğrenemedik. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 151)

Ali İslam, değişim sürecine nasıl dâhil olduğunu anlatmaktadır. Başlangıçta kızını istediği şartlarda yetiştirmek istemiş, toplum baskısı buna mani olmuş ve Ali İslam’ın değişim

süreci başlamıştır. Sonunda ise dini değerlerinden ve inançlarından dahi taviz vermeye başlamış, bu bağlamda da değişimin önüne geçilemezliğini vurgulamıştır. Eski-yeni karşılaştırması açıkça yapılan öyküde, değişimin tam yaşanmamasından da ‘kavun olmayı öğrenemedik’ diyerek şikâyet edilir. Eski-yeni çatışması, kuşak farkı şeklinde karşımıza çıkar. “Yemek” öyküsünde anlatıcı kendi çocukluğu ile çocuklarını yemek bağlamında karşılaştırır:

Bizim çocuklar, kurufasülyeyi içinde et olmazsa yemiyorlar. Onu da etini ayıklayıp atarak. Etin tadı kurufasülyeye yetermiş. Bulgur, makarna ise daha henüz ağızlarına girmedi. Var mı, yok mu köfte. Bir de kuzu pırzolası. Lüp lüp yutuyorlar. Çocukluğumuzda, pırzolanın kuzusu değil, mangala etin dövülmemişini bile atma fırsatı geçirmişsek, kokusunu yedi mahalleye yazardık. Büyüklene büyüklene. (Minnacık Bir uçurum, 19)

Geçmişteki yokluk, manevi varlık anlamında öne çıkarken şimdiki varlık, manevi yokluk olarak anlatılır. Anlatıcının çocukluğundaki değerler, değişimle beraber çocuklarına yansımamıştır. Necati Mert, geçmişe özlemi bugün ile karşılaştırarak değişime vurgu yapmak suretiyle yaşar. Değişime maruz kalmayan hayat, telaşsız, günübirlik kaygılarla yüklü, varlığın değerini bilerek yaşanır. Değişim ise, sadece kendisine ayak uydurmak telaşında yorgunluk vericidir:

Sırtımda tonlarca yük, ama ben yokuş inen üç dingilli kamyon değil de merdiven tırmanan hamalım sanki. Çocukluğumun duru göklerini nerde bıraktım? Serin yamaçları, gürültülü nehirleri günlerin nereder şimdi? Ovaları caddeler bastı; cümle yeni kentler, bizim avlulu yeni bahçelerimiz, yeniyetme günlerimizin arnavutkaldırımli mahalleleri mi yoksa? Cami avlularında, çınarların altında, sundurma gölgesinde söğüt dalıyla, çemberle, gazoz kapaklarıyla kurduğumuz çocukluk; saate tutsaklanmadan, imzamızla bağlanmadan geçirdiğimiz o poyraz günler ancak yarım ömür uzakta oysa! İyi ama neden bu kadar çabuk yorulduk? Yamaçların serinliğini engelleyen ne? Nehirlerin gürültüsünü kim kesti? Ovalarımıza sis, göğümüze kara geceler niçin bu kadar erken indi? Ya gazoz kapaklarımız? Kimin cebinde onlar şimdi? Kaç ömre sığmaz yükü yarım ömre sığdırmak reva değil! Hava parası, senet, çek, kredi, faiz, avans, vergi, gider, gider, gider, çıkamayacağım ben bu merdiveni. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 77-78)

Geçmiş anımsayan birey, eski yaşam ile değişime maruz kalan yaşamı karşılaştırmakta, geçmişin duruluğunu, sakinliğini, özgürlüğünü, doğallığını, güvenini modern dönemde bulmak ister, kendi içinde sorgulamaya girer. Çünkü modern yaşam farklı noktalarda bireyi esareti altına alır, hayatın hızı ve yoğunluğu insanüstü bir çaba gerektirir. Tüketim toplumu içinde gelir ve giderler arasında yaşayan modern insan, değişim öncesi ile şimdiki karşılaştırdığında, öyküdeki merdiven metaforu üzerine pes eder. Modern insanı zorunlulukları dışında hayata bağlayacak herhangi bir amaç kalmamıştır; bitmeyen telaş hali, kent içerisinde bireyi yorgun düşürmektedir. Kentli birey, apartman içerisinde doğadan

bağımsız, ona zarar verecek şekilde yaşar. Değişen, değersizleşen insanın yegâne kaygısı kazançtır; bu yolda yapılacak her şey mubahtır:

Şimdi uyandım. Ben de sana sorayım: Duvarlarımız büyük büyük pencerele. Yazın güneş, kışın soğuk hooop! içerde. Yazın serinlemek, kışın ısınmak için klima çalıştırıyoruz sürekli. Revayı hak mıdır? Sakarya kazboku renginde akıyorsa bugün bundandır. Tabiata kulak verilmediğindendir. (Zamansız, 73)

Değişim, her ne kadar alışkanlıkları değiştirse de insan olmanın temel vasıflarının devam ettirilmesine engel değildir. “Bir Fotoğrafa Mektup” öyküsünde ele alınan bu düşünce, hatıraların hiçbir değişimin etkisinde yok olmayacağını da göstergesidir. Kendisine gönderilen fotoğrafa mektup yazma formatında geliştirilen öyküde değişimle alakalı düşünce diğer öykülerdekilerden farklıdır. Necati Mert’in son öyküleri arasında yer alan “Bir Fotoğrafa Mektup”, yazardaki değişim düşüncesinin farklı bağlamda değerlendirilmesidir; öykü bu yönüyle dikkat çekicidir:

Değişen bir şey yok, gördüğüm. Barınıyor, besleniyor, çoğalıyoruz. Anlatıyoruz. Her şey eski. Evin tarihi, gurubun tarihi kadar eski örneğin. Değişen sadece teferruat. Tab dolabımın, agrandizörün yerini printerler aldı ama fotoğraf yine fotoğraf. Diyeceğim, içerik değil, biçim yapıyor tarihi. Teknik. Teknoloji. Da keşke usûlünce olsa bu.

Usûlünce olsa, değil mi? Usûlünce? (Zamansız, 73)

Değişim, daha öncekilerden farklı olarak değerlendirilmekte, değişimin sınırları çizilmektedir. Ayrıntının değişiminin usûlüne göre gerçekleşmesi yazar için yeterli olacaktır. Fotoğrafın kendisinin varlığı, tıpkı insanın varlığını devam ettirmesi gibi değişimden etkilenmeyecek, hatıra olma özelliğini yitirmeyecektir. Biçimin değişmiş olması, fotoğrafın temelde anlamını değiştirmez. Dolayısıyla değişim bu bağlamda sınırlandırılmış olur. Ancak usûle uymama, tekniğin içeriğin önüne geçmesi, içerikte yozlaşma neden olur. Bu yüzden yazar, usûle uyulması şartı koyar.

Necati Mert’te değişim teması geleneksel mesleklerin yitimi şeklide de karşımıza çıkar. Farklı alanlarda meslekler, modernleşme sürecinde ihtiyaç dâhilinden çıkmış, daha kullanışlı, daha seri üretilebilen ve daha ucuz ürünler yerini almıştır. Teknolojinin yaygınlaşması, kentlerde fabrikaların kurulması, üretim maliyetlerinin seri üretimle birlikte düşmesi geleneksel mesleklerin yitimine sebep olmuştur. Değişim ve modernleşme, daha önce belirttiğimiz gibi, aniden gelişen bir süreç değildir; yavaş ancak etkili adımlarla toplum hayatına girer; bundan sonrasında da zorunlu olarak bireyin hayatını etkiler. Mesleklerin yitimi de bu doğrultuda gerçekleşir. Özellikle kentleşmeyle birlikte kaybolan paytonculuk

farklı öykülerde işlenmekle liberal politikaların etkisiyle kaybolan kunduracılık da yine farklı öykülerde işlenmiştir. “Paytoncu Şevki Amca”da yolların asfaltlanması üzerine Paytoncu Şevki ile Berber Kâzım’ın aralarında geçen konuşma, söz konusu modernleşmenin insan hayatına yavaş yavaş dâhil olmasını anlatır. Şevki, asfaltlanan yolları paytonculuk adına gereksiz bulur:

‘Ah Şevki ah!’ dedi. ‘Haberin yok bi şeyden. Biz de taksi yapıyoruz artık. Fabrikanın temeli atılmış. Yakında imalata başlıyomuş. Dün bi toplantı yapmış başbakan. ‘Traktör yapıyoduk; şimdi taksi de, otobüs de yapacaaz. Dışardan almacaaz!’ demiş. Gazetecilerin sorularına şıppadak cevap vermiş; üstelik ‘Va mı başka soracanız?’ diye de sormuş.

‘Taksinin her şeyini mi biz yapacak mışız? İnanmam valla! Düne kadar topluiğne bile Çekoslavakya’dan geliyodu.’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 37)

Araba yapma projesi üzerine başlayan diyalog, siyasi nitelik ve eleştiri taşır. Buradan değişim sürecinin hızlandığı görülmektedir. Araba yapılması, faytonculuğun kaybolmasına neden olacaktır. Ancak Şevki, yerli araç üretimi olacağına inanmamaktadır. Berber Kâzım ise değişimin medeniyet kisvesinde gerçekleşmesini takdirle karşılar:

‘(...) Medeniyet Şevki medeniyet! Bizde medeniyet yıkımlarla başladı. Eskiler hep yıkıldı. Yollar genişledi, her taraf apartman oldu. Geceler bile ay aramıza inmiş gibi oldu. Her yan ışık. Gün güne Avrupa’ya benzedik ama taksi yapamıyoduk. Şimdi o da oldu.(...)’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 37-38)

Teknoloji, toplumun gelişmesine, hayatını kolaylaştırmasına ve toplumun medenileşmesine yardımcı olmaktadır. Söz konusu gelişmelerle insanlar daha büyük, gösterişli binalarda yaşamaya başlamış, doğaya karşı direnebilmiş, gece de olsa aydınlatmalarla ayı yeryüzüne indirmiş gibi olmuştur. Ancak tüm bu yenilikler ve değişiklikler, beraberinde götördükleri ile birlikte var oldu:

Köylere traktörler girdikçe, kentlerde eskitilmiş otobüsler kasabayla köyler arasında çalışmaya başladıkça yaylılar azaldı, hele hele ‘Halkçılar’ ‘devir değişti’ deyip devrim adına, Atatürk adına yollarda gördükleri çarşafı, peçeyi yırtıkça yaylılar görünmez oldu.(...)

Fakat paytona lüks, eğlence aracı gözüyle bakılıyor, ‘devir değişti’ denmesine karşın, konukluğu çıkan varlıklı aileler bile binmiyordu.(...) (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 38)

‘Devir değişti’ ifadesiyle faytonculuğun kaybolma süreci hızlanmış oldu. Buradan yola çıkarak değişimin sadece faytonculuğu değil birçok mesleği bu bağlamda eskittiği, yok ettiği söylenebilir. Kentlerin büyümesi, motorlu araçların yaygınlaşması, taşımanın hızlanması dolayısıyla faytonlar önce merkez dışına çekilir, sonra da çevreyi kirlettikleri gerekçesiyle ahırlar kent dışına taşınır. Böylelikle faytonculuğun kaybolma süreci

hızlandırılmış olur. Faytonculuğun kaybolması ile alakalı diğer öykü “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?” horoz ile tilki simgeleriyle mesleğin kaybolma sürecini anlatır. Faytoncu babanın ölümü üzerine iş, hem çalışmak hem de okumak zorunda olan Horoz’a kalır. Horoz bir yandan çalışmakla birlikte diğer yandan başkalarının sırtından geçinen tilkilere kızmaktadır:

İş küçüğün başına yıkılmış. (...) Fakat tilkileri gördükçe canı sıkılmıyor, şanssızlığına veryansın etmiyor değil. Çünkü tilkiler beleşçi, tilkiler cambaz, tilkiler hinoğlu hin. Çalıp çarpsınlar, kapıp götürsünler, başka düşündükleri yok tilkilerin. (Gönüller Küçüldü, 85)

Horoz, tilkiler için bu şekilde düşünmektedir; onların emeksiz kazanç sağlamalarını eleştirmektedir. Ancak değişim rüzgârı tilkilerden yana eser ve faytonculuğun taksilerin çıkmasıyla birlikte kaybolması ile sonuçlanır. Tilki, değişimden kârlı çıkandır ve Horoz’a tavsiyelerde bulunur:

‘Öldü bu arabalar akıllı kardeşim!’ demiş, ‘Bari kelepere düşmeden sat bunu bana da, sana hayrım dokunsun! Yoksa ilerde, ne bu atlarda sucuk olur ne de bu paytondan odun!’ (Gönüller Küçüldü, 86)

Öykünün devamında Horoz, mesleğinin kaybolması ve emeğinin hiçe sayılması üzerine İstanbul’a göç eder, orada keman, T cetveli ve daktilo ile emeğini işletir. Burada Horoz’un sanat, teknik ve edebiyat alanlarında emek harcadığı anlaşılmaktadır. Geri döndüğünde ise Tilki’yi malvarlığını genişletmiş olarak bulur. Tilki, Horoz’un gelişmişliğini görmez; bu şartlarda da sırtının yere geldiğini düşünür. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de ve *Gönüller Küçüldü*’de geçen bu iki öyküde döneme göre işleniş şekli farklı olsa da değişim ve modernleşme doğrultusunda genelde mesleklerin, özelde faytonculuğun kaybolması teması ortaktır.

Yine “Göç Eden Çarşı”da kaybolmaya yüz tutmuş kunduracılıktan bahsedilir. El emeği ile yapılan kunduraların yerine fabrikalarda seri üretilenler hem daha fazla çeşit olmasına hem de daha ucuza mal olmasına sebep olur. Taşradaki mesleklerin yitimi de taşralı zanaatkârların büyük kentlere göçmesine, oradaki rekabetle yoğrulan hayatın içinde kaybolmasına neden olur:

Onların işi tıklarında canım! Fırtınaya tutulan biziz yine! Bi tutturmuşuz işçi olmam dükkâncı olurum diye. Örs başında olduktan sonra cumhurbaşkanı olsan nafi! Adamlar fabrikasyon ayakkabıya hız verdiklerinde ciscibıldak kalacaz ortada! İşçi olabilmek için fabrikada birbirimizi yiyecek oysa! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 57)

Yitirilen diğer meslek alanı da yine kunduracılıkla alakalı olan ayakkabı boyacılığıdır. Paranın gücü emeği alt ettikten sonra büyük mağazalar kurulmuş, ayakkabı

alım-satımı bu mağazalar aracılığıyla gerçekleşmiş, dolayısıyla küçük esnaf büyük mağazalar tarafından yutulmuştur. Yeni ayakkabılar boya ihtiyacı duymaz, ya da ayakkabı boyacılarının boyaması yerine çıkan hazır boyalar mesleğin yitimine neden olur. Burada mesleğin kaybolmasından duyulan sıkıntıdan ziyade büyük mağazaların emeğe dayalı zanaatleri yok ettiği anlatılmaktadır. *Gönüller Küçüldü*'ye adını veren öykü, mağazaların büyümesi ile insanlığın durumunu ters orantıda ele alır:

'Bilmez gibi konuşuyorsun ağbi! Ayakkabı giyen kaç kişi kaldı? Herkesin ayağında gâvur işi. Ne boyaya gelirler ne fırçaya. Ayakkabı giyenlerse, alıyor Migros'tan, Gima'dan, her rene gider nemli bir sünger, kendi işlerini kendileri görüyorlar. Boyanın yerini tutmazmış! Canım beğenmeyen için boya tüpümüz, cila tüpümüz de var. Mağazamız büyük!..'

'Mağazamız büyük!'ü iğne ucu bir kinayeye söylüyor sanki. Yoksa bu yüklemeyi ben mi yapıyorum?

Susuşuyoruz.

Doğru! Mağazalar büyüdü, gönüller küçüldü. Yalnız, herkesin işi bozulmadı ki! Sende de suç yok değil! Biraz dikkatli olaydın! (*Gönüller Küçüldü*, 99)

Necati Mert, değişim temasının işlenmesinde merkeze taşrayı alır. Kent, değişimin en canlı şeklini yaşar; büyük fabrikalar orada kurulur, işçiler fabrika için kente göç eder, kalabalık nüfusa hizmet etmek için büyük mağazalar da kente açılır, değişimin getirdiği ihtiyaçlar silsilesi öncelikle kent merkezinde gerçekleşir. Kentte yaşamının temel kuralı ise para, yani güç sahibi olmaktır. Para sahibi olmak, tek başına yeterli değildir tabii. Parayı yönetmek, parayı çoğaltmak, paradan para kazanmak ve yine bu süreçte kent hayatına ayak uydurabilmek gerekir. Diğer taraftan para, yalnızca kentte değil, taşrada da temel gereksinim halini alır. Böylelikle kent ile köy arasındaki farklılık da bir ölçüde ortadan kalkar; taşra kente yaklaşır, kentlinin yaşam standartları taşralıya da sirayet eder. Borçlanma zinciri ile başlayan süreç, ardı ardına doğan ihtiyaçlarla devam eder:

'Şehirde adım atmıyolar para olmadan. Gramofon çalmakla adamlık olmaz. Adamlık, medeniyetlik Napolyon'un parasıyla başlar' dediler. Tuh anasını! Tohum atmaya para, ekin kaldırmaya para' elde kalan da Zahireci Recep'e kışın biriken borcu kapamaz. (...) Elim böğrümde nâcâr kalınca Abdiağa'ya biraz tarla sattım, gedik kapadım. Biraz daha sattım, biraz daha kapadım.(...) kahveyi işletmeye başladım. Tabii beş lambalı bataryalı radyoyu da taşıdım kahveye. Gramofonu da. Daha sonra radyoyu cereyanlıya çevirttim.

'(...) Oğlum, ekmek aslanın ağzında! Kapmak için ati olmak lazım, pire yutmak lazım. Müşteri bu! Uyuşuk olursan gelmez sana. Meselâ ben! Mecbur muyum senden alışveriş etmeye? İstesem gelmeyebilirim.' (*Gramofonlar, Radyolar, Teypler*,82-83)

Yeni sistem, rekabeti de beraberinde getirmiştir. Başlangıçta kentte gerçekleşen rekabet hareketi, paranın gücünün artmasıyla taşraya da sıçramış, para kazanmak amacıyla her esnafın öne çıkmak için değişik çabalar içine girdiği görülmüştür. Müşteri, insanî ilişkiler ve esnaf dayanışması yitirildiği için kendisine cazip olandan alışveriş yapmayı yeğler. Bunun için de taşralı, kendini taşralı olarak görmez ve kent kültüründe hareket etmeye başlar; dolayısıyla taşra merkeze kayar.

Necati Mert'te değişim, mekânın değişimi ile birlikte de işlenmektedir. Onun öykücülüğünün merkezî mekânı Adapazarı'dır, Adapazarı'nın maruz kaldığı değişim süreci öykülerinin başından sonuna hissedilir. Birçok öyküsüne çeşitli şekillerde ev sahipliği yapmış Adapazarı tarihini, gerçeklerini, yaşamsallığını bu bağlamda izlemek mümkündür. Necati Mert, öyküyü yaşamdan etkilenme, ondan öykünerek gerçekleştirme eğilimindedir. Anlattıklarının birçoğu kurgusal gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik arasında bir yerde, zaman zaman kurguya zaman zamansa gerçekliğe daha yakın çizgi üzerindedir. Adapazarı gerçeğini öne alan, şehirde gerçekleşen değişimi ele alan öyküleri, yaşamsal gerçekliğe daha yakın olanlardandır. Bunda yazarın Adapazarı'ndan öğrencilik ve askerlik haricinde hiç ayrılamamış olmasının, dolayısıyla çocukluğunun, yani en mutlu günlerinin burada geçmesinin, modernleşme sürecinde de iki farklı dönem Adapazarı'nı karşılaştırabilmesinin etkisi büyüktür. "Küçük Osman Çıkmazı" bu yöndedir. Anlatıcı, yine Adapazarlı öykücü olan Faik Baysal'la şehir içi bir yolculuğa çıkar ve kent içindeki değişimi anlatır:

Tanıyamadım! Bu sokak Küçük Osman'ın o sokağı mı? Çıkmaz sokak çıkar olmuş, başka mahallelere asfalt uzanıyor bugün yerinde. İnsan, birlikte yaşadığı sokakların değiştiğini nasıl da görmüyor. Kısaca, çoluk çocuğuna, saçının akına alıştığı gibi alışıyor her değişikliğe. Bakkal Feyzullah'ın cumbalı, cihannümal, görkemli konağı yok artık. Armutluğun yerinde de Kız Meslek Lisesi var. (...) Ya o patates! Hani ikiye bölüp tuzlu suda kaynattığında kum kum göz kırıp buğulu karnını açıreren Küçük Osman patatesi nerde? (...) İzmit'te ne kadar körfez varsa Adapazarı'nda da o kadar patates var artık.

İnsanların değişimi ile kentlerin modernleşmesi aynı eğriyi çizseydi keşke! Gerçi büyükbabasının olmazlamasına karşın, Mustafa'nın silah sesini duyar duymaz, koşup avluya gelen yaz tatili konuğu kolejli öğrenciden de, uçurtması ve armutluk için çitler, hendekler, tel örgüler atlayan yeni yetmeden de epey uzak yaştayız.

Oysa birbirinden yirmi beş yıl arayla dünyaya gelen iki insan, bir sokağın elli yılından değişmemiş bir çizgi çıkaramıyorduk. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 51)

Adapazarı içinde gerçekleşen değişim anlatıcı tarafından açıkça dile getirilir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi yaşamsal gerçekliğe daha yakın duran öyküde gerçek mekân

isimleri zikredilmiş, Adapazarı'nın yerel özelliklerine yer verilmiş, yazarı Adapazarı'nı işleme bakımından etkisi altına alan Faik Baysal'dan bahsedilmiş, bu bağlamda da öykü yaşamsal gerçekliğe yaklaştırılmış, hatta denebilir ki gerçeğin kendisi olmuştur. Kent içinde gerçekleşen yolculukta görülür ki iki Adapazarlı yazar da yaşadıkları kentin sıkıntısını, sanısını çekmelerine rağmen kente yabancılaşmışlar, değişimine ayak uyduramamışlardır.

Ahlâkî çöküntü de değişime maruz kalmış toplumda baş gösteren problemlerdendir. Modernleşme, kişiyi bireyselliğe sürükler. Rekabet ekseninde kurulan yeni düzen, kişiyi önce yalnızlaştırır, sonrasında ise topluluk içerisinde yalnız kalan bireyler haline getirir. Böylelikle birey, parçası olduğu toplumu hiçe sayar, kendi özgürlük alanını oluşturur. Bu özgürlük alanı, değişimin diğer sonuçlarından olan değersizleşme ile de bağlantılıdır. Bireyin oluşturduğu özgürlük alanı, aynı zamanda değersizleşen toplumla uyumluluk gösterir; böylelikle ahlâkî çöküntü kavramı ortaya çıkar. “Oyunda” öyküsü bu bağlamda dikkat çeker. Kısa olma özelliğiyle öne çıkan öykü, tiyatro izlemeye giden seyirciler arasındaki diyalog ve iç monologlardan oluşur. Öğretmen hanım, gençler arasındaki düzeysiz ve değersiz ilişkiyi görür; ancak değişen toplum bu ahlâksızlığı eleştirmesine müsaade etmez:

Bir kız, Allah bahtından güldürsün, esmer güzeli bir kızla iki yanında iki delikanlıydılar. Fakat kız bir eliyle birinin, bir eliyle ötekini bacağından tutmuş, çocuklar da kızın belinden sarmış üçlenmişlerdi.

Boş bulunduğu kızdı öğretmen hanım, mahçup, döndü.

(...)

‘A’aa, kadına bak! Dönüş buraya bakıyor. Bir şey var sanacak!’

(...)

Salon iyice karardı.

Kadın ikizlerinin gurbetindeydi.

Karnında iki gurbet, iki şehir, iki oğul vardı.

Ortada dönüp bakılacak bir şey yoktu yani. (Gönüller Küçüldü, 113-114)

Aynı kitapta geçen “Ya, İşte Böyle” adlı öyküde de toplum içinde değerleri hiçe sayıp kendi sözde özgürlük alanını yaşayan karakterlerin hikâyesi anlatılmaktadır. Burada da değişimin getirdiği ahlâkî çöküntü ön plandadır. Bir dolmuş içine geçen hikâye, ihtiyar taşralının konuşması ile başlar ve bu fonda devam eder. Bu sırada dolmuşta binen iki arkadaş, hareketleri, konuşmaları ve yakınlaşmaları ile dikkat çeker. Dikkati cebzolmayan ise yalnızca taşralıdır:

Dönüşten sonrası bir âlem! İki arkadaş, sıradan sıraya hemen hemen lebberleb olmazlar mı? Harem yolcusu huylanıyor. Hani, erkek kısmının akli nefsindedir, nefsi kabardı mı sapır, derler ya; kırklarındaki bu uslu beydeki huylanma da böylesi bir huylanma. Ne yapıyor? Olanları film seyrederek gibi seyrediyor, ablanın sere serpe anlattıklarını dinliyor. Hoş, sadece o mu, Nevşehirli hariç, bütün minibüs seyrediyor ve dinliyoruz.

Minibüstekilerin dikkatini çeken ve kendilerini dinleten arkadaşlar, konuşmaya devam ederler. Bu arada Nevşehirli de halen anlatmaktadır. Araçtan inerkenki sahne ise, taşralı kentli arasındaki farkı açık bir şekilde ortaya serer:

Dinleyen bu kez sarışın güldü.

‘Senin yıkanmış çamaşırın var mı?’

Dinleyen, başını sessiz filmlerdeki sarışınlar gibi, ne yazık ki makamında salladı.

‘Gidince yıkarız, akşama hazır olur!’

(...)

Tam o sıra, meğer Nevşehirli de, hikâyenin sonuna gelmiş, beni dürttü, yükses sesle:

‘Ya işte böyle!’ dedi, ‘Mahalleye bir de cami yaptırdık mı iş tamam.’

Sarışın ve yanı sıra da adam inmişti; fakat abla olan, Nevşehirlinin sözü üzerine inmeyip döndü:

‘Cami yaptıracığına okul yaptır be adam!’ dedi.

(...)

‘Adam olan adam, sana bakıp okul yaptırmaz çocuğum!’ (Gönüller Küçüldü, 149-150)

Nevşehirli, son diyaloga kadar minibüs içerisinde dönenlerden habersiz gibi davranmış, ancak kendisine gelen söz üzerine tüm olan bitenden haberdar olduğunu göstermiştir. Ayrıca taşralıyı temsil eden Nevşehirli, minibüs içindeki ahlâkî yozlaşmadan rahatsızlığını da son sözü ile dile getirmiş olur. Ona göre ahlâktaki söz konusu değişimin nedeni eğitim sistemidir; eğitim taşralıyı kentliye döndürmeye yöneliktir. Kentli ise, minibüsteki örnekte olduğu gibi değersizleşmiş, ahlâken toplulukta konuşulmaması gerekenleri herhangi bir ortamda dile getirebilecek kadar yozlaşmıştır. Ahlâktaki değişim kuşkusuz dinî hassasiyetlerdeki değişimle doğru orantılıdır. Buna göre toplumu birbirine kenetleyen din düşüncesi önemini yitirmiş, yerini alım-satım üzerine kurulu, duygu değerlerini de bu amaca yönelten bir değersizlik sistemi almıştır. Önceleri dini hassasiyetten ötürü Ramazanlarda dükkânlar kapatılırken artık dükkân kapatmanın da ötesine geçilmiştir. “Oruç Satmak” öyküsünde ele alınan meselede, ben anlatıcı çocukluğunda dedesi ile aralarında geçen oruç satma diyaloglarından bahseder. Oruçlu olan anlatıcı, dondurma satan

satıcıya dayanamaz, dedesine orucunu vakti gelmeden satmak ister. Bunun üzerine geleneği temsil eden dede, torununa bir daha eskisi gibi davranmayacak kadar kızar ve bu noktada yeni düzeni eleştirir:

‘Biz, din, ahlâk yolunda adam kazanmaya çalışıyoruz, bunlar yolumuzu kesiyorlar.’ dedi. ‘Zamanımızda ramazan günü aşçılar bile dükkân açmazdı. Şimdiyse dondurma denen zıkkım sokak aralarında gezdiriliyor. Hem dinsizliğin yanına yalancılığı da getirdi bu satıcılar. Ne diyelim! Allah büyük! Islah etsin! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 48)

Torununa kızan dede üzerinden değişen sistem eleştirisi yapılmaktadır. Yeni sistem değerleri yok etmekle birlikte dürüstlüğü de ortadan kaldırmıştır. Bu bağlamda yazarın liberal sistemdeki en önemli tanıtım aracı olan reklam sektörüne de eleştiri yönelttiği söylenebilir. Birey, her ne kadar sistemden uzak yaşamaya çalışsa da kaçınılmaz olarak çarkın içerisine girecektir. Bu durum metinde ‘yolumuzu kesiyorlar’ şeklinde anlatılır. Geleneksel düzende yetişmiş birey ile yeni sistem mensubu arasında da bu bağlamda çatışma vardır. Diğer taraftan hem sisteme mensup olup hem de dini yaşantısını tam manasıyla sürdürdüğünü iddia edenler de eleştirilmektedir. “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”de geçen ifade, söz konusu eleştiriye yansır:

Hasır seccadeyi de indirmiş duvardan. Yerine Mevlâna tabağı asıp müslümanlığı şuncacık şeye sığdırmış! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 84)

Önceleri hasır seccade ile temsil edilen dini düşünce, Amedefendi’nin kentte büyük paralar kazanmasıyla ikinci plana itilmiş, dinin yerini para almıştır. Dini hassasiyetin görünüşte varlığını belli etmek ise Mevlâna tabağına düşer. Burada Amedefendi kendindeki değişimin farkında değildir. Onu ziyarete giden Rüstem, bu değişimi gözlemler. Zira Amedefendi dini düşüncesini temsil edecek bir nesneyi yine sergiler; ancak eskisine nazaran nicelik bakımından daha küçüktür ve Amedefendi de eskiye nazaran daha yüksek kazançlar sağlamaktadır.

Değişim siyasi söylemde de kendini gösterir. Daha önceleri siyasi söylem, eylem ve okumalarıyla öne çıkan anlatıcı, değişim sonrasında bu kimliğini yitirmiştir ancak bu durumun farkındadır. Bu farkındalık metinde ‘bizden geçti’ şeklinde dile getirilir. Daha önceleri dersleri siyaset ekseninde işleyen hoca, şimdilerde bu duruşu kendinde görememektedir:

Gençliğimde olacaktı, sakıncalı bir kimliği sakınmadan yaşadığım yıllarda yani, Memduh Şevket’le mi oyalanırdım sınıfta? Öyle şeylerdi ki getirip okuttuklarım, çocuklar, ilk kez işitmiş olurlardı birçok şeyi. (...) ‘Bizden geçti?’ Geçti, gerçekten. Mücadele zorlaştı, cezalar arttı,

ya da kanımız koyulu, ne bileyim! Artık bütün işimiz, geriye bakıp ‘Nasil yapmışız?’ diye sormak; hem şaşmak, hem de övünmek. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 10)

Siyasi söylemin bastırılmışlığından dolayı değişimin kırılma noktasına ihtilali koyabilmekteyiz. Özellikle siyasi bastırılmışlık, daha öncesinde sakıncalı metinleri okutmaktan sakınmayan anlatıcıyı artık bunlardan sakınır hale getirmiştir; değişim söz konusu sakıncaya sebep olmuştur. Anlatıcı burada kendi değişimini ya da sistemin zorlamasını sorgular. Ancak nasıl olursa olsun bugün sadece geçmişe dönülüp nasıl yapıldığına şaşırılır. Burada Necati Mert’in böyle bir suçlamayla tevkif edildiği aklımıza gelir. Yazar, 1971’de Adapazarı’nda öğretmenliği sırasında sistemce yasaklanmış yazar ve kitapları okuttuğu iddiasıyla tutuklanır, bir süre cezaevinde kalır. 1987’de yazılan öykü de 80 ihtilali sonrasına aittir. Böylelikle ihtilal, siyasi duruştaki değişimin temel sebebi olur. Siyasi söylemdeki değişiklik ve durulma, “Hüznün, Olgun Menekşe”de de işlenmektedir:

Ankara yıllarım!... Büyük kentin gerçekten büyük gelip içinde minnacık kalışımı duyumsadığım yıllar... Taşrada ekmek için evrilen kavgayı kader gibi benimsemişken, artık onun aşılması gereken bir kadersizlik olduğunu algıladığım ve bir yandan da, ayakta durmak için şiirin, edebiyatın, tiyatronun, sinemanın, resmin...güzel dünyasına sığındığım yıllar...Sözü, bilinci yeterli gördüğüm yıllar!...

Yazıktır; büyük kente meslekle katılmayıp büyük kentin düşleriyle yetindiğim o yıllar, bu düşler kadar bile bana ait olmayan bir hayatın beni bir başka Ali Ağbi’ye nasıl çevirdiğini gördüğüm bugün anlıyorum ki boşuna harcanmış yıllardır. (Minnacık Bir Uçurum, 129-130)

Burada siyasi söylemin durulmasının sebebi ihtilale değil kente göçmeye bağlanmıştır. Anlatıcı, kente katılmadan önce taşra-kent karşıtlığı üzerine kafa yormuş, taşralılığın ve emeğin kavgasını vermiş, bu yolda da sanat ve edebiyatı kullanmıştır. Ancak değişim kente gelmeyle gerçekleşir. Zira anlatıcı tüm bu söylemleri beslediği yıllarda kente yalnızca düşlerle katılmış, kent içinde kazanma mücadelesine girmemiştir. Kentte çalışmaya başlayan anlatıcı daha önce beslediği düşünceleri kendine ait görmez ve bunlardan pişmanlık duyar, boşuna beslenmiş olduğunu söyler. Siyasi söylemdeki değişim bu yolla gerçekleşmiş olur.

Necati Mert öykücülüğünde, değişim temasını doğrudan modernizm ve çağdaşlık eleştirisi bağlamında da işlenir. Necati Mert, değişimi çeşitli boyutlarıyla işlemiş, değişim karşıtlığını geçmişe özlemle bütünleştirmiş, kontrolsüz büyüme ile toplum yapısına uymayan ve toplumun geleneğini hiçe sayan değişimi öykücülüğünün merkezine koymuştur. Bu çerçevede çağdaşlık adı altında değerleri yok eden modern olma kaygısını, modernliğin göstergelerini, toplum yapısına zararlarını da öykülerde görmek mümkündür

“İki Portakal” adlı öyküde Avukat Cemal Bey, sıradan avukatlık yaşantısı içindeyken siğim siğim bir kış yağmurunun şehri pislettiği bir aralık günü, mesleğinin ilk stajyeri olacak olan Serap’ı yanına alır. Cemal Bey ile Serap zamanla yakınlaşmaya başlar, birbirlerine aşırı yakınlık taşıyan mesajlar bırakır, umuma açık yerlerde birlikte görülür, bunun üzerine dedikoduları çıkar. Avukat Cemal Bey, bu duruma tepki gösterir:

Ne iğrenç memleket burası! İnsanın elinden kendisi olmak hakkını nasıl da barbarca alıyorlar!.. Bir domur Batılı, modern, çağdaş olmayagör yeter ki! Bu insancıklar, Mevla’nın, taze sümbülden keyifleri kaçan aktarları, onların ta kendileri! (Minnacık Bir Uçurum, 37-38)

Cemal Bey, sekreteri ile dedikodularının çıkmasına değil, Serap’la çağdaşça birlikte olamadıklarına kızar. Çağdaşlık, insanın kendisi olması, herhangi bir değere bağlanmaksızın istediği gibi yaşamasıdır. Aile kurumu da bu sayılmayan değerlerin içindedir. Avukat Cemal Bey, eşinden boşanır, Serap’la bir ev kiralar ve orada yaşamaya başlarlar. Evlerinde belirli bir düzen kurulmadığından birçok eksik vardır, ancak bunu umursamazlar:

(...) biri, ömrünün tek önemli kararı saydığı boşanışı ve başlayan serbest yaşayışı ile kendini aydınlanmış sayıyor ve aşkından başka her şey gözünde küçülüp demode bir dünyaya ait oluyordu. Nasıl ki oda ne kadar büyük olursa olsun, yakılan bir küçük mum odadaki karanlığı küçültüp unutturur, öyle. Ötekinin ise, böyle şeyler hiç mi hiç dert olmamıştır ki! Kurulu düzen düşkününü oturmuş bir kişilik değil, bir arabadan bir başkasına, ondan da bir başkasına binip giden, hop orada, hop ötede görülen otostopçu kıpır kıpırlığı taşıyordu Serap. (Minnacık Bir Uçurum, 38)

Cemal Bey, Serap’a duyduğu aşkla, değerlerinden mahrum yeni bir yaşantı kurmuşken Serap için normal olan bir hayat devam etmektedir. Nitekim Serap, bir sabah uyanır ve gider. Cemal Bey, tüm değersizliği ve hataları ile bir başına kalır; düzenli hayatına ve mutlu evliliğine geri dönüşü mümkün olmaz. Çağdaşlaşma ve aydınlanma gölgesi altında yaşamaya çalışan Cemal Bey, aile kurumunu hiçe saymış, serbest bir yaşantı sürdürmüş, ancak bu serbestlik herhangi bir bağlayıcılık taşımadığından Cemal Bey’i yalnız bırakmıştır.

Modern yaşamın alışkanlıkları, görünürde kıymetli olsalar da aslen herhangi bir değer taşımaz. “Kırmızı Küpeli Kadın”da bu değersizlik işlenmektedir. Modern yaşantının ürünü olan tatil alışkanlığı, anlatıcıya göre ucuzluktur. Ancak modern bir alışkanlık olduğundan pahalıya satılır:

Güneş yağı, krem, tavla, kâğıt... Renk renk dilimli toplar, renk renk çingene örmesi sepetler, renk renk havlular... Püfür püfür eşarp, tiril tiril şilebezi, serin ince bir bikini, şıprık sandalet, beyaz bilezik, patlayan ciklet, kabak çekirdeği... Pahalı mağazalardan alınmış çeşit çeşit ucuzluk... (Geceye Uçurulan Güvercinler, 71)

Modernizm, kendi ürettiği alışkanlıkları kendi koyduğu şartlarda alım satım merkezinde yaygınlaştırır, içerik olarak değer taşımayan şeyleri kendi koyduğu değerlerle yüceltir. Böylelikle modernizm, bireyi dört koldan kuşatarak çepeçevre sarar.

“Mayhoş Haller”de modern karşıtlığı, modernizmin içinde geleneği özleyen, geleneği arayan anlatıcı tarafından doğrudan dile getirilir. Modernizmin yaygınlaştığı, vazgeçilemez hal aldığı dönemde anlatıcı, işi icabı gidip geldiği ilçede kurulan pazarın ve oranın samimi havasının kendisine iyi geldiğini belirtir. Marketlerdeki kasiyerlerle kurulan soğuk diyalogların yanında pazardaki samimiyet, anlatıcıyı öz’e döndürür; ona modern içinde geleneği yaşamasına fırsat verir:

Benim için de iyi oluyor bu pazarlar. Çünkü marketli bir hayatın vakumlanmış bir ürünü gibiyiz biz. İlde oturuyoruz. Burada bulunmam iş nedeniyle. (...) Dedim ya, iyi oluyor. Neden? Öyleyiz möyleyiz ama doğal ölçüler içindeki hayatların sıcaklığıyla ısınmasını da henüz unutmamışız. O insanların arasına katıldığımda anlıyorum bunu. İnanın yanlarında hemen değişiveriyorum. (Gönüller Küçüldü, 20)

Kentte oturanlar, kentin sıkışıklığı ve karmaşasında doğallıktan ve insan olmanın gerekliliklerinden uzak, soğuk bir hayat sürmektedir. Anlatıcı bunu ‘vakumlanmış ürünler’e benzetir. Nitekim marketteki ürünler, vitrinlere sıkıştırılmış ve bozulmaması için de doğallığından uzaklaştırılmıştır. Kent insanı da kent içinde tüm doğallığından uzak yaşamaktadır. Anlatıcı, modernitenin getirdiği bu hayat tarzına karşı gelenekselliğini muhafaza etmiş, modernden biraz uzaklaşıp ilçeye gittiğinde gelenekselliğini tamamlayıcı izler bulur. Necati Mert, söz konusu modernliği bu bağlamda eleştirmekte, yabancılaşan bireyi kendi öz’üne döndürmeye çabalamaktadır. Bu düşünce, yazarın ideolojisinden ileri gelir. Dolayısıyla doğrudan siyasi göndermelerde bulunmasa da taşıdığı ideolojinin savlarını öykülerinde görmek, böylelikle mümkün olur.

Değişim ve modernleşme teması, ilk öykülerden son öykülere kadar sıklıkla işlenmiş, eleştirilmiş ve teklifler sunularak uygun hale getirilmeye çalışılmıştır. Necati Mert öyküsündeki değişim temasını farklı şekillerde görmek mümkündür. Bunlardan bazıları ‘değişim olgusunun irdelenmesi, mesleklerin yitimi, değişimin etkileri, mekânın değişimi, dini düşüncenin değişimi, siyasi düşüncenin değişimi, duyguların değişimi, eski-yeni karşılaştırması, yeni insanın özelliklerinin verilmesi, değişim karşıtlığı’ şeklindedir. Tüm bunlarda kıyasıya eleştiri yapmaktan ziyade olması gereken de belirtilmiştir. Bilhassa taşrada gerçekleşen değişim, yazarın öykü serüveninin merkezinde yer alır. Bunun yanında anlatıcının çocukluğu ile şimdi arasındaki karşılaştırma değişimin boyutlarını verme adına sık

kullanılan bir teknik olmuştur. Değişim teması yazarın ilk öykülerinde açık bir dille anlatılırken, hatta 'değişim' ifadesi aynen kullanılırken sonraki öykülerinde daha kapalı anlatım içerisinde ele alınmış, ancak temanın varlığı değişmemiştir. Necati Mert, denemelerinde ve öykülerinde değişime körü körüne karşı çıkmaz, mevcut şartlara uyum sağlayacak şekliyle ve öz kültüre adapte edilmesi suretiyle destekçi olur. Öykülerde ele alınan değişim, zaman zaman yazarın biyografisiyle de açıklanabilmektedir. Kimi öykülerde askerî darbe, kimilerinde kente göç, kimilerinde serbest piyasa ekonomisi değişimin sebepleri arasında yer alır.

2.2. KENT, KENTLEŞME, KENTLİLEŞME

Necati Mert, değişim ve modernleşme sancısını hikâyelerine aktarırken kentleşme temasını da işlemiştir. Taşra kökenli bir yazar olan Necati Mert, yazarlık serüveni boyunca taşradan hiç kopmamış, hatta diğer edebiyat çevrelerine karşı taşranın savunuculuğunu yapmıştır. Özellikle *Paytonun F'si* adlı kitapta topladığı deneme ve konuşmalarında yoğun biçimde taşralılığı savunmuş; ekonomide, siyasette, edebiyatta merkez karşıtlığını dile getirmiştir. Bu bakımdan kent temasının işlenişi de öykülerde öne çıkmaktadır. Kent; kente göçün sebepleri, kentleşme eleştirisi, kentlileş(eme)me, taşra-kent karşılaştırması, kent hayatının özellikleri ve taşra hayatının özellikleri çerçevesinde incelenmiş, çoğunlukla taşra karşısındaki kente ağır eleştiriler döneme göre açık ya da kapalı yöneltmiş; bazı öykülerinde ise taşralılığın handikapları anlatılmıştır. Kent, taşralılık karşısında her türlü diktatörlüğün, despotluğun merkezidir. Görünürde bahsettiği özgürlük, kent içi kurallara bağlı, sınırları belirlenmiş, insan olmanın vasıflarından uzak bir özgürlüktür. Özellikle modernleşme sürecinde burjuvalılığın kentlere toplanması, arkasından taşralıyı da çekmiş, şehirler kalabalıklaşarak kente geçiş yapmıştır. Burada şehir ile kent arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekir. Nitekim şehir, büyük yerleşimlere verilen addır ve şehirlilik ölçüsünde kendi kuralları vardır. Modernleşme öncesinde de var olan şehir olgusu, Batılılaşma ve liberalleşme ekseninde kente geçiş yapmış; kent, şehirden farklı olarak bireyle çelişmiş ve onu kalabalık içinde yalnızlaştırmış, yabancılaştırmıştır. Çünkü bu süreçte fabrikalaşmaya karşı taşralının direnememesi ve iş kaygısıyla kente göçmesi, kent içinde taşralılığı yaşatma çabası, bundan doğan ironi, 1950'lerden sonra ivme kazanan liberalleşme ve kentlileşme bünyesinde sıkça karşılaşılan sorunlardır. Necati Mert'in bu bağlamda işlediği, eleştirdiği modernleşme sonrası kentleşme ve kentlileşmedir. Taşra-kent arasında kalmış birey, kente tutunamayan birey,

umutlarla kente göçen, ancak umudunu zamanla yitiren, bu yitirişte aslında kendini yitiren birey anlatılmaktadır.

Necati Mert'in öykülerinde kente göçün temel sebebi ekonomik sıkıntı olarak karşımıza çıkar. Taşrada geçinmeye çalışan birey, emeğinin karşılığını aldığını düşünmez; aldığı para geçinmesini sağlamaz. Necati Mert'in *Yansıma* dergisinde yayımlanan ilk öyküsü "Mustafa'nın Karesi"nde Mustafa, taşrada çektiği maddi sıkıntıyı babasıyla paylaşır, ancak tepki alır:

Mustafa bir gün babasına:

"Baba sen daha iyi bilirsin. Daha iyi düşünürsün... Ama... Bak diyeyim sana... Hak vereceksin sen de... On beş lira yetmiyor baba... Beş liracık arttırsan?" demişti.

"Vay vay vay! Hem ben biliyordum, hem de artıracakmışım. Ulan düzrü; yiyecek benden, giyecek benden. (...) Bak hele! Kumara, karıya mı gidiyon yoksa?"

"Yok baba. Haşa! Sen de bilirsin gitmediğimi. Sigaram bile yoktur. Gücüne gitmesin ama... Hani Hasekilerin Rıdvân var ya... Hani babasının yanından ayrılıp şehre inen. Fabrikaya yerleşen. İşte o, ev masrafını gördükten sonra iki yüz liradan fazla ayırabiliyormuş. Harçlık için. Ben o kadar da istemiyorum."

"Defol öyleyse şehre. Ben fabrika değilim. Çok verip azdıramam. Geleneği bozamam."
(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 10)

Bu tartışma sonrasında istediğini alamayan Mustafa, babasından habersiz ek iş olarak fotoğrafçılık yapar, bu yolla geçimini sürdürmeye çalışır. Babasıyla yaşadığı ikinci çatışma Mustafa'nın kente göçmesine sebep olur; çalıştığı fotoğrafçıya aylıkçı girer. Burada yüksek kazanç elde etmeyle göçtüğü kentte hüsrânla karşılaşır. Mustafa hem kazanç elde edememektedir hem de kentli kültüre uyum sağlayamamaktadır. Nitekim "iyi ki geldim şehre" (14) de diyememektedir. "Göç Eden Çarşı"da da aynı durum söz konusudur. Kunduracılar çarşısında çalışan Rafet ile adaşı arasında geçen diyalog, kentte aynı işi daha yüksek gelire yapabileceği üzerinedir. Patronundan daha fazla para isteyen Rafet, bunun üzerine tartışır:

Tango ayakkabı satan dükkânın camekânındakiler bile yapılmayacak şeyler değildi. Bu karınıki de öyle dedi. 'Yani İstanbul'un ustaları da senin gibi, benim gibi. Baktın işler burda bayır çıkıyo. Anlaşamadık Hacı Usta'yla. Atla trene. Pırrr İstanbul. (...)

'Dolaş dükkânları!' dedi. 'Kim fazla veriyorsa orda çalış'

Jandarma çıktı dükkândan. Adaşının işliğine geçti. O gün İstanbul'a gideceğini söyledi.
(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 55)

İşverenle kavga edip kente göçme kararı alan taşralı teması, üçüncü olarak “Şehir” öyküsünde de vardır. İlyas, askerde şoför kursuna gider, asker dönüşü de Salih’in traktörünün başına geçer. Bir gün köyün kızlarını komşu köye düğüne götürmüş, bu sırada onları gezdirmiş, dönüşte ise Salih’le karşılaşmıştır. Salih, kadınların yanında İlyas’a bağıırır, çağırır; görevini yapmadığını, bu suretle ocağına incir ağacı dikeceğini söyler. İlyas, bu duruma tepkisini sessiz verir; ertesi gün toparlanıp köyden ayrılır. Kente göçen İlyas, kısa zamanda orada iş tutturur, fazla çalışsa da kazancından memnundur. Ancak İlyas, başlangıçta kentli yaşamına alışamamıştır. Evlenmek istediğinde köyünden birisini ister, köyün çöpçatanına Mahmure’yi istediğini söyler. Mahmure, taşralı kadını temsil eder; hem İlyas’a gönlü vardır hem de köyden kurtulup şehre göçmek arzusu doğrudan gerçekleşecektir. Çünkü Mahmure henüz öğrenci iken öğretmeni tarafından kentlileşme yönünde doldurulmuştur:

Öğretmen sınıfta ‘Memleketler doğudan batıya, insanlar köyden şehre gittikçe kalkınır.’ derdi. ‘Yani köyler şehirleştirilmeli, şehirliler gibi yaşamalı. Büyük Atamızın muasır medeniyet seviyesine ancak şehirleşerek ulaşabiliriz. Şehirleşme ayrıca terbiyelileşme demektir. Kadına terbiyeli, komşuya terbiyeli, devlete terbiyeli olmak demektir. Kadının da erkeğin de padişeh olması demektir.’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,75)

Kent kültürü, taşraya eğitim hayatıyla empoze edilmiş, bu bağlamda taşra kalkınmaya engel olarak görülmüş, medeniyet ile eş değer tutulmuştur. Burada dayatılan bir kent anlayışı söz konusudur. Teorik olarak insanlık meziyetlerinin tamamını üzerine toplayan kent, taşrada sistemi temsil eden öğretmen tarafından ütöpik değerlerle öğrencilere dayatılmıştır. Mahmure, bu hayallerle kente gider; ancak kent içi değişim süreci ile kocası İlyas başkası olmuştur; köyden getirdiği Mahmure’ye kentin değişim kuralından bahseder ve Mahmure’nin de değişebileceğini söyler; kendisine bu kuraldan dolayı saygı duymasını ister. Mahmure ise öğretmenin anlattığı ütöpik kent algısının dışında kentin gerçek yüzünü görmüş olur. Taşradan kente umutla göçen Mahmure, kentin gerçeğini gördüğünde şiddetle eleştirir.

‘Siz şehir büyütmeleleri hep böylesiniz!’ dedi. ‘Armut sapı kalıbınızla bi şey samıyosunuz kendinizi. Külfete dayanamayıp evinize hizmetçiler soktuğunuz kırmaktan başka bi nane yemediğinizi görmezsiniz de kalkar bizi beğenmezsiniz. Kabaymışız, görgüsüzümüşüz, vücudumuz hantalmış. (...) Kaçarım kocamdan, beni beğenen köyüme dönerim. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 72)

Kent kültürü, Mahmure’yi barındırmaz, Mahmure köyüne geri döner ve bu dönüşte kentle alakalı düşünceleri değişmiş, kente karşı nefret duygusuyla bu dönüşü gerçekleştirmiştir. Ona göre kentli herhangi bir emek sarf etmeksizin yüksek yerlere gelir,

görünürdeki meziyetleri ile sınıf farkını oluşturur, taşralıyı yine görünür özellikleriyle beğenmez, dışlar. Kentlinin gereksiz nezaketi, günlük işleri külfet bilip onu dahi başkasına minnetsizlikle yaptırması, kentlinin kendini beğenmişliği Mahmure'nin kentle alakalı değişen düşünceleridir. Mahmure, kent kültürünün aslını öğretmeninin anlattığından farklı olarak, yaşayarak öğrenmiştir:

Şehir koşmaca geliyo. Kapınıza dayanmış bile. Ya şehre de esir olup, ona da baş egeceksin, katlanacaksın orospuluğuna. Ya da köyün erkeğine edemediğin isyanı, şehrin senedine, ticaretine edeceksin! (...)

Şehir için çıktıydım köyden oysa. Kalabalıktan, küfürden kaçtığımı sandıydım. Ya şimdi? Şehir tekerine alamayınca silkeledi beni. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,78)

Kentleşme, önüne geçilemez şekilde taşraya doğru ilerlemektedir. Dolayısıyla kentliliğe uyum sağlamak zorunludur. Kentli olabilmenin iki kuralı vardır. Ya ona baş eğilecek, kentin istediği hayat düzenine geçilecek, ya da kent içinde kentliliğe isyan edilecektir. Çünkü kent, mensubunu esaret altına alır, alım satım üzerine kurulu bu kent kültürü, kişiyi ihtiyaçlar silsilesiyle baş başa bırakıp borca tutsak eder. Kent, kendine ayak uyduramayanı ya da ona direnemeyeni, yani kendinin farkında olmayanı bünyesinde barındırmaz.

Kent eleştirisi “İbrahim Usta’yı Karartan Güneş”te de kendini gösterir. Taşradan İstanbul’a göçen İbrahim Usta, rahatsızlığından dolayı iş bulamaz, eşinin diktiği gömlekle aile geçimini sürdürürler. Bunca büyüklük içerisinde İbrahim Usta’nın kendine iş bulamaması, onda İstanbul’a karşı bir nefret uyandırır. İbrahim Usta kente tutunamaz, çünkü şehir küçük esnafı ve ustalığı büyük pasajlar içinde eritir; göze batan yerler ise küçük esnafa uygun değildir.

Dükkân, tezgâh, usta lâzım değil onlara! Var mı yok mu kutu kutu üstüne koysunlar, kat kat mezarlar yapsınlar. Neymiş işhanıymış... O pasajlar öldürdü ustalığı. Aldılar dükkânlarımızı. Verdiler hepimize birer metelik. Kıyıda ki dükkânların bile ne hava parasına yeter ne de kirasına. Bu İstanbul’un gözü çıksın! Taşını sıksan altın damlarmış. Hep palavra, dubara. Beni iççiliğe bile kabul etmedi. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 70)

Kent, bünyesinde barındırdığı koşturma ve telaşe ile de Necati Mert öyküsüne girer. Ben anlatıcının babası ile yaptığı İstanbul yolculuğunu konu alan “Yol” adlı öyküde taşradan kente seyahate giden baba-oğulun geçmişteki yolculukları ile şimdiki yolculuklarının arasındaki farklılıkları, kentlerin büyümesi ile yolculukların değişmesini, kent içi rekabet hırslarının getirdiği sürekli büyüme ivmesinin zararları anlatılır. Buna göre kent, sadece geçinme amacıyla bir araya gelmiş insanların mekânıdır; geçim derdi diğer tüm değerlerin önündedir.

Kentli birey, sadece kendi geçimi için çalışmakta, ötekini alt etme telaşıyla kavga vermektedir:

Motorların susmasıyla kalabalık sıkıştı; yerlere bırakılmış paketler kavrandı; denkler, çuvallar sırtlandı! Herkeste ilk otobüse, ilk minibüse yetişme; eve, işe, yemeğe, paraya bir an önce kavuşma hırısı! Köşeyi hemen dönme merakı! Geride kalma korkusu! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 100)

Minibüslerin, araçların kent içindeki hırsları da anlatılmaktadır. Kentin hareketliliği ve kazanma mücadeleleri aynı zamanda çeşitli giderlere sebep olmaktadır. Tüm bunlar kazanma hırısı çerçevesinde zorunluluk olarak yapılmaktadır:

Hep o hırsla! Yükü, benzini, yolcuyu bir an önce boşaltma hırısıyla! Ve ekmek kavgasını kazanmak için yeni yükü, yeni benzini, yeni yolcuyu bir an önce yeniden yüklemek zorunluluğuyla. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 101)

Bireyin kent içinde kayboluşu ve kentleşme çabası, “Akşamleyin Kılıpayı” adlı öyküde de görülmektedir. Adapazarı treninin kalkmasını bekleyen anlatıcı, İstanbul’daki yaşantıyı sorgular. Burada kent, büyüklüğü ve taşralılığı bünyesinde barındırmamasıyla öne çıkar. Taşralı anlatıcı, İstanbul’da işlerini halleder, kentnin büyüklüğüne alışamaz ve tekrar taşraya (Adapazarı’na) döner. Kentte, anlatıcıya göre ancak oraya ait olma hissiyatıyla yaşanır. İstanbul ise büyüklüğünden dolayı bu aidiyetten çok uzaktır. Dolayısıyla İstanbul ile taşra arasında kesin bir çizgi vardır; taşralı İstanbul’a karşı korku duyar, büyüklüğüne binaen peşinen kaybetmişlik hissine sahiptir ve öz’e, taşraya geri dönme arzusunu taşır:

Bunca insan İstanbul’da iş tutmuş, İstanbul’a yerleşmiş, İstanbul’da yaşamakta hatta; ama evlerde, vagonlarda, meyhanelerde ufalana ufalana, İstanbullulaşamadan yani.

Bir kenti doldurmak, o kentli olmaya yetmiyor!

Taşra beni ne kadar sıkarsa sıkınsın, İstanbul da dolduramayacağım kadar büyük ve İstanbul’u yaşamaksa o kadar uzak benden. Bunca yıldır benliğimize yerleşmiş korku ve alışkanlıklar yüzünden peşin peşin benimsenmiş bir mağlubiyet duygusuyla geliyoruz İstanbul’a, işimiz biter bitmez de, iki saat bile oyalanmıyor, ardımızdan düşman kovalıyormuş gibi kaçıp sığınıyoruz evlerimize. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 122)

Anlatıcı, taşranın kusurlarını göz ardı etmemektedir. Ancak tüm bu kusurlara rağmen taşra, ait olunan yerdir ve öz’ü temsil eder:

Adapazarı, taşralı kusurlarından başışlanmış, gözümde tütüyor şimdi! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 123)

Necati Mert öyküsünde değişime ayak uydurma çerçevesinde öne çıkan işleyişlerden biri de kentleş(eme)medir. Taşradan kopan birey, kentte yüksek kazanç elde etme umuduyla

çalışır, gidişte yalnızca kazanç elde edip feraha kavuşacağını düşler. Ancak kent, kendine yeni bir kültür oluşturmuştur ve bu kültür taşralılığın çok ötesindedir. Yaşam tarzı, kıyafet, amaçlananlar, kazancı sarf edecek yerler, sürekli büyüme hırsı, rekabet, insanlar arası güvensizlik, bireysellik, kentli ahlâkı vb. farklılıklar taşralının kente tutunamamasına neden olur. “Şehir” öyküsündeki Mahmure, İlyas’la evlenip kentte yaşamaya başladığında köylülük alışkanlıklarını görünürde bırakmaya başlar. Ancak bu bırakış, bünyesinde zıtlıkları da barındırır. Mahmure, kentte yaşamaya başladığında kocasının gönlünü hoş etmek için değiştirdiği alışkanlıklarının neticesinde umduğundan çok farklı bir kentlilikle yüz yüze kalır:

Balayına çıkarlarken de Mahmure başörtüsünü atmış, saçlarını salmıştı. ‘Yakıştıryo da kâfir!’ diye geçmişti İlyas’ın içinden.

(...)

Dubleli İspanyol paça pantolonu ‘Doğma büyüme şehirli karıların bile giyemediği o canım pantolonu işte!’ köyden taşıyıp getirdiği güllü çiçekli pazen entarinin altına giyip gezmelere gidişini alayla karşılıyor, atkuyruğundan başka bir biçim veremediği saçlarına ‘kuvaför berberinde’ aklıklar düşürüşünü ‘sonradan görmelik’ sayıyordu. Mahmure ise ‘Benim; kocama eş, sofrasına aş olmaktan başka bi niyetim yoktu. Hele böyle deli saçmalarına giricilerden hiç değildir. Ama madem kocam istiyö, gönlü hoş olsun deyip razı oldum. Şehir malı olmadan şehirleşmenin hokkabazlık olduğunu anlamadım mı sanki?’ diyor. ‘Öğretmen de bi şey bilmiyömuş. Bizim gibi köy mallarının şehre göçmekle şehirleşeceğini sanmış. Oysa...’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,76-77)

Mahmure, kentlilikle alakalı tüm hayallerini ve düşüncelerini ilkokul öğretmenin kente alakalı söyledikleri ile şekillendirmiş, ancak kentte durumun söylendiği gibi olmadığını görmüştür. Nitekim Mahmure, kentlinin alışkanlıklarını hokkabazlık olarak değerlendirir. Diğer taraftan kente ait olunmadan kentte yaşanamayacağını söyleyerek, kültür farklılığını temelden çözüyor; bir yere ait olunmak için o yerin öz’üne sahip olmak gerekliliğini bildiriyor. Mahmure, kenti görmüş ve kente tutunamayacağını anlayıp öz’e geri dönüştür. Ancak dönemeyenler de vardır. Kente tutunamamış ve kentten kopamamış birey, kaybetmişliği ve kent içerisindeki hiçliğiyle öne çıkar:

Gazozcunun, ‘zoz’ hecesine basılmış ‘gazozcu’su ile, ona seslenen ‘cu’ hecesine basılmış ‘gazozcu’su, yalnız vurguda değil, tonlamada ve edada da birbirlerinden öyle farklıydı ki! Ama ben, ne ‘zoz’ hecesine basabildim, ne ‘cu’ ya bugüne kadar! (Minnacık Bir Uçurum, 50)

Burada kentliliğin birinci koşulu alım-satıma dâhil olmadır. Ancak anlatıcı her ikisine de katılamamış, kent içerisinde saf dışı kalmıştır. “Kendi Halinde Sami” ise, “Vitrinlerde Mekânsız” kadar saf dışı karaktere sahip değildir. Sami, boğaz vapurunda

çaycılık yapmaktadır. Ancak sadece alım satım kültürüne dâhil olmak da kentli olmaya yetmez. Sami, şehir içinde dolaşırken şehrin kalabalıklığına, insan-makine uyumluluğuna hayret etmiş, fakat bunu kendi işiyle karşılaştırarak uyumluluk sürecine girmiştir. Sami'nin kentle uyumluluğu kendi öz'üyle kenti birbirine bütünleştirerek gerçekleştirir; kentliliğe hak verir. Kendisine çarpacak arabadan son anda kaçır, bu durum üzerine kentin kalabalığını ve kent hayatını sorgulamaya başlar:

(...)Bir yandan kenara çekildi, hamburgercinin saçağı altına sığındı. Zaten kalabalığa ilk kez çıkmış biri gibi şaşkıncı,; kimsenin ezilmediğini, yaralanmadığını görünce daha da arttı şaşkınlığı: 'İnsanlarla makineler nasıl da uyuşmuş birbirleriyle!' Ama yadırgaması uzun sürmedi, 'Nasıl ki deniz ne kadar dalgalı; güverteler, salonlar, hatta merdiven basamakları ne kadar dolu olursa olsun, tepsiyi kimseye çarpmadan, bir bardağı bile düşürmeden, çayları dökmeden dolaşıyorum ben de; onun gibi bir alışkanlık işte!' diye düşündü, hak verdi olan bitene. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 15-16)

Sami'nin kente hak vermesi, meseleyi kendisi ile karşılaştırmasına bağlıdır. Ancak Sami'nin hamburgercinin saçağına sığınması da aydınlatıcı bir noktadır. Nitekim hamburgerci, buradaki kapitalist ögedir; kent kültürünün bir parçasıdır. Sami de kente adaptasyonunu kentlilik bağlamında düşünerek gerçekleştirmiştir. Sami, kenti basite indirgeyişine rağmen yine de taşralılığını yitirmemiştir; kent içinde taşrayı andıran bir mekân bulduğunda kendini tekrar bulacaktır. "Nihavent"teki anlatıcı ise Sami'den farklı olarak kentli olmayı başarabilmiş, taşradan ve özden kopuşu ve maddi bağımlılığı tam manasıyla gerçekleştirmiştir. Taşradan kente göçerek kent hayatının karmaşasında kaybolan anlatıcı, anne-babasının cenazesine katılmamasını kentli düşüncesiyle haklı çıkarmaya çalışır; anne-babasına kendisine herhangi bir mülk bırakmadığı için kentli düşünce çerçevesinde sitem eder. Hatta anlatıcı özüne öyle yabancılaşmıştır ki anne ve babasının cenazelerini dahi karıştırır:

Ha annem, ha babam! Ardından hangisi bir şey bırakmıştı bana! Belki bir bakır sahan, bir tencere, birkaç yastık, bir yatak, ince bir yorgan, yamalı bir kilim, kıvrır, zıvrır. Onları da, son günlerine emeği geçenler, aralarında bölüşüvermişler.

Ömürlerinde bir tek gün büyük kentte yaşasalar, başkasının hizmetinde çalışsalar, bir tek gün vapur bekleseler, durakta dikilselerdi, değil cenazeye katılmak için, cenazelik bir iş kazasına uğranıldığında ambulanslanıp hastaneye kaldırılmak için neler gerektiğine, ne suratlara katlanıldığını bir kez tanık olsalardı, ne kolay anlatırdım derdimi.

Bana benzeyenler anlar beni! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 68)

Anlatıcı, kent içindeki teferruattan ve kentin yoğunluğundan bahsederek kendini haklı çıkarmaya çalışır. Anne-babasından kalan manevî hatıralar özüne yabancılaşmış anlatıcı için değersizdir. Ayrıca ‘ha annem, ha babam’ diyerek değersizleştirmenin sınırlarını çizer; bu söyleyişleriyle taşralının kendine hak vermeyeceğini de bilir, kendini ancak kentlinin anlayabileceğini söyler. Kentlilik, bireye kentte hiç olduğunu hissettirmekte ve sürekli hatırlatmaktadır. Kent, öyle yoğun bir yaşama ev sahipliği yapar ki, kazanma mücadelesi bireyin hayatını tamamen esir alır; artık hayat başkasına aittir, başkalarının yönlendirmeleri ve isteklerine göre şekillenir. Ancak anlatıcı, bu durumdan şikâyetçi değildir. Çünkü o artık kent kültürüne adapte olmuş, alım satım sürdüğü sürece şikâyetçi olmayacaktır. Bu durumda özüne ait olanlar hiçbir şekilde gündeme gelmez; ölen anne-baba da olsa kentlilik, kente ait olma ve kentte yaşayabilme hepsinin ötesindedir:

Dükkânım, dükkânımın alnında kırmızı levha, üstünde de adım soyadım yok benim. Ama günümüzün bu al sat dükkâncılarından daha er çıkarım evden, onlardan da geç dönerim eve. Meyvenin, sebzenin turfandacısı hiç olmadım. Mutfağımdaki her nevale belediye pazarından gelmektedir. Bayramlıklarımı bayramdan bayrama giymek bile ne nimet! İznimi, tatilimi ben saptayamam. Nefes benim, ama kullanan başkası!

Anlatıcı, anne-babasının cenazesine gitmemekle, mezarının yerini bilmemekle kendine gelen eleştirileri de içten içe sorgulamaya devam eder; aynı durumun kendi başına gelebileceğini düşünür; gelip gelmeyeceğini sorgular. Anne-babasına mülk bırakmadıkları için kızan anlatıcı, çocuklarını mülkle kendine bağlayıp kendini unutup unutmayacaklarını da sorgular:

Neden unutsunlar beni! Yirmi dört saatimi varsın başkaları planlasın; ama yeter ki aylığımı alır almaz taksitleri ödeyebileyim. Kendime bir tarağı bir mendili bile çok göreyim; ama yeter ki ardından çocuklara bir şey kalsın. Her yeni senetle ömrümün altı, yedi, dokuz, on iki, on beş ayı sonrası ipotek altına alınsın, emeğim takside bağlansın...unutulur muyum ben öyleyse!

Sıkıntısını ben çektim, sevincini de unutamıyorum edindiklerimin. Ama çocuklar yeterli bulacak, yetinebilecekler mi acaba? (Geceye Uçurulan Güvercinler, 68-69)

Necati Mert öykücülüğünde kent, yalnızlık teması ile birlikte de işlenir. Kent her ne kadar kalabalık olsa da bireyselleşme çabası ve bireyin kendi mücadelesi, onu kalabalık içinde yalnızlığa iter. Kentteki insan yığınları, kolektif hareketler, apartmanlar içinde üst üste yaşayan insanlar yalnızlığı engelleyici unsurlar değildir. Aksine, kazanma-kaybetme sınırlarıyla çizilen dünyada kentli, ne derece yalnızlaşabilirse kazanmaya o kadar yakın olacaktır. Bu yalnızlaşma, varlığını hissettirmeyecek tarzda olmalıdır. Eğer birey hem yarışma ve kazanma telaşında hem de gerçek anlamıyla yalnızlaşmama taraftarıysa kente

tutunamayacaktır. “Vahit Efendi” öyküsünde yalnızlık öykünün bütününde farklı noktalarda kendini gösterir. Kalabalık kendine ters istikamette yalnızlığı doğurur, kentli olmak yalnız olmakla eş değerdir. Okula giden çocuklar bile yalnız kalmak üzere bir hayata başlamışlardır:

Kent istediği kadar kalabalıklaşsın! Otobüsler, bulvarlar, stadyumlar, pazaryerleri, çarşılar, pasajlar, mahkeme salonları, okullar dilediğince dolup dolup boşalsın! Bu kalabalığın bütün doğurduğu nihayet boy boy ve istinasız her yaşta yalnızlıklardır.

Sinemanın oraya geldiğimde çocuklar gördüm. Önlüklü, kurdeleli, sırt çantalı. Hepsini de aynı yöne gidiyorlar, ama şimdiden yalnızlar. (...)

İzledim onları! Yalnızlıklarını!...Neden?...Yalnızlıklarında kendimi mi bulurum ki?”

“Meğer yalnızlık düşmanı ne çok kuruluş varmış; ad ad gözüme girdiler o gün: sendika, dernek, kooperatif, birlik, şirket... (Minnacık Bir Uçurum, 41-42)

Anlatıcı, apartman komşusu Vahit Efendi'nin cenazesine rastlar. Aynı binada yaşamalarına rağmen ölümünün sessizliğine, aniliğine ve ölümünün bu kadar sıradanlaşmasına şaşırır. Hayat gürültülüdür, telaşlıdır, kurulan şirketler, sendikalar yalnızlığın sözde örtüleridir; ancak ölüm sessizdir, telaşsızdır, kimsesizdir. Bu bağlamda kurulan kolektif hareketler de sözde sıfatına almaktadır.

Kent içinde yalnızlığı çeken diğer taşra göçmeni “Kendi Halinde Sami”de de karşımıza çıkar. Sami, az önce değindiğimiz gibi kent hayatına kendince mantık üreterek adapte olmuştur. Ancak taşralılığını hala taşıyor olması yalnızlığını da fark ettirmektedir. Bunu Sami dile getirmez; anlatıcı öyküde geçen şarkı sözleri ve bu şarkı sözlerinden Sami'de kalanlarla yalnızlığı hissettirir:

Şarkıcının, herkesçe bilinen güler yüzlü posterinin yanından, alnını cama dayayıp dinledi Sami:

‘Geceler olmaz olası geceler

Açılır yelkenleri yalnızlığın

Vurur dalga sesleri yüreğimde!’

Şarkının sözlerini, ezgisini mırıldanmaya, hem de şarkıcıya ayarlayarak mırıldanmaya başladı. Olmadı. O şarkı, o şarkı olmaktan çıktı, hatta kala kala, geriye bir tek ‘geceler’ bir de ‘yalnızlık’ kaldı; onu da, Sami, vapuru, vapurun sabah yolcularıyla gecedan kopuşunu hatırlamış olacak ki anlamlı bulmadı; serçe parmağıyla zihninde ne varsa sildi attı hepsini. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 16)

Sami, şarkı sözlerinden kendine düşeni öne çıkarır; ancak bunu fazla sürdürmez. Çünkü Sami, kentli olma çabasıdadır; kentliliğini somut şartlarda ispatlamaya çalışır. Sami,

araba çarpmasından kurtulduktan sonra araç ve insanların bu kadar iç içe nasıl yaşadığına şaşmış, sonrasında ise kendi işi ile karşılaştırarak kentin karmaşasına hak vermişti. Burada da kendi haliyle yaşayan, kentte varlığını sürdürmeye çalışan Sami'nin yalnızlığını aynı mantıkla bastırıldığını görüyoruz. Sami çalıştığı vapurda kalabalıklar içerisinde; dolayısıyla kendinde yalnızlığı hissetse de aynı basit mantıkla kendini yalnız olmadığına inandırmıştır; kentliliğini meşrulaştırmıştır.

Yalnızlık ve kent, Necati Mert öyküsünde iç içedir. Dolayısıyla kent hayatından, kentin karmaşasından ve yaşama mücadelesinden bahsetmeyen öykülerde görülen yalnızlık teması da karakterin kentli olduğuna işarettir. Kentte yaşayan birey, kalabalıklar içine birey olarak karışarak yalnızlığını başlatmış olur, alışkanlık haline gelir ve bu yalnızlık artık hiçbir şekilde giderilemez. “Poyrazlar, bir İçli Kuş” adlı öyküde kadın anlatıcı, yalnızlığından keyif almaktadır, yalnızlık onun vazgeçilmez alışkanlığı olmuştur ve hep beraberindedir:

İnsan anlaşır da sevinmez mi?...Sular özlemleri bir göğüs gibi kabarıp, gölün hiç yel almayan bir yerinden bana uzandıklarında, yalnızlığın o tuhaf halinde yaşıyorum demek, ılık ve yumuşak ellerini almış, sevdiğimi duymuşum yeniden.

O tuhaf yalnızlık duyulmaya görsün bir kez, bunu evliliğin giderebileceğine inanmıyor insan. Evet!... Görünüşte bahar gelir, Poyrazlar şenlenir... Ama insan, kanı gibi, canı gibi taşır onu yine içinde! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 134)

Yalnızlığın farkında olma, ona alışma, onu kaybetme korkusunu anlatan diğer öykü ise “Bomboş ve Dolu”dur. Buradaki kentli karakter de yalnızlığından keyif alır, kalabalıklar içerisinde kendi iç dünyasının zenginliğiyle yaşar, kalabalıkta kendine yer bulamadığından kendi iç dünyasında gizli bir yere sığınır. Kalabalık içinde birisinin dokunması, kendini yalnızlığından ve iç dünyasından edeceğinden korkar ve bu korku belirsizlik taşıdığından daha şiddet uyandırıcı boyuttadır:

Ne kadar kalabalıklara karışmış görünürsem görüneyim yalnızlığım hep benimledir aslında. Bu yüzden, dokunulduğunda, içine sığıştığım kendi küçük dilimimden zorla çekiliyormuşum gibi geldi bana, korktum. Korkunun adı polis, sıkıyönetim, maliye... şu bu diye konuştuğunda kendisi kadar korkutucu olmuyor şüphesiz. Ama konana kadar da! (Minnacık Bir Uçurum, 105)

Necati Mert'in öykülerinde taşra, genel itibariyle öykünün merkezindedir. Bu öykülerde, taşranın sorunları incelenmekte, kente göçen, kentte geçim mücadelesi veren taşralı anlatılmakta, taşralılık-kentlilik karşılaştırılmakta, ikisi arasında orta yol aranmakta, taşra bağlamında merkeziyetçilik karşıtlığı işlenmekte, yer yer de taşralı olmanın handikapları ele alınmaktadır. Kentleşme sürecinde taşralının durumu ve kent kültürüne yabancılaşma

çekmesi, kendi kültürü ile taşraninkini karşılaştırması önemli yere sahiptir. Necati Mert'in yayınlanan ilk öyküsü "Mustafa'nın Karesi"nde bu doğrultudadır. Baba evinden geçim sıkıntı yüzünden ayrılan Mustafa, ailesiyle birlikte kente göçer, burada fotoğrafçılık yapmaya başlar. Patronu statta törene fotoğraf çekmeye gönderdiğinde söz konusu yabancılaşmanın etkileri göze çarpar. Mustafa, statta fotoğraf çekirmek isteyen üç kız bir erkeğin durumu üzerinden kentliliği sorgular:

Yol boyunca düşündü Mustafa: 'Gazetelerde gördüğümüz çıplaklar bunlar. Hem de el adamlarının, babalarının önünde. Mezhep genişliği dedikleri herhal. Bir de 'taş yağar' der babam. Allah da çarparmış. Benim karı kuyuya ince çorapla gitti diye demediğini bırakmamıştı babam. Hey gidi! Hem fotoğraf çektiriyorlar çıplak çıplak. Babam erkekken çektiemediği halde. Hayrullah Hoca 'resim çekmek de çekirmek de günahtır' dermişmiş. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 13-14)

Mustafa statta sahne ile babasını, yani kent ile taşra kültürlerini karşılaştırır. Baba evinden ayrılma sebebi de fotoğrafını çekmek isterken babasının kızması, ağır tepki göstermesidir. Taşralı Mustafa için babası merkez otoritedir; hayatını şekillendiren, doğru ve yanlışın kararını verendir. Ancak bu yalnızca taşrada böyledir. Çektiği fotoğraf karesini izlerken babasının güçsüzlüğünü görür ve sevinir:

'Kızsa ya bunlara da!' Babasının güçsüzlüğüne sevindi Mustafa." (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 12)

Mustafa fotoğraf karesi üzerinden babası ve gelenek ile hesaplaşır. Ancak buna rağmen yine de gelenekten kopamaz; zira 'iyi ki şehre geldim' diyememektedir.

Kentli-köylü karşılaştırması "Gizli Zabıta"da da kendini gösterir. Mesut, Adapazarı-İstanbul trenine güçlükle yetişir. Boş yer bulamaz, bir köylüyle yolculuk yapmak zorunda kalır, bu durumu sevimsiz bulur. Köylü, Mesut ile sohbet etmeye çalışır ancak Mesut durumdan rahatsızdır ve herhangi bir tepki vermez. İhtiyar konuşmaya devam eder, kıyafet üzerinden kentlilik köylülük karşılaştırması yapar, Mesut'la alakalı bir şeyler öğrenmeye çalışır. Mesut ise meseleye ilgisiz görünse de söz konusu durumu sorgulamaya koyulur:

Eğer adam yerine konulmak istiyorsan şehre gelirken şehirli gibi giyineceksin! Öyle giyin ki şehirli dışarıklı demesin sana, yaban gözüyle bakmasın! Seni kendinden saysın, saymasa da sayar görünsün!

Taşralılık duygusunun da, gönlündeki yere varamamış insanlarda bulunduğunu sanırdı yalnız; oysa, şimdi, anlatılanlardan çıkarıyordu ki, evine, toprağına, emleketine, diyeceğim kendi değerlerine sahip çıktığını bildiğimiz insanlar da vardır. (Minnacık Bir Uçurum, 29)

İhtiyar konuşmaya devam eder; ancak Mesut sessizliğini sürdürür. İhtiyarın konuşmalarından doğan taşralılık-kentlilik karşıtlığını sorgulayan Mesut, ihtiyarın giyinişinden durumu hakkında yorumlar yapar:

Şehir acımasızdı! Köyünü de bu acımasızlığa karşı savunacak gücü de bulamıyordu kendinde ihtiyar. Ama yine de düğüne gider gibi gidiyordu şehre...Saygılı ve giyinik. Ne bir eksik, ne bir fazla. Hiçbir şehirlî ek almadan hem de. Beklediği sayılmak ve korunmaktı sadece. (Minnacık Bir Uçurum, 30)

İhtiyar, sonunda Mesut'u konuşturabilmiş ve onunla alakalı 'gizli zabıta' olabileceği düşüncesinden kurtularak daha rahat konuşabileceğini söylemiştir. Mesut ise, ihtiyarın konuşmalarından köy-kent karşıtlığı ile çeşitli tespitlerde bulunmuştur. Öncelikle köylünün şehre giderken kendisine saygı duyulması için daha özenli gittiğini görür. Çünkü şehir, eğer görünüşte problem varsa bireyi reddeder, bünyesine kabul etmez. Diğer taraftan Mesut'un taşralılık ile ilgili düşünceleri de değişmiştir. Önceleri amaçladıklarına ulaşamamış insanları taşralı sayarken, ihtiyarın durumundan sonra taşrayı değer ve geleneklere sahip çıkma olarak kabullenmiştir. Öykünün başında Mesut için 'sarımsak Mesut Bey olmaya çalıştığındandır' ifadesinin geçmesiyle Mesut'un arada kalmışlığının göstergesidir. Tüm bu konuşmaların Adapazarı'ndan İstanbul'a, yani taşradan büyük kente giden trende geçmesi de dikkat çekicidir.

"Vitrinlerde Mekânsız" da köyden kente göçü ve kenti sorgulamayı, kente tutunamamayı işlemektedir. "Köydekenden farklı olmak için gelmedim ben şehre" ifadesi ile başlayan öyküde kente okumak için gelen anlatıcının kent içindeki geçim mücadelesi, yaşadığı kültür uyuşmazlığı anlatılmaktadır. Anlatıcı zor şartlar altında eğitimini sürdürmüş, geçim sıkıntısını gidermek için diğer taraftan çalışmış; yani kentte yaşamının bedelini ödemiş, ancak kentin değersizlik ve duyarsızlık niteliğine kapılmamış, arada kalmıştır. Köylülük-kentlilik karşıtlığının yoğun olarak işlendiği öyküde kent, birey için farklılaştırıcı etkiye sahiptir, kent-köy kültürü temelden birbirinden farklıdır:

Karnımızı, topraklısı da, topraksızı da, her evde birbirinin aynı o malum şeylerle doyurmaktı bildiğimiz. Ama şehirde büyük lokantalar, kebaççılar, tatlıcılar, börekçi dükkânları gördüm. (...) Şişe sarılı etler, harlı ateş karşısında döndürülerek pişirildikten sonra kalın kalın kesilip pide üstüne yaydırılır, yoğurtlanır; ve ağzının tadını bilen, ama yüzlerinde şükür duygusunun hiçbir çizgisi görülmeyen insanlar da iştahla yerlerdi. (Minnacık Bir Uçurum, 47-48)

Kentli ile köylü arasında prensip olarak yaşama kuralları aynıdır, bu insanın doğasında olan kurallardır. Her ikisi de karnını doyurur; ancak kentli daha fazla seçenek sahibidir. Bunca seçenek arasında ağız tadına göre hareket eden kent insanı, tüm bunlara

şükretmez. Kente tutunmaya çalışan anlatıcı ise kent insanının bu bolluğu karşısında köylülüğü yaşar, açlıkla mücadele eder. Bu bağlamda sınıf farkı da işlenmektedir. Kentte her şey görünürde albeniye sahiptir. Bu anlamda taşra kültüründen farklıdır. Zira taşra her şeyi özülle birlikte sunarken, yalnızca amaçlanan öne çıkarılırken, kent, hayatın gerçekliğini vitrinlere hapseder. Kentte taşra kültürü geçerli değildir. Ne kadar taşralı olunmaya çalışılırsa o kent o kadar dışarı atar. Diğer taraftan kentin kendi iç kuralları vardır; temel kural ise oraya ait olmaktır. Ait olunamadıkça kent bireyi cezalandırır; ancak cezanın ne olduğu belli değildir:

Köydekinden farklı olmamak, fazladan bir şey isteyip işini güçleştirmemek için ne kadar dikkatli olursan o kadar çabuk kuruyorsun şehirde.

Ve şehir öyle bir mahkeme ki, cezanı verdikten sonra bile söylemiyor suçunu, onu da sana buldurtuyor.

Şehir deyince vitrinler gelir aklıma hep. Öylesine temiz, ıslık ıslık ve var olup olmadığı dokunmadan anlaşılmasız camlar ardında süslü yaşam parçaları.

Ama binlerce yıldan beri değişmeden gelen esmer bir süsüzlükle yaşamışım ben.

Şehir ise, vitrinine dokunmam için sinsi sinsi bekleyen bir canavar şimdi.

Şimdiki zamanın tahrikiyle geçmişimi anlaştırmak mı, yoksa geçmişe sadakat duygusuyla şehre karşı koymak mı?.. Bocalıyorum. (Minnacık Bir Uçurum, 48)

Anlatıcı, kentlilik ile köylülük arasında ârafı yaşamaktadır. Bu süreçte iki uç vardır. Ya geçmişi reddedecek, yeniye yaşayacak ya da yeniye yüz çevirip gelenekle var olacaktır. İkinci yol, kentte yaşamak için geçersizdir. Çünkü kent, eskiyi barındırmaz; her şeyi eskitir ve kullanılmamak üzere kaldırır. Yeni ise hep vitrindedir, eskitilmek üzere sırasını bekler. Anlatıcı, kente gelene kadar geleneğiyle yaşamıştır. Ancak kentte yol ayrımına gelmiştir. İçinde bulunduğu şartlar yeniye gerektirirken o geleneği, geçmişi, anıları terk edemez; vitrinlerde kendine yer edinemez. Kent gösterişiyle, köy içtenliğiyle; kent maddiyatıyla, köy maneviyatıyla; kent süsüyle, köy doğallığıyla vardır. Ayrıca kent, mahremiyeti de ortadan kaldırır. Her şey aleni, her şey açıkta ve ulaşılma kaygısı içerisinde ve değersizliği ile vardır:

Her şey vitrinlenmişti şehirde. Yasak, gizli, ayıp diye bir şey yoktu. (...) Göz hakkı, göz kalması, niyet bozması, özenmek, imrenmek...hiç hatırlanmadan.

Her şey dekolteydi şehirde. Dekolte ve aleni.

Fakat ya insanlar?

Evlerimiz duvarlı, pencerelerimiz küçük ve yüksekte, kapılarımız da örtüktü bizim. Ama ne yediğimiz, nasıl uyuduğumuz, ne düşündüğümüz gizli değildi. Apaşıkârdık birbirimize. (Minnacık Bir Uçurum, 49)

Öyküde kentte yaşamak ölümle eş değer görülmekte, hatta ölümden de öte olduğu söylenmektedir. Ölüm, tek başına yaşanır, yalnızlık ölümün yegâne kuralıdır. Ancak kentli kalabalıklar içerisinde yalnızdır; kalabalık içi kurala aykırıdır. Ayrıca kentte yaşamamanın, kente ait olmanın tek şartı geçim sağlamak değildir. Bunun yanı sıra süslenmek; yani özden ziyade görünüşü öne çıkarmak, aslolanı gizlemek, hatta yok etmek kentlileşmektir. Böylelikle kentlileşen birey, artık değersizleşir. Var olan değerleri de vitrinlere mahkûm olur, tüketilir, hiçleşir. Değerleri hiç olan birey de artık görünüşü ve süsü haricinde başka bir değer taşıyamaz:

Ya açlığa yenik düşüp tekrar köye dönmek, ya da açlığı yenmek, hatta varabileceğinden hep bir fazlasını isteyip onun da ötesine geçmek, süslenmek şehirde.

Hacı Anne'nin evinde, o kadar çok gece, bu iki ölümden birini seçmek zorunda kaldım ki!

(...)

Süslenmek, süslenerek katılmak şehre! Evet! Ama kazanmak, üretime geçmek koşuluyla. Yoksa başka türlü kabul etmiyor şehir. (Minnacık Bir Uçurum, 50)

Kent hayatını ölümle eş değer görme “Vahit Efendi”de de vardır. Anlatıcı Vahit Efendi'nin cenazesi üzerinden kentlilik meselesini sorgularken geri dönüş tekniği ile Vahit Efendi aile aralarında geçen konuşmaya döner. Vahit Efendi, dükkânında öteberi satar, anlatıcı ile aynı apartmanda yaşar. Aynı zamanda Vahit Efendi taşradan kente göçmüş, ancak kentlileşememiştir. Kent, Vahit Efendi'ye sürekli kaybettirmiştir; bu kaybedişte Vahit Efendi'nin kentlileşememesi, buna direnmesi, özüne aykırı bulması ön plandadır. Kentte yaşamak, ancak ona alışmamak; buna rağmen kentte yaşamaya devam etmek, kentte yalnızlığı tüm boyutlarıyla yaşarken kalabalığın içinde bulunmak, kentte var olabilmek için sürekli koşurma içerisinde bulunmak, Vahit Efendi'ye göre insanca değildir ve işkence çekmektir:

Hep yitirdik beyim! Dünya mal var şu dükkânda. Giriş fiyatlarıyla bile epey toplam tutar. Ama hepsi yitik sayılır. Neden?.. Hanidir elimdedirler. Yok pahasına satıyorum, öyleyken alan da yok, soran da. Toprak yeşiliyle yoğurulduk biz, kentlinin beton grisini çekemiyor, alıcı edemiyoruz.

(...)

Beyim, kent, sığınana değil, kentliye aitmiş!

(...)

Neden getirdin beni buralara? Herkes göçüyor diye bizim de göçmemiz gerekli miydi? Toprak verimsizleşmiş, hayvanlara kıran mı girmişti? Onca toprağı satıp savıp başımıza ölmeden taş dikmek Azrail'den daha can alıcılık değil mi? Ne komşuluk var bu taş binada, ne düşmanlık! Dövüşte miyiz, barışta mıyız, anlaşılmaz! Bir yığın sağır yaratık! Bütün bildikleri merdiven inip çıkmak! Yaşamıyorum ben burda, işkence çekiyorum! (...) Yaşamak kendince olmaktır, işkence çekmek değil! (Minnacık Bir Uçurum, 44-45)

Kentte yaşamak, insanın kendince yaşaması değildir. Çünkü kentli insan yalnızca yaşam telaşı içerisinde; değersizleşmiştir. Bu bağlamda insani özelliklerini yitirmiş olması kentliyi 'yaratık' haline getirir. Kentte bu şartlarda yaşamaya çalışmak, işkence çekmekle özdeştir ve kentlilik, ölmenden önce mezar taşı dikmektir, Azrail'in can almasından dahi acımasızcadır.

Köy kent karşıtlığı, kent kültürü taşra kültürü farklılığını işleyen diğer bir öykü de "Mikrofon"dur. Şehirdeki camiye mikrofon geldiği haberini alan köylüler, mikrofonu merak ederler ve Cuma namazı için uzun bir yürüyüşten sonra şehre inerler. Çarşıda ilk gördükleri karşısında hayrete düşen köylüler, kentli yaşantısını, alışkanlıklarını, kültürünü anlamaya çalışır. Köylüler, kentliler ile kendileri aralarındaki farklılığı bilirler, taşralılığa uygun olarak şehre imrenerek ve alttan bakarlar, kente geçici süreliğine de gelmiş olsalar ezilmişliği yaşarlar:

Kasaba kokan çarşıları bırakıp kıçlarıyla göle dalan şaşkın ördekler gibi Uzunçarşı'ya daldıklarında ezim ezim oldular. İki katlı, üç katlı, hatta dört katlı, beş katlı taş yapılar deprem olacak da üstlerine üstlerine yıkılıverecek sandılar. Başlarını nereye kaldıracak olsalar bir terzi ya da doktor adıyla karşılaştılar.

'Ne çok doktor!' dedi biri, 'Amma hastalıklılar.'

'Hastalıklı değiller ama her hastalığı doktora gösteriyolar.' dedi Recep. 'Asprin bile yutamazlar sormadan.'

'Şu terzilere bak' dedi Sürmeli Salih. 'İyi giyiniyorlar.'

'Camekânları görmüyor musun oğlum! Hem hızır giyiniyorlar hem ısmarlama.'

'Para mı kesiyor bunlar?'

'Çivi kesecek olsalar ne farkları kalır bizden?' "(Geceye Uçurulan Güvercinler, 144)

Köylüler, kentliler ile aralarındaki farkı kazanca bağlarlar. Köylü emeğiyle geçimini sürdürür; küçük dünyalarında, küçük dertleri ile yaşarlar. Vitrinlerde, tabelalarda gördükleri kent için alışlageldik şeyler olsa da köylü için yeniliktir; nitekim köyde geçimi sağlamak

görünüü iyileştirmekle alakalı değildir. Böylelikle köylü ile kentli arasındaki sınıf farkına da değinilir. Kentlinin değer yargıları ile köylününki birbiri ile çelişmektedir. Köylüleri hayrete düşüren yalnızca vitrinler değildir. Kentli kadınların kendi kadınları ile farklılıkları, kentlilerin kahvede Cuma saatinde dahi devam eden eğlence alışkanlıkları, alım-satım haricinde boş geçen vakitlerini değerlendirmeleri vb. köylülük ile kentlilik arasındaki kesin çizgiyi çekmektedir. Kent hayatı ile köy hayatı, yine prensip olarak birbirinin aynısıdır (her iki yerde de Cuma namazı kılınır); ancak teferruatta farklılık vardır ve köylüler köyde karşılaşamayacakları ve hoşlarına giden bu teferruatları kaçırmak istemezler:

Bırak utanmayı da gelip geçen karılara bak. Namazı köyde de kıları; ama eline hazır fırsat geçmişken yoksulluk etme' dedi Recep.

'Bakmam, katiyen bakmam. Kalın kalın boyalı gözlerine bakarken içim bir hoş oluyor, utanıyorum.'

(...)

Şu kentliler ne çok şey biliyor, ne güzel eğleniyor, şu vakitlerini nasıl da hoş geçiriyorlardı. Dünya tadı peşindeydiler. Dikilip izlediler onları. Dünya tadı mı, ahret ödülü mü? Bu karşılaştırmayı açık açık yapamadılar, ama ayakları camie giderken akılları kahvede kaldı. Acır mısın, güler misin? (Geceye Uçurulan Güvercinler, "45)

Necati Mert öykücülüğünde sadece kentin özellikleri verilmez ya da sadece kent insanın çıkmazlarının mekânı olmaz. Taşra hayatı da yazarın bazı öykülerinde bireyi olumsuz etkileyecek özellikleriyle birlikte verilmiştir. "Minnacık Bir Uçurum"da taşra hayatı tekdüzeliğiyle ön plandadır. Tiyatro sahnesine oturtulmuş bir öykü olarak tiyatro-öykü arası türler arası geçişin ilk örneği olan öyküde birinci perde taşralılığı, ikinci perde ise kentliliği anlatmaktadır. Taşra da kendi içinde sınıfsal farklılıklara sahiptir; ağa-köylü çatışması bu anlamda temel ayrımdır. Taşralının hayatı sıkışılmış küçük mekânda heyecansız sürer. Burada belirtmelidir ki Necati Mert'in bahsettiği taşra, toplumcu yazarların mekân olarak kullandığı Anadolu'nun ücra köşeleri değil, daha ziyade herhangi bir kasaba yaşantısıdır. Buradaki taşralı, heyecansız yaşamında hiçliği ile vardır. Aslında taşra içinde olmaları ile olmamaları arasında herhangi bir fark yoktur. Onların hayatı toplama, istifleme ve istiflediğini tüketme, tekrar toplama arasında geçer. Taşranın karşısında kentin varlığı, taşralılığı hepten umutsuzlukları, sıkışmışlıkları ve var olma mücadeleleri ile baş başa bırakmıştır:

Görünüşte, alt tarafı tabak ustası evinden imalathane sahibi ağa evine gelmek çok önemliydi. Oysa kasabanın bahçeli bahçesiz, tek katlı, iki katlı bütün evlerinde yaşam aynı ve tekdüzeydi. Herkes balkonlarda kurutulmaya bırakılmış biber, patlıcan ve elmalar gibi tazelik yitiriyor, keçeleşmemek için, kuraklıktan çatlamış toprağa karşın ayakta kalabilen otsular dahi

olamıyorlardı. Eriği tırtulundan temizlemedikleri gibi çiçekleri de sulamıyorlardı. Dine denk düştüğü sanılan toplamak, biriktirmek, üst üste koymak tek amaçlarıydı; hatta yumurtayı günlük yemenin çekiciliğinden daha gerekliydi onu tel dolaplarda istiflemek.

Alışılmışa mihlanmış dünyalar çim salar mı yeni bahçelere? (Minnacık Bir Uçurum, 78)

Değişim öncesini anlatan birinci perde, evlenip kasabaya gelen kadının durumu üzerinden taşralılığın özelliklerini verir. Taşralı kadın için ağa evinde olmakla baba evinde olmak arasında bir fark yoktur; sınıf farkından etkilenmez. Bu bağlamda kadın, kendine ait bir özgürlük alanı yoksunluğuyla öne çıkar. Ayrıca, taşralı kadın, neslin devamı için bir araç konumundadır. Kentli kadın gibi dişiliği ile öne çıkmaz. Buradan yola çıkarak kentli-taşralı karşılaştırması da yapılabilir. Necati Mert öyküsünde kentli kadın dişiliğini kullanarak var olur; değişen insan anlayışında yeni kadın, “Bomboş ve Dolu” öyküsünde geçtiği gibi uyandıracak cinsel dürtülerle ön plandadır:

Ancak, bir hanım, eldiven gibi yumuşacık sarmış kırmızı mı kırmızı elbisesine rağmen kendisinden söz ettirmeye, hatta dağıtılmadan kabartılmış ve üste toplanmış saçları, iri, siyah gözlükleri ve durmuş oturmuş halleri ile de söyleyecek sözü olduğu besbelli anlaşılan gizemli bir hanım, aldığı ilk fasikülü ve ardından tüm aldıklarını peş peşe iade edince görüp anladık ki gelen fasiküllerin hepsi boş, bomboş ve baskısızmış. (Minnacık Bir Uçurum, 107)

Necati Mert öykücülüğünde taşralılığa en sert çıkış, teknik olarak da birçok farklılıkları barındıran “Saksıda Papatya”dadır. *Gönüller Küçüldü*’de yer alan öyküde birçok postmodern anlatım teknikleri kullanılmakla birlikte, diğer öykülerinden farklı olarak taşrayı katlanılmaz sıkıntıların yeri olarak gören, taşralılar içinde yalnızlığı yaşayan anlatıcı yer almaktadır. Yazarın esinlenme kaynaklarının da bulunduğu öyküde taşralı, “Minnacık Bir Uçurum”da olduğu gibi tekdüze yaşantısıyla dikkat çeker ve anlatıcı bu insanlar arasında kendini ifade edemez:

Bulvarda piyasa yapan delikanlıya anlatamam bunları. Sabah sekiz akşam sekiz on iki saat müşteri bekleyen dükkâncıya anlatamam. Ticaret Odası’na kayıtlı ama aslen küçük esnaf kafalı tüccara, iki tekten sonra Şehir Restaurant’ta hükümetler deviren taşra politikacısına, özel hastasını Devlet Hastanesi’nde ameliyat eden hazık doktora, memur mantıklı öğretmene, koca bekleyen kıza, ciğercinin paralı gün düşkününü karısına, beş çocuk üstüne yine üstünü göremeyen komşusuna... yani ıstampayla çoğaltılmışçasına birbirinin aynı günler yaşayan bu insanlara, hayatları anonim, adları farz bu cuma cemaatine anlatamam bunları.

(...)

Enikonu iki yüz adım, derinliği sıfırdan ibaret kadaastro adasından çıkıp kurtulmak zorundayım. (Gönüller Küçüldü, 61-62)

Anlatıcı, taşralıların kendisini anlayacağını düşünmez. Çünkü taşralı küçük dünyasıyla, kaygılarıyla, amaçlarıyla anlatıcının düşlediklerinden oldukça uzaktır ve kendilerine yetecek, kendilerini mutlu edecek bir hayatın içinde akıp gitmektedir. Anlatıcının amaçladıkları tekdüzelikten uzaktır; çokseslidir ve ancak büyük kentte anlaşılacaktır. Bu yüzden de bu küçük taşra mekânından çıkmak, kurtulmak anlatıcının en büyük amacı olur. Adapazarı'nda geçen öyküde anlatıcı, Sait Faik'in doğduğu evin bulunduğu 'Sait Faik Sokak'a girer, bu sokağın ucu istasyona, oradan İstanbul'a, medeniyete uzanmaktadır. Böylesi bir yol üzerinde sürrealist bir çizgide saksıdaki papatyayla konuşan, ona kendini anlatan, papatyanın tavsiyesi üzerine Sait Faik'ten beslenen ve öykü yazmaya başlayan anlatıcı, taşraya tutunmanın yolunu bu şekilde bulur. Burada, Necati Mert'in öykülerindeki taşralılıkla alakalı da fikir edinilebilir:

O sevmediğim insanlar, kolaycı, içi boş, fırsatçı, kurnaz taşra ahalisi yani, öyle güzelleşip çıkıyorlar ki ortaya şaşıp kalıyorum. Arkadaş olamam, dostluk kuramam onlarla; bir kahvede çay içemem karşılıklı, pikniğe gidemem, Bulvar'da bir tur bile atmamam hiçbirisiyle; ama kâğıda dökülmüyorlar mı bir başka oluyorlar. (Gönüller Küçüldü, 65)

Anlatıcı, ancak öykü yazma yoluyla yaşadığı şehre ayak uydurmuş, kendi kurgusu dışında gelişen ve kendisine bu anlamda rahatsızlık veren taşra insanını öyküde tekrar kurgulayarak istediğini elde eder. Anlatıcı, saksıdan aldığı tavsiye üzerine yazmayı sıklaştırır; hatta yazdığı öyküyü papatyaya götürür ve aralarında yine postmodern tekniğin de görüldüğü bir konuşma gerçekleşir. Yazar-anlatıcı, içinde bulunduğu öykünün farkında olarak öyküsünü papatyayla paylaşır ve Adapazarı'na ait olmanın yolunu da bulmuş olarak papatyayla konuşur:

'Kimler var öykünde?'

'Bir kentin sancısını çekmeden orali olunabileceğini sananlarla ben. Onlara sorsam, 'Burası neresi, kar nereye düşüyor şimdi?' diye; 'Adapazarı' derler, 'Bulvar' derler. Sakarya'nın yatağından öyle emindirler ki karşı çıkanın aklından şüphe ederler. Sakarya, oysa yatağını bıraktı. Gürültüyle geliyor. Ortadan akacak. Ben de Adapazarı'nın o Sakarya halini yaşıyorum.' (Gönüller Küçüldü, 69)

Taşra, yazarın kendi kurgusuyla istenilen şekli almış ve gerçekte olduğundan çok farklı bir mana kazanarak sanat yolunda değer kazanmıştır. Böylelikle Necati Mert'in Adapazarı öykücülüğünü hangi bilinçle kaleme aldığı, zorlama bir taşra bağımlılığından ziyade belirli bir amaç doğrultusunda taşrayı işlediği anlaşılmaktadır. İstanbul'a giden yolda, ancak yine de taşra içinde aydınlanmayı yaşayan anlatıcı, bu aydınlanmayla yarattığı gürültünün de farkındadır.

Necati Mert öykücülüğünde kent teması, değişimin bir uzantısı olarak uyandırdığı farklı çağrışımlarla, özellikle *Gramofonlar, Radyolar, Teypler; Minnacık Bir Uçurum, Geceye Uçurulan Güvercinler ve Gönüller Küçüldü*'de işlenmiştir. Söz konusu öykü kitaplarının, Türk modernleşmesinin sancılarının en yoğun yaşandığı yıllara denk gelmesi dikkat çekicidir. Bu bağlamda *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'deki kentleşme, öykülerin yazıldığı yıllara binaen daha çok siyasi içeriklidir; diğerleri ise çoğunlukla 80 ihtilali sonrasının öyküleridir; dolayısıyla siyasi içerikten ziyade daha çok modernleşme eleştirisi ön plandadır. Öykülerdeki teknik farklılıklar ve 80 sonrasındakilerde görülen kapalı anlatım, bu durumu desteklemektedir. Necati Mert, kentleşmeyi kente göç, kent karşısında birey, kentlileş(eme)me, taşra-kent karşıtlığı, kent hayatı ve taşra hayatı bakımından öykülerine dâhil etmiştir. İnsanı merkeze alan öykülerinde kentin, kentlileşmenin birey üzerindeki etkileri, taşradan kente göçen, özden kopan bireyin gelenek-yenilik mücadelesi, taşralının kentte duyduğu huzursuzluk işlenmekte; bunların yanı sıra körü körüne bir taşra savunuculuğu yapılmamakta, taşranın da bireyde uyandırdığı olumsuz etkiler dile getirilmektedir. Kentin bireyde uyandırdığı varoluşsal çatışma, amaçsızca kendini evden sokaklara atıp kent içinde dolaşan karakterle işlenir. Kentlileşme meselesinde öz'den kopmayan Necati Mert öykücülüğünün temel amaçlarından biri olan merkeziyetçiliğe eleştiri, taşra-kent karşıtlığında yoğunlukla ele alınmaktadır. Yazarın bu karşıtlıkta neden taşrayı seçtiği, neden yaşadığı şehirle özdeşleştirdiği de son olarak "Saksıda Papatya"da ele alınmış, teknik farklılıklarının yanı sıra taşraya karşı iken nasıl taşralı yoluna girdiği gerçeküstü öğelerden faydalanılarak anlatılmıştır.

2.3. İDEOLOJİ VE İKTİDAR ELEŞTİRİSİ

Necati Mert, 1972'de öyküye başlamasıyla 70 kuşağı öykücülerinde yer alır. 1972'den bugüne öykü yazmayı sürdüren yazar, dönemsel değişikliklere ayak uydurmuş, öyküde görülen teknik farklılıkları uygulamış; ancak siyasi ve toplumsal eleştiriye hiçbir dönemde ihmal etmemiştir. 70 kuşağı öykücülerinde, kendilerinden önceki toplumcu ve varoluşçu kuşakların adeta sentezi konumundadır. Necati Mert'in ilk öykülerinde toplumcu çizginin ağırlığı görülmekle birlikte 1980, hatta 1990 sonrası öykülerinde dönemsel kırılmalardan etkilenmiş, önceki öykülerinde görülen ve temel amaç konumunda olan eleştiri, sonraki öykülerde daha kapalı ve asıl durumun arkasında gizli mesaj olarak iletilmektedir. Siyasi görüş bakımından sosyalist düşünce yapısına sahip olan Necati Mert, ilk öykülerinden son öykülerine kadar bu düşünce sistemi çerçevesinde topluma, siyasete, ekonomik düzene,

kapitalist sisteme, darbe zihniyetine, idari iradeye ve merkezi otoriteye karşı açık ya da kapalı eleştirilerde bulunmuş, zaman zaman da bağlı olduğu düşünce sistemi üzerinden çözüm yolları sunmuştur.

2.3.1. Siyasi Eleştiri

Gramofonlar, Radyolar, Teypler, siyasi mesajın en yoğun ve en açık verildiği öykülerden oluşur. Hemen hemen her öyküde ideoloji ve eleştiri barındıran bu öykülerden “Kürsü”, bir annenin, yaptığı konuşmadan dolayı tevkif edilen, öğretmen olan oğlu üzerinden beslediği siyasi eleştirilerle yüklüdür. Bir annenin gözünden aktarılan siyasi düşünceler içerisinde annelik duygusu da ihmal edilmez. Örneğin anne, konuşmacılar içerisinde en çok oğlunu beğenir, oğlunun daha fazla alkış aldığını düşünür, anlamadığı yerleri evde sorabileceğinin rahatlığı içerisinde. Konuşma sırasında provakatif eylemden dolayı arbede çıkar, meydan dağılır, oğul gözaltına alınır. Anne bu duruma tepkilidir:

Eğri konuşuldu mu bravo, yaşa dedirtirsiniz. Hep birlikte alkışlarsınız. Kürsülerde şiir, sahnelerde monolog okutturursunuz. Ama doğru konuşuldu mu saldırtırsınız, yarışma dışına çıkartırsınız! (...) Hepimiz birimiz için derler bir de. Ama ben de herkese oğluma koştüğüm gibi koşmalı, ona sahip çıktığım gibi çıkmalıyım. Onun selamına bunun sesine bahane verilince elin yabancı dağılıveriyor hemen! (*Gramofonlar, Radyolar, Teypler*, 34)

Sistem, yanlış eleştirenleri, yerine çözüm teklifi sunanları saf dışı bırakırken kendini doğru yanlış tartımı yapmadan körü körüne destekleyenleri el üstünde tutar. Demokrasi, düşünce ve görüşlerin rekabetinden oluşur. Ancak kendinin sorgulanması, sorgulayanı bu rekabetin dışına çıkarır. Diğer taraftan kolektif hareket içinde olanların herhangi bir baskı durumunda birden dağılmasına tepki gösteren anne, söz konusu duruma kendi bakış açısıyla çözüm teklifi sunar. Burada önceki toplumcuların eleştirilerine göre işleyişte farklılık vardır. Klasik toplumcu öyküde siyasetle alakası olmayanlara kendi altyapılarının çok üstünde eleştiri yaptırılırken burada söz konusu eleştiri annelik düşüncesini alt etmeden, annenin düzeyinde ve annelik kimliğinin öne çıkartılmasıyla gerçekleştirilir. Ancak öykünün genel çatısına bakıldığında ideoloji ve eleştiri ön plandadır. Yine “Ağa-Reis’le Savaş” adlı öyküde de siyasi aksiyon doğrudan metne girer. Adından da anlaşılacağı üzere yönetici-işçi çatışmasını konu alan öyküde, eylem anı anlatılmakta, greve müdahalede bulunulmasıyla ortaya çıkan tablo sahnelenmekte ve sistemin meseleye bakışı aktarılmaktadır:

Para babalığını Yüksel'in yaptığı 'Mücadele Derneği'nin adamları Bombalı Osman komutasında fabrikaya geldiklerinde ortalık iyice kızıştı. Sustalılar, tabanca, 'Ah!', 'Şangır!', 'Katiller!', taşlar, çekiçler, penseler...

Art arda çalan zil sesleri:

- 'Alo! Birinci Şube mi? Fabrika yıkılıyor!'

- 'Hep işçiler efendim. Her zamanki gibi, Milli servet gidiyor!'

- 'Asker de alın!'

Jipler, kırmızı ışıklar, sürüklemeler, cop... cop... Nezarete atılan Tornavidalar, Penseler; tekmelenen Penseler, Çekiçler; horlanan Çekiçler, Tulumlar.

'Rahat kışınıza mı battı? Hazır işe bulmuşsunuz da greve kalkmışsınız. Bizim gibi, altı yüz kâda talim ettirmeli sizi de görün ananızın...' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 24-25)

İşçilerin grevi, yönetimce ağır ithamlarla eleştirilmekte, emeklerinin karşılığının salt para ile karşılandığı düşünülmektedir. Greve kalkan işçileri bastırmak için destek çağırılmakta, asker de desteğe dâhil olmaktadır. Sistemin zincirini tamamlayan fabrikanın 'milli servet' olarak nitelenmesinde kinayeli bir anlatım vardır. Ayrıca eylemleri bastırılan işçiler, yalnızca kullandıkları aletler belirtilerek mecaz-ı mürsel yoluyla anlatılmaktadır. Temel çatışma, burjuva-proletarya çatışması ile sağlanır.

Necati Mert öykücülüğünde yukarıdaki siyasi aksiyonun haricinde modernleşme sürecindeki toplumun sancısı, bu bağlamda emeğin sömürsü de eleştirilmektedir. "Büyük Mağaza ve On Bir Paça Nizami" adlı öyküde değişim sonucu zanaatların fabrikalaşma neticesinde kaybolması ve buna direnişin getirdiği zorluklar anlatılmaktadır. Nizami, fabrikaların kurulmasıyla kendi iş yerinde emeğinin karşılığını alamamakta, müşteri kaybına uğramaktadır. İşinde oldukça iyi olan Nizami, fabrikaya dolgun ücretle çalıştırılmak üzere çağrılır. Ancak Nizami, kendi üzerinden başkalarının zengin olmasına itiraz eder:

'Adam, henüz makasını görmeden 500 lira daha zam yaptı' dedi Selâmi.

Hiç ses yok Nizami'de.

'Yani ayda 4500 lira geçecek eline. Ne diyorsun?' diye yeniden yokladı Selâmi.

'Beş takım elbisenin dikiş ücretidir bu. Yani o toz gün vereceğim emeğin karşılığı değil' deyip kesti Nizami.

'Sana ayda beş takım elbise siparişi geliyorsa 4500'ü kabul etmemekte haklısın.'

'Bana beş takım sipariş gelmiyor. Ama ona dikeceğim takımların da konfeksiyonda kaçta satılacağını çok iyi biliyorum!' "Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 58-59)

Fabrikada çalışmaya başladığında emeğinin sömürüleceğini düşünen Nizami, sisteme bu yolla direnmektedir. Sistem taraftarı olan Selami ise, zanaatların öldüğünü kabullenmekte, değişime ayak uydurmaktadır. Nizami, yıllardır emek verdiği ve ustalaştığı mesleğinin paraya yenik düşmesini kabullenememekte, sisteme doğrudan yönelik eleştirilerini sıralamaktadır:

Ah ulan büyük mağaza! Yedin bizi! Süngümüzü düşürdün! (61)

‘Bunca yıllık ustayım ben! Parasına güvenip konuşan, ama makas tutmasını bile bilmeyen adamların emrinde çalışmam!’ diyordu hep. (62)

‘Suç büyük mağazada değil. Suç senin benim varlığımı hiçleyerek, bize üvey evlat muâmesi yaparak büyük mağazalar üreten sistemde. (63)

Esnafın süngüsünün düştüğü doğru. Bari işçinin düşmesin. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 64)

Nizami’nin sisteme yönelik sıraladığı eleştiriler, klasik toplumcu öyküde karşılaştığımız kahramanın doğrudan mesaj vermesi, karakter yaratma kurallarının dışında, gerçekteki karşılığında farklı olarak doğrudan sistem eleştirisi yapması, metni sanat yapıtı olmaktan uzaklaştırır. Çünkü burada biçimden ziyade içerik ön plandadır; karakter de kurgusal gerçeklikteki karakter özelliklerinden uzaktır. Burada eleştirilen yeni sistem, önüne geçilemez boyuttadır; değişim aşama aşama gerçekleşmektedir. Taşradaki usta, kentin işçisi olduğunda beraberinde yeni sorunlar doğurur; bu sefer de işçi hakları önemsenmemekte, emek sömürüsüne dayanamayan zanaatkâr, işçi olup emeğinin karşılığını almaya çalışsa da, işten anlamayan, yalnızca parası ile var olan burjuvayı zenginleştirmekte, asıl iş başında olanları ezmektedir. Yeni sistemi konu alan ve bu sisteme karşı duran karaktere sahip olan diğer öykülerden ‘Kasabada Günebakan’, kasabaya öğretmen olarak gelen Tuğrul’un ağzından siyasi düşünceleri aktarır. Tuğrul, kasabaya ilk geldiğinde eşrafla münasebet kurmamış, bu özelliği ile dikkat çekmiştir. Kasaba ise kapitalizmin temsilcisi olan Kâmil ile modernliğe evrilmiş, sistemin düşürdüğü tutsaklığa gelişme penceresinden bakarak alkış tutmaktadır. Tuğrul ise kasabalıyla olan ilk diyalogunda eğreti düşünceleri ile öne çıkar:

(...) ‘Başkalarının emeğiyle, parasıyla ilgilenmek, bunlar hoş değil. Bunlar anarşik düşünceler...’

Toparlanmaya çalışır Tuğrul. Boşuna. Baş dönüyor, gözünün akı görünüyordu sık sık. Bir gayret:

‘Hiç ilgisi yok!’ dedi. ‘Modernleşmek uğruna yapılan tüketimi alkışlamıyorum ben, herkes gibi.’

Mutfakta bir çingâr ko-ptu. Seğirtti herkes. Recep'in mutfak-ğa dalması ile elinde kapana çıkması bir oldu.

'Dadanmıştı namussuz. Kapamı peynirleyince kaçamadı yakalandı. Kalın kalın gülüyordu Recep. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 56-57)

Kâmil, Tuğrul'un düşüncelerini anarşikçe görmekte, ancak Tuğrul modernizm karşıtlığını doğrudan dile getirmektedir. Bu sırada farenin kapana sıkışması tesadüf değildir; öykü içinde verilmek istenen mesaj vardır. Modernlik ve gelişme uğruna sisteme dâhil olmak, farenin peynir uğruna kapana tutulmasına benzer. Yeni sistem, mensuplarına teknoloji ile görünürde çeşitli kolaylıklar sağlamakta, ancak bu kolaylıklar ardında başka zorluklar ve zorunluluklar gizlemekte, arkası kesilmeyen yeni ihtiyaçlar üreterek mensuplarını kendine tutsak etmektedir. Fare de kendine sunulan peyniri elde etmiş, ancak peynire ulaşmadan önceki durumunu kaybetmiştir. Fareyi suda boğanlar, daha sonra Tuğrul da dâhil olmak üzere ekonomik krizin suyunda boğulacaktır. Buradaki sistem eleştirisi, *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*'dekinden farklı yolla gerçekleştirilmiş, daha kapalı ve metaforik anlatımla sağlanmıştır.

2.3.2. İktidar ve Yönetim

Necati Mert, sistem eleştirisi ve ideoloji kaygısını baskı yönünden de ele almaktadır. Sistem kendini dayatmakta, kendine karşı olanı da siyasi ve askeri irade baskı altında tutmaktadır. "Sıkıyönetimle Gelen" adlı öyküde, evi aramaya ve kitapları incelemeye gelen polislerin hikâyesi çocuk Fatoş'un bakış açısıyla iletilir:

Öyleyse neden okul açıyorlar? Hem sonra kitaplar olmasa kör kuyudan nasıl kaçılacağını nereden öğrenirdik? Devi de şişleyemedik! Tilkinin tuzağına düşmekten nasıl kurtulacağımızı bilemedik! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 134)

Fatoş, çocuksu düşüncesiyle kitapların toplanmasını anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda kitapların zararlı olması düşüncesi üzerine kitap okutulan okulların neden var olduğunu sorgular. Ancak Fatoş'un diğer düşünceleri, çocuk saflığıyla değerlendirilemez. Zira 'kör kuyudan kaçmak', 'devi şişlemek', 'tilkinin tuzağından kurtulmak' daha çok üzeri kapalı siyasi eleştiriyi andırmaktadır. Nitekim babasının 'Keloğlanın Devi Nasıl Öldürdüğü' masalını okuması esnasında:

'Dur!' diye bağırdı. 'Her şeyi berbat edeceksin? Yavaş sesle oku! Çıt çıkarmadan! Hem de tane tane, birer birer! Dışarı tank dolu, adam dolu!' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 135)

diyerek sözlerinin siyasi içeriğini daha net belli etmektedir. Dışardaki tank ve adamlar askeri, yani ihtilali temsil eder. Anlatılan dev öldürme masalı da sistemi alt etme yönündeki düşünceyi imler. Burada iletilen ideolojik mesaj, devrimin kitaplarla gerçekleştirileceği, ancak bunun zamanla, yavaş yavaş olacağı yönündedir. Siyasi mesaj, kapalı anlatımla çocuk karakter tarafından verilmektedir. Sıkıyönetim, ideoloji mesajı ve sistem eleştirisi bağlamında “Köprü Başında”da da işlenmektedir:

Tekel grevi, kamu düzeni, denizyolları grevi, toplumsal yarar adına engellenip ertelenmiş, ekmek işçileri durdurulmuş, toplantı ve gösterilerin izinlileri kaldırılmış, izinsizleri de mahkemeye çekilmişti.

Beynim, yüreğim; ne düşünüyör ne düşlüyorsam hepsi sıkıyönetim altındaydı yani.
(Gönüller Küçüldü, 25)

Anlatıcının tüm düş ve düşünceleri siyasi eylem üzerinedir ve bunların tamamı ihtilalin neticesinde sıkıyönetim altında tutulmaktadır. Burada doğrudan siyasi eleştiri yapılmış, güncel siyasi problemler anlatıcı karakter üzerinden işlenmiştir. 1980 ve 1987’de kaleme alınan öykünün köprüde geçiyor olması, geçiş döneminin göstergesidir. Bu geçiş dönemi baskı ile gerçekleşir, tüm düşünceler baskı altındadır. Öyküde köprü üzerinde gerçekleşen olaylar da sistem eleştirisi bakımından dikkat çekicidir. Hatta burada kapalı yoldan, sisteme ağır ithamlarda da bulunmaktadır. Anlatıcı rıhtımda gevşek adımlarla yürüyerek köprübaşına gelir ve burada bir kadınla karşılaşır. Burada kadının tasviri barındırdığı göndermeler bakımından önemlidir:

Anayasa’nın ‘Herkes düşünce ve kanaatlerini sözle, yazıyla, resimle veya başka yollarla alenen ve serbestçe açabilir, yayabilir ve de gösterebilir.’ diyen 20.maddesini görselleştirmiş, önüm sıra gitmekte. Dedim ki, ‘Anayasa’yı tağyir, tebdil ve ilga edenlere aşk olsun, bozmayıp bekleyenlere de yuf!’ (Gönüller Küçüldü, 25)

Anlatıcının köprübaşında gördüğü kadın, ona Anayasa’nın 20.maddesini hatırlatır. Buradan yola çıkarak eleştirisine başlayan anlatıcı, düşünce, hak ve özgürlüklerin yeni sistemdeki karşılığını fahişe kadınla özdeşleştirir. Nitekim ihtilal sonrası düzenlenen anayasa, baskının ürünüdür; ideolojik ve eleştirel tavırların önünü tıkararak, sözde özgürlük tanımıştır. Yeni anayasa, düşünce ve ideolojileri bastırmakla birlikte yeni liberal sistemin kökleşmesine ve yaygınlaşmasına yardımcı olmuştur. Anlatıcı bu duruma tepkilidir ve öykünün devamında fahişe kadından bahsederken onun için Anayasa adlandırmasını kullanır:

Çatısına, yapısına bakıldı Anayasa’nın. Neleri neye benzer bellendi. Topal kalındı, şaşkın düşüldü, sağır olundu. Ama bütün bu azmalara rağmen Anayasa’ya dokunulmadı. (25-26)

Anayasa, kendisine düşkünlük uyandırmasına rağmen dokunulmaya cesaret edilemez. Ancak bir delikanlı aslında ona alakasız olarak bilinçsizce yaklaşır. Anayasa delikanlıya prim vermez, durumdan rahatsız olur. Bunu anlayan sıkıyönetim Anayasa'yı korumaya yetiştir, beraberindeki iki bereli asker delikanlıya saldırır. Kadın, durumdan memnundur; arkasından gelen adamla sohbete başlar:

Anayasa'ya yanaşıp:

'Geçmiş olsun!' dedi, 'Peşinizdeydi. Rahatsız ediyordu.'

Anayasa tepeden tırnağa süzdü adamı; kredi versem mi diye düşündü.

Adam her haliyle iş adamıydı.

Kredi verilmeliydi.

'Öyle! 'dedi selamlı, cilveli, 'Siz de gördünüz değil mi?'

'Elbette! Görülmeyecek gibi değildi ki!'

'Çok korktum! Ya mavi bereliler olmasaydı?'

'Onlara çok şey borçluyuz. Ama şunu bilin ki biz de arkanızdayız. Hatta serseriye tam elimi kaldırıp patlatıyordum ki mavi bereliler öyle yetiştii.'

'Nerden bilebilirdim ki arkamda olduğunuzu?'

'Bilinmez mi güzelim! Arkanızda değil adeta içinizdeyiz.' (Gönüller Küçüldü, 27)

Anayasa, iş adamına prim verir ve aralarında yakınlaşma başlar. Buradaki yakınlaşma sistem eleştirisi bakımından önemlidir. Düşünce ve ideolojiyi baskı altında tutarak yeniden yapılanan sistem, 20.maddenin algılandığı şekil daha ziyade inşa edilen liberal yapılanmayı desteklemektedir. Nitekim az önce kendi halindeki adamı askerlerin eline veren Anayasa iş adamına kredi vermektedir. Aralarındaki konuşmada askere övgüler yağdırması da yeni sistemin asker koruyuculuğunda kurulduğuna işarettir. Eski düşünceyi baskı altında tutarak yok eden, yeni getirdiğini ise hiçbir itiraza kapı açmadan istediğince uygulayan sistem, danışıklı dövüş içerisindedir. İş adamının Anayasa'yı arkasından destekliyor olması, yeni sistemin liberal güçlerce desteklendiğine işarettir ve iş adamı "adeta içinizdeyiz" diyerek liberal güçlerin yeni sistemi ne derece desteklediğini belirtmektedir. Anayasa ile iş adamı, aralarında anlaşmayı askerinin korumasında kurmuş, birlikte köprüden ayrılmışlardır. Yukarıda değindiğimiz gibi köprü, geçiş sürecini imler ve Anayasa ile iş adamı bu geçiş sürecinde anlaşmışlar; köprüden birlikte ayrılmışlardır.

Köprü, geçiş sürecini imleyecek şekilde daha öncesinde "Köprü" adlı öyküde de kullanılmıştır; bu bağlamda iki öykü arasında eleştirilenler boyutunda benzerlik

kurulabilmektedir. Değişim ve modernleşme sürecinin, bu geçişin simgesi olan köprüye gidiş, ekonomideki aşırı iyimser havayı temsil eder. Kasabalılar pazar günü geldiğinde akın akın köprüye gider, orada eğlenir, suya girer, kızlı oğlanlı gezer, yer, içer, ‘aşk u sevdıyla zil zurna’ bir gün geçirir ve kasabaya geri dönerler. Önceleri paytonla gidilen köprü, değişim sürecinden etkilenmiş, hayatın lüksleşmesiyle arabayla gidilir olmuş; köprüde, evde yapılan yiyeceklerden ziyade hazır yiyecekler tüketilir olmuştur. Köprüye bu şartlarda gitmeye karşı olan tek kişi Fikri Amca’dır:

‘Hadi Fikri Amca, seni Köprü’ye götürelim!’

‘Beni bırakın, siz de gitmekten vazgeçin!’

‘İyi ama tavuğun tünemesi gibi biz de mi eve kazık çakalım?’

‘Onun da tadını almasını bilin!’

‘Mesireye çıkmanın, dünyayı dünya gözüyle yaşamanın ne zararı var?’

‘Yok elbette. Ama bu tat parayla alınır. Fazla yük vurursan kantarı koparırın!’

‘Bildik bileli böyle dersin, ama ne koptuğu var, ne kopacağı!’

‘Günde beş vakit kopmaz bu! Kıyamete çeyrek kala kopar!’

‘Sen nerden biliyorsun?’

‘Ekmeği, gazı, bezi karneyle aldığımız, çayı kuru üzümle içtiğimiz günler o kadar uzak değil! O günden bugüne böylesine şişmek balon gibi aldatıcı olmasın sakın! Bol bol yiyip bel bel bakacağımızdan korkarım!’ (Geceye Uçurulan Güvercinler, 23-24)

Fikri Amca, köprüye gidenleri uyarmakta, ekonomideki mevcut ferahlığı, değişen düzendeki bolluğu geçmiş tecrübelerine dayanarak tehlikeli görmektedir. Yeni ekonomik sistem, dengesiz büyümeyi içermektedir ve aşırı harcama üzerine kurulan düzen bir gün patlak verecektir. Nitekim Fikri Amca’nın uyarıları gerçeğe döner; hayattaki tek zevki ve lüksü kahve içmek olan Fikri Amca, ekonomik yetersizlikten dolayı yadigarı kahve tepsisini satmak istemiş, karşılığında bir pişirimlik kahve alınabilmiş, bu durumun etkisiyle köprüde, manidar şekilde intihar etmiştir. Burada, ekonomik sistemdeki yanlış hamleleriyle insanlara gereksiz bolluk yaşatan yönetime sert eleştiriler yöneltilmekte, köprüye gidişteki değişim Fikri Amca’nın uyardığı şekilde gerçekleşmiştir. Burada köprünün “Köprü Başında”da kullanıldığı liberal sisteme geçiş yolu bağlamı da unutulmamalıdır:

Ama bu kez değişik oldu. Adamlar, hangi şeytana uydularsa, yılın ikinci ayında bir devlüasyon yaptılar, yılın son ayına geldik, hâlâ toplu sözleşme, kredi, tazminat bekliyoruz. Kasalarda, bankalarda, kooperatiflerde yaprak kımıldamıyor. Bilek güreşi, sinek avcılığı yapıyoruz işsizlikten, sıkıntıdan. Kale kilidi gibi kitlendi piyasa, biz de çöle döndük. Fakat mübarek petrol

habire yükselmekte, petrolün programladığı piyasada da rakamlar sürekli kabarmakta. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 25)

Ekonomideki dengesizlikten ötürü yapılan yönetim eleştirisi, ihtilal öncesi dönemde yazıldığından doğrudan amaçladığını söyleyebilmektedir. Nitekim 12 Eylül ihtilali sonrasında Türk öykücülüğünde önemli bir kırılma gerçekleşmiş, yönetim eleştirisi ve ideoloji taraftarlığı daha kapalı anlatımla sağlanmıştır. “Köprü”, değişimin ve mevcut durumun göstergesidir, köprüye gidişteki geleneksellik, zamanla doğan bolluk, Fikri Amca’nın buna temkinli yaklaşması, hatta tepkiyle orada intihar etmesi, “Köprü”yü daha sonra yazılacak olan “Köprü Başında”daki köprü ile bağlantılı olmasını sağlayacaktır. “Yorgun” adlı öyküde de ülke yönetimine doğrudan eleştiri yöneltilmektedir. Modernizmin ruha dokunan etkilerini yaşayan anlatıcı, il dışındaki doktordan geri dönerken yolda çarptığı köpekle girdiği sıkıntı ve kaygıları anlatır. Köpek aniden arabanın önüne atlamıştır, araba köpeğe çarpmıştır; yani basit bir kazadır. Ancak anlatıcı durumu basitlikten çıkararak çeşitli kuruntularla büyütür ve buradan siteme yönelik eleştirilerini yöneltir. Anlatıcı kuruntularının yersiz olduğunun da farkındadır:

Ölen, önünde sonunda bir köpek. Her gün her yolda asfalta yapışmış rastladığımız onca köpekten biri. Korkularımın yersiz ve gülünç olduğunu bilmiyorum değilim. Ama burası Türkiye, yersiz ve gülünç nice durumdan ne denli ciddi kinlerin gebelendiği sayısız ülkeden biri. Ben ise yorgun, deneysiz, üstelik alınan, yakıştıran hasta bir insan. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 77)

Burada sisteme ve yönelik eleştiri, görüldüğü gibi doğrudan ‘burası Türkiye’ ifadesiyle gerçekleştirilmektedir. Kentleşme ve değişim etkisinde bireyin girdiği ruh hali anlatıcıda örneklenmekte, söz konusu durumun yalnızca buraya ait değil, modernizm dalgasına kapılan tüm mekân ve insanlarda görüldüğü belirtilmektedir.

Yönetim eleştirisinin mitoloji ile beslendiği “Semiramis’in Tülleri”nde 80 sonrası öykümüzde görülen postmodern teknikler öne çıkar. Mitolojiye göre yakışıklı Pyramos ve güzeller güzeli Thisbe, Semiramis’in memleketinde birbirine âşık iki gençtir. Henüz çocukken birbirlerine âşık olan ve evlenmek isteyen gençlere aileleri müsaade etmez. Ailelerinden gizli görüşen gençler, kaçmaya karar verir, Ninus’un mezarında buluşmak için sözleşirler. Thisbe anlaştıkları yere gelir, ancak parçaladığı avının kan lekeleri henüz ağzından gitmemiş olan bir aslanla karşılaşır, aslandan kaçır. Thisbe bu sırada başındaki tülünü düşürür ve geri almak için dönemez. Randevu yerine sonradan gelen Pyramos yerdeki kan izlerini ve sevgilisinin parçalanmış tülünü görür, Thisbe’yi orada göremeyince aslanın parçaladığını düşünür. Bu acıya dayanamayan Pyramos bıçağını kendine saplar, orada can verir. Thisbe de saklandığı mağaradan çıktığında Pyramos’u yerde kanlar içinde yatarken görür, sevgilisinin kendini

aslanın parçaladığını düşündüğünü anlar ve o da bıçağı kendine saplar, Pyramos'un üzerine cansız bedeni düşer. Böylece yaşarken birbirlerine kavuşamayan âşıklar ölünce kavuşmuş olurlar. İki ailenin düşmanlığı yüzünden kavuşamayan âşıklar, ütöpik sevdalarını yoklukta yaşarlar. Bu bağlamda Necati Mert'in ütopyasından askeri baskıyla uzaklaştırılması, siyasi amaçlarını gerçekleştirememesi arasında bağlantı kurulabilir. Yazar, her ne kadar değişim muhalifi olsa da, değişime öz'den kopmama şartı getirerek tabi olmaya çalışsa da sistem önüne geçilmez şekilde yaygınlaşmış, öncesindeki düşünceleri ütopya halinde bırakmıştır. Buradaki 'tül', cinsel öğeleri öne çıkarma adına da kullanılmıştır denebilir. Ancak öyküde her ne kadar cinsellik, gerçeküstü öğelerle birlikte kullanılmış olsa da yönetim eleştirisi de ihmal edilmemiştir. Başbakanın hıyar satması anlatıcının rüyasına girmiş, bu yolla da yönetime göndermelerde bulunulmuştur:

İnsanlar, kendilerini kaptırmış, işportadan bayramlık, kandillik seçer gibi öyle hıyar seçiyorlardı ki satışı yapan başbakan para almaya yetiemiyordu. Evet evet, bizim, arı gibi çalışkan tonton başbakanımız! Her şey o kadar garipti ki o gün, eğer bu garipliği de yadırgarsam garip olurdu artık. Bu yüzden ben de hiç garipsemeden; sanki orası büfe değil de parlamento kürsüsüyümüş gibi soru yönelttim başbakana:

“ Sayın başbakanım! Nedir bu gördüklerim? ”

‘ Senin haberin yok demek! ’

‘ Olmaz olur mu? Enflasyonu aşağı çektiniz biliyorum. ’

‘ O, maliye bakanın işi. ’

‘ Dışsatımı artırdınız. Gümrüklerdeki kaçakçılık ve rüşvetçiliği önlediniz. Eğitimin düzeyini yükselttiniz. ’

‘ Onları da ticaret, gümrük ve milli eğitim bakanları becerdi. ’

‘ Peki, siz ne yaptınız öyleyse? ’ (Geceye Uçurulan Güvercinler, 95)

Dönemin başbakanı Turgut Özal'ı anımsatan ifadelerle yüklü öykü, bu anlamda ülkeyi yönetenlere doğrudan eleştiri yöneltmektedir. Gereksiz, boş şeylerin argodaki karşılığı olan hıyarı satan başbakanla anlatıcının diyalogu, anlatıcının başbakanı iş yapmamakla suçlaması üzerine cezalandırılmak üzere uyanmasını anlatır. Burada mal satmak için kurulan büfe ile ülkeyi yöneten parlamento arasında kurulan benzerlik de dikkat çekicidir. Semiramis'in ülkesinde birbirlerine kavuşamayan âşıklar, tülün yanıltmasıyla ölüme yürümüşler, birbirlerine ölümle kavuşabilmişlerdir. Hayalleri ile ölen âşıklar, düşüncelerinin ve özgürlüklerinin bastırılmasıyla yeni düzenin tülleri içerisinde bir yanılgıyı yaşamaktadır. Bu tül, gerçeğin üzerini örtmekle birlikte örtülenin ne olduğunu gizleyemez.

Necati Mert, “Semiramis’in Tülleri’nde olduğu gibi güncel siyasi olaylara, yolsuzluklara, siyasi iradenin hatalarına duyarsız kalmaz; öykü formatı içerisinde söz konusu tutumları eleştirmekten geri durmaz. Adapazarı’nı merkeze aldığı öykülerinde Adapazarı’nın deprem gerçeği onun öykü çizgisinde önemli bir kırılmayı oluşturur. Deprem gerçeğinin işlendiği öyküler, ayrı bir bölümde ele alınacaktır. Burada depremi ilk işlediği “O Gözle” öyküsündeki deprem sonrası yolsuzlukları eleştirmesi, ideoloji ve eleştiri bağlamında incelenecektir. Köylü saflığı ile yöneticilerin duyarsızlığının karşılaştırıldığı öyküde, deprem sonrası iki ucun farklı tutumları karşılaştırılır. Anlatıcı, çalıştığı ilçede kurulan pazardaki satıcı kadının, müşterinin parasını çalmakla haksız yere suçlandığını öğrenir. Satıcı kadın bu durumu çok içerler, suçlamayı yapanın yanlışını anlamasına rağmen kendisini hırsız gözüyle görmüş olmasını kabullenemez, bu acının deprem acısını bile bastırıldığını söyler. Başkasının hikâyesini aktaran anlatıcı, bu durumu güncelle karşılaştırır. Depreme rağmen devletin ileri gelenleri, kendilerine çıkar sağlama peşindedir:

Haber başladı.

İlk özet haber şu: ‘Bayındırlık Bakanlığı’nın, kalıcı konut ihalelerinde yolsuzluk yaptığı iddiasıyla 14 bürokrati daha gözaltına alındı. Sayı 40’ı aştı. Bakan iş başında.’

Aklımda, aklımızda köşeciğine çekilmiş ve bir daha oradan belki de hiç çıkmayacak kadın.

Ağzımızda fasülyenin tadı. (Gönüller Küçüldü, 83)

Köylü kadının en ufak bir hırsızlık suçlamasını dahi kabullenememesi ile deprem sonrası yapılan konutlarda yolsuzluk yapan devlet yetkililerinin karşılaştırılması, devlete olan güvensizliği, halka olan inancı niteler. Halk, tüm saflığı ve dürüstlüğü ile varlığını sürdürürken yönetim şartlara ve durumun niteliğine bakmaksızın halkı sömürmekte, hatta ona destek olmasının zaruri olduğu zamanda bile yolsuzluğa bulaşmaktadır.

2.3.3. Sosyal Eleştiri

Necati Mert, siyasi eleştiri ile de bağdaştırılabilecek yönde toplumsal eleştiriye de öykülerinde işlemiştir. Bu tür eleştiri, doğrudan siyasi gönderme taşımamakla birlikte ekonomik dengesizlikten doğan çatışma, aydın halk çatışması, sınıf farkı, toplum içerisindeki iltimas, bazı sosyal grupların önemsenmemesi üzerine doğan eşitsizlik, toplumda geri planda kalmışları işleme ve belli düşünce ve inancı temsil edenlerin duyarsızlıklarını ve yanlışlarını belirtme yönündedir.

“Ağa-Reis’le Savaş”ta toprak ağası Ethemağa ile köylü arasındaki çatışma, sosyal meseleler bağlamında incelenir. Ethemağa, her geçen yıl topraklarının üzerine toprak eklemekte, topraklarını değişimle birlikte köylünün hizmetine sunmaktan ziyade geleceğe yatırım amaçlı çoğaltmaktadır ve bunu yaparken sistemi de arkasına almaktadır. Ethemağa’nın devleti arkasına alması, kendini sanıldığından farklı göstermesi ekonomik çıkarları ile ilgilidir. Köylü ise toprağı ekip biçmekte, geçimini sürdürmektedir. Ethemağa’nın topraklarını yenileşmeye açık kullanmak istemesi, köylüyü isyan ettirir:

‘Ulan fodullar! Ne istersiniz toprağımdan? Bugüne kadar ekmediysem kendi toprağınız mı sandıydınız? Mera mı yok hem! Sürün malınızı karşı bayıra!’ diye cart curt etti.

Otlak tıs pıstı. Devam etti Ethemağa:

‘Şimdi ispat ederim ben size. Vesikayla gösteririm buranın kime ait olduğunu!’

(...)

Baha Bey, elebaşı gördüklerine hapsi bastı, ötekilere:

‘Ulan, adam size geçim için, iş için tarla bulmuş, toprak göstermiş; siz utanmadan neler yapıyorsunuz! Defolun! diyerek ...tir çekti.’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 26-27)

Öykünün başkahramanı Baha Bey de Ethemağa’yı destekler. Nitekim Ethemağa, münevverden yanadır. Ancak bu yandaşlık da ekonomik çıkarlar doğrultusundadır. Devrin değişmesi, tacirin münevvere tercih edilmesinden doğan çatışmayı anlatan öyküde, Ethemağa’nın görünür niteliği ile asıl niteliği arasındaki değişkenlikten doğan karmaşa vardır. Böylelikle kimden yana olunacağı artık kestirilememektedir.

Sosyal dengesizlik, aydın-halk çatışması ekseninde de değerlendirilir. “Park” adlı öyküde şehrin merkezine kurulan parkın tarihi üzerinden ülkenin geçirdiği süreçler izlenebilir. Aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan park, şehrin aydınlarının eğlence mekânı olarak tertip edilmiştir. Ancak açılıştaki kapı önüne biriken halktan rahatsız olur ve halkı ‘imi timi belirsiz’ olarak niteler:

Ömründe rendeden, falçatadan, çekiçten başka bir şey bilmeyen, ne kadar marangoz, ne kadar kunduracı, ne kadar bakırcı kalfası, çırağı varsa toplanmışlar kapı ağzına şenlik var diye. Bunlara simitçi, karamelacı, boyacı veletleri de eklenmiş mi sana! Yani bir sürü ipten kazıktan kurtulmuş adam, imi timi belirsiz insanlar! Bereket kapıda polisler vardı. Eğer onlardan sıkıyı görmeselerdi baş çıplak ayak yalın demez, buraya giyim kuşam tam paşamlar toplanmış diye düşünmez sellem aleyhüsellem içeri dalarlardı. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 89-90)

Park, aydın ile halkın, şehrin elitleri ile sakinlerinin arasındaki sınıf farkının ve çatışmanın mekânı olmuştur. Park içinde şehrin ileri gelenleri kendi dünyalarında birbirlerini

tamamlamakta, parkın asaletine gölge düşürmeyecek; ancak insancıl özelliklerini çiğnetecek davranışlarıyla halktan kopuk yaşamaktadır. Anlatıcı park da kendi içindeki asil ziyaretçilerden ve halkın kendinden uzak kalışından memnundur. Zira ağırladığı hanımefendi, beyefendilerle gelenekten kalan seviyenin devam ettiğine inanmaktadır. Ancak halk bu duruma sessiz kalmaz. Söz konusu sosyal ayrımın farkındadır ve buna son vermek istemektedir:

'Yeter ulan!' 'Biz de konuşacâz artık!' 'Söz milletin bel!' İnsan elinde olmadan ürperiyor, 'Acaba n'olacak?' diye soruyor. Ama lokalde de mahfilde de ne ses ne nefes! Kapatmışlar ışıklarını, gömmüşler başlarını! Sanki lokalle mahfilin başına ölüm kuşu, berikilerin başına devlet kuşu konmuş. Meğer o şehirli, öfkelerini ne de sinsi sinsi büyütmüş! Meğer köylünün dili, taş altından kurtulunca ne de uzarmış! Hepsini iyi hoş da o çakıl çukul adamlara ne oluyor! Seçimleri Demokratlar aldı, devletin başına Menderes geçti diye sabahın köründen akşamın körüne ırgatı çıkana dek çalışmaktan mı kurtulacaklar? Vazgeçtim kurtulmalarından parka bile giremediler. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 94)

Halk, Demokratlardan yana umutludur; ancak bu umutları da boşa çıkmıştır. Demokratların yönetime gelmesiyle kendilerinin de bundan böyle söz sahibi olacaklarını düşünen halk, bu zamana kadarki öfkelerini açığa çıkararak aydınlarla aralarındaki eşitsizliği giderme adına parka yürümüşlerdir. Halk, parka girebilse de oranın elit havasına girememiş, kendi kültürünü parka getirmiştir. Bu bağlamda aydın ile halk çatışması, farklılığı devam etmektedir. Demokratlar, halkı parka sokabilmiş; ancak halkın ezilmesine engel olamamış, nitekim park da değişimin etkisiyle aydın-halk ikileminden zamanla sıyrılmış ve içerisinde açılan şemsiyeli bahçe ile eliti temsiliyetini yitirerek parası olana hizmet etmeye başlamıştır. Ekonomik hayattaki değişiklik, sosyal hayatı da etkilemiş, münevver-tacir ayrımından ziyade burjuva-proletarya sınıflaşması sosyal ayrım olarak devam etmiştir.

Aydın-halk çatışması, tıp alanında da kendini gösterir. "Zakkum" adlı öyküde, tıbbın tedavi etmekte çaresiz kaldığı hastaları iyileştiren Doktor Ziya, halk tarafından sevilir, desteklenir. Ziya, uzmanların katıldığı bir programa tartışmacı olarak gider, hastaları nasıl tedavi ettiğini anlatır. Ancak bu yöntemlerin bilimsel olmadığını söyleyen uzmanlar, Ziya'nın yaptığı işi küçümser; hatta tehlikeli bulur, Ziya'nın suç işlediğini iddia eder. Ancak halk, pratik çözüm peşindedir ve Ziya'nın tedavi sürecine hem şahit olmuş hem de destek olmuşlardır. Bu farklılıktan doğan sınıf ayrımı, öykünün başında belirtilir:

Mahallede, siz Çark Caddesi'nde oturanlar bilmezsiniz bizim mahalleyi, Tahir'in kahvesinde oturuyor, bekliyoruz.(40)

Ölüm bizim mahallelerde sık rastlanan günlük, sıradan, olağan şeylerdendir, yine de alışılmıyor olmalı ki, geciktirilmesine dair küçük bir umut belirir belirmez, hayatları tatlı sizler gibi meraklanıp televizyon başına toplanıyoruz (41)

Bana sorsalar; birinin ha ölmesi, ha bacağının kesilmesi; ‘Elbette!’ derim, ‘Bacağına kesmektense zakkumu verir kurtarırım zavallıyı!’; ama yanlışmış böyle düşünmek; suçlu düşürmüş yapan da .’ (Geceye Uçurulan Güvercinler, 43)

Anlatıcı, sınıf farkını henüz öykünün başında belirtir; okuyucuyla farklı sınıflara mensup olduklarını okuyucuya ‘siz’ diye hitap ederek gösterir. Bu ayrım, öykünün çeşitli yerlerinde yine vurgulanmaktadır. Anlatıcının mensup olduğu sınıf, ölümlere alışık; ancak herhangi bir umutta ölüme direnme eğilimindedir. Doktor Ziya’nın da zakkumla kanseri tedavi etmesi, bilim adamlarınca kabul edilmese de halk bu tedaviyi benimser. Böylelikle henüz öykünün başında belirtilen sınıf farkı daha da belirginleşir; aydınlar halktan bağımsız, halkı dikkate almayan çalışmalar içerisindedir. Halksa pratik çözüme inanır, Doktor Ziya’ya destek olur. Ziya’nın tedavisi halkça benimsenir, bilimce benimsenmez.

Ekonomi kaynaklı sosyal dengesizlik “Külbastılar Şimdi”de de işlenir. Anlatıcı, evinin yerini tarif ederken, büyük binaların arkasına kaldığını, kentin zengininin binalarının önünü kapattığını söyler. Burada yer tarifi vermektense ziyade sosyal dengesizlik anlatılmaktadır:

Yolu geçtim. Karşıya vardım. Ev hemen şurada, sokak içinde. Önü lüks arabalı apartmanın ardında. Buradan görünmüyor, Bıçakçioğulları’nınki kapatmış, ama orada. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 11)

Önü lüks arabalı bina, anlatıcının binasını göstermez, arkada bırakır. Anlatıcı, ‘ama orada diyerek gerçeğin ne durumda olursa olsun değişmeyeceğini söyler. Kent içindeki sınıf farkı, şehre tiyatro geldiğini gören ve üç bilet almak için gişeye giden anlatıcının öyküsü “Bilet”te de vardır. Henüz yeni duyurulmuş tiyatro için bilet almak isteyen anlatıcı, gişe görevlisinin kendisinden üç bilet istenmesindeki şaşkınlığını sınıf farkına bağlar, görevlinin kendisi için bu kadar para verip bilet alamayacağını düşündüğünü tahmin eder. Anlatıcı biletleri alır; ancak bu sınıflaşma sadece para ile alakalı değildir. Tiyatroda oyun izlenecek yer dahi kişinin sosyal statüsü ile alakadar olmuştur:

Geçenlerde üçüncü sıradan seyrettiğimiz bir oyun oldu. Arkamızda bir sıra, onun arkasında yol. Yol üstünde sırada vilayet ricali: vali, paşa, savcı...

O sıralar rahat demek ki!

‘F sırasından, ortadan olsun!’

Meğer büyükler bir sraya sığmıyorlarmış.

'E ile F protokole ayrıldı.'

'Öyleyse G'den olsun'

(...)

'G'de orta orta satılmış. Yanlardan vereyim.'

'Satılmamış! diyorum öfkeyle, 'Satılmışı geç. Afişiniz dün akşam yoktu. Belli ki ya dün gece ya da bu sabah asıldı. Seyirci afişle mi düştü? Hadi öyle oldu diyelim! Koltuk sayısınca mı düştü? Ne eksik, ne fazla?'

Besbelli burası da ayrılmış.

(...)

Hem ne haddime benim Gde oturmak! Oraya da sivil protokol gelecektir: Lobciler, kulüççüler...Beyazlar. (Gönüller Küçüldü, 43-44)

Anlatıcı, tiyatro izlemek için de sınıf atlamak zorunda kaldığını görür ve gişeyi terk eder. Araya tanıdık koyarak istediği yerde oyun izleyebileceğini bilmektedir; ancak bunun için dahi torpil kullanmayı uygun görmemektedir. Protokol haricinde asıl sınıf farkını oluşturan sivil protokol vardır ve bu ayırım anlatıcıya göre ırk ayırımı kadar şiddetlidir.

Sosyal eleştiri, *Zamansız*'da sıklıkla görülür. Kitaba adını veren ve teknik farklılıkların en ileri seviyede görüldüğü, yazarın öyküye yeni tanım getirme adına kaleme aldığı öyküde dahi sosyal eleştiri ihmal edilmemiştir. Anlatıcının Necati Ağbi olarak kendini gösterdiği, tiyatro-öykü arası türler arası geçişin kullanıldığı, anlatının kurgusal olduğunun bizzat anlatıcı tarafından belirtildiği öyküde, deprem sonrası Adapazarı'nda yeniden yapılanma çalışmalarında Garipler'de yaşayan halkın hiçe sayılması, rant uğruna halkın yaşam alanının zorla ellerinden alınması eleştirilir. Burada hem siyasi hem sınıfsal hem de güncel eleştiriye bir arada görmek mümkündür:

'(...)yoksa Necati Ağbi'n, Garipler'in yıkılacak olmasına senin üzerinden ağıt mı yakacak?' (*Şarkıyı okuyup geçen bir afet gibi*)

(...)

'Mahalle boşaltılacaktı. Ercan'ın babası, kentsel dönüşüm mü neymiş bu, işin bir ucundan tutmak için uğraşıyormuş.'

'Oturanelar?'

'Oturanelar mı? Oturan yok ki! Onlar Roman. Ercan'ın babası, 'şehrin canım yerinde Çingeneler oturacak değil ya!' diyormuş. (*Zamansız*, 90-91)

Anlatıcı-yazarın sosyal eleştirisini ağıt yakmak olarak niteler ve öykünün amacını, eleştirisini açıkça bildirmiş olur. Romanların yaşadığı mahalle, kentsel dönüşüm adına yıkılacaktır ve orada yaşayan halk, orada oturmaya layık görülmemektedir. Mahalleliyi yıkıma ikna etmek için çeşitli vaatlerde bulunulmuş, mahalleli bu yıkıma direnmiştir:

‘Muhterem sakinler! Adları garip kendileri gönül zengini hemşerilerim! (*Kaynaşma. Gürültü.*) Hayat güç. Şartlar ağır. Tahammül adeta imkânsız. (*Uğultu.*) Bugüne kadar hep neşe ile, eğlence ile ayakta tuttunuz kendinizi. Neler yaşadığını biliyoruz. Bunlar acı veriyor bize. (*Anlat! Anlat!*) Sağlam ve konforlu evlerde oturmak sizin de hakkınız. (*İşten haber ver! Evi bize bırak!*) Bırakamayız! Bırakamayız! Belediyemiz, Garipler’i kentsel dönüşüm kapsamına aldı; hükümetimizin sağladığı imkânlarla Kayrantepe’de sizin için modern bir kent kurmakta. (*İstemiyoruz!*) Yarınlar sizin. (*Yuh’lar!*)’ (Zamansız, 94)

Garipler’de yaşayan Romanlar, belediye ve hükûmetin ortaklaşa kararlaştırdıkları yeni yaşam alanlarına sürülmeye çalışılmakta, yeni yerlerinde daha rahat edecekleri söylenmektedir. Buna karşın Romanlar, yaşadıkları yerden şikâyetçi değildir. Dolayısıyla yıkımı gerçekleştireceklere direnmektedir. Salih ve Meral, direnişin temsilcileridir. Onların direnişi zamanla bağdaştırılmaz, değişime ve dönüşüme karşı durma, zamana karşı durmadır; zamansızlıktır. Salih, tıbbi yeni bitirmiştir ama eğitim durumu ve ailesinin zenginliği zamana karşı direnmesine engel değildir. Değişime ve değişimden doğan sınıf farkına karşı durmak, zamana bağlanmamakla alakalıdır. Düşünce ve ideallerde dalgalanmalar yaşamamak, zamana bağlanmamakla gerçekleşir:

‘Yavaş yavaş ateşte piştim ben. İnişler çıkışlar yaşamadım. Zamansızım.’

‘Yok, öyle deme! Makinelerle geldiklerinde nasıl can havliyle önlerine çıktığını gördüm. Gereken buydu. Yapılmalıydı. Yaptınız. Aksi halde...’

Salih’in göz kamerasından perdesine görüntüler düşer: (...) Makine çalıştı. Ses arttı. Duman, mazot. Yanık petrol kokusu. Kepçe silkindi. İndi. Yola daha değmemişti ki makinelerle fırladı ahali. Göz gözü görmez oldu. Çılgılık kıyamet koptu. Taşlar atıldı. Sopalar kırıldı. İnsan sesi demir sesine karıştı. Emniyet’in meydana girmesiyle durdu muharebe.

‘Evet, yol Garipler’e girdi mi bir yol, bizi ara ki bulasın!’

‘Aralarındaydın. Çekip gidenlerden olabileceken olmamıştın. (*Hayranlıkla*)

‘Bu yol, yürüdüğüm yol. Kendi yolum. Neden bırakayım?’

(...)

‘Bırakmamalı elbette. Direnmek neden zamansız olsun? Bunu anlamadım.’

‘Direnmek zamansız değil, ben zamansızım. Dün ne isem bugün de oyum, yarın da o olacağım. Zaman beni bağlamıyor.’ (Zamansız, 93-94)

Necati Mert, *Zamansız* öncesindeki öykülerinde değişimin zamanla gerçekleştiğini, değişim ve modernleşme dalgasının büyümesiyle bireyin, dolayısıyla toplumun buna direnememesini işlemiştir. Önceki öykülerinde değişime ayak uydurmanın öz'e bağlılıkla gerçekleşebileceğini söyleyen yazar, burada zaman bağlamından kurtularak değişimin tamamen dışında kalılabileceğini söylemektedir. Garipler'in yıkılması üzerine direnen halk ile Salih'in hikâyesinde işlenen sosyal eleştiri ve sınıf farkı, ancak zamana bağlanmamakla mümkün olacaktır. Halk, zamanlılık ya da zamansızlığın farkında değildir. Onlar yaşam alanlarını kurtarma derindedir. Aynı zamanda aydın tip olan Salih ise söz konusu rant kaygısına, rant uğruna insanların yaşam alanlarından edilmesine karşı çıkar, direnişe katılır. Tüm bu olanlar, tiyatro formatında sunulmuştur, Şevket'se olan biteni izlemektedir. Necati Mert öykücülüğünün şekil bakımından önemli ölçüde farklılaştığını gördüğümüz "Zamansız"da içerikteki sosyal mesaj değişmemektedir. Öykü türü zamanla değişse de Necati Mert'te içerik değişime maruz kalmaz; zamana direnir; zamansızdır.

Çalışmak zorunda kalan çocuklar da sosyal eleştiri bağlamında Necati Mert öyküsüne girer. "Lenduha Önünde Bir Çocuk"ta bir fotoğrafa bakan anlatıcı, kare üzerinde gördüklerini anlatır. 'Çok iri ve kaba şey' anlamına gelen lenduhanın ne olduğunu anlamaya çalışan anlatıcı, lenduhayı tav ocağı, döküm kalıbı ya da herhangi bir şey olduğunu anlamaya çalışmaktadır ki bu büyük nesnenin önündeki çocuğun farkına varır:

Çocuk mu? Çocuğun ne işi var orada? Ya ben çocuğu unutup malın peşine niye takıldım?

Sinan düştü aklıma-arkadaşımın çocuğu. Gelir, sokulur, sevmek için uzandığımızda, o da çok yaklaşırdı; anladınız: O bile bir şeylerden mahrum bırakılmıştır, eksiklidir, onun sevgiyle giderileceğini ummaktadır. Ya Arap çocukları? Yahut çöpar dediklerimiz?

Uzansam, lenduhadaki de yaklaşacak bütün bu çocuklar gibi. (Zamansız, 105)

Üretim sürecinde gücüne bakılmaksızın ağır işlerde çalıştırılan çocuklar, alım satım karmaşasında çocukları düşünülmeden göz ardı edilmektedir. Hâlbuki çocuklar, kendilerindeki, herhangi bir eksikliği fark ettiklerinde bunu sevgiyle kapatmaya çalışırlar. Ancak çalışan çocuklar bu anlamda düşünülmemektedir, hangi şartlarda olurlarsa olsun neticede onlar çocuktur ve sevgiye ihtiyaçları vardır.

Toplum eleştirisi, dini düşünce üzerinde de gerçekleştirilir. Yüksek kazançları ile statü sahibi olanlar, güncel şartlarda dini düşünce ekseninde de statülerini korumaktadır. Anlatıcı, "Ne Güzel, Ne Mübarek" öyküsünde anlatılan bu duruma tepkisini Muhsin Hoca'yı

ziyarete gitmeyerek gösterir. Muhsin Hoca, hac kafilesinin uğurlanışındaki konuşmasıyla anlatıcının tepkisini toplar:

‘Bu hac kafilesine ne mutlu! Ne güzel, ne mübarek bir kafile bu! Aramızda bu müteşebbis iş adamlarımızdan Aziz Doğan var. Eşraftan Asım Aslan, tüccardan Ahsen Salih Mutafoğlu, Ebubekir Vatansever var. İlim irfan dünyamızın profesörlerinden...’ Sanırsınız kapitalizmin ruhunu keşfetmiş bu insanlar İslam ahlâkının mümtazlarıdır ve kafilede yalnız bunlar vardır. Oysa ekâbirden olanların hepsi bu kadardır, gerisi ise çarşıdan insanlar. Esnaf. Ya da onların yöresinden, yakınından çiftçiler, işçi emeklileri. Hepsi de Muhsin Hoca’nın cemaatinden. Adsız insanlar. İnsancıklar. (Zamansız, 117)

Muhsin Hoca, hacca giden kafilede dahi sınıf ayrımını vurgulamış, aynı ibadeti yapmak üzere yola çıkanları aydın-halk, büyük tüccar-küçük esnaf ayrımına tabi tutmuştur. Kafilede isimleri anılmayan insanlarsa adsız insan, insancıklar olarak nitelenir. Kapitalist düzen içinde üst düzeyde tutulan insanlar, inanç ekseninde de aynı düzeyde tutulmuştur. Hâlbuki dini inançta herkes kuldur, kimseni kimseye görünürde bir üstünlüğü yoktur. Kafileye katılanların zengin ya da aydın olması, inanç bünyesinde herhangi bir kazanç değildir.

Ülke içindeki ırksal ayırım da sosyal eleştiri bağlamında Necati Mert öyküsüne girer. “Tozlu Topraklı Kitaplar”da okula nereden geldiği belli olmayan kitaplar, okul müdürünün başına dert olmuştur. Onları koyacak yer bulamaz, öğretmenlerin seçip almalarını ister ancak öğretmenler bu tozlu kitaplara yanaşmaz. Ortada kalan kitaplar için müdür yardımcısı güneydoğuya gönderme teklifi sunar. Teklif müdürün çok hoşuna gider; çünkü bu yolla hem kitaplardan istemediği kurtulacak hem de ihtiyacı olan okullara sözde yardımda bulunmuş olacaktır. İşlemlerin başlatılması için müdür emir verir. Yeğeninden dinlediği hikâyeyi Usta’ya taşıyan anlatıcı, Usta’nın bu durma tepkisine de karşılık vererek durumun sanıldığından da kötü olduğunu anlatır:

‘Kızma, sakın ol!’ dedim, ‘Göndermemişler.’ ‘Göndermemişler mi? İyi bari!’ ‘İyilikten değil. Karışmış ortalık.’ Usta’dan en olmayacak şeyleri de duymaya hazır olgun bir bekleyiş. Gözleri de öyle bakmakta: Dinliyorum. ‘Başyardımcının üstüne yürümüşler. ‘Güneydoğu’ya göndermeyelim!’ uçakları uçurmuşlar. ‘Onlar Kürt!’ bombaları yağdırmış, bir tarraka, bir kıyamet koparmışlar ki: ‘Onlar bölücü!’, ‘Onlar terörist!’ ‘Onlar! Onlar! Onlar! Allah düşman başına vermeye!’” (Zamansız, 121)

Güneydoğu’ya gönderilmesi kararlaştırılan istenmeyen kitaplar, okuldakilerin Güneydoğu’daki Kürt halkı bölücü, terörist, hain suçlamalarından dolayı gönderilmemiştir. Usta, başta istenmeyen kitapları elden çıkarma teklifini sunan müdür yardımcısına kızsız da

diğerlerinin tepkisi üzerine müdür yardımcısına haksızlık ettiğini düşünecek kadar karara şaşırmıştır. Öyküde Güneydoğulu halkın ırk farklılıklarından dolayı kitaba dahi layık görülememesi düşüncesi eleştirilir. Aynı ülke içinde yaşayan, aynı hak ve özgürlüklere sahip vatandaşlar arasındaki söz konusu sınıf ayrımı, güncel toplumsal sorun olan Kürt meselesi, sosyal eleştiri bağlamında işlenmiştir.

2.3.4. Ekonomik Dengesizlik

Necati Mert'in bağlı olduğu siyasi düşüncede toplumsal sorunların temelini ekonomik dengesizlik oluşturur. Daha önce işlediğimiz değişim ve kentleşme temalarında da ekonomik dengesizlikten kaynaklanan problemlerle karşılaşmıştır. Necati Mert'in öykülerine ideoloji ve eleştiri penceresinden baktığımızda da aynı problemle karşı karşıya geliriz. Zira yazarın savunuculuğunu yaptığı düşünce sistemi, emeğin hakkının verilmesi ve eşit paylaşım taraftarıdır. Bu bağlamda öne çıkan sorun da ekonomidir. Toplum, modernleşmenin etkisiyle burjuva-proletarya şeklinde iki kutba ayrılmış, para gücünün sahipleri emeği sömürerek gücünü katlamaktadır. Proletarya ise paranın gücü altında amaçladığı, ihtiyaç duyduğu para uğrunda ezilir.

Söz konusu ayırım en açık *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de işlenir. "Bekçi" adlı öyküde, Bekçi Arif, görevini hassasiyetle yapmaktadır. Geceleri parlak vitrinleri hırsızlara karşı koruyan Arif, özel hayatı ile işi arasında kalır. Nitekim kızı Esmâ, 23 Nisan kutlamaları için öğretmeninin ayakkabı giymelerini istediğini söylemiştir. Ayakkabı pahalıdır; ancak Arif kızına söz vermiştir. Gece görevini yaparken kendini ayakkabı mağazasının önünde bulur. Bol ışıklı, cüsseli bir vitrindir önünde durduğu. Bu esnada görevi ile özel hayatı arasında kalan Arif fiyatları görünce şok olur:

Anında kanı dondu Arif'in. Dudağının sol ucu seyirmeye başladı. Çukurlarına çakılmış mavi gözleri kımlıtsız, sorusuz, tostoparlak bakıyordu. Maket duvar, tokalı, fiyonklu papuçlar sisli pusuluydu da kesin olarak gördüğü yalnız fiyatları. Cehennem renkli kartlara yazılı rakamlar: 135, 180, 160, 155...Ardından Esmâ'yı gördü bütün çizgileriyle. Tam duvarın orda. Pabuçların içinde. (...) Kızı Arif'e fiyatları unutturdu. Cehennem kartlar, rakamlar git gide küçüldü. Esmâ 'Öğretmen ayakkabı istiyolo!' dedi akşamki gibi. 'Olur kızım, olur!' diye yanıtladı Arif de. 'Bir tanecik kızımsın sen benim! Almaz olur muyum?'(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 16-17)

Arif, fiyatların yüksekliği ile kızını sevmek arasındadır. Ayakkabılara doğru el uzatır, ancak mesleği gereği yaptığıının yanlış olduğunu düşünür. Nitekim mağaza Hakkı Bey'indir, Hakkı Bey, çarşıda Arif'e sonsuz güven besleyen, kasasını dahi yanında açabilen bir

hayırseverdi. O sırada Hakkı Bey ile beraberinde bulunan kadın ve erkekler, kahkahalarla taksiden iner, gülüş çağırış eve apartmana girerler. Arif, kendine güvenen, çeşitli kurumlara yaptığı bağışlarla hayırsever olarak tanınan Hakkı Bey'in bu halini görünce kendi durumunu sorgulamaya başlar. Bu sorgulamada sisteme göndermeler vardır:

Boşluktaydı Arif. Yerini araştırıyordu. 'Ne kadar benzemiyoruz onlara! Onlar vitrindeki ayakkabı. Gösterişli, parlak, aydınlık. Halbuki biz... Biz vitrinin dışındayız.' dedi. 'Biz bekçiyiz! Vitrinleri bekleriz! Çarşmayı, fabrikayı bekleriz. Yağmalanmasın, çarçur edilmesin diye. Kokulanmaları, eğlenmeleri de benim sayemde!' Fiyatlar çarptı yine gözüne: 135, 270, 160... 'Ama ne verirler bana? Hiç! Bir çift ayakkabı için bile en az bir hafta düdüğü ötürmemi isterler!' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 19)

Arif, koruyuculuğunu yaptığı hayatı vitrinin içindeki ışıl ışıl ayakkabılara benzetir. Kendisi vitrinin içine giremez, yalnızca dışardan bakar. Hakkı Bey'in hayatı da böyledir. Arif, Hakkı Bey'in hayatına kavuşamaz, sadece onu izlemekle yetinir. Hâlbuki Hakkı Bey ve diğerlerinin eğlenmeleri sırasındaki rahatlık Arif sayesinde; ancak Arif bu bağlamda emeğinin karşılığını alamadığını düşünmektedir. Bu sırada uykuya dalan Arif düş görür. Düşünde Esmâ'ya sırayla ayakkabıları giydirir. Uyandığında mesleği ile özel hayatı arasındaki çatışmayı tekrar yaşar. İlk defa görevini kaytarır. Bir gölge Hakkı Bey'in dükkânına sinmiştir, kapıyı maymuncukla açmaya çalışır. Arif bunu görür, ancak görmezden gelir:

'Çalsın!'. Belki onun da hakkı vardır o vitrinde! Gerçi ben çalamam, ama çalanı yakalayabilirim!' Sonra copunu döndürüp iki eli arasında eğdi, esnetti, öfke tükürüncesine: 'Artık hak etmeyenlere vurmuyacam!' dedi ve herkesin pabuç giyebileceği, bekçinin de hırsızın da olmadığı günler düşlemeye başladı." (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 20)

Arif, doğrudan mesleğine ihanet etmez; ancak işini bilinçli olarak ihmal eder. Çünkü vitrinini koruduğu mağazadan ayakkabı almaya gücü yoktur, gücü olmayan başkalarını görmezden gelerek eşitliği sağlamaya çalışır. Burada bekçilik mesleğinin de varlığı sorgulanmalıdır. Bekçilik, toplumdaki zıt kutuplardan alttakinin üste zarar vermemesi için vardır. Bekçinin görevi burjuvayı korumaktır. Toplumsal eşitlik sağlandığında bekçilere de gerek duyulmayacak, çünkü eşitliğe kavuşan hırsızlar da çalmaya ihtiyaç duymayacaklardır.

Öykülerde paranın gücü ile alakalı işleyiş de görmek mümkündür. "Oruç Satmak" adlı öyküde, dedesiyle iftar saatinde oruç satma oyunu oynayan çocuk karakter, oruçlu iken dondurma satıcısını görür, özenir, dondurma almak ister. Bunun içinse paraya ihtiyacı olduğunu fark eder. Çocuk, dondurmacının para karşılığında dondurma satmasına şaşırmıştır. Çocukluğunda paranın gerekliliğini bilmeyen anlatıcı, sonraları paranın gücünü anlamıştır:

Havluda birçok para dolmuştu. ‘Napacak ki?’ dedim. Hiç düşünmedim, onun da harcayacağını. Ona da öteberi gerekli olduğunu. Oysa para nerelere gidiyordu. Hem de damla damla gelip sel gibi gidiyordu! Parasız olmuyordu hiçbir iş! Hey gidi zamanla bu ticaret neler öğretmedi bana! Ama yine de şunu sordum o gün kendime: ‘Ya dondurmaları olmasaydı ne satıp da bulacaktı parayı?’ Demek ticari anlayış benim içimde varmış.”(47-48)

‘Parayı n’apacak ki!’ diye sormuştum. Paranın merkez olduğunu, her bir yolun paradan geçtiğini bilmemişim. Bak, işte öğren şimdi? Para neler yapıyor. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 49)

Çocukluğunda paranın ne olduğunu dahi bilmeyen anlatıcı, artık bunun farkına varmış, tüm yolların paraya çıktığını keşfetmiştir. Dondurmacı, satacağı herhangi bir şeyi olduğu için para kazanır; ancak satacak şeyi olmayanın para kazanması mümkün değildir. Bu durumda paranın kazanılması da yalnız para ile mümkündür. Öyküdeki dede, torunun orucunu bozmasını istemesinden dolayı değişimden şikâyet eder; ancak değişim öyle yaygınlaşmıştır ki artık tüm değer para üzerine kurulmuştur. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’deki iki öyküde de mesaj açık ve net şekilde verilmektedir. Ekonomik sistem eleştirisi *Minnacık Bir Uçurum*’daki “Bakkalın Sinekleri”nde daha kapalıdır. Değişen ekonomik alışkanlıklar ve ekonomide merkezin gücü, henüz öykünün başında belirtilir:

Yeni olan, alışverişimiz. Çark Caddesi’ne taşındığımızda, eve yakın, çeşidine de oldum olası imreniyorum, eh bir akşam da Arif alıp götürünce alışveriş eder olduk. (Minnacık Bir Uçurum, 22)

Çark Caddesi, Adapazarı’nda ticaretin merkezidir, tüm esnaf bu caddeye toplanmıştır, halk da alışverişini çoğunlukla buradan yapar. Dolayısıyla daha önceki alışveriş sistemi değişmiş, merkeze yönelmiştir. Anlatıcı da buna ayak uydurur. Bakkalla anlatıcı arasındaki diyalog, sinekler üzerinden ekonomiye gönderme yapar. Bakkal, “sinek avlamak” deyiminden yola çıkarak dergide gördüğü bol sıfırlı rakamı fakülte mezunu anlatıcıya okutmaya çalışır. Rakamın büyüklüğünden yola çıkarak müşterisizlikten korkusunu dile getirir:

‘Eğer bir çift sinekten iki ayda olabilecek sinekler hiç ölmeyecek, öldürülmeyecek olsalar, dünyamızı on dört metre kalınlığında bir yeni kabuk örter!...’ ‘Sinekler mi?...Korkarım!...Maazallah!...’ (Minnacık Bir Uçurum, 24)

Görüldüğü gibi daha kapalı anlatımla ekonomideki rekabet, alışverişin hayattaki yeri ‘sinek avlamak’ deyimine gönderme yaparak, bakkalın dergideki yazıyı okuması üzerine öyküde işlenmiştir. Bu müşteri ve rekabet kaygısı ‘Sinekler mi?...Korkarım!...Maazallah!...’ ifadesinde gizlidir.

2.3.5. İktidar ve Asker

Necati Mert öykücülüğünde yer yer değinilen ve eleştirilen düşünce sistemlerinden askerî zihniyet, yazarın sıkıyönetim mahkemesince tevkif edilmesi ile ilişkilendirilebilir. Ülkedeki siyasi eğilimler, belirli dönemlerde uygulanan sıkıyönetimle engellenmiş, yazar da bu engellemelerden dolayı bir süre cezaevinde yatmıştır. “Domates” adlı öykü bu bağlamda değerlendirilebilir. Anlatıcının özellikleri, içeri alınma sebebi, tevkif edildiği süre ve dönem bakımından yazarla benzerlikler taşıyan öyküde, yazarın kendi öyküsünü anlattığı söylenebilir. Anlatıcı, arkadaşları ile birlikte nedenini bilmeden tevkif edilmiş, bir yanlışlık olduğunu düşünerek bir süre salıverilmeyi beklemiş, ancak savcının kararı ile cezası onanarak başka cezaevine sevk edilmiştir. Cezaevi şartlarına alışmaya çalışan anlatıcı, yemeklerden şikâyetçidir. Bu şikâyetini dile getirir, aldığı cevaplar üzerinden askeri zihniyet eleştirisi yapar:

‘Acaba dışardan domates getirtmek mümkün mü?’ ‘Katiyen’ diyor. ‘Kesin emir var! Dışardan yiyecek getirtmek yasak! Sizin hayatınız için gerekli imiş bu! Ne olur ne olmaz diyorlar!’ Sanki içine zehir koyduracağım! Oysa aynı asteğmenden Coyrban-D istiyorum. O günlerde ben de arkadaşlar da bir üşütmüş, gribe, nezleye tutulmuş muyuz! ‘Olur!’ diyor doktor. Bir reçete yazıyor. Kutu kutu getiriyoruz koğuşa. Ama domates yok! (139-140)

Nöbetçi subayına şikâyet ediyoruz: ‘Ne biçim yemek bunlar?’ ‘Size eratın yemeğinden veriyoruz!’ diyor. Sanki erlerin yediğinden daha iyisini istemişiz veya erlere kötü yemek çıkartmıyorlarmış gibi. Adam bu yemeğin kimseye çıkartılmaması gerektiğini düşünemiyor. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 140)

Anlatıcı, askeri zihniyetteki çarpıklığı, mantıksızlığı açığa çıkarmaktadır. Dışarıdan kendisine zarar verme ihtimaline karşı domates getirtemeyen anlatıcı, kendisine daha çok zarar verme ihtimali olan ilaçlardan getirtebilmektedir. Ayrıca yemekleri kötülemesi üzerine subaydan aldığı cevap, yine hiçbir şekilde mantık içermemektedir. Darbeyi gerçekleştiren ve ülke yönetimine bu mantık(sızlık)la el koyan askerler, ideoloji ve düşünce uğruna yapılan mücadeleye de bir anlam yükleyemezler. Önemli olan belirli bir kazanç sağlamak ve başkalarının düşünce ve isteklerine göre yaşamaktır. Kalacakları diğer cezaevine sevk edilen anlatıcı ve diğer mahkûmlar, ilk karşılaşmalarında binbaşının nasihatlerine maruz kalırlar:

Hepiniz iş-güç sahibi insanlarsınız! Ne mirasyedisiniz ne de aylak! Bu işlere nasıl bulaştınız anlamadım! Gorki’yi, Dostoyevski’yi okumakla ne geçecek elinize! Okumasanız n’olur! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 143)

Binbaşı, dünyaca bilinen ve okunan yazarları kendince gereksiz ve zararlı bulmakta, iş gücü sahibi olunduktan sonra bunların okunmasının yersiz olduğunu düşünmektedir. Tüm bu

sahneler, askeri zihniyetin tutarsızlığını, mantıksızlığını, insanca değerlerden uzaklığını örneklemek içindir. Uzun yıllar yönetimi elinde tutan askeri sisteme, dolayısıyla genel anlamda ülke yönetimine eleştiriler açık şekilde yöneltilmektedir.

2.3.6. İktidar ve Merkez

Necati Mert öykücülüğünde ve düşünce sisteminde her türlü merkeziyetçiliğe karşı çıkış hâkimdir. Öyle ki, yazar, değişim ve kentleşme eleştirisini de bu anlayış çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Ticaretin, düşüncenin, edebiyatın, siyasetin tek merkeze yönelik olması, merkez dışının ihmal edilmesi yazar tarafından eleştirilir, buna karşılık çözüm yolları teklifi sunar. Özellikle edebiyattaki merkeziyetçiliğe yönelik eleştirilerini topladığı *Paytonun F'si*'nde, taşranın hiçe sayılmasına karşı çıkar, toplumdaki bu yaygın kanıyı değiştirmeye çalışır. Öykücülerinde de aynı konuya temas eden yazar, "Pardon Vallahi" adlı öyküsünde kahraman Hakkı Güneri'nin konferanstaki sözlerini aynen kullanarak eleştirisini sürdürür:

Hakkı Güneri böyle düşünüyor:

'Bursa tam bir büyük şehir. Merkez bölgesinin büyük trafiğini zapturapta almış.'

Hakkı Güneri, yazar. Serbest yazar. Bursa'ya yakın bir ilde oturuyor. Kendince fikirleri var; onları yazıyor, söylüyor. Diyor ki: Merkezin rağmında siyaset mümkün değil. Neden? Çünkü siyasetin kurallarını ve sınırlarını merkez belirliyor. Gelgelelim merkeziyetçilik edebiyatta da hâkim. Orada da üç beş adam, yayınevi, ödül var. Merkezde. Onlar çiziyor sınırı: Şu sözcükler yasak. Şu görüşler tabu şu karakterler edebiyat dışı. Bunlara uyarsan ne âlâ! Edebiyat devletinin seçkinleri arasındasın. Uymadın mı yandın, aforoz edildiğinin resmidir. Nasıl ki merkezin rağmına siyasete kalkanlar komünisttir, bölücüdür, şeriatçıdır. Bu arada siyaset cumhurdan, edebiyat okurdan kopuyormuş, kopsun! Ne gam! (Gönüller Küçüldü, 76-77)

Hakkı Güneri'nin düşüncelerinin aynen iletilmesi yoluyla yapılan merkez eleştirisi, özellikle edebiyattaki merkezçiliğe yöneliktir. Edebiyatın belirli kalıplara sokulması, onun okur merkezinden uzaklaştırıp kendi kendini besleyen özel bir sınıra çekilmesi, merkezi siyasete karşı duranların tavrı ile aynı yöndedir. Nitekim siyaset de merkezden yürütülmez; kendine tabi olan toplumun her kesimini bünyesinde barındırarak işlevini sürdürür. Hakkı Güneri'nin söylemleri üzerinden merkeze yönelik düşüncelerini doğrudan ileten yazar, işlediği diğer temalarda da merkeziyetçilik eleştirisini taşralılık bağlamında sürdürür. Nitekim Necati Mert, taşrada taşrayı anlatan, öyküsünün kaynaklarını taşrada arayan ve yaşadığı kentin sıkıntılarını çekerek metnine aktaran bir yazardır. Öykülerinde mekân olarak Adapazarı'nı ağırlıklı olarak kullanması yine söz konusu merkeziyetçiliğe karşı oluşturulmuş

bir tavidir. Necati Mert'in merkeze karşı taşra savunusu, çalışmamızın "Mekân" başlığında ayrıntılı şekilde incelenecektir.

2.3.7. Dil Devrimi Eleştirisi

Necati Mert, edebiyatın, siyasetin tek elden yönetilmesine olan karşı çıkışını dil devrimi düşüncesi üzerinde de gösterir. Öyküleri arasında yalnızca birinde açıkça ele alınan dil devrimi, yazarın son yayınları arasında olan *Kelepir Sepet*'te yoğun bir şekilde işlenmiştir. Buna göre edebiyatımızda Nurullah Ataç'ın önderliğinde uygulanan dilsel filtre ve öz Türkçeleştirme eğilimi, tıpkı değişim ve kentleşme eleştirisinde olduğu gibi öz'den kopuk şekilde gerçekleştirilmiştir. Dili konuşanlar tarafından kullanılan kelimelerin yerine herhangi bir yaşamışlığı olmayan kelimeleri dile dâhil etme girişimi, dil adına bir katliam olarak değerlendirilir. "İhtiyarla Emre" adlı öyküde de söz konusu tutum eleştirilmiştir. Üniversite öğrencisi olan Emre, Yunus Amca ile apartmanın bahçesinde karşılaşır, Yunus Amca Emre'nin elindeki kitapları merak eder ve onlara bakmak ister:

Uzattı Emre. Yeni çıkmış bir sözlüktü. Öz Türkçe sözlük.

İhtiyar aldı, açtı, çevirdi, bir yerde takıldı, okudu, okuduğum doğru mu acaba'yla bir daha okudu, yarı hayret, yarı öfkeyle:

'Lailaheillallah!' dedi, 'Lisanımızda 'L' ile başlayan kelime yokmuş. (Gönüller Küçüldü, 93)

Öz Türkçe sözlükte verilen bu bilgi üzerine ihtiyarın 'Lailaheillallah' sözüyle tepkisi, öz Türkçeleştirme çabalarının dini içerikli sözcükleri de dilden atması üzerinedir. 'L' ile başlayan kelime-i tevhid, bu bağlamda dilden atılmakta, böylelikle dilde dini referansla yaşayan kelimeler de bu tasfiyeye maruz kalmaktadır. Ayrıca üniversiteli gencin adı (Emre) ile ihtiyarın adı (Yunus), Türkçenin en öz haliyle ve yaşayan kelimeleriyle şiir yazan Yunus Emre'ye göndermedir. Yunus Emre, dilin en saf halini herhangi bir ırksal kaygı gütmenden şiirde işlemiş, bunu yaparken dini referanslı kelimeleri de bu öz'lük hali içinde kullanabilmiştir.

2.4. GEÇMİŞİN İZİ

Necati Mert öykücülüğünde öne çıkan diğer bir tema olan geçmişin izi, ilk öykülerden son öykülere kadar sıklıkla işlenmiştir. Yazar, modernite eleştirisi yaparken çoğunlukla geçmişteki mutluluğu, huzuru, sadeliği, güveni, özgürlüğü, insanlığı, değerliliği,

insanlar arası iletişimi, azla yetinebilmeyi, hayatın verdiği tadı özlemle anmış, geçmişte kalanları şimdiye taşımıştır. Özellikle çocukluk özlemi ve Adapazarı geçmişinden bahsettiği öykülerde, yazar anlatıcıyla karşılaşmak mümkündür. Geçmiş, bu bağlamda yazarı kaybolmamış, güncelin doğurduğu problemleri geçmişle karşılaştırarak yeniliğin karşısında duruşunu dile getirmiştir. Geçmiş, modernitenin karşısında, yaşananı değerli kılmaması ve değerleri muhafaza etmesi ile vardır. Kentleşme öncesi toplumda, kendi yaşam alanında özgürlüğün yaşayan birey, büyümeyle birlikte yaşam alanını genişletmiş; ancak özgürlük alanını kısıtlamıştır. Modernleşmenin büyük adımlarını yaşayan, geçmişin yitimiyle moderne dâhil olan birey, geçmiş ile şimdiyi karşılaştırdığında, geçmişteki imkânlarının kısıtlı olduğunu, ancak kısıtlı imkânlarla yetinebildiğini görmektedir. Nitekim modernizm, sürekli ürettiği ihtiyaçlar zinciriyle yetinmeyi engellemektedir. Necati Mert, taşralı bir yazar olarak modernizmi hiçbir zaman alkış tutarak karşılamamış, modernleşmeyle birlikte gelişen merkeziyetçiliği eleştirmiş ve bunu yaparken yitirmediği hatıralarını güncelle karşılaştırarak modernin yanlısını ortaya çıkarmıştır. Adapazarı'nın da bir taşra şehri olarak moderne ayak uydurduğunu gören yazar, şehrin geçmişini özlemle anarak taşranın sevimliliğini tekrar bulmaya çalışmaktadır.

2.4.1. Geçmişe Özlem

Geçmişe özlem teması, yazarın henüz ilk öykülerinde işlenmeye başlanır. 1970-1980 arası yazılan bu ilk öykülerde geçmiş, ilk öykülerinin niteliği itibarıyla siyasi göndermeler de yüklenir. “Yol” adlı öyküde eski yolculuklar ile değişim sonrası yolculuk karşılaştırılmış, değişimin bu bağlamda etkisi ve yok ettikleri öne çıkarılmıştır. İstanbul'a ulaşmış olan anlatıcı ve babası, araba vapurunda görmüş oldukları bazı arabaların kendi memleketlerinden olduklarını görür. Önceleri aynı şehirde, taşrada birlikte yaşadıklarıyla rastgele İstanbul'da, araba vapurunda karşılaşmak, anlatıcıyı sınıfsal anlamda etkiler. Zira hemşeri olanlar, aynı mekânda eşit şartlarda yaşayanlar değişimin etkisiyle birbirlerinden farklılaşmışlar, uzaklaşmışlardır. Nitekim vapur limana geldiğinde hemşeriler arabalarıyla kentin içine dağılır, kendi koşturmalarına devam eder. Bu düşüncelerle kentin karmaşasına giren anlatıcı, eski yolculukları anar ve anlatmaya başlar:

Oysa eskiden yolculuklar böyle mi yapılırdı! Tadı olurdu yolculuğun! Biletler üç gün öncesinden ayırılırdı. Zaten şehirde tek yazıhane vardı, o da İstanbul'a otobüs kaldırırdı. Ankara'yla İzmir diye bir yerin olduğunu ajans haberlerinden bilirdik. (...) Yanımıza alacağımız çanta, valiz ya da bavul gün öncesi hazırdı elbet. (...) Ayakkabılarımız bile unutulmaz, akşamdan

silinir ve çevrik konulurdu. Öyle ya, ne olur ne olmaz! Ya uyuyup kalır, otobüsün kalkışına çeyrek kala uyanırsak! (...) Yaptıklarımız şimdi gülünç görünüyor ama o zaman hiç e gülünç değildi. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 101-102)

Geçmişte yapılan yolculuk, kendine yüklenen değerle beraber yapılmaktadır. Yolculuk öncesi hazırlığın detayları dikkat çekicidir. Günler öncesinden başlayan hazırlık, en ince detayına kadar sürdürülür, günümüzde sadece bir yerden başka bir yere belli bir saatte gidilen yol olarak algılanan yolculuk, geçmişte ritüelleri ile değer kazanmıştır. Burada anılan günlerde gidilen yer İstanbul'dur; merkez ise Necati Mert öykücülüğünde asıl mekân olan Adapazarı'dır; diğer büyük illerin taşrada bilinmediği, taşradan ulaşımı olmadığı günlerdir. Geçmişin imkânlarıyla bugünden çok daha uzun süren Adapazarı-İstanbul yolculuğu, öncesindeki hazırlıkların yanı sıra yolculuk esnasındaki esnasında da değerlerle yüklüdür. Yolcular dualarla uğurlanır, iyi dileklerle yolculuğa başlarlar. Şoför de yolcuları bir yerden başka bir yere kazasız ulaştırmanın sorumluluğu içerisinde. Her şey yavaş ancak değerler yüklü şekilde gerçekleşir:

Otobüs kalkarken yolcularla şoför birbirlerine 'hayırlı yolculuklar' dilerdi. Şoför bir sorumluluk yüklenir, herkesin evinde çoluğu çocuğu olduğunu düşünür de gaza basmazdı. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 108)

Burada özlenen geçmiş günler, yeninin eleştirilmesi adına açığa çıkartılmıştır. Nitekim yeni yolculuklarda şoför yolculuğun değil, geçim derdinin peşindedir. Hayatın teknik olarak kolaylaşması beraberinde yeni zorluklar getirmiş, kalabalık içinde kazanç koşturmasında olan birey, öyküde örneklenen yol hikâyesine göre araçların değerliliğini fark etmeyerek asıl amaç olan kazanma ve büyüme amacı peşinde kaybolmuştur.

“Betül” adlı öyküde geleneksel anlatım tarzı kullanılmış; anlatıcı öykünün başında okuyucuya selam vererek anlatısının içeriğinden bahsetmiş ve kronolojik olarak ilerleyecek öyküsüne karakterinin geçmişinden bahsederek başlamıştır. Hikâyenin zamanı net olarak “1950’li yıllar” ifadesiyle verilmiş ve bu günler taşıdığı değerlerle anlatılmıştır:

Balıkçı Veli, bin yıllık balıkçı. Bunca yılın içinden süzüle süzüle gelmiş, kemâle ermiş bir âdem. Akşamları Yenicami önünde üç tekerlekli arabasıyla durur, balıklarını satar. Her şey yumuşak, sakin ve usulüncedir. Ortada sanki balık yoktur, balıkçı yoktur, balık alan yoksullar yoktur. Balıklar ayıklanmıyor, teneke kovada çalkalanmıyor, içleri, kediler için kenarda saklanmıyordur sanki. Hayat öylesine gürültüsüz. Hani günün sonunda gurubun bir tamamlanışı vardır, olanlar da, sanki'si manki'si yok, tıpkı öyle olmaktadır: gayet gürültüsüz ve gayet yavaş. Olgun. Yoksa benzerlik daha derinde midir? Çünkü olanlar, bir şeylerin de artık tamamlanmakta hissini vermektir insana. (Gönüller Küçüldü, 31)

Geçmiş günler, özellikleriyle birlikte verilir. Buna göre geçmiş, gürültüsüz, yavaş akmaktadır. Hayatta büyük telaşlar yoktur, her şey ayrıntısıyla doyularak yaşanır, hayat olgunlukla akar. Burada söz konusu güzelliklerle geçen günlerin sonlarına yaklaşıldığından bahsedilir. Zira öykünün başında verilen net tarih, Türkiye’de modernleşmenin en net kırılmasının gerçekleştiği yılları kapsar. 1950’de Demokratların iktidara gelmesi, birçok yeniliği de beraberinde getirmiş, 2. Dünya Savaşı sonrası dünyada dalga dalga yayılan yeni ekonomik sistem Türkiye’ye de ulaşmıştır. Bundan böyle değişimin kazandığı ivme, burada bahsedilen günleri hızla maziye gömecek ve kendisinden özlemle bahsettirecektir.

2.4.2. Ben Anlatıcı ve Geçmiş

Necati Mert, değişimi merkeze aldığı öykücülüğünde değişimin karşısına geçmişi koyar. Bu anlamda ben anlatıcının geçmişe duyduğu özlem, yazarın özlemini dile getirir. Bazı öykülerde doğrudan yazar-anlatıcıyı bildiren, bazen de yazar-anlatıcıyla ilişkilendiremeyeceğimiz bu özlemde anlatıcı karakterin geçmişine bağlılığı modern olanın eleştirisini içerir. Geçmiş, “Siyah Leylek”te değişimin sancısını çeken ben anlatıcıda sarhoşluk etkisi uyandırır, her şeyin sürekli geçmişte kalması ve anlatıcının sürekli geçmişin tesirinde kalması yeniye tutunamamayı beraberinde getirir:

İçinde bulunduğum an, dünden, geçmişten, uzak geçmişten bir yığın halin izdüşümüydü şimdi; ve ben, onun, tutkulu bir aşk kadar baş döndürücü kucağında sallanıyor, alışılmadık ve sürekli değişen sarhoşluklar yaşıyordum boyuna. (Minnacık Bir Uçurum, 93)

Yaşanan her şey, sürekli geçmişe karışmaktadır. Anlatıcıysa geçmişin izini devamlı olarak sürmekte, bunu oturmuş bir alışkanlık olarak gerçekleştirmektedir. Yani bu durum, anlatıcı için bir hayat tarzıdır. Değişim her an yeni bir geçmiş doğurmakta, sıralanan bu geçmiş silsilesi anlatıcıyı adeta sarhoş etmektedir. Söz konusu süreklilik, masallardaki zaman akışına benzer. Masallarda zaman, hızla ve sonuca odaklı ilerler. Ayrıca masalın gerçekle alakası yoktur. Hızla geçmişe karışan günler de bireyde masal etkisi yaratır; birey, geçmişe karışan günlerinin yaşanıp yaşanmadığı ile alakalı dahi şüpheye düşer. “Amortiden Bir Gün”deki ben-anlatıcı, geçmiş günlerinin tesirinden kurtulamaz, adeta hepsi yeniden yaşanmak istemektedir:

Bunlar bana öyle aşına anılar ki, anlatsam masal sanılır, hayatımın unutulmaz tarihleridir oysa.

Ve şimdi, paçamı kurtarıp aralarından ne kadar sıyrılmış olursam olayım, masalsı uzaklıklardaki bu anıları geri dönüp kendi özel gerçeklikleri ile yeniden yaşamak istiyorlardı sanki. (Minnacık Bir Uçurum, 102)

Geçmiş, anlatıcıda tüm gerçekliğiyle vardır; masal değil, anıdır. Modern yaşam değişime öyle açıktır ki, anılar masal gibi algılanabilmektedir. Öyle ki, geçmişin masal tarzında anlatımı da söz konusudur. “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?” horoz ve tilki karakterleri ile masal havasındadır; masalı andırır. Öykü içerisinde geç “masal bu ya” ifadesi, metnin öyküden ziyade masala yakınlığının göstergesidir. Öykünün girişinde geçmişin tasviri, söz konusu yaşanmışlıkların masal hüviyeti taşıdığına işaret eder. Nitekim öykü, yaşamsal gerçekten öyküdür, onu taklit eder. Necati Mert öyküsü de teknik itibarıyla zaman zaman yazarın anılarının öyküleştirilmesi izlenimi uyandırır. Ancak geçmişten bahsederek başlayan ve gerçek üstü karakterlerle devam eden söz konusu öykü, değişimin geçmişi masalsı gerçek dışılığa ittiğinin işaretidir:

Geniş, yemyeşil ve tümseksiz bir ovanın orta yerine leylek atmıştı sanki bizi. Yeryüzü bu ovadır, der, ondan ötelede dünyalar düşleyemezdik. Mevsiminde, ovanın bütün ürünü kasabaya iner, zahirecilerle köylüler arasında koyu bir alış veriş yaşanır, kıyametler yaşanır pazar yerinde. Sonra koca bir yıl sürecek sessizliğe, kendi bahçelerimize çekilirdik. Evlerimiz, tek katlı, beyaz sıvalı, ahşap evlerimiz vardı o bahçelerde. Sofrasına elmayı, ayvayı, armudu, hatta zerzevatı bile parayla alıp koymadığımız bereketli evlerdi o evler. (...) Okul tam gün, cami avlusu tıklım tıklımdı. Adamlar gürültülü ve küfürbaz, kadınlar belli belirsiz ama hepsi de onurluydu. Kim bilir neden, Kaymakamlık kapısında bir jandarma durur, kaymakam da tel sineklikli penceresinde seyirde olurdu hep. (Gönüller Küçüldü, 84-85)

Geçmiş, burada şimdiyi eleştirme yolunda detaylı anlatılmış, güncele göndermelerle geçmişin tadı ve güzelliği işaret edilmiştir. Geçmişte anlatıcı, küçük dünyası içinde kendince yaşar, ihtiyaçlarını kendi ölçüsünde belirler ve fazla ya da eksik bırakmadan kendi çabasıyla hepsini tedarik eder. Modern hayat, alış veriş kültürü üzerine kurulmuştur ve her an bu ticaret yaşanmaktadır; ancak geçmişte belli bir zaman diliminde alış veriş bitirilir, kalan zamanda insanlar evlerine, bahçelerine çekilir. Evler bereketiyle vardır ve tüketilen ürünlerin tamamı para yoluyla elde edilmez. Sadece alış veriş alışkanlığı değil, eğitim alışkanlıkları ve dini alışkanlıklar da özlenmektedir. Burada özellikle insanların onurluluğuna yapılan gönderme dikkat çekicidir. Geçmişte kadınların varlığı belli belirsizdir ancak bu belirsizlik onların onurunu zedelemeyiz; aksine yüceltir. Necati Mert öyküsünde modern kadın, varlığını dışliliğini öne çıkarma ve cinsellik bağlamında belli ederek geçmişteki kadından farklıdır. Anlatıcı söz konusu günleri, bu günlerin anlamlılığını ve değerliliğini özlemle anar, bu yolla da yeniye

eleştirilerini yöneltir. Geçmişin şimdi ile karşılaştırılarak moderne eleştiri yöneltmesi “Akşamleyin Kılıpayı” adlı öyküde de yer alır:

Korkularına kapılmadığımız kendi akşamlarımız vardı bizim!

Yol iz yok, deniz uzakta o zamanlar. Balık nadiren gelir ve balıkçılar çarşısına inerdi. Çarşı dediğim de üç beş dükkân. (...) Taşrada görevli kıranta memurlar, haberi alır almaz çarşıya sökün eder, balıklar şipşak ayıklanır, yıkanır, kesekâğıtlanır, akşama varmaz, çarşı balıksız kalırdı yine.

Kadınları japone kollu, kızları kısa etekli, tafta kurdeleli, tafta kurdeleli, ‘karyoka’lı ayakları hep beyaz şoseli bu insanlar, evlerinden oluşan bu sokaklarda, kendi lojman semtlerinde deniz kadar uzaktılar dünyamızdan. Biz onların gözü pek yaşamlarına da, tasvirlerindeki tıpatıp aynı iri mekik balıklarına da sürekli bir hayranlıkla baktık. (...)

Beş numara gaz lambasıyla aydınlandığımız yıllardı o yıllar. Kitabımız aynı, kıblemiz aynı, komşularımızla hiç dalaşmadan, kimseden hiçbir kötülük beklemeden, her günü belki birbirinin aynı ve sıradan, ama akşamları da korkuya kapılmadan yaşadığımız.

Kendiliğinden konmuş, kendiliğinden yürüyen ve yok olacağını hiç düşünmediğim yasaları vardır böyle mahallelerin ve herkes uymak zorundadır bunlara. Geceye Uçurulan Güvercinler, 123-124)

Anlatıcı, geçmişin tesirini öykünün büyük bir kısmında anlatmaktadır. Burada geçmiş günlerin güvenliliği ilk dikkat çeken noktadır. Taşrada yaşayan küçük insanlar, birbirlerine zarar vermektense ziyade birbirlerini tamamlayarak yaşamlarını sürdürürler ve taşra henüz kentleşme yoluna girmemiştir. Kentte ise aynı apartmanda karşı karşıya yaşayan insanlar, birbirlerine karşı güvensizlik beslerler. Alım satım, “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?”de bahsedildiği gibi hayatın merkezinde değildir, çarşı kültürü henüz yaygınlaşmamıştır. Birbirlerini tamamlayan taşralıların arasına gelen ve onların dikkatini çeken, kendilerinden saymadıkları memurlar da yenileşmeyi temsil eder ancak memurların yaşantısı taşralıda sadece hayranlık uyandırmaktadır. Anlatılan yıllar, modernliğin karmaşasını ve heyecanını taşımaz, her gün bir diğerinin aynısıdır. Çünkü günleri farklılaştıracak büyük çapta bir değişim henüz yoktur. Bir arada yaşamın kuralları vardır ve bu kurallar özel olarak konulmamış, bir aradalığın getirdiği şartlar altında kendiliğinden oluşmuştur. Böylelikle taşralı, kendine ötekenden zarar gelme ihtimalinin önünü kapatmış olur, modern zamanın en büyük yoksunluğu olan güven duygusu içinde yaşamını sürdürür. Modern zamanda ise taşranın kente dönüşmesi, taşralının daha önce hayranlıkla baktığı memurların hayatına ulaşması, merkezce koyulan kurallar var olsa bile kalabalık içinde kendini güvensiz hisseder. Anlatıcı, tüm bu anılarından yola çıkarak günceli eleştirisini

sürdürür, bu bağlamda geçmişin izlerini taşıdığından yeniye uyum sağlayamaz. Anıların gölgesinde yaşayan ben-anlatıcının diğer bir örneği yazarın son öykülerinden olan “Hatıraltı”da bariz şekilde öne çıkar. Öykünün içerik ve tekniği geçmiş özlemine dayanmakla birlikte Necati Mert öykücülüğünde geçmiş özleminin en yoğun işlendiği öyküdür. “Hatıraltı” adını taşıyan öykü –larlayım ekiyle başlık-içerik bütünleşmesini gerçekleştirir ve aynı başlangıç ile (Hatıraltı-) biter. Bu bağlamda Necati Mert’in sürekli hatıralarla yaşadığı, anılardan kopmadığı anlaşılmaktadır. Yer yer geçmiş-şimdi karşılaştırması ile modernizm eleştirisi, yer yer de masalsi anlatım öğeleriyle yaşanmışlıkların hızlı değişim etkisiyle masal hüviyeti kazanmış olma özelliğine dikkat çekilmektedir:

Hatıraltı/larlayım. Hep. Her sabah. Sevmeyenler varmış. Sevilmez mi hiç! Sevilmez mi kahvaltı! Hem masal gibi olmalı masa. (...) Eskiden simitçiler geçirdi. Seslenseler: Simiiiiit! Alırdık, dolgunlardan da domates doğardık. Hem bahçeden. Sardunyaninkine benzer mi domatesin yaprağı? Aklımda baharatlı bir koku kalmış. Ceviz güzelmiş. Kayısıyı geçince, armuda gelmeden bir ağaçtı. Tertemiz. Kocaman. Başımı kaldırır bakardım. Dallar dallarla. Yapraklar koyu yeşil. Öğlense eğer ve ağustossa bir de, bir güneş vurur, yapraklar bir şeffaflaşır ki cennet orda sanırdım. Nerden geliyor bu ceviz? Dimdik nasıl duruyor bu ağaç? Çocukluk işte! Bunları sormazdım. Dedem akşamları zembille gelirdi. Zembil: Yassılığıyla bavul, hafifliğiyle torbaya benzer, hasırdan örülmüş esnek sepet. Evin erzakı olur içinde: şeker, un, yağ...(...)Bugün 29 Şubat. Doğum günüm. Ömrümün yirmi bin üç yüz yetmiş altıncı sabahı. Kendimi bildim bileli, masa boşmuş, bomboşmuş aldırılmaz, hasırı kaldırır anlatırım. Güne hep aynı masalla başlarım. Hatıraltı- (Zamansız, 75-78)

Anlatıcı, kahvaltı masasında başladığı öyküye ve hatıralara aynı mekânda son verir; ancak bu son yeni başlangıcın, anıların tekrarından doğan devinimin başlangıcıdır. Yoğun olarak anlatıcının anılarla örülü öyküde güncelle karşılaştırmalar yapılarak değişim sorgulaması yapılmaktadır. Eski bahçedeki domates dolgunken şimdi yaprağı sardunyaya benzer. Sınıfa yeni nakil olan kız naylon çorapları ile dikkat çekerken bugün her yer naylonla dolmuştur. Anlatıcının yaşadığı günlerin net sayısını vermesi ve tüm bu yaşanmışlıkları “güne hep aynı masalla başlarım” şeklinde açıklaması, tüm bunların anıdan çıkıp masal özelliği kazandığının göstergesidir.

2.4.3. Çocukluk Özlemi

Necati Mert öykücülüğünde geçmiş, çocukluk özlemi çerçevesinde de karşımıza çıkar. Çocukluğa duyulan özlemde ben-anlatıcının yazara yaklaştığı, böylelikle öykü-anı arası türler arası geçişin sağlandığı söylenebilir. Geçmişe çocukluğun bakış açısıyla yaklaşan yazar,

hem geçmiş günlerin bugünle karşılaştırmasını hem de çocukluktan yetişkinliğe geçen anlatıcının kendi üzerindeki değişimi görmek mümkündür. “Üstümüzde Yıldızlar Hep”te yıldızlar, Edip Cansever’in “gökyüzü gibi bir şey çocukluk hiçbir yere gitmiyor” dizelerindeki benzetmesini andırır. Buradaki yıldızlar da anılar olarak düşünülebilir ve böylelikle yazar, yıldızların gökyüzünden ayrılmaması gibi anılarından ayrılamamakta, onlarla beraber yaşamaktadır. Öykünün başında çocukluğuna dönen anlatıcı, çocuk-annesi ile münasebetinden bahseder:

Her adım atışta sıcak sıcak tozların kalktığı, sokak bile diyemeyeceğimiz, seyrek taşlı birtakım yollardan geçip Çeşmemeydanı’ndaki o eve varırdık. Kapı önünde, her gelişimizde yanında bulundurduğu hafif nemli mendiliyle dizlerimi yeniden siler, lacivert pantolonuyla gömleğimdeki toz pudralarını büzülmüş dudaklarındaki sevecen püf püflerle ve yumuşak fiskelerle silerdi annem. Üstünde asılı minik çana çarparak açılan kapıdan içeri girdik mi, insanları da avlulu evleri gibi içine kapanık o tozlu sokaklar, çın sesinin büyüğü ile yok olup unutulur; leğende, her ziyaret öncesi yeşil sabunla ovula ovula yıkanmışlığım, her ikisi de kısa olan pantolonumla kareli gömleğim sandıktan özel çıkartılmışlığı da geride kalırdı artık. (Minnacık Bir Uçurum, 117)

Anlatıcı çocukluğunda annesiyle sıklıkla gittiği evi anımsar, bu gidişlerde tekrarlanan durumları annesinin merhametini öne çıkartacak şekilde anlatır. Avlu kapısının açılmasıyla yeni bir dünyaya girilir, sokakların büyüğü kapı sesiyle bozulur. Çocuk da avluya girerek misafirlik sürecinden çıkmıştır; çünkü gitmeden önce yapılan hazırlıklar artık unutulmuştur. Anlatıcı, çocukluğunda sıklıkla tekrar eden bu gidişi tüm ritüelleriyle anımsar, bu ev ve annesi ile oraya ziyaretinin anlatıcı üzerinde yoğun etkisi kalmıştır. Mekânın Adapazarı olması, metni yazar-anlatıcının anlatma ihtimalini yükseltmektedir. Yazar, anılarla yaşamaktan dolayı mutluluk duyar, onları kaybetmemek ister. “Nihavent” öyküsünde bu durumu açıkça dile getirir. Çocukluk, doğal olarak geride kalacaktır; ancak anılar yaş ve durum gözetmeksizin yazarda kalmalıdır:

Çocukken uçurtmamı kaptırmıştım rüzgâra. Anısı bana bırakıp uçurtmayı alıp gitmişti rüzgâr.

İyi ki anılar uçurtma değil! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 67)

“Nihavent”teki anlatıcı, çocuğunun kendisine dedesini sorması üzerine, babası ile alakalı somut bir iz peşine düşer; ancak bulamaz. Kentleşme ve modernleşme dolayısıyla öz’den kopan anlatıcı, yalnızca çocukluğuna dair küçük anılara sahiptir; bu anıları da kaybetmekten korkmaktadır. Anlatıcı, çocukluğunda uçurtmasını yitirmiştir; ancak uçurtma anı olarak hala varlığını sürdürmektedir.

Ben-anlatıcının çocukluk-Adapazarlılık ekseninde yazara yaklaştığı “Çocuk ve Su”, anlatıcının çocukluğa yoğun biçimde duyduğu özlemi anlatmaktadır. Öykünün bütününe yayılan çocukluk özlemi, ben-anlatıcının çocukluğunda Çarksuyu üzerinde ailesiyle çıktığı sandal gezisini içerir:

Yazlarda, pazarları demiryoluna gelir, geçitten sağa sapar, Zirai Donatım Fabrikası'nın duvarı yanından yürürdük. Yol Çarksıyı'na iner. Ucunda, sol başta, salkımsöğütler içinde bir lokanta vardır. Gizlice durur. Su üzerine uzanmış köşkvari odacığı ile harikadır. (...) Karşısında, duvarın bitiminde de alçalarak ve eğretiden bir iskele, iki yanında tenteli sandallar. Binişirdik. (...)

Çarksuyu, Sapanca Gölü'nün fazla suyunu adımcık adımcık götürüp yukarılarda Sakarya'ya bırakır. Adapazarı bu iki suyun arasındadır. Kendi halimizce yaşarız. Çarksuyu fotoğrafımızdır sanki çok severiz.(...)

Sazlardan, suya boyun eğmiş ağaçların dallarından ve oklamaya, çılpığa, hösgüne (Bunlar ne? Bunlar bizim Adalı balıklar) atılmış oltalardan sakına sakına ve sesleri seslere ekleye ekleye suyun akışınca yol alırız. Sandalcı sadece yön vermek için kullanır kürekleri. (...)

Annemle babam arkada karşılıklı otururlardı. Sazlardan mı, şamatadan tarafa mı geçeyim bilemezdim. Bir annemin, bir babamın yanında olurdum. Düşeceksin! derlerdi. Bakardım, sandalın göğsüne yüzükoyun uzanmışım, bacaklarım ellerinde, emniyeteyim.

Çok güzeldir. Arkasında yol bırakarak kayar sandal. Malayla sıvanmış gibi olur su. Üçgenleşir. Bu arada iki yandan da küreklerin çizgileri gelir büyüyerek; çizgileri çizgilere karışır, gider, uzaklarda sakinleşir. Özenir, sağ elimin işaret parmağını ilk boğumuna kadar suya sokarım ben de. Bir güzel üçgen açılır ki. Açılır, açılır, açılır, sular benim olur.

Suya adını veren Çark'ın orda biter gezi. Biter çocukluk. (Zamansız, 61-62)

Anlatıcının çocukken Çark üzerinde ailesiyle yaptığı gezi, suyun dinginliğinin verdiği huzura mütenasip anlatılmıştır. Çocuk, annesi ve babasının kendini tutmasıyla güvencedir; bu güvenle huzurun keyfini doyasıya yaşar. Böylelikle anlatıcının çocukluk ile güveni özdeşleştirdiği söylenebilir. Bu güvenle suya temas eden çocuk, suyun bu temastan doğan açılımla hayallere dalar; bu izlenim onu suyun sahibi yapar. Gezinin bitmesi, çocukluğun bitmesidir. Öyle ki bu bağlamda su üzerindeki gezi ile çocukluğun, çocukluk ile güvenin, güven ile huzurun, huzur ile mutluluğun birlikteliği öne çıkar. Diğer taraftan Adapazarlılık ekseninde öne çıkan unsurlar da şehrin geçmişine duyulan özlem ile çocukluğun birleştirilmesi şeklindedir. Anlatıcının saydığı balık isimleri, Adapazarı ve balık düşünüldüğünde doğrudan anılır. Burada Sait Faik'in Adapazarı'ndan bahsederken söz konusu balıkların isimlerini sayması da önemli etkidir. Nitekim Necati Mert öykücülüğünün önemli kaynaklarından biri de Sait Faik'tir; “Saksıda Papatya”da bu bilgi doğrudan verilir.

2.4.4. Adapazarı'nın Geçmişine Duyulan Özlem

Necati Mert, geçmişe özlem temasını, geçmişi anlatmak, ben-anlatıcıyla geçmişten bahsetmek ya da çocukluğa özlem duymak dışında doğrudan Adapazarı'nın geçmişini anmak ve değişiminden duyduğu rahatsızlığı dile getirmek şeklinde de işler. Diğer işleyiş şekillerinde de mekân çoğunlukla Adapazarı olsa da burada doğrudan şehrin değişmişliğini sorguladığını, bu bağlamda geçmişinden bahsettiğini görmekteyiz. Zira Necati Mert öykücülüğünde yaşayan şehir Adapazarı'dır; Adapazarı, özellikle taşralılık ekseninde bahsedilen merkezdir. "Küçük Osman Çıkmazı"nda anlatıcının gerek Adapazarı'ndan bahsetmesi, gerekse öykücü Faik Baysal'la kent içinde geziye çıkması ve şehrin değişimini sorgulaması, ben-anlatıcının yazar olduğunu göstermektedir. Yazar, Faik Baysal'ın yine Adapazarı'nda geçen bir öyküsünden yola çıkarak, Faik Baysal'la şehri dolaşmaları ve öyküde geçen Küçük Osman Çıkmazı'nı aramalarını anı tarzında anlatır. Burada şehrin geçmişiyle alakalı bilgi verilir:

Eski Adapazarı'nın kara dutlu akşamlarından biri yine. Perakende uçuşlardan dönen kargaların bulut bulut toplanıp istasyon çınarlarına konduğu vakit şimdi. Etekleri yosun tutmuş hazneli çeşmeden gürül gürül dökülen suyu, çeşmeye elinde çift kulplu testisi ile takunya tak tak leylek bacaklı Vasfiye'yi ve o gelir gelmez çeşme başında başlatılan dedikoduyu duyar gibi, görür gibi, yaşar gibi oluyorum. (49)

Yazar-anlatıcı, şehir içinde gezerken, mekânın yaşamsallığından yola çıkarak geçmişini anımsar, anıları canlanır. Ancak gördüğü şehir ile anılarını yaşadığı şehir birbirinden çok farklıdır. İnsanın değişimi anıları muhafaza ettiğinden şehre nazaran daha yavaştır. Şehirse modernleşme yolunda değerlerini teker teker kaybeder, geçmişinden hızla uzaklaşır:

İnsanların değişimi ile kentlerin modernleşmesi aynı eğriyi çizseydi keşke! Gerçi büyükbabasının olmazlamasına karşın, Mustafa'nın silah sesini duyar duymaz koşup avluya gelen yaz tatili konuğu kolejli öğrenciden de, uçurtması ve armutluk için çitler, hendekler, tel örgüler atlayan yeni yetmeden de epey uzak yaştayız. (...)

Oysa birbirinden yirmi beş yıl arayla dünyaya gelen iki insan, bir sokağın elli yılından değişmemiş bir çizgi çıkartamıyorduk. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 51)

Her ikisi de Adapazarı öykücüsü olan Faik Baysal ve Necati Mert, şehir içi gezilerinde geçmişteki yaşantılarına dair herhangi bir iz bulamaz; Faik Baysal'ın öyküsünde işlediği sokak dahi kaybolmuştur. Kentleşmenin tesiriyle şehrin değerlerini yitirmiş olması ve yazarların kendilerine ait bir iz bulamamaları bağlamında modernlik ve değişim eleştirisi öne çıkmaktadır.

Geçmişe özlem teması özellikle geçmişle yeniye karşılaştırarak yeniye eleştirme amacıyla işlenmiştir. Çoğunlukla anlatıcı-yazarın başkahraman olduğu anı tarzı öykülerde, değişimle birlikte kaybedilen duygu ve değerler öne çıkarılmış, yazarın çocukluk anılarından kesitler anlatılan olay ya da durum içeresine yerleştirilmiştir. Adapazarı'nın geçmişine dair sahneler de öykülerde yer bulmuştur. Görülüyor ki Necati Mert, değişimi merkeze aldığı öykülerinde değişime neden karşı olduğunu geçmişe duyduğu özlemle dile getirmiş olur. Yenilik, ani bir şekilde dayatılmış, her geçen günün eskiye karışması ve bu karışmanın geride değer bırakmaması, yazarı çocukluğuna götürür; artık değişme imkânı kalmayan zamanlar özlemle anılır.

2.5. AİLE

Aile, toplumun en küçük birimi, yapı taşıdır. Aile kurumunun varlığı toplumun bir arada olabilmesi için temel faktördür. Necati Mert, toplumsal değişimin sancısını, değişimle birlikte gelen değerler yozlaşmasını öykülerinin ana teması yapmış, modern toplumda aile kurumunun öneminin yitirmesini ve bundan kaynaklanan sonuçları öykülerinde işlemiştir. İlk öykülerinde değişimin etkisini ideolojik boyutta inceleyen yazar, sonraki öykülerinde ve bilhassa son öykülerinde değişimin uzun vadede doğurduğu aile kurumunun yozlaşmasını işlemiştir. Aile, Necati Mert'te aile kurumu ve evlilik bağlamında iki şekilde incelenmiştir.

2.5.1. Aile Kurumu

Aile kurumunun önemi, Necati Mert öykücülüğünün son dönemlerinde sıklıkla işlenmiştir. Yazarın son öykü kitabı olan *Zamansız*'ın ilk bölümünü oluşturan "Fesleğen", aile kurumunun dağılması, ebeveynlerin aile kurumunda etkisiz kalışı ve geçmişteki aile yapısının şimdi ile karşılaştırılmasına dayanır. Birbirine bağlı dört öyküden oluşan "Fesleğen" adlı bölüm, yurt dışında yabancı uyruklu bir kadınla evlilik yapan Koray'ın durumunun, annesi Necibe ve babası Necip Bey üzerindeki tesiri konu alır. Birinci öykü "Fesleğen"de söz konusu durumla alakalı bilgi verilir, Koray ve Natali'nin oğlu Erman'ı dört yaşına göremeyecek olmanın Necip Bey ve Necibe Hanım'da uyandırdığı hüznün anlatılır. Necibe, bir defa torununu görmeye gitmiş, Natali'nin onu istemez tavrı ile karşılaşmış, döndüğünde ise Necip Bey'e hiçbir şeyden bahsetmemiştir. Tüm bunları Koray'dan gelen e-postayla öğrenen Necip Bey ile Necibe arasında, durumun vahametinden haberdar olan ancak herhangi bir şekilde gündeme alınmayan, bilmezlikten gelen bir suskunluk vardır:

(...) Ama öyle değilmiş. Okudukça anladım, Necibe'yi istemezmiş Natali. (9)

Necibe'nin torunu ile fotoğrafı üzerine Necip Bey yorum yapar. Necibe'nin dönüş sonrasında anlattıkları ile fotoğrafta okunanlar birbiri ile çelişir:

İkinci gidişi bebekten sonra oldu. İlkini üç katı sürdü. Üç hafta kaldı Necibe. Erman'ı sevmiş, kucaklamış, sıcaklığını almış, ona da kendi sıcaklığını vermiş, anlata anlata bitiremiyor. Ama fotoğraflarda tam böyle değil. Gözleri yine ıslıl ıslıl da tutuşu hiç çocuk tutmamış, iki çocuk büyütmemiş gibi. Bir bekâr erkeğin tutuşunca ürkek. Neden böyle? Natali endişeleniyormuş. Böyle diyor Necibe. (Zamansız, 10)

Necibe, torununu Natali'nin gözetimi altında sevmiş, bu gidişinin sonunda Natali, dört yaşına gelene kadar Erman'ı Necip Bey ve Necibe'ye göstermeme kararı almıştır. Yabancı gelinin aile içine böyle bir yabancılaşma sokması, aile için kabullenilemez bir durum olsa da sitemlerini içlerinden geçirirler, birbirlerine durumla alakalı herhangi bir şey söylemezler. Necip Bey, duruma tepkisini torununu görmeye gitmemekle gösterir. Necibe, sıkıntısını ve hüznünü Necip Bey'le paylaşmaz, Necip Bey Koray'dan aldığı haber ve hissettiklerinin birleşmesiyle, torununa gitmediğine dair pişmanlık duymaz:

İyi ki gitmemişim. Bir sevinçle söyleyiyorum bunu. Gitseydim sağlam kalmayacaktım. Küreselciliğin yok ettiği eski şehirler, muaşakalı mahalleler, önleri üzümlü, asmalı, pencereleri sardunyalı kasaba evleri gibi yıkılıp gidecektim belki. Şimdiyse bir zamandan bir zamana uzanmış ahşap bir merdivenim sanki değil hoyrat başarılarla, gül dokunmalarıyla bile seslice seslice esniyorum. Hangisi tercihe değer bu ikisinden? Edilebilir mi? Yedi yıl buğz yaparmış Natali. Annen, annen der dururmuş. Duyunca şaşırırım. Demek yedi yıl! Her insan her kokuyu almasa da, belli, özel kokuları alır sanırım. Gitseydim göreceğim olurdu muhakkak, bu da bana yeterdi. Necibe hiçbirini anlatmadı. (Zamansız, 11)

Necibe, Halk Eğitim'de çeşitli derslere gitmekte, yalnız kalmışlığını bu yolla dindirmeye çalışmaktadır. Kursu yeni gelen Vicdan ile tanışır, Vicdan'ın Moskova'da Rus Dili ve Edebiyatı okuduğunu, orada bir doktorla evlendiğini, orada yaşadığını öğrenir. Eşini kanserden kaybeden Vicdan, Adapazarı'na yerleşmiş, Moskova'daki mutluluğunu burada bulmaya çalışmıştır. Necibe, Natali'de görmüş olduğu Rus kültürünün farklılığını Vicdan'ın oradaki mutluluğuyla karşılaştırır, içinde yeni bir umut doğar:

'Nedir mutluluk?' Tanıdık veya değil, yerli ya da yabancı, uzak yahut yakından, kadın yahut da erkek fark etmez, kimlerden oluşursa oluşsun bir gruba yavaşça bırakıvermek kendini. Kadın böyle demiş Necibe'ye. Moskova'da bu olurmuş işte. Fakültede de olmuş. Gelin gittiği evde de. O Rus kızları için neler denmedi burada. Neler yakıştırılmadı kendilerine. 'Oysa öyle hamarat, öyle sevecendirler, sadece eşlerine, çocuklarına değil, eşlerinin ailelerine de öyle bağlılar ki!' (Zamansız, 12-13)

Necibe, içinde gizlediği tüm sıkıntılarını Vicdan'dan öğrendikleriyle bastırılmış, torununu kendisinden uzak tutan Natali'ye karşı yeni bir umut görmüştür. Bu durumla alakalı sıkıntısının şiddeti, Vicdan'ın anlattıklarına verdiği tepkinin şiddetiyle eş değerdir. “Duydun mu Necip, duydun mu?” ifadeleriyle heyecanını gösterir. Necip Bey ile Necibe arasında alenen konuşulmayan bu durum, Necibe'nin aşırı tepki ve heyecanı ile ortaya çıkar. Ancak Necip Bey gerçeğin farkındadır, yine suskunluğunu bozmaz ve Necibe'ye gerçeği açıklayamaz:

Ne diyeyim? Erman'ı, dört yaşına basmadan internet camında bile göremeyeceğini...Göremeyeceğimizi nasıl diyeyim? (Zamansız, 13)

“Hikâye İşte!’de Koray, ailesinin yanına bir haftalığına tatile gelir. Bu gelişinde yalnızdır, Erman yanında yoktur. Necip Bey, Koray'ın yalnız geleceğini bilmektedir; ancak yine de Erman'ı getireceğine dair umut taşır. Gerçek, Erman'ın dört yaşına kadar gelemeyeceği, Necip Bey'in onu yalnız internet camından görebileceğidir. Necip Bey hem kendisinin torununu göremeyeceğine üzülmemekte, hem de Necibe'nin suskun sitemine şahit olmaktadır. Necip Bey üzüntüsünü içinde taşır, dışarı belli etmez:

‘Yalnız geleceğini biliyorduk. Ama insan yine de umutlanmakta’ diyor Necip Bey. Duruyor. Yutkunuyor. Çoğu içerde kalan, dışarıya birazı, o da gölgeli çıkan bir sesle sürdürüyor: ‘Oysa torun henüz bir yaşında. Koray nasıl getirsin!’ Tıkanıyor: ‘Hem...’ Yetişkinler ağlamaz, o da ağlamıyor.”

“Hay Allah!

Dede olup olmadığının bile farkında değil adam. (Zamansız, 15)

“Fesleğen”in devamı olan “Hikâye İşte”de anlatıcı yazardır. Necip Bey'in hikâyesi ile kendini karşılaştıran yazar, Köksal Alver'den gelen e-postanın içeriğinden bahseder. Burada Köksal Alver'in oğlu Aziz Taha, fotoğrafta Köksal'ın kitaplarıyla oynar, kitaplardan biri de Necati Mert'in *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'idir. Aziz Taha, diğer karede yazarın kitabına sınımsıkı sarılmıştır. Yazar bu durumdan etkilenir, Necip Bey'in hikâyesi ile kendini karşılaştırır; torun sevgisi ve ağlamak bağlamında aynı duyguları hisseder:

Hemen açtım. Beş resim. Nasıl sarmış Aziz Taha beni! Sanki dedesiyim! Babasını da bir derin dinliyor. Sanki çocukluğuna yeniden dönmüş bir yetişkin. Her birinde gözlerim biraz buğulandı. Yetişkinler de ağlar, deyip gözyaşlarımı akıtacağım neredeyse.

Hikâye işte!

Ama ya benim yerimde Necip Bey olsaydı... (Zamansız, 17)

Anlatıcı-yazarın resim karşısında hissettikleri ile Necip Bey'in torununa duyduğu özlem ve buna bağlı duyguları aynı doğrultudadır. Necip Bey'in hikâyesi üzerinden yazarın yaşamsal gerçekliğe oldukça yakın duran hikâyesi, iki hikâyenin birbirini açıklaması ve desteklemesi şeklinde birlikte verilmiş, benzerlikler kurulmuştur.

“Fesleğen” bölümündeki üçüncü öykü olan “Hiç İsyansız”da anlatıcı yine Necip Bey'dir. Torun Erman'a duyulan hasretin 'hiç isyansız' anlatıldığı öykü, Necibe'nin mırıldandığı şarkı ile açılır ve öykü boyunca Necibe'nin şarkısı, söz konusu duruma duyulan hislerin özeti niteliğindedir:

Balkondayız. Necibe'nin, ancak benim duyabileceğim bir iç sesle şarkı mırıldandığı saatler. *Yine bir sızı var içimde akşam oldu diye.* (...) Gitmişler. Bekleiyoruz. Böyle mi olurduk eskiden? Çok isterdim Koray'ın da eğer içinden geçen bir şarkı var ise ne olduğunu duyayım. Oturuyor öyle. Kendi zarfı içinde. Solunu trabzana vermiş, sağı boşta. Tutmuyor gibi. (Zamansız, 19)

Necip Bey, Necibe'nin şarkısını duymakta, isyansız tepkisine şahit olmaktadır. Ancak Koray'ın durumu hakkında bilgi sahibi değildir ve bununla alakalı merak içindedir. Koray, gelirken Erman'la alakalı fotoğraflar ve kayıtlar getirmiştir. Torununu görememenin hüznünü yaşayan Necip Bey, kayıtlara ve fotoğraflara bakmamakta, bu duruma tepki göstererek onu içselleştirmemektedir. Erman'ın yaş gününde yanında bulunanlar da dikkat çekicidir:

İşyerinden arkadaşları. İngilizler. Emirlerin yağlıboylarını yapan bir İtalyan ressamdan söz ettiydi, belki o ve Fransız karısı. Birkaç Türk. Gelinin Ruslardan görüştükları. Eşler. Çocuklar. Boncuk'un bile misafirleri varmış. (...) Dubai'de hep böyle oluyormuş yaş günleri. Babaannesiz mi? Dedesiz mi? 'Baban bakmıyor Koray. Geçen yılkilere de bakmadı. Önünde bir iki açmayı denedim alet, kalktı odasına gitti.' Neden bakayım? Yabancı olsa, merak eder insan. Ama kendi torununu, dört yaşına kadar, hem de internetten seslenmek dahi yasaklanmış ise merak etmeli mi?

Necibe gelmiş, elinde benim hırkam, dikilmiş, dinliyormuş. Döküldü dökülecek. İpekten kumaşı-belli oldu-sık ve sızılı ebrular alacak bundan böyle. 'Otur, Necibe!' dedim. Gözleri küçülmüştü. Hiç isyansızdı, için içindi. 'Vereyim Koray'a da' dedi. Sırtına verdi hırkayı, önden kavuşturdu, arkasını tıptısladı. Koray da elinden tuttu annesinin. *Gözüm acıyor ağlarım halime hâlâ bilmem niye?* (Zamansız, 20)

Erman'ın doğum gününe 'tüy bulutu' Boncuk'un dahi misafirleri gelmiş, ancak babaanne ve dede gidememiştir. Çünkü Natali, Erman dört yaşına gelene kadar onu Necip Bey ve Necibe'ye göstermeyecektir. Koray, Natali ve Erman'ı tatile göndermiş, kendisi de ailesinin yanına gelmiştir. Herkes durumun farkındayken hissettiklerini söze dökmez; yalnız Necibe'nin mırıldandığı şarkı durumun tasviridir. Memduh Şevket'in hikâyesine gönderme

yapan anlatıcı, çevirdiği zincirle babasının uyarısına rağmen kıran çocuğun, babasının sessizliği üzerine duyduğu rahatsızlığı anlatmış, annesinin sabah kızmasıyla sıkıntısının geçmesini torununu görememeleri ile hasretlerini içlerine atmalarını benzetmiştir. Anlatıcı ve Necibe de Koray'a sitemini dile getirmemekte, sessizliğini sürdürerek 'isyansız'lığını yaşamaktadır. Bu isyansızlığın önündeki 'hiç' nitelemesi, durumun bahsedildiğinin tam tersine işaretler. Necip Bey, zihninden geçenleri metne aktarır; ancak Koray'la paylaşmaz. Buna göre Koray'ın çocukluğunda dedesi ile yakınlığından, dedesinin torunu ile beraber olduğundaki mutluluğundan bahseder. Bu hikâyeyi Koray'a anlatıp anlatmamak arasında kendini sorgular:

Koray da bilir bu hikâyeyi. Çok anlattık. Kinaye olur mu ki, hatırlıyor musun Koray, dedeni nasıl sevindirmiştin, desem, hikâyeyi yeniden anlatsam şimdi? (Zamansız, 22)

“Fesleğen” bölümünün son öyküsü “Nasıl Sevilir Torun?”da yazar ile anlatıcının konuşmalarını görmekteyiz. Koray, Natali ve Erman, bir geceliğine Adapazarı'na gelmişlerdir. Yazar, bu duruma sevinir ve hasret giderdiklerini düşünür. Ancak Necip Bey, torunu ile iletişimde problem olduğunu düşünmektedir. Nitekim dört yaşına gelmiş olan Erman, dedesinden çok farklı kültürle yetişmiştir; dili dahi farklıdır:

‘ Kendi sıcaklığınızı verdiniz, onun sıcaklığını aldınız. Dedeyle torun buluştunuz-sevindim.’

‘Sıcaklığımı aldım, evet. Verdim mi, bilmiyorum. Nasıl sevilir torun? Tosun dersin, kerata dersin. Kızarsın köftehor, haşerat falan. Diyemiyorum.’

‘Neden?’

‘Derim de demiş olmam. İngilizcesini demem lazım. Anaokulunda da İngilizceymiş eğitim. İngilizce için, benim dilim, diyormuş zaten Erman.’

Bereket, dil konusunu dert etmiyor Necip Bey. (Zamansız, 26)

Necip Bey, hiç görmediği torununa görünürde kavuşmuştur; ancak yine de ona sıcaklığını verememektedir. Çünkü Erman, dedesinin dediklerini anlamamaktadır. Necip Bey, Erman'ı nasıl seveceğini kestiremez, Erman'ın öz'ünden maddi-manevi uzaklığı karşılaşmaları sırasında ortaya çıkar. Yine de Necip Bey torunu ile aralarında bu derece farklılık olmasına içerlemez. Hikâyeler vasıtasıyla bu açığı kapatmıştır. Torunu ile oynadığı oyunlar, torunu hakkında dinlediği hikâyeler Necip Bey'in torununa kavuşması için yeterli gelmektedir; Necip Bey bunca aradan sonra bunlarla yetinebilmektedir.

2.5.2. Evlilik

Ailenin ayakta durabilmesi için temeli teşkil eden evlilik, değişimin etkisinde Necati Mert öykücülüğünde yer alır. Evlilik, huzur, ait olma, güvende hissetme, cinsellik bağlamında işlenmiştir. Ayrıca modern bireyin özgünlüğünü kısıtlar görünen evlilik, söz konusu bakış açısının eleştirilmesi şeklinde ele alınmıştır. Kimi zaman mutlulukla, kimi zamansa tutsaklık şeklinde sürdürülen evlilik, Necati Mert öykücülüğünde var olması gerekliliği mesajı verilerek anlatılır. Denk olmayan evlilikler ise beraberinde taşıdığı problemlerle işlenir.

“İki Portakal” adlı öyküde Avukat Cemal Bey’le stajyeri Serap’ın aşırı yakınlaşması sonucu dedikoduları çıkmış, bu sürede eşine ihanetini gizlemek için eve iki portakalla giderek sözde bağlılığını göstermeye çalışmıştır. Sonrasında ise Cemal Bey mutlu süren evliliğini tutsaklıktan kurtulma ve çağdaşlaşma adına bitirmiştir. Serap’la evlilik kurumu dışında dost hayatı yaşayan Cemal Bey, bir sabah terk edilmiş, ailesini bozmasının pişmanlığıyla kalakalmıştır. İki portakal burada aile kurumunun sıcaklığı, mahremiyeti ve mahremiyetin taşıdığı huzurla öne çıkar:

Oysa sıcak bir odada, eski çarşılar kadar serin, sessiz ve sabırlı bir kadın, önündeki masada, Çin işi porselen tabakta öylece duran iri, güzel bir portakal ve hemen yanında yine öyle durup duran zarif bir bıçaksa gerçekten bekliyordurlar... Kimseler de bilmiyordur. (Minnacık Bir Uçurum, 39)

Evlilik, sadakatle ayakta durur. Burada aile kurumu sadakat bağlamında portakal, bıçak ve mahremiyet üzerinden simgeleştirilerek anlatılır. Aileyi oluşturan bireyler arası ilişkileri kimselerin bilmiyor olması ile özel hayata dikkat çekilir. Günübirlik ilişki yaşayan Cemal Bey, anlık hevesleri neticesinde çağa uyma kaygısıyla ait olduklarını kaybetmiş, ailenin temeli sadakati yok ederek kendini bekleyen iri ve güzel portakaldan yoksun kalmıştır.

“Kartpostal Titreşim”de evlilik kurumunun modern bireydeki yansıması anlatılır. Görünürde tutsaklık olarak görülen evlilik, ancak yaşandığında bireyde anlam kazanır. Modern bireyse hayatının tekdüzeliğinin sebebini evliliğe bağlar:

Evlilik!

Duvarları aşıp kasaba dışına çıkmayanların hücre hapsi!

Denize düştüğümüzde sarıldığımız yılan!

Sağ kalmanın sevinciyle ömür boyu bırakamadığımız cankurtaran simidi!

Yeni çağların doğumunu sinsin sinsin boğan sızır!

Yuvanın selameti için bileklerimiz prangalanan çocuklar!

Sanki hiç kadın olunmamış ve sanki göğüs hiç titretmemişçesine unutulmuş bir dişilik ve onunla yer değiştiren analık duygusu!

Geçim derdi! Eşya, boğaz, mülk, tatil, yakıt, konuklar, giyim, eğitim, armağanlar, taksit, senet, vezne, kasa fişi, piyasa, enflasyon...

Zorunlu komşuculuk! Postacıya, çöpçüye bahşiş! Fırıncıya güler yüz! Biletçiye ufak para! Eşlerin amirlerinden çocukların öğretmenlerine kadar göz alabildiğine bağımlılık!

Ya gebe kalırsam! Hapların yan etkisi! Günüm gecikti, tahlil! Yoruldum bugün, yarın gece! Çocuklar uyumadı henüz, yataklarında dönüyorlar! Uzayan regl günleri! Bırak oynamayı, saat kaç oldu! Boş bulunma sakın, tehlikeli günlerdeyiz!

Cinsiyetimizi rahat kullanmak için giriştiğimiz, ama kullanamadığımız gibi, ezmesine de katlandığımız bir şahmerdan evlilik! (Minnacık Bir Uçurum, 60)

Değişimin aile yapısında etkisi “Kürkçü Dükkânının Anahtarı”nda kendini gösterir. Paranın tüm değerlerin önüne geçmesi, toplumun en küçük yapı taşı olan aile ve ona bağlı değerlerin de değişmesine neden olur. Evlilik öncesinde dişiliği ile var olan kadın, evlendikten ve çocuk sahibi olduktan sonra annelik rolüne girer, erkek ise söz konusu role uyum sağlayamadığından kendini tatmin arayışındadır. Aile kuran çiftler, birbirlerine eş olma kimliklerinden çıkarak ebeveyn kimliğine bürünür; böylelikle başlangıçtaki erkek-kadın birlikteliği farkı bir seyirde gelişir:

‘Bu kadarı da haksızlık! Çocuklar olana kadar her şey düzenliydi Semahat, unuttun mu? Ne olduysa ondan sonra oldu. Sen, çocuklar, dedin, anneliği seçtin. Unutun, beni de, kendini de. Bana da işim kaldı. Eğer ben de, çocuklar, diyebilseydim senin gibi, çocuklar üzerine titreyen senin yanında yer alabilseydim sorun kalmazdı. Ama olmadı. Bir şeyler değişiyor çünkü Semahat! Çocukları için saçını süpürge eden anneler, ceketini satan babalar geçmişte kaldı. Yerlerini, çocuklarıyla birlikte yaşayan ebeveynler aldı. Birlikte yaşamak, özel hayatımızı kimselere, çocuklarımıza bile kaptırmamak yani. Oysa...’

‘Oysa neler kaptırılmadı!’ diye sürdürecekti Timur Bey, ‘En başta cinsiyetimiz! Hanidir, birbirimize işadamlığımızdan, anneliğimizden sıyrılıp, bir erkek, öteki kadın, iki insan gibi sarılamadık, örneğin!’ (Minnacık Bir Uçurum, 111)

Timur Bey bu düşüncelerle, kendisini arayan kadınla buluşmaya gider. Eşinin anneliğinden sonra kadınlığını istediğince ifa edemediğini düşünen Timur Bey, baba kimliğinden sıyrılarak erkekliğini yaşamak ister. Buluştuğu ve beraber olmak istediği kadın, aslında kimliğini değiştirmiş eşidir ve öykünün adından da anlaşılacağı üzere dönüş yine eşinedir.

Evlilik, görüldüğü gibi modernitenin dayatmalarından bunalan bireyin birincil derecede suçladığı kurumdur. Birey, modern toplumdan kaçmak için, toplumun en küçük yapı

taşı olan aile kurumundan kurtulmak ister; öyküdeki anlatıcı modernin kendini tutsak eden ritüellerin arasına evliliği de alır. Aile kurumunu devamlılığını sağlayan çocukları dahi tutsaklık olarak algılayan anlatıcı, çocukların sorumluluklarının doğurduğu zorunluluklardan bahseder. Kadınsa çocukların varlığıyla birlikte dişiliğini yitirir, annelik rolüne bürünür. Böylelikle evliliğin başlangıçtaki amacı cinsellik yavaş yavaş kaybolur. Bu bağlamda anlatıcı, evliliğin cinselliği dahi sıradanlaştırdığını savunur. Modern hayatın tekdüzeliği, evliliği de bünyesine katar, sürekli yeni ihtiyacın peşinde koşan birey, böylelikle duygusal tatminin yanı sıra cinsel tatminini de tamamlar. Bu bağlamda cinsellik de bireyde tutsaklık haline gelir. Evlilikle alakalı bunca olumsuz düşüncüyü sıralayan anlatıcı, tüm bunların ancak bir yuva sıcaklığıyla açıklanabileceğini öykünün devamında gösterir. Aile kurumunun tadını yaşayan birey, söz konusu tutsaklık düşüncesini terk eder, henüz kapıyı çalısıyla bile aile içinde özel bir yer sahibi olan birey, ışıl ışıl gözlerle karşılanarak ait olma duygusunun verdiği huzurla tüm bu düşüncelerden sıyrılır.

Yanlış tercih neticesinde gerçekleşen evliliğin doğurduğu sıkıntıları işleyen “Bir Yaprağın Düşüşüyle” adlı öyküde, anlatıcının hakkında bilgi sahibi olmadığı, yalnızca gördükleriyle yorumladığı çiftin durumu anlatılır. Aile kurumuna dâhil olan, ancak bu kuruma aidiyet hissedemeyen çiftler, evlilik hakkında olumsuz düşüncelerin doğmasına neden olur. Yanlış verilen karar, evlilikten ziyade zorla sürdürülen beraberliği adı olur:

Belediye Bahçesi'nin, ahşabı, beyaz, temiz örtülerle gizlenmiş masalarından birinde bir çift; fakat karı koca olmaktan çok uzak bir masa marifetiyle yan yana gelmiş iki yabancı olarak görülen bir çift; asıl eşleri olabilecek sevgililerini yitirmekle veya onları hiç bulamamakla uğradıkları hayal kırıklığından hâlâ kurtulamamış, aradıkları teselliye ne hatıralarında, ne görgülerinde, ne de birbirlerinde bulabilmiş iki dul gibi iki âşık mazlumu; iki sabırlı insan oturmuş, dalmış bakıyorlar. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 106)

Evli çiftin birbirine yabancı oturuşu, bir yanlış yaşayormuşçasına görünüşü, birbirlerini sabırla bekleyişleri evlilik kurumunun yanlış tercihle gelebileceği noktayı gösterir. Evlilik ancak birbirine ait olan mutlu bireylerin sürdürebileceği bir süreçtir; hayatın asıl şekillendiği, anlam kazandığı kurumdur. Eğer başlangıçtan kaynaklanan problem varsa, anlamsız ve zorunlu bir şekillenmiş evliliğin sonucu olur. Burada evlilik, cinsellik bağlamından uzaktır; yalnızca evlilik kurumunda bir arada yaşama gereksiniminin nasıl doğru şekilleneceği üzerine yorum yapılmıştır.

Gönüller Küçüldü'de birbirine bağlı olan ilk öykü “Eşler” ile son öykü “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor”da evlilikle alakalı düşünceler işlenir “Eşler”de Muammer Bey, karısının ölümünden sonra arayış çok uzatmadan, biraz da dünyalık taşıyan, dengi olmayan bir kadınla

evlenir. Muammer Bey'in şahit olduğu kadarıyla mutlu geçen evlilik süreci, Muammer Bey'in tek taraflı düşüncesine göre böyledir. Eşi Nigar, Muammer Bey'in dengi olmaması münasebetiyle farklı gereksinimler içerisindedir:

Evlilik denen şey, ileri yaşlarda evciliğe dönüşür. Muammer Bey, böyle düşünüyor. Hoş, böyle olduğunu da görüyor. Zaten başka türlü mümkün mü? On beş yaş fark gençlikte değil ama, kırktan, hele kırk beşten sonra önemli. Ayrıca Muammer Bey düşünüyor ki, bu, âdetten kesilmiş Nigâr için de böyledir, o da tıpkı kendisi gibi düşünmektedir. (Gönüller Küçüldü, 9)

Muammer Bey, burada kendi adına karar vermekte, Nigâr'ın da kendisine denk olmadığını hesap etmeyerek onun adına karar vermektedir. Ancak Nigâr, bazı hevesler taşır ve Muammer Bey, eve hırka almak üzere geri döndüğünde Nigâr'daki değişikliği görerek gerçeği anlar. Burada da yine doğru verilmiş bir kararla başlayacak doğru evlilik mesajı verilmektedir. Muammer Bey, ilerlemiş yaşına rağmen denginden uzak durmuş, ancak evden tekrar çıktığında baş ağrısıyla yürümektedir.

Evlilik kurumu, hassasiyeti ve gerekliliğiyle Necati Mert öyküsüne girer. Modernleşmeyle birlikte hassasiyetini ve değerliliğini yitiren evliliğin yok olmaya yüz tutmuş değerliliğini öne çıkaran bu öyküler, toplumun temel yapı taşı aile kurumundan başlayarak toplumun bütününe yayılan değişim sancısına alternatif üretme çabasıdır. Necati Mert öykücülüğünde, hangi dönemde olursa olsun, metnin merkezinde yatan bir mesaj vardır. Yazar, bu mesajıyla okuyucunun zihnindekiyi değiştirmek, ona yeni bir yol göstermek amacındadır. Evlilik ve aileyi de modern bireyin gözüyle incelemiş, onun olası değerbilmezliğine yer vermiş, ancak tüm bunlara çözüm üretme yolunu seçmiştir. Cinsellik bağlamında da ele alınan evlilik, aile kurmanın sadece cinsel dürtülerle gerçekleşmeyeceğini ispatlar nitelikte işlenir. 'Evlilik öncesi basit dürtüler, bu dürtülerden yola çıkılarak alınan yanlış kararlar, sonrasında büyük problemlerle kararı alana döner' mesajı, cinsellik bağlamında öykülerde öne çıkar.

2.6. DEPREM

Necati Mert, Adapazarı hikâyecisidir. Öykülerinde işlediği sosyal, siyasal, ekonomik problemler, değişim modernleşmenin tesiri temalarında ortak mekân genelde taşra, özelde Adapazarı'dır. Yaşadığı şehrin sıkıntısını çeken, mekâna yabancı kalmayan yazar, Adapazarı için önemli bir kırılma noktası olan deprem gerçeğini de 17 Ağustos 1999 sonrası öykülerinde sıklıkla işlemiştir. Depremin bireyde bıraktığı ruh hali, umutlarını yitirşi, şehrin deprem

sonrasındaki durumu, depremi yaşayan halkın deprem sonrası yaşam şekli, yeniden yapılanmada yapılan yolsuzluklar çerçevesinde deprem öykülere girmiştir.

Depremi yaşayan birey, deprem sonrası yaşantısında hem mekânını yitirmiş hem de ruhsal çöküntüye uğramıştır. “Ağustos Boşluğu”ndaki 2.tekil anlatıcı, depremin etkisini okuyucuda uyandırmakla beraber deprem sonrası insanların düştüğü boşluğu anlatır:

Sen de bilmiyordun tam ne olduğunu. Öyle yürüyordun. Boş boş. Boşlukta gibi. 17 Ağustos'tan beri öyle oluyorsun zaman zaman. Toprağa basıyorum demiyorsun artık. Toprak kayar biliyorsun. Silkeler. Bırakır. Savurur. Yutar. Boşluk işte bu. Ağustos boşluğu. Neyin boşluğu bu, diyorsun? Deme. Faydası yok. Boşlukta şu bu olmaz. Boşluk kendisiyle vardır çünkü. (Gönüller Küçüldü, 153)

Deprem sonrasında birey, hayata karşı güvenini kaybetmiş, bastığı toprağın dahi güvenilirliğini sorgular duruma gelmiştir. Burada güven yitirme, hayata tutunamama, hayattan kopma anlamında düşünülebilir. Nitekim deprem insanların hayatını aniden değiştirmiş, normal akışında giden hayat, depremle birlikte bambaşka bir yola girmiştir. Gelecek planları yapan, geleceğe dair umut taşıyan birey, depremle birlikte günübürlük yaşamaya başlamış, önceki umut ve planlarının hepsi bertaraf olmuştur. Enkaz altında ölümle burun buruna gelen ve enkazdan çıktığında harap olmuş bir dünyayla karşılaşarak deprem öncesindeki hayatlarından iz bulamayan insanlar, yaşamakla ölmek arasında bir boşlukta kalırlar; boşluğun kendisini dahi sorgulayamazlar.

“Ay Gibi Geçmiyor” deprem sonrası prefabrikte yaşayan Çoksöz ailesini konu alır. Alancuma’da prefabrikte yaşayan aile, çadırdan sonra prefabrik evi saray gibi görerek deprem öncesi yaşantılarını tekrar elde etmeye çalışır. Çoksöz ailesinin prefabriğinde diğer odaya gelen kadınla birlikte hayatları değişmeye başlar; değişim şekli olumsuz gibi görünse de hayatın normalleştiğine işarettir. Gülşen Hanım, başlangıçta kendini belli etmese de zamanla özenli giyinmeye, süslenmeye başlar, tüm yaşadıklarını önceleri saklarken komşusu Çoksöz ailesine anlatır. Bu durum Fıtnat Hanım’ı rahatsız etmektedir. Yılmaz Bey’in de kadına aşırı değer vermesi Fıtnat Hanım’ın rahatsızlığını artırır; eşini kıskanmaktadır. Gülşen Hanım’ın bir akşam karnabahar yapıp gelmesi, Yılmaz Bey’in bu durumu sevinçle karşılaması ve yemekten sonra Gülşen Hanım’a övgüler yağdırması, Fıtnat Hanım için gelinebilecek son noktadır. Nitekim yeni evlendiklerinde Fıtnat Hanım karnabahar yapmış, Yılmaz Bey ise sevmem diyerek yememiş, yememekte de ısrar etmiştir. Burada deprem sonrasında hayatın normalleşmeye başladığı yorumu yapılabilir. Nitekim kıskançlık, aile içi geçimsizlik gibi

insanî değerler tekrar kendini göstermeye başlamıştır. Ancak yine de depremin etkisi unutulmayacak boyuttadır:

Adapazarı yeniden kurulacaktı. Hiç yıkılmamış gibi olacaktı. Kalanlar?
Yaşadıklarımız yaşanmamış... Olur mu hiç? Olur mu? Olur... ? Ol..? (Zamansız, 39)

Çoksöz ailesinin Gülşen Hanım'dan dolayı girdiği çatışma ile deprem etkisindeki yaşam arasında benzerlik kurulur; yeni evlendiklerinde karnabaharı reddeden, ancak Gülşen Hanım'ı takdirle karşılayan Yılmaz Bey'in durumu da, deprem de unutulmayacak bir iz bırakır:

Ay geçiyor. Aylar geçiyor. Her şey... Ama her şey ay değil. Ay gibi geçmiyor.
(Zamansız, 40)

“Bir Fotoğrafa Mektup”ta da Adapazarı'nın deprem gerçeği işlenir. Deprem sonrası Adapazarı'nda kalan bireyin şehre tutunamaması anlatılır:

Tecridin ne olduğunu iyi biliriz. Depremden sonra ne Ada'dan gidebildik ne de Ada'da yapabildik. Bir site içinde oturuyorduk. Komşumuz üç apartman yıkıldı, on beşin üzerinde ölü çıkarıldı enkazdan. Bizim de başka çekeceğimiz varmış mı demeli, hasara uğramakla kaldık. Binayı elden geçirip güçlendirdikten sonra ve ancak yirmi iki ay sonra çıkabildik dairemize.
(Zamansız, 71)

Depremden sonra Adapazarı halkı şehirde kalıp kalmamak arasında boşluktadır. Şehir yıkılmış, harap olmuş; ancak yaşanmışlıklarıyla hafızada kalan Adapazarı, tüm zorluklara rağmen kalınan yer olmuştur. Anlatıcının komşusu onlarca insan ölmüş, kalanlar binalarından olmuş; anlatıcı ise yarı yıkık binayla yarım kalmıştır. Tekrar tamamlanmak, eve dönmek için yirmi iki ay geçmesi gerekmiştir.

“O Gözle”de deprem sonrasında halkın çektiği önce çileye karşın bürokratların yaptığı yolsuzluk meselesine değinilir. Deprem sonrasında prefabrikte kalan mağdurlar için kalıcı konutlar yapılacaktır. Mağdurlar normal hayatlarına dönmeye çalışıp yapılacak kalıcı konutlarla yeni umutlar beslerlerken, bu büyük ihaleden kendilerine pay çıkarmaya çalışanlar vardır:

Abalı'dayız. Prefabrikteyiz. Akşamın esintisi var ama kaçırtaç kadar değil. Fasulyeyi dışarda yedik. Çayımız ateşte. Bitişik konuttan Boşnak komşularımız da geldi. Halka olduk televizyona bakıyoruz.

Haberler başladı.

İlk özet haber şu: ‘Bayındırlık Bakanlığı’nın, kalıcı konut ihalelerinde yolsuzluk yaptıkları iddiasıyla 14 bürokrati daha gözaltına alındı. Sayı 40’ı aştı. Bakan iş başında.’(Gönüller Küçüldü, 83)

Deprem gerçeğinin açıklıkla işlendiği öyküler haricinde depremin etkisinde kalmış karakter, şehrin deprem sonrası geçirdiği dönüşüm vb. durumlar da öykülerde yer yer işlenmektedir. Burada doğrudan deprem ve etkilerine değinilen öyküler ele alınmış, Necati Mert öykücülüğünde depremin yeri incelenmiştir. Görülüyor ki, yaşadığı şehre yabancı kalmayan, geçmişiyile ve gerçekliğıyle öyküsünde işleyen Necati Mert, deprem gerçeğini de detaylarıyla ele almış; bireyde, toplumda, şehirde uyandırdığı etkiyi ve edindiğı yeri açığa çıkarmıştır. Ayrıca Necati Mert öyküsünde öne çıkan temalardan olan ideoloji ve eleştiri de yolsuzlukların eleştirisiyle deprem bağlamında işlenmiştir.

2.7. YEREL ÖĞELER

Necati Mert öyküsü taşra üzerine kurulur. Denemelerinde doğrudan söylemi, öykülerinde uygulaması ile taşralılık öne çıkmaktadır. Taşranın karşılığı ise Necati Mert’te Adapazarı’dır. Yer yer kasaba olarak da anılan taşranın da, söylemlerinde yaşanan yere yabancı kalınmaması gerektiğini vurgulayan Necati Mert’te Adapazarı olduğu söylenebilir. ‘‘Saksıda Papatya’’da neden Adapazarı’nın temel mekân teşkil ettiği açıklanmaktadır. Adapazarı’nda Sait Faik Sokak’ta pencere önündeki saksıda bulunan papatya ile anlatıcı arasındaki diyalog, Necati Mert’in öykü kaynağıyla alakalı bilgi verir:

‘Canın sıkın görünüyor!’ dedi.

‘Öyle!’ dedim.

‘Çok iyi anlıyorum. Ama kimse gelmez seni götürmek için. Herkes kendince yaşar. Hem gitmek ne ki! Tükenmek, yok olmak. Asıl zor olan kalmak. Acıya direnmek. Ama aylak aylak gezerek değil, kendini üreterek.’

‘Nasıl?’

Sait Faik’in arasından tomar tomar kâğıt çıkardı, eğilip uzattı.

‘Yaz!’ dedi. ‘Doldur bunların. İçinden geldiğı gibi yaz. Sakarya’nın kendiliğinden akışı gibi yaz.’

O akşamdan beri yazıyorum ben de. İşi gücü, evi, çocukları unuttum. Var mı yok mu yazmak. Kapanıyorum odaya, sabahlara kadar yazıyorum. Kalemi kalem, izmariti izmarit, kibriti de kibrit olarak görmüyorum artık. Adapazarı da Adapazarı değil zaten. Onlar, nasıl görmek

istemişsem ona yoğruluyorlar sözcük sözcük. (...) Yeni doğan evlat gibi, Adapazarı'na benzeyen ama Adapazarı da olmayan bir evlat gibi yazıya geçiriyorum işte o zaman. (64-65)

(...)

Kimler var öykünde?’

‘Bir kentin sancısını çekmeden oralı olunabileceğini sananlarla ben. Onlara sorsam, ‘Burası neresi, kar nereye düşüyor şimdi?’ diye; ‘Adapazarı!’ derler, ‘Bulvar!’ derler. Sakarya'nın yatağından da öyle emindirler ki karşı çıkanın aklından şüphe ederler. Sakarya, oysa yatağını bıraktı. Gürültüyle geliyor. Ortadan akacak. Ben de Adapazarı'nın o Sakarya halini yaşıyorum.’ (Gönüller Küçüldü, 69)

Necati Mert, Adapazarı'nı öykülerine neden temel mekân olarak kullandığını, ‘kentin acısını çekerek kente ait olma’ şeklinde açıklar. Sanat ürünleri, temelde bir mesaj iletme kaygısı taşır. Bu mesaj karşıdakini etkileme, düşüncesini, hissiyatını değiştirme niteliği taşır. Ancak bu mesajı iletme isteyen, bir dert üzerine böylesi bir yola girer. Necati Mert de kendi yaşam alanında karşılaştığı dertleri öyküsüne taşır. Böylelikle yaşadığı şehre yabancı kalmayarak sosyal, siyasal, ideolojik mesajını öyküsüne dâhil eder; taşra bağlamında savunularını Adapazarı özelinde gerçekleştirir. Burada öne çıkan asıl itibariyle taşra edebiyatıdır; Adapazarı yazarın yaşadığı şehir olduğu için öyküde vardır. Özellikle belirtmelidir ki Necati Mert'in Adapazarı'nı öyküde işlemesi, şehir milliyetçiliği yapması anlamına gelmez. Nitekim yazar, öyküde belirttiği gibi Adapazarı'nı Adapazarı olarak görmez. Burada öyküye girerek yeni doğan evlat özelliği kazanan Adapazarı, aslına hem benzer hem de kurgu ürünü olduğundan ondan ayrılır. Ayrıca Adapazarı mekânlarının öyküye girmesi, öyküyü dar sınırlar içerisine sokmak anlamına da gelmez. Mekân Adapazarı olsa da anlatılan yerel özellikler gerçeğinden farklıdır. Yazar burada Adapazarı-Sakarya ikileminden yararlanır. Sakarya, şehrin ulusal anlamda bilinen adıdır; merkezi ve diğer ilçeleri kapsamı bakımından bu adı alır. Adapazarı ise daha ziyade yerel nitelik taşır; daha kapalıdır. Necati Mert de Adapazarı'nın Sakarya halini yaşayarak yerel içerisinden ulusala hitap ettiğini söyler; öyküler Adapazarı'nda başlar, orada biter ancak muhatapları Adapazarı ile sınırlı değildir. Yazar, gürültüyle geldiğinden bahsederek taşralı duruşuyla büyük etki yaratacağını iddia eder.

“Yağmurun İslatamadığı” adlı öyküde, Adapazarı'na mahsus olan yağmurdan bahsedilir. Öykünün başında Adapazarı olduğunu söyleyen şahsa doğrudan yağmur hakkında soru sorulması, söz konusu yağmurun şehirle ne kadar özdeşleştiğini gösterir. Devamında da Adapazarı'nın iklim özellikleri ile alakalı bilgi verilir:

Meşhur meseldir, adam adama sormuş:

‘Nerelisin?’

‘Adapazarlıyım.’

‘O yağmur hâlâ yağıyor mu?’

Adapazarı’na bir kez uğramış olanın bile zihninde Adapazarlı bir yağmur vardır. Ya gök gürültüsüne ya da ahmakıslatanına rastlamıştır muhakkak. Ama asıl yağmurumuz başkadır. Hani sinemadaki müzikler vardır, insan ne keyiflenebilir, ne etkârlanabilir, hoplayayım desen hoplayamazsın, kafa çekeyim desen çekemezsin, işte böylesi bir yağmur günlerce yağar. Handiyse ekinler de yağmurlar da kalkacak, kıra, hıdırelleze de yağmurda gidilecek. Ara verse n’olur? Bu kez de nem içindesin. Şeker mi, tuz mu gerekti, topak topaktır. Çekmecenin en dibindeki fanilayı bir seç, bir de ütü bas istersen, yine de muşambaya sarınmış gibi olursun. Ben diyeyim Türkiye’nin en soğuk yeri Erzurum, sen de Adapazarı. Nem alır nem verirsin solurken. O temmuz güneşlerinde bile nisan yağmurları gibi kalın kalın buhar kalkar gökyüzüne.” (Geceye Uçurulan Güvercinler, 17)

Öykünün henüz girişinde Adapazarı ile ilgili detaylı bilgi verilir, öykünün devamında da yerel öğeler olan yemek adları, göçmenler, mahalle isimleri kullanılır. Baştan sona Adapazarlı olan öyküde yazar ile şehir arasındaki sıkı bağ dikkat çeker. “Küçük Osman Çıkmazı” da Adapazarı’nda bir sokak ismidir. Yine Adapazarlılık özelliğiyle öne çıkan, Necati Mert’e Adapazarı öykücüsü olması için örneklik teşkil eden Faik Baysal’la yazar-anlatıcı Necati Mert’in şehir içinde yaptıkları küçük yolculuğu anlatan hikâye, şehirde görülen değişim mesajını verir. Sokağa adını veren Küçük Osman’ın hikâyesiyle başlayan öykü, Küçük Osman’nın Adapazarı’ndaki yerinden, ismiyle anılan patatesten bahseder:

(...) ve Küçük Osman bununla da, büyüğü ile de yetinmemiş, adını alan patates ile yaratıcılığın adı olmuştur bizim orda.

Tohum mu getirtti yoksa değişik ırklardan melezleme ile kendisi mi üretti tohumu kim bilir! Zaten önemi olmayan ayrıntılar bunlar. Çünkü halk pazarından İstanbul’un, Ankara’nın jelatinli manavlarına kadar cümle âleme Adapazarı ile patatesi el ele, kol kola piyasalaması, hem de Adapazarı’nı, hem de patatesi sevdirtmesi, gerektiğinde patatesin ille de Adapazarlısını arattırması daha önemli değil mi? Siz Ada’nın patatesi diye bilirsiniz ya, olsun! Bugün bile bir dilim ekmekte, bir tas çorbada Küçük Osman nasıl varsa, her sofranın o sarışın sultanisi de, anısı olanlar için Küçük Osman’dır hâlâ! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 47-48)

Adapazarı’nın yerel öğesi Küçük Osman patatesi, ayrıntılı şekilde anlatılır ve okuyucuya ‘siz’ şeklinde hitap edilerek mekâna yabancılığına dikkat çekilir. Burada anlatıcı-yazarın Adapazarlılığı ön plandadır; adeta deneme havasında anlatılan öykü, okuyucu ile yazar arasındaki çizgiyi belli eder. Bu bağlamda okuyucu taşra dışındadır ki bu durum Necati

Mert'in "Adapazarı'nın Sakarya halini yaşıyorum" söylemindeki yerelden ulusala hitabını kanıtlar niteliktedir. "Siz Ada'nın patatesi diye bilirsiniz" ifadesi, okuyucuyu taşra dışında tutar; buna göre taşralı ile taşra dışındaki aydın okuyucu farklılığı ortaya çıkar. Okuyucu taşradan değildir; yazar da taşra dışındakilere taşrayı tanıtmaya amacındadır. Öykünün genelinde şehrin geçirdiği değişim, Faik Baysal'la yazarın gezisindeki eski-yeni karşılaştırması, kentin değişimi ile insanın değişimi arasındaki benzerlik, Küçük Osman hikâyesi bağlamında işlenir.

Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı'nın yerel özelliklerinin en çok öne çıktığı öykü, daha ziyade deneme havasında yazılmış, yazarın son öykü kitabı olan *Zamansız*'ın ikinci bölüme de adını veren "Ada'msın! Hikâyemsin!"dir. Adapazarı'nın hikâye bağlamında Necati Mert'teki yerini anlatan hikâye, Adapazarı'nın neden öykülerde temel mekân teşkil ettiğinin adeta ikinci yanıtıdır. (Birinci yanıtın, "Saksıda Papatya" öyküsünde olduğundan bahsetmiştik.) Şehrin tarihiyle alakalı bilgi veren, isminin kaynağını açıklayan, efsanelerini ele alan, mahalle isimlerinin kaynaklarını bildiren, şehirde yaşayan halkın özelliklerini anlatan hikâye, kurgu ve çatışma içermemesi nedeniyle öyküye yeni tanım getirme girişimlerindedir denilebilir. Öykünün adından da anlaşılacağı üzere Necati Mert hikâyelerinin temel ögesi olan Adapazarı, şehirde yaşayanların Adapazarı'na yakıştırdıkları 'Ada' ifadesiyle öne çıkar; bu bağlamda Necati Mert öykülerinde dışarıdan bakılan değil, içinde yaşanan Adapazarı anlatılır. Yazarın şehir içi hatıralarının öykülerde anlatıldığından bahsedilir:

Sapanca Gölü'nden çıkıp gelen Çarşuyu da köprü'nün hemen batısı ucundan akar. Hatıralıdır; üzerinde sandalla gezmiş, kıyısından olta uzatmış, ilk biralarımız-Tekel'dir-bahçelerinde içmişizdir. Artık cılız mı cılız ve lağımlıdır. (Zamansız, 31)

Adapazarı, yazarın askerlik ve öğrencilik harici yaşamını sürdürdüğü yerdir. Yazarın denemelerinden öğrendiğimize göre öyküye başladıktan sonra İstanbul'a davet edilmiş, ancak o, yaşadığı, sıkıntısını çektiği, kendisinde yaşanmışlığı olanı tercih ederek taşradan ulusala hitap etmiştir. Bu bağlamda "Ada'msın! Hikâyemsin!" taşıdığı yerel özelliklerin ulusala hitap etmesi bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca şehri öne çıkan özellikleriyle tanıtmaya, öykü kitabı içinde hikâye üslûbundan çıkararak deneme tarzında şehirden bahsetmesi ve bu hikâyenin adını aynı zamanda kitabın ikinci bölümüne de vermiş olması, Adapazarı'nın Necati Mert'te ve öyküsündeki yerini belirlememiz adına önemlidir. Adapazarı'na bu ölçüde bağlı olan yazarın diğer öykülerinde 'kasaba' olarak belirttiği mekânlarda da Adapazarı'ndan bahsediyor olması, yukarıda tartıştığımız üzere, ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Necati Mert'in öykülerinde öne çıkan, onun öykücülüğünün köşe taşları olan temaların yanı sıra dikkat çekmekle beraber sık işlenmeyen temalar da vardır. İşlediğimiz asıl temalara destek niteliğinde olan diğer temalar, yazarın biyografisiyle de açıklanabilmekle birlikte yoğun biçimde karşımıza çıkan değişim ve kent temaları bağlamında öne çıkar.

2.8. KARAKTERLERİN TEMATİK BAKIMDAN SINIFLANDIRILMASI

Necati Mert öykücülüğünde karakter ögesi, genel anlamda belli bir temsiliyetle öyküde var olur. Öykülerde çizilen karakterler kimilerinde öykünün mesajını iletmek için araç, kimilerinde ise karakter öyküsü çerçevesinde amaç konumundadır. Ayrıca Necati Mert öykücülüğü, dönemlere göre farklılık gösterse de gerçekle kurgu arasında, gerçeğe daha yakın bir noktadadır. Yani bazı anlatılanlar yazarın biyografisiyle açıklanabilmekte, bilhassa ben anlatıcı çerçevesinde yazar-anlatıcıya yaklaşmaktadır. İlk dönem öyküleri, toplumcu düşüncenin ağır bastığı öykülerdir. Burada mesaj öne çıkar; karakterlerde çatışma sonrasında değişim meydana gelir. Bu tür öykülerde en az iki karakter vardır ve zıt karakterler arasındaki çatışma, başkarakterin değişimine neden olur; bu değişim öykü türüne uygun olarak çoğunlukla düşünsel, yer yerse karakterin yaşının ilerlemesi gibi fiziksel özellik taşır. 1980 sonrası öykülerde ise ben anlatıcının ağırlığı dikkat çeker. Zaman zaman yazar-anlatıcı ile de açıklanabilen bu tür öykülerde karakter değişime maruz kalmaktan ziyade an'ı anlatma, durum bildirme özelliği taşır. Genel çerçevesini çizdiğimiz Necati Mert öykücülüğünde tematik bakımdan karakterleri şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Değişim ekseninde karakterler
2. Kent hayatı ekseninde karakterler
3. Aile bünyesinde karakterler
4. Çocuk karakterler
5. Meslek gruplarına göre karakterler
6. Kadın karakterler
7. İdeoloji temsil eden karakterler
8. Küçük insan

2.8.1. Değişim Ekseninde Karakterler

Necati Mert öykücülüğünde en sık işlenen tema değişimdir. İlk dönemden başlayarak sıklıkla eleştirilen ve alternatif üretilmeye çalışılan modernleşme ve toplumsal, siyasal, kültürel, düşünsel değişim, körü körüne karşı durulmaktan ziyade mevcuta uydurulma düşüncesiyle işlenmiştir. Bu çerçevedeki karakterler çoğunlukla değişimin karşısındadır; değişim taraftarı diğer karakter ile çatışma kurur. Böylelikle iki karşıt durum uç nitelik taşıyan karakterlerce temsil edilir. Karakter, öykünün başından sonuna kadarki sürede geçirdiği değişimle de Necati Mert öykücülüğüne girer. Burada karakterin kendine yabancılaşması da işlenir. Ayrıca karakterin duygu durumundaki değişim de yine bu çerçevede değerlendirilebilir. Söz konusu değişime maruz kalan karakterlerin işleniş şekli, Necati Mert öykücülüğünün dönemlerinin belirlenmesi bakımından da önemlidir.

Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde karakter amaçtan ziyade araç olarak kullanılmıştır. Karakterler, iletilecek bir mesaj için aracıdır; dolayısıyla zıtlıklardan doğan bir çatışma söz konusudur; karakterler aşırı özellikleri ile dikkat çeker. “Paytoncu Şevki Amca” değişim karşıtı Şevki Amca ile değişim taraftarı Berber Kâzım'ın çatışması üzerine kurur. Şevki Amca değişime direnmeye çalışır, mesleğinin yitimi üzerinden geçmiş-şimdi karşılaştırması yapar ve geçmişi özlemlerle anarak değişim sonrasına karşı çıkar. Faytonculuk, şehrin modernleşmesi ile birlikte yitirilen mesleklerdendir. Şehre yeni yollar yapılması, binek arabaların yaygınlaşması, yani şehirde görülen moderne geçiş, Şevki Amca tarafından hoş karşılanmaz; mevcut sistemin mesleği için yeterli olduğunu düşünür. Ancak Berber Kâzım, tüm bu gelişmeleri medenileşmek olarak görür ve ikisi arasındaki çatışma, eski-yeni çatışmasıdır. Binek arabaların yaygınlaşması ile faytonlar çeşitli sebeplerle şehir dışına atılır ve Şevki Amca'nın karşı olduğu değişim engellenemez. Öykünün sonunda ise Berber Kâzım Şevki Amca'ya şoförlük öğrenerek değişime katılmasını teklif eder; ancak Şevki Amca kaybetmiş olsa da değişim karşıtlığını sürdürür; teklifi reddeder. Görüldüğü gibi öykünün amacı değişim vurgusudur, karakterler söz konusu temayı desteklemek amacıyla öyküye girer. Yani oluşturulan karakterler temsil ettikleri düşünce ile vardır. Aynı tarz karakter yapısı “Göç Eden Çarşı”da da kendini gösterir. Hacı patronun yanında, kundura imalatçılığı yapan Jandarma Rafet ile İstanbullu, gelenek-yenilik çatışmasındadır. Jandarma Rafet geleneği, İstanbullu yeniliği temsil eder. İstanbul'un büyük fabrikalar kurulmasıyla üretim merkezi haline gelmesi, taşradaki küçük üretimi sarsar ve taşralının gözünü İstanbul'a diker. Jandarma Rafet'se elindekiyle yetinmekte, kazancından dolayı patronuna itiraz etmemektedir. İstanbullu ise Rafet'in İstanbul'da daha çok kazanacağını düşünür ve onu ikna etmeye çalışır.

Nitekim Jandarma Rafet, patronunun emeğinin karşılığını vermemesi neticesinde daha fazla kazanç umuduyla İstanbul'a geçer. Ancak İstanbul umut edileni vermez, emeği daha ileri boyutta sömürmesiyle Rafet'i iç eder. Burada değişim iki yönlüdür. Modernleşmeyle birlikte geleneksel meslekler büyük fabrikaların eline geçmiş, küçük zanaatkârları yok ederek kentte yaşama telaşında sindirmiştir. Değişimin diğer yönü Rafet'in kente gidişteki umudunun yerini kent telaşına bırakmasıdır. İstanbul'da daha fazla kazanacağını düşünen Rafet, geri döndüğünde emeğinin eskisinden daha fazla sömürüldüğünü söyler. Böylelikle İstanbul'la alakalı düşüncelerinin de değiştiği görülür. Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde görülen amaç doğrultusunda araç olarak üretilen karakter, burada da karşımıza çıkar. İki uç karaktere sahip olan diğer öykü "Büyük Mağaza veya On Bir Paça Nizami"dir. Aynı yapıda Selami sisteme ayak uydurma taraftarıdır; Nizami ise değişime direnir. Selami, yeni sistemin emeğinin karşılığını fazlasıyla vereceğini düşünür ve terzilikle uğraşan Nizami'yi, yine İstanbul'a göçmeye teşvik eder. Ancak Nizami, emeğinin tam karşılığını alma düşüncesinde, burjuvaya emeğini kaptırmama düşüncesindedir; fabrikanın elbise başına para vermeyip maaşla çalıştırmasına, emeğinden arta kalan parayı işten anlamayan mal sahibinin almasına karşıdır. Buradan doğan çatışmada Nizami, çektiği geçim sıkıntısını da göz ardı etmemektedir. Selami, değişimin kaçınılmazlığını vurgular, esnaf direnişinin bittiğini, işçi direnişinin doğduğunu söyleyerek Nizami'yi İstanbul'a davet eder. Kaybolan meslek üzerine vurgulanan değişim olgusu, kaçınılmaz olması özelliğiyle dikkat çeker. Karakterler bu çerçevede temsil ettikleri taraf ile vardır. Ancak karakterler, kurgusal gerçekliğe göre gerçek hayatla çelişen özellikler taşır. Özellikle bünyesinde bulunduğu meslek gurubu karşısında taşıdıkları düşünceler birbiri ile uyuşmamaktadır. Terzilik yapan esnafın sistem eleştirisinde bulunması, öykünün kurgusallığını öne çıkarır; öykünün yaşamsal gerçeği taklit etmekten ziyade belli bir tez etrafına kurgulandığını gösterir:

Suç büyük mağazada değil. Suç senin benim varlığımı hiçleyerek, bize üvey evlat muamelesi yaparak büyük mağazalar yaratan sistemde. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 63)

Öykünün temelini oluşturan mesajın Selami tarafından doğrudan iletilmesi de kurgusal gerçeklik bakımından dikkat çekicidir. Bu bağlamda yine karakterin araç olarak kullanıldığı söylenebilir:

'Dur!' dedi. 'Sabırlı ol!' Sen zannediyorsun ki küsmekle, emre girmemekle kurtulabilirsin. Oysa bu şekilde kendine ediyor, miskinleşiyorsun. Esnafın süngüsünün düştüğü doğru. Bari işçininki düşmesin. Şimdi son kez soruyorum: Benimle İstanbul'a geliyor musun, gelmiyor musun?' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 64)

Necati Mert, değişim ve modernleşmenin karşısında dururken bunu körü körüne yapmaz, alternatif teklif sunar. Burada da Selami'nin deyişü üzere sistem engellenemez şekilde ilerler ve direniş kente katılarak, kentli olarak devam etmelidir. Değişime doğrudan karşı çıkmak miskinleşmeyi beraberinde getirir. Görüldüğü gibi küçük esnaf, değişime direniş ve alternatif üretme noktasında söz sahibi olmuştur ve öykünün mesajını yüklenmiştir.

Değişim ekseninde karakterlere sahip diğer öykü "İbrahim Usta'yı Karartan Güneş"tir. İbrahim Usta ve karısı Cabiranım, kente göç öncesi taşrada dükkân işletmektedir ancak dükkânın belediye kararı ile yıkılması İbrahim Usta'yı işsiz bırakır; kente göçerler. Burada dükkânın yıkılma hadisesi, diğer öykülerde karşılaştığımız değişimin engellenemezliği, küçük esnafı yok etmesine benzer niteliktedir. Kente göç sonrasında fiziksel engelinden dolayı iş bulamayan İbrahim Usta, karısı Cabiranım'ın diktiği gömlekle geçinmek zorunda kalır. Taşralı iken evin geçimini sürdüren, dolayısıyla geleneksel aile yapısında rolünü oynayan İbrahim Usta, kentli olduktan sonra geleneksel görevini kaybetmiştir. Karısı da taşrada olduğu gibi İbrahim Usta'ya hürmet etmemektedir. İbrahim Usta, çalışmamasından dolayı eşinin gölgesinde yaşamakta, kente tutunabilmek için değişime ayak uydurmak zorundadır. Zira kentli yaşam, geçim derdi üzerine inşa edilmiştir ve kendisinin çalışmaması bu görevi eşinin üstlenmesine neden olur. Bu yolla değişime maruz kalan karakterler, içinde buldukları durumdan hoşnut değildir. Anlatıcı, bu hoşnutsuzluğu doğrudan karakter yoluyla bildirir:

"Bir gömlek için az yalvarttırmazdı. Şimdi süngüsünün düşmesi iyi oldu galiba! Baksana tek başıma alışverişe, sinemaya çıkıyorum. Şalvarı, başörtüyü de çıkardım. İbrahim'e de danışmıyom bir şey alırken artık! Her kadın gibi ben de haklarımı aldım kocamdan. Ama nedense bu arada hanlara, tüccara muhtaç olduk!" (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 71)

Değişim, görüldüğü gibi aile içi rolleri de etkilemektedir. Modernleşmeyle birlikte geçim sıkıntısının öne çıkması, karakterlerin değişime maruz kalmasına neden olur. Bu değişim geleneksel yapıya uymasa da engellenememektedir; karakterler bundan şikâyetçi olsalar da ona ayak uydurmak zorundadır.

Gelenekten moderne doğru değişim "Gramofonlar, Radyolar, Teypler"de de görülür. Amedefendi Abdiağa'yla ortak olduktan sonra kentte işlerini büyütür, kentli olur. Amedefendi, değişim taraftarıdır; değişimin önüne geçilmezliğini kabul eder ve buna ayak uydurur. Böylelikle alışverişte, inançta, insanlar arası diyalogda yeni sistemi uygulayan Amedefendi, Rüstem'in de değişime ayak uydurmasını ister. Rüstem, kahve işletmektedir. Kahveye müşteri toplamak için değişimin adımlarını takip etmeye çalışır. Amedefendi'nin

önderliğinde kahveye önce gramofon, sonra radyo, sonrasında ise teyp alır; ancak bunlar Rüstem’i değişimin tutsağı haline getirir. Çünkü birinin borcu bitmeden diğeri başlar; böylelikle Rüstem, kapitalizmin temsilcisi Amedefendi’nin tutsağı olur. Rüstem içinde bulunduğu durumdan şikâyetçidir:

“Bıktım bu gramofonlardan, radyolardan, teyplerden. Her gün bi yenisi çıkar oldu. Keyfimiz için alırken de kahvehane için alırken de yetişemedik onların süratine. Bu sefer de transistörlüsün senedini ödemeye çalışırken teyp çıktı piyasaya. Her yenilik canımıza okudu bizim! Bize göre değilmiş bunlar. Baştan kanmamalıymışız bu çalgılara!” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 85)

Rüstem’in bu sözlerine Amedefendi medeni olmak ekseninde karşı çıkar. Amedefendi’ye göre tüm bunlar gelişmenin, medenileşmenin göstergesidir ve takipçisi olmak gerekir, olunmadığı takdirde ise Rüstem kahveye müşteri bulamaz. Yani yeni sistemin ürettikleri doğrudan zorunluluk haline gelir. Amedefendi’nin değişimi Abdiğa’yla ortak olduktan sonra gerçekleşir, sonrasında başkasını değiştirmeye çalışır. Değişen, hep bir başkasını değiştirerek değişimin sürekliliğini sağlar; böylelikle birey için değişim kaçınılmaz hale gelir. Rüstem de değişime karşı duranlardandır; ancak köylünün isteği üzerine değişime ayak uydurup gramofonlardan teyplere evrilen sürece dâhil olmaktadır. Nitekim gelecek hafta Amedefendi’nin dükkânına televizyon gelecektir.

Baba ile oğulun yolculuğunun anlatıldığı “Yol”da eski yolculuklar-yeni yolculuklar bağlamında değişim teması ve karakterlerin değişimle ilişkisi işlenir. Araba vapurunda hemşerilerini plakalarından tanıyan anlatıcı oğul, kentin taşralıyı maruz bıraktığı değişimi gözlemlemektedir. Değişim, hemşehri de olursa kazanma ekseninde eşitsizliğe sebep olur. Kentte tutunan, artık kazancıyla yeni bir kimlik edinir:

‘Ooo!’ dedi babam. ‘Bütün feribotu hemşeriler istilâ etmişiz!’

‘Öyle!’ dedim. ‘Onlar özel otolarda biz merdiven basamaklarında olsak da hemşeriyiz yine!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 100)

“Yol”daki anlatıcı değişime karşı durmaktadır. Eski yolculuklar ile yeni yolculukları karşılaştırırken babası eskinin zorluğundan şikâyetçi olmakta, değişimin hayatı kolaylaştırdığını söylemektedir. Ancak anlatıcı buna itiraz eder; değişimin insanlar arası ilişkileri bozduğunu savunur. Eski yolculuklarda şoför yolculara iyi yolculuklar diler, yolcular da aynı dilekle, aynı duygu ve düşüncelerle yola çıkarlar. Yeni yolculuklarda ise aynı otobüs günde iki kere sefer yapmakta, bir sonrakine yetişme ve para kazanma telaşında sadece işini

yaparak yolcularla diyalog kurmamakta, onları düşünmemektedir. Babaya göre tüm bunlar medeni olmanın gereklilikleridir. Anlatıcı, bu duruma şu sözlerle karşı çıkar:

“Bu kadarını hak etmedim!” dedim. ‘Hem medeniyet düşmanı da değilim! Ama medeniyetten Hacıbeyler’le birlikte yararlanmak isterim. Zaten biz medeniyetten yararlanmayı geçim derdine düştükçe birbirimize saygıyı da kaybediyoruz.” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 109)

Yolculuk esnasında otobüsün yavaşlaması ve yolda gerçekleşen bir kazanın yanından geçmesi, babanın düşüncelerini de değiştirecektir. Otobüs ağırlaşır, yolcular koltuklarından kalkarak sağa sola bakar. Şarampolde koca bir otobüs, etrafta ölümler vardır. Baba, ölenlerin vadelerinin dolduğunu söyler; ancak anlatıcı bunun vadeden kaynaklanmadığını, ticari işlerde kullanılan ve sürekli kazanma, kazandırma kaygısında olan tanker, kamyon ve tırların kazaya sebebiyet verdiğini, yani yeni insanların ömürlerinin kısa olmasının değişimden kaynaklandığını savunur. Bu düşünce babanın aklına yatar ve değişimini gösterir:

“Ne biçim yarışır bu!” diye sordu. ‘Hep aynı at birinci geliyor ve arayı sürekli açıyor. Ara açıldıkça şehrin suratu değişmede, bizim vade de kısaltmada!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 109)

“Herkesin Kızı”nda kırk yaşından sonra çocuk sahibi olan Ali İslam ile kız arasındaki kuşak farkı işlenir. Ali İslam, dini hassasiyetlere sahiptir. Kızının doğumundan sonra da kızını bu hassasiyetlerle yetiştirmek ister; ancak mahalleli kızın Kur’an kursuna gitmesine, kapalı giyinmesine karşı çıkar. Mahalleliye göre Kuran eskide kalmıştır, eskisi kadar rağbet görmemektedir, kurslara gidenler çoğunlukla akli çalışmayan ya da parası olmayanlardır ve Kuran eğitimi daha çok siyaset içindir. Burada toplumun maruz kaldığı değişimi görmek mümkündür ki mahalleli de değişimin farkındadır; Kur’an’ın eskide kaldığını söyleyerek yeni düzen içinde olduklarını gösterir. Ali İslam, söz konusu baskılara dayanamaz ve kızını mahallelinin istediği gibi serbest bırakır. Değişim kızın oyunlarında, davranışlarında, arkadaş ilişkilerinde, ilkokula başladığında okul araç gereçlerinde doğrudan kendini gösterir. Ali İslam daha beteri olduğunu düşünerek kızındaki değişime ses çıkarmaz. Ancak değişim hızla devam eder; kız ortaokula başladığında artık kendisine karşı çıkmaya başlar. Ali İslam her ne kadar kızını korumaya çalışsa da dergiler, gazeteler, televizyonlar değişimi desteklemekte, kızının hayatını babasından çok yönlendirmektedir. Nitekim zaman ilerledikçe değişimin şiddeti de artar, Ali İslam ile kız arasında kuşak farkı ortaya çıkar; tüm bu değişime karşı olsa da kızını geri döndürememektedir. Kız, bir gün erkek arkadaşı ile babasını tanıştırmak ister:

‘Baba!’ diye seslendi biri. Döndü Ali İslam. Kızıydı. Okuldan dönüyordu herhalde. Elinde artist resimleriyle kaplanmış defterler, kitaplar, o meşhur kalem kutusu olduğunu göre. ‘Sana yeni arkadaşımı tanıştırayım!’ Bir delikanlı vardı kolunda. O da, blucine zor sığmış, saçlarını kim bilir hangi berberde kabarttırmış, bilmem ne marka erkek kokusunu da unutmamış biri. Resim çektirir gibi güldü delikanlı Ali İslam’a. Ali İslam kıza bakıyordu. Ama kendi kızına değil de komşu kızına, bir yabancımanın kızına veya Amerikan sanayi krallarından biriyle fotomodelden olma o biçim bir kıza bakar gibi bakıyordu. Gördüklerinden hiç heyecanlanmadan, alınmadan! Kızın da maşallahı vardı hani. Lise başladığından beri serpildikçe gelişmiş, genişledikçe fıstıklaşmıştı. Eminim, yanındaki delikanlı da kabuklarını soymaya hazırlanıyordu. Ali İslam: ‘Yanıldın kızım!’ dedi. ‘Ben senin baban değilim. Senin baban artık öldü!’” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 151)

Ali İslam uğradığı değişimin farkındadır. Başlangıçta kızını kendi istediği gibi yetiştiremeyen Ali İslam, kızını değişim rüzgârına kaptırmış, kıızı günden güne değişmiş, babası bu duruma ses çıkaramamış ve neticede kendisi de değişime uğramıştır.

Değişime maruz kalan karakter “İki Portakal”da da görülmektedir. Avukat Cemal Bey düzenli bir evlilik ve iş hayatına sahiptir. Serap’ın stajyer olarak yanına gelmesi Cemal Bey’in değişimine neden olur. Serap’la yakınlaşmaya başlayan Cemal Bey, zamanla birbirlerine samimi seslenişlerle yakınlaşmayı artırırlar ve beraber yaşamaya başlarlar. Ailesini terk ederek yeni bir hayata başlayan Cemal Bey, değişimiyle özgürlüğe kavuştuğuna inanır. Ancak Serap, bir sabah Cemal Bey’i terk eder, eşinden ayrılmış olan Cemal Bey önceleri sahip olduklarından mahrum şekilde yalnız kalır.

Karakter değişimini doğrudan gösteren “Hüznün, Olgun Menekşe”de değişime maruz kalan, Aysel’dir. Birinci ekil anlatıcıya sahip öyküde Aysel, anlatıcının çocukluğunda tanıdığı, çocukluğundaki haliyle uzunca anlatıldığı karakterdir. Resimle uğraşan Aysel, olgunluğu, zarıflığı ile öyküde öne çıkar, öykünün bütününde davranışları ve resimle olan ilişkisiyle anlatılır. Ancak Aysel de değişime uğrar, daha önce kendisi ile yakınlık kurduğu Aysel, kentte yaşamışlığı neticesinde farklı, yabancı bir insan olmuştur:

Bir gün trendeyim... İstanbul’dan dönüyorum... (...) Demeye kalmadı, trenin penceresinden, bir, bir daha, ardından Aysel, sırtı sıra tam üç kız, kızlı erkekli gemici ünlemleriyle ve kahkahalarla pat, pat, pat içeriye düştü... Rastlanamadık ama hoş ve sürprizli bir durum... Sonra kızlar, pencereden dışarıya, onları da içeri atan ve aralarında ‘şunlar’, ‘bizimkiler’ dedikleri oğlanlara doğru el, yüz, saç, dudak uzattıkları sarka sarka; oğlanlar da çeşitli muzipliklerle eşlik ettiler onlara, daha sonra da kapı dışındaki kalabalığa karıştılar... Anlaşıyor; binecekler, birlikte yolculuk yapacaklar; trenin dönüşü epey şenlikli olacak!.. Ne var ki kızlar pencereden döndüklerinde, yıllar öncekinin tıpatıp aynı bir inkâr edilmişlik duygusu içinde buluverdim

kendimi!.. Aysel; sanki ben görünmez bir şey oluvermişim gibi öyle uzak, öyle yabancıydı!..

(Minnacık Bir Uçurum, 134-135)

Resimle uğraşan, İstanbul'da yaşayan Aysel, taşralı olmaktan çok ötede farklı bir yaşama sahiptir. Adapazarı'na döndükten sonra ise fırıncıyla evlenmiş, sahip olduğundan çok daha başka bir hayata kapı açmıştır. Aysel'in değişimi böylelikle iki şekilde görülmektedir. Önce taşradan merkeze giderek taşralılıktan uzaklaşmış ve anlatıcının çocukluğundakinden farklılaşmış; anlatıcıya yabancı kalmış, Adapazarı'na geri döndükten sonra ise fırıncı ile evlenerek yine anlatıcıdan uzak ve ona yabancı bir hayata devam etmiştir. Bu yabancılaşma, öyküde, karşılaşmaları ile anlatılır. Anlatıcı ile Aysel Bulvar'da karşılaşırlar, ancak herhangi bir şey konuşamazlar. Bir süre bakışır ve ayrılırlar.

Değişim temasını işleyen diğer öykü "Köprü"de Fikri Amca değişim karşısında direnmesi ve bu düşüncesini eylemiyle vurgulaması özelliğiyle öne çıkar. Köprü, gelenek üzere kasabalıların eğlence için gittikleri yerdir. Kasabalının köprüye gidişi zamanla lüksleşmiş, önceleri yürüyerek ya da faytonlarla gidilen köprüye otomobil, kamyonetlerle gidilmeye başlanmıştır. Yiyecekler de yine tüketim odaklı hazır yiyeceklerdir. Kasabalı tüm bunlardan zevk almaktadır; ancak Fikri Amca bu durumu onaylamamakta, kasabalıyı israf ettikleri gerekçesiyle uyarmaktadır. Burada Fikri Amca'nın değişime karşı duruşu dikkat çekicidir:

Fakat bizim Fikri Amca ters adam. Herkes parayı oluk gibi dökerken onun cami çeşmesinden bile gereksiz yere su içtiği, belediye parkında bile gereksiz yere oturduğu görülmüş değil. Yalnız kahve içer Fikri Amca. Kahve onun tek keyfidir. (...) (22)

'Hadi Fikri Amca seni Köprü'ye götürelim!'

'Beni bırakın, siz de gitmekten vazgeçin!'

'İyi ama tavuğun tünemesi gibi biz de mi eve kazık çakalım?'

'Onun da tadını almasını bilin!'

'Mesireye çıkmanın, dünyayı dünya gözüyle yaşamamanın ne zararı vardır?'

'Yok elbette. Ama bu tat parayla alınır. Fazla yük vurursan kantarı koparırın!'

'Bildik bileli böyle dersin, ama ne koptuğu var, ne kopacağı!'

'Günde beş vakit kopmaz bu! Kıyamete çeyrek kala kopar!'

'Sen nereden biliyorsun?'

'Ekmeği, gazı, bezi karneyle aldığımız, çayı kuru üzümle içtiğimiz günler o kadar uzak değil! O günden bugüne böylesine şişmek, balon gibi aldatici olmasın sakın! Bol bol yiyip bel bel bakacağımız günlerden korkarım!' (Geceye Uçurulan Güvercinler, 24)

Fikri Amca'nın Köprü'ye gitmeme sebepleri gerçek olmuş, iyi görünen ekonomi birden düşüğe geçerek Köprü'ye gidenleri mağdur duruma düşürmüştür. Fikri Amca haklıdır, ancak tek başına direnememesi onu intihara sürüklemiştir. Kahve tepsisini satmak isteyen, ancak verilen düşük paradan dolayı satmayarak çıkmaza düşen Fikri Amca, çareyi ölümden bulmuş, gümüş tepsisini köprüde bırakarak intihar etmiştir. Diğer öykülerde değişim karşıtları öykünün sonunda değişime ayak uydurmaktadır. Değişime direnen Fikri Amca ise, değişime ayak uydurmayarak düşüncesinden vazgeçmemişi, böylelikle tip özelliği kazanmıştır. Değişime direnen karakter "Vahit Efendi"de de görülmektedir. Vahit Efendi, kent içinde dolaşan ve kentliliğin sebep olduğu sıkıntılarla yüz yüze kalan anlatıcının apartman komşusudur. Anlatıcı, komşusunun cenazesini cami avlusunda görür; Vahit Efendi'nin ani ve sessiz ölümü üzerinden değişim sonrası sorgular. Vahit Efendi, değişime karşı direnişiyle dikkat çeker. Söz konusu direniş Vahit Efendi'nin dükkânındaki birbiri ile alakasız ve işe yaramayan malzemelerde görülür. Para kazanmayan, ancak yine de dükkânı her sabah açan Vahit Efendi, eski ve dökük malzemelerle, hatta günü geçmiş piyango biletleriyle değişime adeta başkaldırır. Vahit Efendi'nin malzemeleri satamamaya ölmesi de Fikri Amca'nın sonuna benzer. Her ikisi de değişime ayak uyduramamış, bu halleriyle yitip gitmiştir.

"Küçük Osman Çıkmazı"nda değişime maruz kalan karakter Adapazarı'dır. Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı'nı insan dışı karakter olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü yazar, ilk dönemden son öykülerine kadar Adapazarı'nı taşrayı temsil eden ve yazarın yaşadığı, sıkıntısını çektiği, değişimini izlediği mekân olarak yer alır. Şehrin geçmişten bugüne geçirdiği süreç öykülerde izlenebilmektedir. "Küçük Osman Çıkmazı"nda anlatıcı-yazar ile öykücü Faik Baysal kent içi yolculuğa çıkar. Faik Baysal'ın "Kestaneci Rahim"de işlediği Adapazarı ile vaka zamanındaki Adapazarı birbirinden farklıdır. Öyküde "Pamuk Osman" olarak geçen çıkmaz dahi değişime maruz kalmıştır:

Tanımadım! Bu sokak Küçük Osman'ın o sokağı mı? Çıkmaz sokak çıkar olmuş, başka mahallelere asfalt uzanıyor bugün yerinde. İnsan, birlikte yaşadığı sokakların değiştiğini nasıl da görmüyor. Karısına, çoluk çocuğuna, saçının akına alıştığı gibi alışıyor her değişikliğe. Bakkal Feyzullah'ın cumbalı, cihannümal, görkemli konağı yok artık. Armutluğun yerinde de Kız Meslek Lisesi var. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 51)

Şehrin geçirdiği değişim doğrudan öyküye dâhil olur. Burada anlatıcı, özellikle değişimin gizliliğini vurgular. Yavaş yavaş gerçekleşen değişim sürecine birey çabuk alışır, içinde yaşadığı şehirde dahi mekânların değişmesi kendini çok sonra hissettirir.

“Kasabada Günebakan”da kasabaya öğretmen olarak gelen Tuğrul, ilk günlerinde diğer kasabalılardan farklıdır. Söz konusu farklılık kasabalının Tuğrul’un kimliği hakkında dedikodu yapmasına neden olur. Tuğrul, siyasi düşüncesinden ötürü kasabaya sürülmüş, bu düşüncelerini kasabada dile getirmesiyle kasabalıdan farklılığını ortaya koymuştur. Özellikle moderniteye karşı söylemleri Tuğrul’un farklılığını gösterir. Tuğrul zamanla kasabalı ile diyalogunu geliştirir, birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Bu süreç Tuğrul’un değişiminin başlangıcıdır. Önceleri evliliğe soğuk bakan Tuğrul, değişimiyle birlikte, köylünün dedikodusunu yaptığı Azize ile evlenir:

Her akşam içiyordu artık. Ayağı yerden kesiliyor, kesildikçe günebakan yüzünde solmalar, çürümeler gözleniyordu. Sakalı saç, sövmeler, tükürüklü kahkahalar, mesafesiz şakalar... Herhangi bir kasabalıdan ayırt edemezsiniz Tuğrul’u.

En ilginç, kasabayı en çok şaşırtanı şu ki evlenmem diyen Tuğrul evleniverdi. Evlenmesi değil de, evlendiği kız yarattı bu şaşkınlığı daha çok! Ne kimse zorladı, ne lojmanda baskınla yakalandı, ne de gece yarısı sahte bir feryat duyduk, ‘Yetişin!’ diye. Bir sabah uyandık, duyduk ki Tuğrul Dul Güllü’nün kızı Azize’yle evlenivermiş. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 58)

Öyküde mağaza sahibi Kâmil, televizyon çıktıktan sonra babasından kalan zahire deposunu bölerek mağazaya çevirir ve kapitalizmin temsilcisi olur. Kasabalı Kâmil’den alışveriş yapar, ona borçlanır ve borcu bitmeden yenisine borçlanarak mağazanın tutsağı olur ki öyküde bu durum kapan metaforu ile işlenir. Farenin peynir parçasına kanarak kapana kısılması ile sistemin küçük kazançları büyük giderlerle tutsak etmesi arasında benzerlik kurulmaktadır. Tuğrul da Kâmil’den alışveriş yapar, zamanla borçlarını ödeyemez, Kâmil’in hakaretlerine maruz kalır. Başlangıçta farklılığı ve karşıt düşünceleri ile dikkat çeken Tuğrul kasabalıya ayak uydurmuş, hatta Kâmil’e borçlanıp ödeyemeyerek daha aşağı konuma düşmüş, taşranın kapanına kısılarak boğulmuştur.

Karakterde görülen değişim ve moderne ayak uydurma “Hayalperest ve Kızları”nda da işlenir. Burada değişime maruz kalan karakter Ayşenur’dur. Ayşenur, annesi Maide Teyze’nin dediğine göre yardım ve yataklıktan dolayı mahkûm edilmiş, cezaevinden çıktıktan sonra işe girmiş, siyasi duruşunu bozarak moderniteye ayak uydurmuştur. Bu süreçte geleneksel değerleri de hiçe sayan Ayşenur’un, diğer taraftan siyasi söylemini devam ettirdiği de görülür:

Ayşenur şirkete hissedar oldu! Ayşenur bankalarda döviz hesapları açtırdı! Ayşenur yat pazarlıkları yaptı! Ayşenur parlak iş teklifleri aldı! (...)

‘Hele evlilik! Aman Tanrı’m! Düşünmek bile abes! Banal! Ev, aile, çocuk... Bunlar ne kadar saçma şeyler!’ sonra, dilinde: ‘serbest aşk’, ‘cinsel devrim’, ‘özgürlük’, ‘haz’, ‘Madonna’,

'erkek egemen toplum' vesaire, pencereden gökyüzüne, bir bulutlu çağa doğru bakıyor; elindeki kapağı gazete kâğıdıyla kaplanıp gizlenmiş kitapçık, galip ihtimalle bir gizli parti programıdır; kendinden hoparlörlü teybinde de marşlar çalmaktadır (Geceye Uçurulan Güvercinler, 88-89)

Ayşenur'da izlenen bu değişim aynı zamanda siyasi duruştaki değişimi de gösterir. Nitekim Ayşenur bir taraftan kapital sistemin gereklilikleri olan alım satımla alakalı çalışırken diğer taraftan geleneksel değerleri reddetmektedir ve tüm bunların yanında gizli parti propagandalarını da sürdürmektedir. Ayşenur bu bağlamda hem yeni insan modelinin hem de yeni siyasi söylemin temsilcisi konumundadır.

Değişim sonrası yeni insan modelini işleyen "Betül", balıkçı kızı Betül'ün, Doktor Bedri'nin ve öğrenci Bektaş'ın hikâyesidir. Betül, çabuk serpilmiş, lisedeyken Bedri'ye tutulmuş, ona yaklaşarak kendine bağlamış ve İstanbul'da yükseköğrenimlerini de tamamlayıp evlenmişler, hemen çocuk sahibi olmuşlardır. Bedri doktor olur, hırsla çalışmayı sürdürür, dolayısıyla yüksek kazanç elde eder ve Betül'e hayal etiklerini yaşatır. Ancak Bedri, diğer taraftan aile düzenine aykırı yaşantıya da sahiptir; Betül'de bunlara ses çıkarmamakta, kuvvetler ayrılığı görüşünü benimsemektedir. Ona göre kuvvetler her ne kadar birbirlerine dış bileşeler de iktidarı ayakta tutmak zorundadır. Hatta Betül, çocukları Olay'ın arkadaşı Çelen'le Bedri arasındaki ilişkiye dahi ses etmez. Bedri'nin memleketinden akrabası olan Bektaş, o günlerde Bedri'lerin yanına gelir, Betül intikam peşindedir, Bektaş'ı karşılamaya gider ve onu çelmeye çalışır ve başarılı olur. Öykünün sonunda ise Betül, Bedri ve Bektaş aynı evi paylaşmakta, zaman zaman Çelen de onlara katılmaktadır. Öyküde işlenen değersizlik ve aile düzenin yokluğu, değişim sonrası toplumun durumunu göstermektedir. Tüm bunlar, öykünün başında belirtilen 1950'lerden sonra olmaktadır ki bu tarih, Türkiye siyasi sürecinde liberalleşmenin başlangıcına denk gelir. Değişim ve modernleşme, yeni insan tipinin doğmasına neden olur ve bu insan tipi değerlilikten uzak, serbest ve günübirlik zevklerle yüklü hayata sahiptir.

Necati Mert öykücülüğünde değişim ekseninde karakterler daha çok ilk dönem öykülerinde gözlemlenmektedir. Özellikle genelde toplumun değişmesinden dolayı bundan kaçınılmaz olarak etkilenip değişime maruz kalan, siyasi düşünce bağlamında geleneksellikten moderniteye evrilen karakter yapısının sıklıkla işlendiğini görmek mümkündür. Değişimden kaçınılmaz olarak etkilenen karakter bu durumdan memnun değildir ve bu durum öyküde belirtilmektedir. Değişime karşı çıkan karakterler ise "Vahit Efendi" ve "Köprü"de olduğu gibi ölüm neticesinde değişimden uzak kalmıştır. Böylelikle değişimin kaçınılmazlığı, değişimden kaçmanın ölümle eşdeğer konuma geldiği vurgulanmaktadır.

Necati Mert öykücülüğünün önemli ayağı Adapazarı'nın değişimi de karakter bazında incelenebilmektedir. Nitekim Adapazarı tüm öykülerin ortak kahramanı gibidir. Öykünün başından sonuna değişime maruz kalan karakterler de değişim ekseninde değerlendirilerek incelenmiştir. Yine siyasi düşüncede görülen duruştaki değişiklik, yeni insanın siyasete, düşünceye, değerlere bakışı da değişime maruz kalan karakterler çerçevesinde ele alınmıştır. Necati Mert öykücülüğünün temel taşı olan değişimin, karakterler üzerindeki dönüştürücü ve farklılaştırıcı etkisiyle sıklıkla işlendiği görülmektedir.

2.8.2. Kent Hayatı Ekseninde Karakterler

Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla işlenen diğer tema kent, kentleşme, kentlileşmedir. Kentleşme, değişim ve modernleşmenin mekânıdır. Yazarlık hayatı boyunca taşra merkezinden ayrılmayan, taşrayı Adapazarı özelinde işleyen Necati Mert, taşralılığı savunarak değişim bağlamında kentleşmenin birey ve toplumda oluşturduğu tahribatı öykülerinde işlemiştir. Kentli karakter bireyselleşme, yalnızlaşma, değersizleşme, kazanç odaklı yaşama, bencilleşme nitelikleriyle değişimden etkilenir. Taşralının kente göçme sebebi, sonrasında kente tutunamaması, kentin tutsağı olması ve taşraya geri dönememesi, durumun farkında olmasına rağmen kentteki telaşa kapılmış olması kentli karakterin özelliklerindedir. Kentliliğin getirdiği sınıf farkı ve eşitsizlik de yine kentli karakterin maruz kaldığı tahribatlardandır. Necati Mert'te kent, çoğunlukla İstanbul'dur; karşısındaki alternatif ise taşrayı temsilen Adapazarı'dır. Öykülerde kasaba şeklinde de karşımıza çıkan taşra bünyesinde yaşayanlar, taşrada geleneği, kentte moderniteyi yaşar. Ancak bu geçiş süreci sancılarla doludur.

Karakterin kente göç sebebi ve taşralının kentteki tutunabilme süreci ilk olarak "Mustafa'nın Karesi"nde işlenir. Mustafa, köydeki kazancını yeterli görmemekte, buna babasına söylediğinde ağır tepki almakta, kazancını artırmak için ek iş olarak fotoğrafçılık yapmaktadır. Babasının fotoğrafını çekerken yakalanan Mustafa, babasının evden kovmasıyla ailesiyle birlikte kente göçer. Daha önce çalıştığı fotoğrafçıya aylıkçı olarak giren Mustafa'nın kentlileşme süreci başlar. Kent, kazananın ayakta kalabildiği kazananın ayakta kalabildiği yerdir. Mustafa, kent kültürü kendine ne kadar yabancı gelse de para kazanabilmek için bu kültürü görmezlikten gelmekte, alışmaya çalışmaktadır. Ancak patronunu fotoğraf çekmek için stada gönderdiğinde oradaki manzara Mustafa'nın kentlileşememesinin göstergesidir:

Statta buldu Mustafa kendini. Gitmediğimiz, çıkmadığımız dağların ardındaki köyünden kente ilk inişinde kendini genelevde bulan delikanlı şaşkınlığıyla. Karşılıklı iki tribün. Sıralar... Kâğıt şapkalı insanlar... İnsanlar... İnsanlar... Sıcak... Kuru sıcak... Boyalı hanımlar... Çorapsız, eteksiz kızlar... Tribünlerin birinde defne dallarıyla süslü oda. Vali ve... diğer zevat. Bando. Statta da kız. Beyaz... Beyaz... Beyaz... Sanki asma kökleri yaprağıyla, dalıyla, salkımıyla tüm beyaz kesilmiş. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 13)

Mustafa karşılaştığı manzara üzerine şoka girmiş, program esnasında hiçbir fotoğraf çekememiştir. Akli başına geldiğinde birkaç öğrenci fotoğraf çektirmek ister. Mustafa çektiği fotoğraf karesindekiler ile kendi hayatını karşılaştırır. Fotoğraftakiler ile kendi hayatı çok farklıdır, birbirine çok uzaktır. Mustafa, kente göçtüğüne bu bağlamda sevinmemektedir. Zira geçim sıkıntısı devam etmektedir ve kentte kazanabilmek için öncelikle oraya ait olması gerektiğinin farkına varmıştır. Geçim sıkıntısından dolayı kente göç, “İbrahim Usta’yı Karartan Güneş”te de vardır. Taşrada işleri bozulan İbrahim Usta, karısı Cabiranım’la birlikte kente göçer; ancak İbrahim Usta burada iş bulamaz, karısının çalışmasıyla geçimini sürdürür. Geleneksel aile rolünün değişmesi, hem İbrahim Usta’yı hem de Cabiranım’ı rahatsız etmektedir. Ancak kent içinde tutunabilmeleri için gelenekten ve değerlerden taviz vermek zorundadırlar. Böylelikle kente tutunabilme sürecinde karakterde oluşan tahribat görülmektedir.

“Mustafa’nın Karesi”nde gördüğümüz, kavga sonucu kente göç “Şehir”de de karşımıza çıkar. İlyas, köyde motorculuk yaparken patronu ile kavga eder ve kente göçer. İş bulup kazanç sağlayan İlyas, kısa zamanda ilerler, kente ayak uydurur. Evlenmek istediğinde ise köyünden Mahmure’yi ister, evlenirler, kentte yaşarlar. Mahmure de hem İlyas’la evlendiğinden hem de köyden kurtularak kente göçtüklerinden dolayı mutludur. İlyas, çalışma hayatında ilerler, bu sürede kent kültürünü tam manasıyla yaşamaya başlar ancak Mahmure ona ayak uyduramaz. Hatta kentli olmaları İlyas ile Mahmure’nin evlilik hayatlarını da etkiler. Mahmure, artık İlyas’a denk bir eş değildir. Kentin değişim kuralı, Mahmure’nin de değişmesine neden olur:

Tutulan eskir, küflenir. Hep değiştirmek gerek. Bunu anlayışla karşılayan, şehir gereği sayman gerek! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,77)

İlyas kadar kentli olamayan Mahmure, kıyafetlerinde, davranışlarında köy-kent kültürünü birlikte yaşamaya çalıştığından kente tutunamaz. Tekrar köyüne döner. Ancak bu dönüş, kentle alakalı düşüncelerini de değiştirmiştir. Daha önce hevesle geldiği kentten nefretle döner. Zira kentli olabilmenin yolunu öğrenmiştir:

“Şehir koşmaca geliyo. Kapınıza dayanmış bile. Ya şehre de esir olup, ona da baş egeceksin, katlanacaksın orospuluğuna. Ya da köyün erkeğine edemediğin isyanı, şehrin senedine, ticaretine edeceksin!” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,78)

Kent hayatın içinde kente tutunamamasıyla öne çıkan karakter “Vitrinlerde Mekânsız”da da işlenir. Anlatıcı karakter, köyden kente okumak için gelmiş, geçim sıkıntısı çekerek kente tutunmaya çalışmıştır. Köylü imkânlarıyla kentte yaşamaya çalışan anlatıcı, söz konusu maddi sıkıntısından dolayı kentli olamamış, köy ile kent arasında yaşam mücadelesi vermektedir. Anlatıcı geri dönememektedir; çünkü kente okumak için gitmiştir. Kentli olamamaktadır; çünkü kentte yaşayabilmenin birinci kuralı maddi güç anlatıcıda yoktur. İkisi arasında sıkışıp kalan anlatıcı karakter, köy ile kenti karşılaştırır:

Bizim ilkbaharımızla şehirlininki arasında sayısız ve sonuçsuz git geller yaşar; alinyazımı ağartamamanın çaresizliği içinde avurtlarımı, hızımı alamaz, avucumun kabasını dişler; bir köylü çocuğunun, şehirde orta karar okumayla alt edemeyeceği o köpoğlusunu açlıkla tanıştırdım.

Köydekenden farklı olmamak, fazladan bir şey isteyip işini güçleştirmemek için ne kadar dikkatli olursan o kadar çabuk kuruyorsun şehirde.

Ve şehir öyle bir mahkeme ki, cezanı verdikten sonra bile söylemiyor suçunu, onu da sana buldurtuyor.

(...)

Ama binlerce yıldan beri değişmeden gelen esmer bir süsüzlükle yaşamışım ben.

Şehir ise, vitrinine dokunmam için sinsi sinsi bekleyen şeytan şimdi.

Şimdiki zamanın tahrikiyle geçmişimi anlaştırmak mı, yoksa geçmişe sadakat duygusuyla şehre karşı koymak mı?.. Bocalıyorum. (Minnacık Bir Uçurum, 48)

Anlatıcı köylü veya kentli olmak arasında kalmıştır. Amaçlar ve imkânlar birbiri ile uyuşmamakta, kentli olmaya çalışan karakter geçmiş ile arasında olan bağı göz ardı etmemekte, bu durumda da kentli olamamaktadır. Aynı anda hem kentli hem köylü olunamamaktadır. Dolayısıyla karakter birini seçmek durumundadır. Şehir, süsüyle, geçmiş ile iç edişiyile; ancak anlatıcıya sağlayacağı imkânlarla onu arafta bırakmıştır. Anlatıcının, her ikisine de ait olamadığı, mekânsız kaldığı ve bundan keyif aldığı görülür:

Şehir için hiçbir değer taşımıyordum. Geçmişle şimdiki zaman arasında, nahif duyarlılıkla uyumlu bir arayışın da, benim için, yalnız benim için bir değeri vardı.

Köyden de, şehirden de vazgeçmişim ya; bütün yönlerde uçsuz bucaksız bir boşluk ve hüznün katıksız beyazlığı içinde uçuyordum artık. Mekân duygusu, bağımlılık, koşullanmışlık, hesap kitap... hiçbirinin çekiminde değildim. Doğarken ve yaşarken, nasıl göze çarpmışsam, yine

öyle çarpmayacağım bir bitişe doğru, kendi dünyamın ipeksi yumuşaklığında, ama birikmiş bir istekle akıp gidiyordum. (Minnacık Bir Uçurum, 51)

Kent hayatını yaşayan karakter, içine düştüğü bocalamadan mekândan soyutlanmakla sıyrılmıştır. Ona göre asıl olan zamanın akışıdır. Yıllar sonra yaşadıklarına geri döndüğünde hepsi birer mektup metni gibi yaşayana uzak kalacaktır. Bu durumda ne geçmişi iç ederek kentli olmanın, kentin süsünü yaşamamanın ne de geçmişe sahip çıkarak köylü kalmanın bir önemi kalmamıştır. Diğer taraftan dikkat edilmelidir ki buradaki kentliliği işleyiş, *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*'dekinden farklı olarak doğrudan siyasal söylem içermez. "Mustafa'nın Karesi" ya da "Şehir"de kente tutunamayan karakterler, kentin maddi zorunlulukla, değersizlikle, köylülüğü kabul etmemesiyle karakterlerde pişmanlık uyandırmış, hatta "Şehir"de karakterin köye geri dönmesi ile sonuçlanmıştır. Burada ise karakter kentlilik köylülük arasındaki araftan, mekândan soyutlanarak kurtulmuştur. Anlatıcının kentten geri dönmesi, kente gelişyle alakalı pişmanlık duyması görülmemektedir.

Köy-kent zıtlığı ve kentlinin köylüye, köylünün kentliye bakış açısı "Gizli Zabıtan"da işlenir. Kentli karakteri temsil eden Mesut Bey, tam manasıyla kentli olmamakla birlikte kentli gibi görünmeye çalışmaktadır. Adapazarı treninde İstanbul yolculuğunda olan Mesut ile ihtiyar yan yana otururlar ve Mesut bu durumdan hoşnut değildir. Yanına oturur oturmaz ihtiyar Mesut ile sohbet etmeye çalışır, ancak Mesut ihtiyarla diyalog kurmaz. Nitekim Mesut, ihtiyarın dış görünüşüne bakarak kendisiyle gereksiz yere sohbet edeceğini düşünmektedir:

"Görünüşe aldanma!" deyip uyardı kendini Mesut. 'Selam vermeyegör, böyleleri açarlar ağızlarını çan, çan, çan, susturabilirsen aşkolsun! Hem yanında çanta, elinde dergi, kitap ve gazeteler olan bir adam, bir de modadan giyinmişse, Adapazarı'ndan sabah sabah kalkan trenle Sapanca'ya gidecek değil a! Sen böyle süslenmiş nereye gidiyorsan ben de oraya gidiyorum!" (Minnacık Bir Uçurum, 27)

İhtiyar, Mesut'un sessizliğinden kendine cevaplar çıkarmakta, tek taraflı diyalogunu ısrarla sürdürmektedir. Anlattıkça anlatır, bir yandan da Mesut'u konuşturmaya çalışır. Mesut, yüksekokulu bir kız yüzünden bitirememiş, askerlikten sonra babasının yanına Adapazarı'na dönerek bir iş kurmuştur ve işi gereği İstanbul'a gidip gelmektedir. İhtiyarsa akşam cemiyetteki eğlentiye gitmiş, orada da yine şık giyinmiş; şehre gittiği için de şehirli gibi giyinmiş, kendini giyimiyle şehre ait göstermeye çalışmıştır. Mesut, ihtiyarla konuşmamaktadır, ancak giyiminden, konuşmasından yola çıkarak taşralı-kentli ayrımını düşünmekte, çıkarımlarda bulunmaktadır:

Duymuyordu Mesut. Sisli cam üzerinde, yeni bir şeyler görmüş de, hece hece onları sökmeye çalışıyordu sanki: Şehir acımasızdı! Köyünü de bu acımasızlığa karşı savunacak gücü de bulamıyordu kendinde ihtiyar. Ama yine de düğüne gider gibi gidiyordu şehre... Saygılı ve giyinik. Ne bir eksik, ne bir fazla. Hiçbir şehirli ek almadan hem de. Beklediği de sayılmak ve korunmaktı sadece. (Minnacık Bir Uçurum, 30)

İhtiyarın kente giderken böylesi saygılı ve dikkatli olması Mesut'u etkilemiştir. Nitekim ihtiyar giyimiyle böylesi bir duruş elde ederken kente ait olmadığını da bu yolla kanıtlamış, böylelikle taşra-kent karşıtlığı kendini göstermiştir. Kent acımasızdır, ancak ihtiyar oraya düğüne gider gibi giderek kentle arasındaki çizgiyi net bir şekilde belli etmiştir. Mesut, ihtiyarın ısrarına dayanamayarak adını, işini, yolculuk yerini söyler ve ihtiyar rahatlar. Nitekim öykü, baskının ağır olduğu dönemde geçer. İhtiyar, Mesut'un gizli zabıta olmadığını öğrenir ve daha rahat konuşabilirim diyerek Mesut'un başlangıçtaki kaygısının gerçekleşmesine neden olur. Öyküde dikkat çeken diğer bir husus, köylü ihtiyarın ismi belirtilmezken Mesut ismiyle anılır. Burada taşralının kimliğinin ne olduğunun önemsizmediği anlaşılmaktadır. Taşralı kentli karşısında ismi anılmayacak kadar tekdüzedir. Kentli olmaya çalışan Mesut ise ihtiyar köylüyü dış görünüşüne göre analiz etmeye çalışır; ihtiyarsa diyalog kurma gayretindedir. Böylelikle kentli karakter ile taşralı karakter arasındaki farklar ortaya konur.

Köylü karakterin kentteki yabancılaşmasını işleyen "Mikrofon"da, köyden şehre camiye gelen mikrofonu görmek için uzunca yol kat edip Cuma namazına gelen Recep, Rıza Emmi ve Sürmeli Salih'in hikâyesi anlatılır. Karakterler mikrofonu görme amacıyla geldikleri kentte, kentin kendi kültürlerinden farklılığına şaşırırlar, şehirde nasıl davranmaları gerektiğini bilemezler:

Recep, Rıza Emmi, Sürmeli Salih ve ötekiler de önce bir yol şaşırdılar. Kırıksık alınları açılıp gevşeyeceğine daha bir kırıştı. Yüzleri daha bir yağızlandı sanki. Kasketsiz, şapkasız insanlar içinde daireye girer gibi kasketlerini ellerine mi alsınlar, yoksa kıvrıp küçültüp ceplerine mi soksunlar bilemediler. Ya otobüs bozuntusundan indiklerinde, yazıhanenin oraya savruluşları. Bereket Recep'in kösemenliğiyle onun ardından koyun gibi toparlandılar. Uzunçarşı'da ise mikrofon aşkına kente indiklerine pişman, perperişandılar artık. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 144)

Köyden gelenler, kentli alışkanlıklara, giyim kuşama, alışveriş kültürüne, yaşam tarzına uyum sağlayamaz. Kendi alışkanlıklarından koparak kente geldiklerine pişman olurlar. Uzunçarşı'ya geldiklerinde ise pişmanlıkları daha da artar. Nitekim çarşıda gördükleri her ayrıntı onları şaşırtmakta, dolayısıyla bünyesine dâhil etmemektedir. Doktorların sayısının çokluğu, dükkânlarda satılanlar ve satıcıların kendilerine mal satmaya çalışması, çarşıda

giyimleriyle dikkatlerini çeken kadınlar, kahveleri tıklım tıklım doldurup oyun oynayanlar köylüleri hayrete düşürmüştür. Gözlemledikleri ile kendi hayatlarını karşılaştıran köylüler, kendilerini alt sınıfta bulmuş ve kentlinin cezasını çektiklerini düşünmüşlerdir. Özellikle kentli kadınlarla kendi eşlerini karşılaştıran köylüler, kentli kadınların giyimiyle kendi karılarının giyimi arasındaki farklılıktan yola çıkarak köy-kent kültürü arasındaki farklılığı vurgulamışlardır. Öyküde dikkat çeken diğer bir özellik, Adapazarı'nın taşradan ziyade kent merkezi olarak ele alınmasıdır. Necati Mert'in Adapazarı'nı taşra merkezi olarak değerlendirmesinden farklı olarak kent merkezi olarak işlenmesi dikkat çekicidir. Böylelikle Adapazarı, öykülerde sıklıkla işlenen taşralılık özelliğinden sıyrılarak, taşra yazarı olan Necati Mert'in diğer öykülerde Adapazarı'nı taşra olarak değerlendirmesinin bilinçli bir eğilim olduğu tespiti yapılabilir. Zira burada olduğu gibi Adapazarı büyük kent merkezi ve kapital sistemin parçası olarak da düşünülebilmekte; diğer öykülerde işlenen ve taşraya ait olma niteliği öne çıkarılan Adapazarı'nın, gerçekte de taşra olmasından değil, yazarın taşra savunuculuğunda merkez olarak Adapazarı'nı işlemesinden kaynaklanır.

Kent hayatı bireye çeşitli yüklerle donatır. Birey, zaman zaman insan tabiatına aykırı olan bu yüklerden sıyrılmak, kendini yaşamak yolunu seçer. “Amortiden Bir Gün” bu bağlamda dikkat çekicidir. Evden amaçsızca çıkan anlatıcı, kent içi yolculuğa çıkar:

O gün ne ciddi, ne de önemli bir amaçla çıktım evden.

İşe gitmeyecektim. Bir iş toplantısına katılmayacaktım. Hiç kimseyle randevum yoktu. Konferans dinlemeyecek, ne bileyim sinema, tiyatro izlemeyecektim.

Çantamı almadım bu yüzden. İtalyan ayakkabılarımı giymedim. Pierre Cardin imzalı kravatımı takmadım. Adı ‘moda’ olan firmanın da hiçbir şeyi yoktu üzerimde.

Sanki denizde, tatildegdim de, mantığı hiç umursamayan bir gelişgüzellik içinde, mahmurluk dağıtmak ya da kasları çalıştırıp bedeni açmak için sabah yürüyüşüne çıkmıştım.

Güneş de niyetimi anlamış, zaten berrak olan sabahın üstüne, ayçiçeği olmuş açtıkça açıyordu.

Benim için ilk, benim için görülmedik, benim için tuhaf, ama o denli de şenlikli öyle çok şeyle karşılaştım ki o sabah! (Minnacık Bir Uçurum, 98)

Kentli karakter, kentli olmanın getirdiği sürekli amaçlılık ve gösterişli giyim gibi tüm yüklerden sıyrılarak kendiliğini yaşamaya çıkar. Bu yolculuk, kent hayatına verilmiş bir moda niteliğindedir. Anlatıcı, arzularını, bastırılmışlıklarını, kente ve içindekilere bakışını, hayat hakkındaki görüşlerini ve özgürlükle alakalı düşüncelerini, kentli olmaktan sıyrılarak kendince yaşar, araştırır. Kentliliğin getirdiği yükler “Yorgun”da da işlenir. Öyküde anlatıcı

psikolojik tedavi görmekte ve İstanbul'a gidip gelmektedir. Bir dönüşünde yolda aracıyla köpeğe çarpar ve durmadan devam eder. Ancak bu durum anlatıcı karakteri şüpheye düşürür, farklı senaryolar kurarak korkusunu derinleştirir. Yolda polislin çevirmesi, polislin aracın üzerindeki kanı görmesi, anlatıcıyı daha da korkutur ve yolculuk, anlatıcının iç sayıklamalarıyla geçer. Anlatıcının yaşadığı tüm bu gerilim, kendi iç sorgulamasını yapmasına neden olur ve bu sorgulamada kentli karakterin özellikleri ortaya çıkar:

Havanın elektriğini taşıyamayan gökyüzü gibi girdim apartmandan. Sırtımda tonlarca yük, ama ben yokuş inen üç dingilli kamyon değil de merdiven tırmanan hamalım sanki. Çocukluğumun duru göklerini neden bıraktım? Serin yamaçları, gürültülü nehirleri o günlerin neredeler şimdi? Ovaları caddeler bastı; cümle yeni kentler bizim avlulu eski bahçelerimiz, yeniyetme günlerimizin arnavutkaldırımli mahalleleri mi yoksa? Cami avlularında, çınarların altında, sundurma gölgesinde söğüt dalıyla, çemberle, gazoz kapaklarıyla kurduğumuz çocukluk; saate tutsaklanmadan, imzamızla bağlanmadan geçirdiğimiz o poyraz günler ancak yarım ömür uzakta oysa! İyi ama neden bu kadar çabuk yorulduk? Yamaçların serinliğini engelleyen ne? Nehirlilerin gürültüsünü kim kesti? Ovalarımıza sis, göğümüze kara geceler niçin bu kadar erken indi? Ya gazoz kapaklarımız? Kimin cebinde onlar şimdi? Kaç ömre sığmaz yükü yarım ömre sığdırmak reva değil! Hava parası, senet, çek, kredi, faiz, avans, vergi, gider, gider, gider, çıkamayacağım ben bu merdiveni.(...) (Geceye Uçurulan Güvercinler, 77-78)

Anlatıcı, kentli olmanın getirdiği gerginlikte ezilmiştir. Öyle ki psikolojik tedavi gören anlatıcı, yolda köpeğe çarpmasıyla girdiği düşünce dünyasında kentli olmanın yüküne ulaşmıştır. Kent, insan doğasına aykırı şekilde hızla büyür, içinde yaşayanların değerlerini hiçe sayarak sürekli değişim üzerindedir. Bu değerler arasında hatıralar da vardır ve anlatıcı bunu çocukluğundaki gazoz kapakları ile imler. Kent hayatı dayattığı zorunlulukları ile bireyi tutsak eder, bu zorunlulukların başında alım satım sistemi gelir. Anlatıcı, tüm bu yükün altında kalır, bu yüzden de psikolojik tedavi görür. “Amortiden Bir Gün”deki anlatıcı, bir günlüğüne de olsa, kentin söz konusu yükümlülüklerinden sıyrılmış ve sakin bir zihinle kenti incelemiştir. Ancak “Yorgun”daki anlatıcı, adından da anlaşılacağı üzere kentli olmaktan yorulmuş, basit bir kazadan geri dönüşü zor olan düşüncelere girmiştir. Böylelikle kent, bireyde oluşturduğu tahribatla dikkat çeker. Kentli karakterin özellikleri “Çardak”ta da karşımıza çıkar. Ailesi ile birlikte kent hayatından uzaklaşarak tatile giden anlatıcı, rahatsızlanarak çardağa gelir. Çardak, burada engelleyici faktör olarak bir semboldür. Kent, anlatıcının bireysel özelliklerini değiştirerek onu tekdüzeleştirilmiş, düşüncelerinde, duygularında, zevklerinde tahribata yol açmıştır. Kentlilik, bireyi sadece görülüre tutsak kılmış, düşünce, duygu gibi soyun nitelikleri geri plana atmıştır:

Ama ne edersin! Yüreğimiz bağlanmış bizim! Gözümüzün tutsağı olmuşuz! Bırakmışız gözümüzü özgür; yüreğiyle, usuyla, duygusuyla yaratanların yaşamına katılacağımıza, yaşaması bedenle olanların delirtmesine açmışız kendimizi.” (98)

“Nasıl gelip buluşmuşlar aynı renkte, aynı kımlıtsızlıkta! Hastalıkları bile aynı. Ya karaciğer, ya mide, ya şeker! Stress bilir mi bunlar, stress? Adımı bile duymuşlar mıdır? Her sabah 9’da işte olmak zorundasın! Bankada kasa tutmadı, eyvah! Büyük oğlan koleji kazanamadı, ama kazanamadığını duyarlarsa tefe koyarlar bizi! O Çilli’ye o mercedesi bırakmam, gerekirse oğlanın kucağına atarım kendimi! Ne çok vapur kaçırıyoruz! Ortağım gördü, yandım! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 101)

Görüldüğü gibi kent, dayattıkları ile bireyi tutsak eder. Aynı şartlarda ve telaşede yaşayan insanlar, kalabalıkta da olsa aynı hastalıklarla mücadele edip, öyküde özellikle vurgulanan stresle yaşamaktadır. Kentli yaşam, gösteriş üzerine kuruludur. Eksiklikler ötekine duyurulmadan iç edilmeye çalışılır. Ayrıca kazanç elde etme hırsı, gösteriş kazanma hırsı kentliyi harekete geçiren yegâne faktördür. İş hayatı, bireyin özgürlüğünü elinden alır; küçük yerleşimde kendince yaşayan birey, kentte kalabalık içerisinde tekdüze yaşar. Öyküde anlatılan kent, vapur kaçırma meselesinden dolayı taşranın karşısında, İstanbul’ dur.

Kent hayatı ekseninde karakter, kendine, geçmişine, değerlerine yabancılaşmasıyla da öykülerde işlenmektedir. “Nihavent”te anlatıcı, çocuğunun kendisine dedesini sorması üzerine babasının hatırasını bulmaya çalışır; kent içinde maruz kaldığı yabancılaşma sürecinde eşyalarda, fotoğraflarda, anılarda babasına ait bir iz arar. Babasının mezarını dahi bulamayan anlatıcı, kendisine sessiz tepki gösterilmesi üzerine savunmaya geçer, kent hayatının telaşından, yoğunluğundan, tutsak edişinden, tekdüzeliğinden yakınır:

Ömürlerinde bir tek gün büyük kentte yaşasalar, başkasının hizmetinde çalışsalar, bir tek gün vapur bekleşeler, durakta dikilselerdi, değil cenazeye katılmak için, cenazelik bir iş kazasına uğranıldığında ambulanslanıp hastaneye kaldırılmak için neler gerektiğine, ne suratla katlanıldığını bir kez tanık olsalardı, ne kolay anlatırdım derdimi.

Bana benzeyenler anlar beni!

Kendi adıma iş tutamadım ben. Ne demir döverim ellerimle gün boyu, ne de saya dikerim. Geçti o çağlar! Bakırcı, sandıkçı, terzi de değilim. Dükkânım, dükkânımın alnında kırmızı levha, üstünde de adım soyadım yok benim. Ama günümüzün bu al sat dükkâncılarından daha er çıkarım evden, onlardan da geç dönerim eve. Meyvenin, sebzenin turfandacısı hiç olmadım. Mutfağımdaki her nevale belediye pazarından gelmedir. Bayramlıklarımı bayramdan bayrama giymek bile nimet! İznimi, tatilimi ben saptayamam. Nefes benim, ama kullanan başkası. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 68)

Anlatıcı, çocuğunun dedesini sorması üzerine cevap verememesini kentte yaşamının zorluklarına bağlar ve kent hayatının zorunluluklarını bir bir sayarak ancak kentli birisinin kendini anlayacağını söyler. Buna göre kent, bireyin özgürlüğünü nefesine kadar elinden alır, suni bir hayat içerisinde, gelenek, değerler ve geçmişe ait ne varsa yok ederek mahkûm eder. Böylelikle birey, kendine yabancılaşır. Diğer taraftan anlatıcı, kendi çocuğunun da kendisini unuttusundan korkar, oğluna kendini unutturmamak için görevlerini yerine getirdiğini düşünür. Buna göre oğlunun her türlü ihtiyacını karşıladığını düşünmekte, tüm bu yoğun çalışmasının ve tutsaklığının çocuğu için olduğunu söylemektedir:

Neden unutsunlar beni! Yirmi dört saatimi varsın başkaları planlasın; ama yeter ki aylığımı alır almaz taksitleri ödeyebileyim. Kendime bir tarağı, bir mendili bile çok göreyim; ama yeter ki ardından çocuklara bir şey kalsın. Her yeni senetle ömrümün altı, yedi, dokuz, on iki, on beş ayı ipotek altına alınsın, emeğim taksite bağlansın... unutulur muyum ben öyleyse!

O korku beni kuşkuda bıraktı ya, kuşku içinde yol alıyorum artık. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 69)

Kent hayatı ekseninde karakter, taşralılığı savunmasıyla da Necati Mert öykücülüğüne girer. "Akşamleyin Kılıpayı"nda İstanbul'da Adapazarı treninin kalkmasını bekleyen anlatıcı, İstanbul'a karşı durmakta, taşralılığı öne çıkarmaktadır. Necati Mert öykücülüğünde İstanbul büyük kenti, Adapazarı ise taşrayı temsil eder. Burada yazarın Adapazarlı olması, Adapazarı'nı öykülerinin adeta başkahramanı gibi kullanması, sıklıkla taşra bağlamında Adapazarı'nı işlemesi, bunu yaşadığı şehre yabancı kalmama adına gerçekleştirmesi önemsenmelidir. Genelde büyük kent, özelde İstanbul, ait olunamayacak kadar büyüktür. Milyonlarca insanın bir arada olduğu İstanbul, içinde yaşayanlarda herhangi bir aitlik hissi uyandırmaz:

Bir kenti doldurmak, o kentli olmaya yetmiyor!

Ama küçük birine de olsa, bir kente sığmamak diye de bir şey var!

Taşra beni ne kadar sıkarsa sıkınsın, İstanbul da dolduramayacağım kadar büyük ve İstanbul'u yaşamaksa o kadar uzak benden. Bunca yıldır benliğimize yerleşmiş korku ve alışkanlıklar yüzünden peşin peşin benimsenmiş bir mağlubiyet duygusuyla geliyoruz İstanbul'a, işimiz biter bitmez de, iki saat bile oyalanmıyor, ardımızdan düşman kovalıyormuş gibi kaçıp sığınmıyoruz evlerimize.(122)

Adapazarı, taşralı kusurlarından bağışlanmış, gözümde tütüyordu şimdi! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 123)

Öncelikle dikkat edilmelidir ki anlatıcı, taşrayı salt güzellikle övmez; onu kusurlarıyla birlikte kabul ettiğini bildirerek taşra-İstanbul karşılaştırmasında taşrayı yeğler.

Kent, bünyesinde hatıra barındırmaz; dolayısıyla mekânların herhangi bir yaşanmışlığı, değerliliği yoktur. Hele ki taşradan İstanbul'a gidenler, taşralılıktan çok uzak kentte ait olamama hissiyatıyla kente tutunamaz, doğrudan yenilmişliği yaşar. Anlatıcı, taşradan bahsederken geri dönüşle geçmişinden bahseder, geçmişi şimdi ile karşılaştırır.

Kent hayatı ekseninde karakter, yalnızlık teması ile birlikte işlenir. Kent, herkesin kendi mücadelesini vermesi sonucu bireyi toplum içinde, aile içinde dahi olsa yalnız bırakmıştır. Birey, verdiği yaşam mücadelesinde, kent içi telaşta, kentin boğuculuğunda, zorunluluklarında, dayattıklarında hep yalnızdır ve tek başına altından kalkmaya çalışmaktadır. Kolektif hareketler de bireyin yalnızlığını bastıramaz. Richard Sennet, üç tür yalnızlıktan söz eder⁶⁸:

Birinci tür yalnızlık, iktidar tarafından dayatılan yalnızlıktır. Yahtılmışlığın, anormal olanın yalnızlığıdır. Modern bir iş yerinde, kitlenin ortasında yalnız olma duygusudur. İkinci tür yalnızlık, iktidar sahiplerini korkutan yalnızlıktır. Düş görenin, başkaldıran insanın yalnızlığıdır.(...) Üçüncü tür yalnızlık, iktidarla hiçbir alakası olmayan yalnızlıktır. 'Bir başına olmakla, yalnız olmak arasında fark vardır' düşüncesine dayanan yalnızlık.(...) Ötekilerden farklılığın yalnızlığı.(...)⁶⁹

Necati Mert'in öykülerinde kente tutunmaya çalışan karakter, farklı yalnızlık çeşitleriyle karşımıza çıkar. "Vahit Efendi"de Amortiden Bir Gün"de olduğu gibi anlatıcı yanına hiçbir şey almadan, amaçsızca kent içi yolculuğa çıkar, en yalın haliyle kentliliği yaşar. Kentin kalabalığında yalnızlığını bulan anlatıcı, tüm yoğunluğuna rağmen kentlinin yalnızlığı gözlemler:

Yalnızlığımaya sığındım.

Kent istediği kadar kalabalıklaşsın! Otobüsler, bulvarlar, stadyumlar, pazaryerleri, çarşılar, pasajlar, mahkeme salonları, okullar, dilediğince dolup dolup boşalsın! Bu kalabalığın bütün doğurduğu nihayet boy boy ve istinasız her yaşta yalnızlıklardır.

Sinemanın oraya geldiğimde çocuklar gördüm. Önlüklü, kurdeleli, sırt çantalı. Hepsi de aynı yöne gidiyorlar, ama şimdiden yalnızlar. İki üçü bir arada giden yok gibi. Gidenler de düşmanca itişip kakışmakta, çanta savurup saç çekmekte karşıklı. Çocuk yüzlerde erkekçe kaş çatmalar, kadınca somurtmalar, yani yaşlı yaşlı yalnızlıklar.

İzledim onları!.. Yalnızlıklarını!.. Neden?.. Yalnızlıklarında kendimi mi bulurum ki?..

(...)

⁶⁸ Theodore, Zeldin, *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

⁶⁹ Bolat, Salih, "Şiir ve Esin", *Öykü Yazma Teknikleri*, Varlık Yay.İst,2009, s.41.

Yalnızım. Çocuklarıma, annelerine, evimize karşın yalnızım. Onlar da herhalde.
(Minnacık Bir Uçurum, 41)

Anlatıcıya göre kentte yaşayanların tamamı yalnızlık paydasında birleşirler. Bu durum çocuklarda dahi aynıdır. Aynı yöne giden, aynı amaçta olan çocuklar da kentli olmaları sebebiyle çocukluklarından sıyrılmış, yalnız kalmalarıyla yetişkin kentlilerle aynı kaderi yaşamaktadır. Anlatıcı, ailesi içinde de yalnız kaldığını, aileden ziyade sendika, dernek, kooperatif, şirket gibi toplulukların yalnızlığa karşı hareketlerinin yersizliğini vurgulamaktadır. Anlatıcı, yalnızlığından memnuniyet duyar. Bu bağlamda ait olunan yalnızlık çeşidi, birinci tür olarak sınıflandırılan iktidar tarafından dayatılan yalnızlıktır. Anlatıcının yalnızlığından keyif alması, apartman komşusu Vahit Efendi'nin ani ve yalnız ölümüne şahit olmasından sonra değişecektir. Anlatıcı, cenazeyi cami avlusunda görür; hatta kendisine ve ailesine öyle yabancı kalmıştır ki cenazenin ailesinden birine ait olduğunu bile düşünür. Ölenin Vahit Efendi olduğunu anlayınca, Vahit Efendi'nin kentliliğe karşı direnişi, kent içinde nasıl iç olduğunu hatırlar; aralarında dükkânda geçen diyalog, Vahit Efendi'nin kente tutunamaması, ait olamaması, şimdi ise yalnız şekilde ölmüş olması anlatıcının yalnızlıktan duyduğu keyfin değişimine sebep olur.

Kente tutunamama ve kentte yalnız kalma özelliğiyle öne çıkan diğer karakter “Kendi Halindeki Sami”de karşımıza çıkar. Öykünün başında karakterin tanıtılması, ismini başkarakterden alması, bir karakter öyküsüyle karşı karşıya olduğumuz gösterir:

Ömrü yarılanmış, hatta ikinci yarısından da epey yenmiş bir adam; yalnızlığın keyfini sürdürdüğünden değil, beceriksizliğinden, belki de işinden başkibir şeyle oyalanmadığını bilmişliğinden olacak hiç evlenmemiş, evlenip de bir ana kuzusunun başını yakmaya hiç niyetlenmemiş bir müzmin bekâr; Şehit Necati Gürkaya vapurunun garsonlarından Sami; öteki garsonların deyişiyle Kendi Halinde Sami; lunaparkta, gören de, bindikleri elektrikli otomobilleri çarpıştırarak pisti ana baba gününe çeviren, böylece gülüp eğlenilen çocuklara dalıp gittiğini sanır; oysa, hiiiç, öylesine bakıyordu. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 14)

Sami, işini kendi halinde yapmakta, şehirde de kendi halinde yaşamaktadır. İçinde bulunduğu durumun, kentin dayattığı yalnızlığın farkında değilmiş gibi davranır. Kentte dolaşan Sami, bunca sıkışıklığa rağmen nasıl nizamlı yaşandığına şaşırır, bu sırada kendine çarpacak otomobilden kaçarak hamburgercinin saçağına sığınır. Hamburgerciye sığınması, kent kültürünün Batı kaynaklı olduğun, kentin bunca kalabalıklığının, buna rağmen düzenliliğinin Batının dayattığı ekonomik sistemden kaynaklandığı mesajını taşır. Kentin kalabalığını kendi yaptığı işe benzetip onu da içselleştiren Sami, öykünün adından da anlaşılacağı gibi kendi halinde çözümlerle kentliliğe alışmaya çalışmaktadır. Ancak tüm

bunlar bastırılmışlığın göstergesidir. Nitekim Sami gazinonun önüne geldiğinde içerden duyduğu şarkı sözleri ile içinde bulunduğu gerçek durumu hisseder:

Geceler olmaz olası geceler

Açılır yelkenleri yalnızlığın

Vurur dalga sesleri yüreğimde!

Şarkının sözlerini, ezgisini mırıldanmaya, hem de şarkıcıya ayarlanarak mırıldanmaya başladı. Olmadı. O şarkı, o şarkı olmaktan çıktı, hatta kala kala, geriye bir tek ‘geceler’ bir de ‘yalnızlık’ kaldı; onu da, Sami, vapuru, vapurun sabah yolcularıyla gecedeki kopuşunu hatırlamış olacak anlamlı bulmadı; serçeparmağıyla, zihninde ne varsa sildi attı hepsini. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 16)

Sami şarkı sözlerinde yalnızlığını keşfeder, söz konusu yalnızlık, iktidar tarafından dayatılmış yalnızlıktır. Nitekim Sami, dönercinin eti yaprak yaprak kesip aslından ayırarak müşteriye ekmek arasına sıkıştırılarak ya da süslü tabakta sunulmasından esinlenerek kendisinin bir yanlışı yaşadığını sonucuna varır, kalabalıktan ayrılır, geleneği temsil eden kahveye gider ve özüne orada ulaşır. Sami, yine kendi halindedir ancak bu seferki kendi halindelik, özüne dönüş, olması gereken hale varış şeklindedir.

Necati Mert öykücülüğünde kent hayatı ekseninde karakter, taşra karşısında kenti yeğleyen, taşralılığı benimseyemeyen nitelikte de karşımıza çıkar. Buradaki taşra, küçük kenttir, kendini kent zanneden bir kasabadır. “Kartpostal Titreşim”de anlatıcı karakter, taşranın boğuculuğundan, aynılığından, zevksizliğinden yakınır:

Yeryüzü haritasında noktanın on binde biri kadar da yeri olmayan, ama kendini yine de enikonu kent zanneden bu suratsız kasaba, parmaklarını boğazıma geçirmiş, boğuyor beni. Ve yoz ve yabancı karanlığı gökyüzünü de kuşatmış üstüme üstüme abanıyor. Kendimi korumak kurtarmak nerde; avutamıyorum bile. (Minnacık Bir Uçurum, 57)

Anlatıcı, kentliliğin vereceği özgürlükler peşindedir; bu bağlamda kazanacağı ilk özgürlük evlilik karşısındadır. Masalsı öğelerle evlilik karşıtı hayale dalan anlatıcı, bu tutsaklığını taşrada kalmasına bağlar. Burada bahsedilen taşra, kentli olmakla taşra kültürünü yaşamak arasındadır. Her iki uç kültürün özelliklerinin bir arada olması, kasaba hüviyetinde kent olgusu, anlatıcının tüm şikâyetlerinin asıl kaynağıdır:

Nesneleri hem sergileyen, hem de onları yasaklayan bir kentti. O kokular, topukların pembesini ve parmakların zerafetini artıran o papuçlar, o ajurlu kazaklar, frapan bluzlar, o kısa etekler, o avuç içi çamaşırlar, o kuaförler Havva’dan kaçırılan birer elma mıydı acaba? Bu elmanın tadına bakmak, güzelliğini bunlarla dışarı vurmaya isteyenlere izin yoktu. Ve bu elmalar daha yakın ve daha yüksek duvarlar ören şipşak evlilikler olmasaydı ancak. (Minnacık Bir Uçurum, 58)

Anlatıcının evlilikle alakalı serzenişi, kentli olmaya çalışan kasabanın kent kültürü öğelerini barındırmasına karşın bunlara ulaşmaya engel olarak taşra kültürünü muhafaza etmesinden kaynaklanır. Arada kalmışlığın doğurduğu sıkıntıları evliliğe bağlayan anlatıcı, durumun aslında böyle olmadığını, öykünün sonunda evine ulaştığında kapının eşi ve çocukları tarafından ışıltılı gözlerle açtıklarını bildirerek ifade eder. Her türlü boğuculuğuna, tutsak edişine, tekdüzeliğine, standart kaygılarına, özgürlüklerini engellemesine rağmen, bunların müsebbibi evlilik değil, taşra-kent arasında kalan mekândır; onun yaşam tarzıdır.

Taşralılığa karşı duruş “Saksıda Papatya”da da işlenmektedir. Burada taşranın basitliğinden yakınan, anlaşılammaktan dolayı yalnızlık çeken, kendini taşrada ifade edemeyen anlatıcı karakter, taşrada kalmışlığından başka bir problemi olmadığını anlatmakta, taşrada birlikte yaşadığını insanlardan boğulduğunu ve bu düşünceleriyle anlaşılammayacağını söylemektedir:

Bulvar’da piyasa yapan delikanlıya anlatamam bunları. Sabah sekiz, akşam sekiz tam on iki saat müşteri bekleyen dükkâncıya anlatamam. Ticaret Odası’na kayıtlı ama aslen küçük esnaf kafalı tüccara, iki tekten sonra Şehir Restaurant’ta hükümetler deviren taşra politikacısına, özel hastasını Devlet Hastanesi’nde ameliyat eden hazık doktora, memur mantıklı öğretmene, koca bekleyen kıza, ciğercinin paralı gün düşkünü karısına, beş çocuk üstüne yine üstünü görmeyen komşusuna... yani ıstampayla çoğaltılmışçasına birbirinin aynı günler yaşayan bu insanlara, hayatları anonim, adımları farz bu cuma cemaatine anlatamam bunları. (Gönüller Küçüldü, 61-62)

Aynılığı yaşayan küçük taşra insanından yakınan anlatıcı, buradaki rutin yaşantısından kurtulmayı amaçlar. Bu düşüncelerle şehirdeki Sait Faik Sokağı’na girer ve burada saksıdaki papatyayla konuşmaya başlar. Papatya, anlatıcıya söz konusu sıkıntılara direnmesi gerektiğini, direnmenin yolunun da öyküden geçtiğini söyler ve ona elindeki Sait Faik’in kitabının arasından kâğıtlar vererek yazmasını, yaşadığı şehirden esinlenerek, kendisini böylesine boğan şehri nasıl görmek istiyorsa öyle yazmasını söyler. Bu yolla anlatıcı kendine kelimelerle yeni bir şehir, yeni bir dünya kurar. “Saksıda Papatya” Necati Mert’in niçin taşra insanının, özelde Adapazarı insanın öyküsünü yazdığını açıklamaktadır. Buna göre yaşadığı şehrin sıkıntısını çekenlerle kendini anlatan yazar, salt taşra savunuculuğu yapmaktan ziyade yaşadığı yere yabancı kalmamak yoluyla bunu gerçekleştirdiğini söyler. Yazar, Adapazarı’nın Sakarya halini yaşadığını söyleyerek yerelden ulusala seslenen öykü anlayışına sahip olduğunu, kent ekseninde taşra karşıtı karakterle bildirir.

Necati Mert öykücülüğünde kent hayatı ekseninde karakter farklı şekillerde karşımıza çıkmıştır. İlk dönem öykülerini kapsayan *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*’de kentli karakter, daha ziyade ideolojik söylemle birlikte işlenmiş, kente göçen karakter üzerinden

siyasal mesaj verilmiştir. Kentli karakter ve kentliliğin doğurduğu sıkıntılar bilhassa *Minnacık Bir Uçurum* ve *Geceye Uçurulan Güvercinler*'de ele alınmıştır. Burada kent hayatına tutunamayan birey, kentliliğin getirdiği yalnızlık, kendine ve mekâna yabancılaşan karakter, kentin değerlilikten ve gelenekten sıyrılarak değişim merkezi üzerine kurulması, kent hayatının gerekliliği ve bunun karşısında bireyin durumu işlenmiş, taşra-kent karşılaştırması yapılarak her ikisi arasında kalan bireyin sıkışmışlığı öne çıkarılmıştır. Diğer taraftan salt taşra savunuculuğu yapmayan yazar, zaman zaman taşraya karşı kenti de yeğlemiş, taşrayı da kusurlarıyla birlikte öyküsüne dâhil etmiştir. Modernleşme ve değişim sürecinde taşranın kapalı kalması, ya da hem geleneğin hem de yeniliğin özelliklerini küçük mekâna sığdırmaya çalışması, Necati Mert öykülerinde taşranın kusuru olarak karşımıza çıkar. Kent hayatının ve modernleş(eme)menin bireyde oluşturduğu tahribat ve arada kalmışlık duygusu, kentli hayatı ekseninde karakterin en sık işlenen özelliği olarak öykülerde yer alır.

2.8.3. Aile Bünyesinde Karakterler

Aile, toplumun en küçük birimidir. Aileyi oluşturan bireyler arası ilişkilerin gücü, toplumun bir arada olabilmesi için en temel faktördür. Aile içi karakterlerin birbirine bakışı, toplum içindeki herhangi birine bakıştan farklıdır. Bu bağlamda Necati Mert'in öykülerinde aile bünyesindeki karakterler ayrı bir önem arz eder. Nitekim Necati Mert, öyküleri ile sosyal, siyasal, eleştirel mesaj iletmek istemiş, değişim merkezi etrafında dönen öykülerinde aile kurumunun yerini de incelemiştir. Toplumu değiştirme tezinde olan öykülerde, toplumun en küçük biriminin konu edilmesi ve karakterlerin aile içi rollerinin tespit edilmesi üzerinde sıklıkla durulan hususlardandır. Necati Mert öykülerinin tahlili için de aile içi karakterlerin incelenmesi ayrı bir önem taşır. Aile teması Necati Mert öykücülüğünde farklı bağlamlarda her dönem işlenmiştir. Karakterlerin aile içi rolleri, aile kurumunun temelini oluşturan eşler arasındaki ilişki, aile büyüklerinin karakter üzerindeki etkisi aile bünyesinde karakterlerin işleniş şekilleridir.

Gramofonlar, Radyolar, Teypler'deki "Kürsü"de anne, öykünün siyasi mesajını ve eleştirisini ileten karakterdir. Genç öğretmen izinli gösteride konuşma yaparken gösteri provoke edilmiş, öğretmen gözaltına alınmıştır. Gösteri esnasında dinleyicilerden olan anne, diğer konuşmacıları beğenmez. Konuşmanın içeriğinden ziyade konuşma şekli anne için önem taşır:

Hıh Arkadaşlar!’mış! Önce selam vermesini öğren sonra ‘Arkadaşlar!’ demesini. Bunca ahalinin önüne çıkıyorsun. Hiç tebessümsüz selâm olur mu! Benim oğlum hiç yapmaz böyle kabalık. Daha bi lokmacık çocukken sandalye tepelerine çıkıp büyüklerine şiir okurken bile yapmıyordu. Dört bi yanına selâm verirdi önce. Tebessümlü tebessümlü. Sonra da başlardı ‘Uzun uzun kavaklar - Dökülüyor yapraklar’ manzum şiirini okumaya’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 31)

Görüldüğü gibi anne, ilk konuşmacıyı eleştirirken konuşmanın içeriğini önemsemez; nitekim söz konusu konuşmalar anne olma özelliğiyle öne çıkan karakterin doğrudan anlayabileceği meseleler değildir. Dolayısıyla öyküde yalnızca anne olarak tanıtılan karakter, diğer konuşmacılara yönelik eleştirisini oğluyla karşılaştırarak yapar, henüz oğlunu dinlememiş olsa bile oğlunun çocukluğundaki şiir okumalarıyla kıyaslama yapar. Diğer konuşmacı da anne tarafından beğenilmez. O da kalın kalın konuşmasıyla anne tarafından eleştirilir. Oğlu konuşmacı olduğunda ise anne olarak gururlanır, diğerlerinde dikkat etmediği alkışı oğlunda duyar. Nitekim annenin yıllardır özlemine çektiği, kürsüde gerçekleşmiştir:

‘Hep istedim kürsüden okumanı oğul!’ dedi. ‘Çocuk bayramlarında, müsamerelerde de! Olmadı işte. Nasip değilmiş. Sıra sana gelmedi bu güne kadar. Bu benim içimde ukteydi. Kürsüye çıkmadan, ahaliye mebus gibi meydanlarda konuşmadan büyüdüğüne inanamıyordum.’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 31-32)

Anne, oğlunun konuşmasını içeriğinden dolayı değil, sadece kürsüde konuşma yapmasından dolayı beğenmiştir. Nitekim oğlunun söylediklerini anlamaz ve anlayamadıklarını evde sorabileceğini düşünür. Buraya kadar anne karakter, annelik görevini öne çıkaracak şekildedir; ancak öyküden doğan mesajı, özellikleri çizilen annenin veriyor olması metni kurgusal gerçeklikten uzaklaştırır. Nitekim öyküde birlik olma ve bu birlikte davaya sahip çıkma mesajı verilmektedir. Ancak bu mesaj, anne karakter tarafından verilir. Karakter anne olma özelliği dışına çıkarak mesajı taşıyan karakter konumuna gelir ki metnin başında anlatılan anne, söz konusu yetiye sahip değildir.

Ben anlatıcının kullanıldığı, anı tarzında anlatılan “Oruç Satmak”, anlatıcının çocukluğunda tuttuğu oruçları dedesine satmasını konu alır. Dede, torununu oruca teşvik etmek için böyle bir oyun oynar, anlatıcı oruçluyken dondurmacıyı görür, özenir ve orucunu vakti gelmeden satmak ister. Dede, torunun orucunu bozmasını istemez; torunsa dondurmacıyı kaçırmamak için yalan söyleyerek parayı alır:

O günden sonra dedem pek sevmedi beni. Günlerce de söylendi durdu. ‘Biz din, ahlâk yolunda adam kazanmaya çalışıyoruz; bunlar yolumuzu kesiyorlar.’ dedi. ‘Zamanımızda ramazan günü açılar bile dükkân açmazdı. Şimdiyse dondurma denen zıkkım sokak aralarında gezdiriliyor.

Hem dinsizliğin yanında yalancılığı da getirdi bu satıcılar. Ne diyelim! Allah büyük! Islah etsin!
(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 48)

Öyküde anlatılan dede, anlatıcının hayatında dinsel bağlamda yer etmiş, torununun yetişmesine bu yönde katkıda bulunmuştur. Anlatma zamanında anlatıcı, Cuma namazlarına bile gitmediğini söyleyerek dedesinin bu durumu görse üzüleceğini, böylelikle dini düşüncesi anlamında dedesinin kendisine katkıda bulunmuş olduğunu belirtir. Vaka zamanında dede, para alabilmek için yalan söyleyen torununa kızar; ancak anlatma zamanında paranın merkez olduğu daha açık bir şekilde göze çarpar.

Aile bünyesinde karakterlerin rol değişimini anlatan “İbrahim Usta’yı Karartan Güneş”te İbrahim Usta kente göç öncesi geleneksel aile yapısına uygun olarak aile geçimini sağlar; eşi Cabiranım ise yine geleneğe uygun olarak ona hürmet eder. İbrahim Usta’nın dükkânı yıkılınca kente göçerler, fiziksel engelinden dolayı İbrahim Usta kentte iş bulamaz, evin geçimi Cabiranım’a kalır. Cabiranım gömlek dikerek evi geçimini sağlar ancak kente göç, aile içi rollerin değişmesine neden olur. İbrahim Usta durumdan hoşnut değildir; fakat maddî gücü olmadığından ses çıkaramamaktadır:

‘İyisin, hoşsun; cabbırlığına kimseler erişemez ama para kazanıyorsun diye şu havan, şu tafran olmasa!’ diye geçirdi kendi kendine. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 66)

İbrahim Usta çalışmamakta, yalnız karısına yardım etmekte, hazır olan gömlekleri alacaklılara teslim etmektedir. Cabiranım, evin geçimini sağladığından geleneksel yapıda yapması gerekenleri yapmamakta, İbrahim Usta ise kocası olarak Cabiranım’a ses çıkaramamaktadır. Kente göç, İbrahim Usta’nın aile yapısını baştan aşağı değiştirmiş, kentte yaşayabilmeleri içinse tüm bunlara uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Cabiranım her ne kadar İbrahim Usta’ya kızsın, evin geçimini sağladığı için kendini üstün görse de içinde buldukları durumdan rahatsızdır. Sistem, Cabiranım’ın arkasındaki güneş gibidir ve gölgesini İbrahim Usta’nın üzerine düşürmekte, onu karanlıkta bırakmaktadır:

Şuraya bak, koca bir gölge! Eskiden sakız gibi olurlardı. Şimdi gölge! Benim ardında bir güneş var galiba! Beni kavuran, beni güden bir güneş! İşimi kirleten, gölgemi İbrahim’in üstüne düşüren bir güneş!’ (71)

‘Bir gömlek için az yalvarttırmazdı. Şimdi süngüsünün düşmesi iyi oldu galiba! Baksana tek başıma alışverişe, sinemaya çıkıyorum. Şalvarı, başörtüyü de çıkardım. İbrahim’e de danışmıyorum bir şey alırken artık! Her kadın gibi ben de haklarımı aldım kocamdan. Ama nedense bu arada hanlara, tüccara muhtaç olduk!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 71)

Cabiranım, İbrahim Usta karşısında güçlenmesinden, özgürlüğüne kavuşmasından dolayı mutludur. Sistem aile yapısını gözetmeyerek kazanma şartını koyarak çalışamayan İbrahim Usta karşısında Cabiranım'ı geleneğe ters olarak ön plana çıkarmış, ancak bu süreçte özgürlüğü verirken yeni tutsaklıklar yaşatmıştır.

“Herkesin Kızı”da Ali İslam kırk yaşından sonra baba olmuştur. Dini hassasiyetleri olan Ali İslam kızını bu hassasiyetlerle yetiştirmek ister; ancak mahallelinin baskısı buna izin vermez. Kızı büyüdükçe Ali İslam'a ters olan kültürle yetişir ve baba toplum baskısından dolayı kızıyla kuşak çatışması yaşar. Ali İslam baskıdan dolayı sürekli taviz verir ve bu tavizler sonunda babalık rolünü reddetmesine kadar uzanır. Değişen düzen, aile içi rolleri baba-kız bağlamında etkilemiş, kendi arzuladığı şekilde kızını yetiştiremeyen baba, kendi kızına yabancı kalır.

Necati Mert'in öyküleri, kaynağını yaşamsal gerçeklikten ve yazarın hatıralarından alır. Yazarın öykü peşinde olmasının en önemli sebeplerinden bir tanesi çocukken dedesinden dinlediği hikâyelerdir. Yazar-anlatıcıya sahip “Yeftin”de bu durum açıkça bildirilmiştir. Ben anlatıcının yazar olduğu “(...) bir parkta değişmenin sancılarını yakalayan öyküler yazıyorum” ifadesinden anlaşılmalıdır. Yazarın öykülerinde dedesinin etkisi ise öyküde doğrudan bildirilmektedir:

Ben de dedemin büyüündeyim dedemin. Öykü yazıyor, sözcük peşinde koşuyorsam, dedemin eseridir bu. (Minnacık Bir Uçurum, 14)

Yazarın öykü kaynağını açıkça bildirdiği “Yeftin”, yeftin kelimesinin kaynağı ve anlatıcının bu kelimeyi dedesinin uydurması olduğunu zannettiğini, ancak Boşnakça'da kullanılan bir kelime olduğunu, hatta İznik'te, Zonguldak'ta, İzmit'te bilinen bir kelime olduğunu öğrenmesini anlatır. Kelime üzerinden öykü kaynağı ve dedesinin yazarlığı üzerindeki etkisini bildiren yazar, öykünün başında dedesini uzunca anlatarak söz konusu etkiyi vurgulamak için adeta hazırlık yapar:

Artist adamdı dedem!

Beş başçavuşa yetecek kumaştan biçilmiş ağı düşük pantolonunu, keneviri zengin burma ipe belinde sıkı sıkı büzer; düğmeleri kavuşmadığı için çalyaka saldıgı yelek eteğini, cebine tersten soktuğu başparmağı ile kırlangıç kuyruğu gibi havalandırır. Her ne kadar sağ bacağını rahat düzende yarım adım önde tutarsa da sol elini kıcı üstünde ağırlaması, başını da kabadayı kasketi gibi yan geriye yatırması ile kolay lokma peşinde olanlara korku salar, onları aç bırakırdı.

Ama hiç kavga ettiğini, babalandığını görmedim dedemin. İştmedim de. Eski camiler önünde tevellüdü unutulmuş çınarlar vardır; onlar gibi heybetli, onlar gibi korkuluydu dedem. Ama bulutlar takılırdı dallarına, dallarında oyalanırlardı. Rüzgâr eğleşirdi zaman zaman avuçlarında. Yapraklarında Türkmen pınarı serinliği inerti sanki. Gölgesi dinlendirici bir Orta Anadolu yaylasıydı. (Minnacık Bir Uçurum, 11)

Anlatıcı, dedesini çınara benzetmekte, toprağın derinliklerine kök salan çınarın korkusuzluğu, heybeti öne çıkarılarak öykülere temel kaynaklık eden dedenin yerliliği vurgulanmaktadır.

Aile içi rolleri çerçevesinde karakter “İki Portakal”daki Cemal Bey’in aile kurumunu hiçe sayarak stajyeriyle yasak ilişki yaşayıp aile düzenini bozmasını anlatır. Cemal Bey düzenli bir aile ve iş hayatına sahiptir. Stajyeri Serap’la birlikte çalışmaya başladıktan sonra Serap’la aşırı yakınlaşmış, sonrasında ise evini terk ederek Serap’la birlikte yaşamaya başlamış, karısını boşamıştır. Ancak bu birlikteliğin herhangi bir bağlayıcılığı yoktur. Nitekim Serap, bir sabah Cemal Bey’i terk eder; aile içi rolünü hiçe sayan Cemal Bey ise yapayalnız kalır. Değişim ve Cemal Bey’in arzuladığı özgürlük, umut edildiği gibi olmamış, aileden bağımsız birliktelik, değişimi arzulayan Cemal Bey’in hayatının tam manasıyla ve yoksunluklarla değişmesine neden olmuştur. “Kartpostal Titreşim”de taşralılıktan bunalan anlatıcı da evlilik hayatının bağlayıcılığından yakınır, Cemal Bey gibi özgürlük arzular. Ona göre evlilik hücre hapsi, denize düşüldüğünde sarılan yılan, ömür boyu bırakılmayan cankurtaran simidi, geçim derdi, zorunlu komşuluk, bağımlılık gibi birçok olumsuz ifadeyle nitelenir. Ancak anlatıcı tüm bu boğulmuşluğu ve sıkıntısıyla evine döndüğünde zili çalışından tanınması ve ışıl ışıl gözlerle karşılanması anlatıcının baba rolünü tekrar üstlenmesini sağlar. “Kürkçü Dükkânının Anahtarı”nda ise çocuk sahibi olduktan sonra rutin evlilik hayatından sıkılan Timur Bey’in hikâyesi anlatılır. Karısı ile uzun zamandır cinsiyetlerini yaşayarak birbirlerine eş olamadıklarından yakınan Timur Bey’e bir telefon gelir ve bir kadından kendisine gelen daveti reddetmez. Öykünün sonunda anlaşılır ki aile düzenini umursamayarak cinsiyetini yaşamaya giden Timur Bey’i yanına çağıran, yine kendi karısıdır. Burada aile bünyesinde karakterlerin evliliği cinsellik bağlamında düşündükleri, bu yolda birbirlerini aldatma yoluna dahi gidebilecekleri, nihayetindeki birlikteliklerinin de bu yapıda olması dikkat çekicidir. “Bir Yaprığın Düşüşüyle”de anlatıcının evli çiftleri izleyip onlarla ilgili yorum yapar:

Belediye Bahçesi’nin, ahşabı, beyaz, temiz örtülerle gizlenmiş masalarından birinde bir çift; fakat karı koca olmaktan çok bir masa marifetiyle bir araya gelmiş iki yabancı olarak görülen bir çift; asıl eşleri olabilecek sevgililerini yitirmekle veya onları hiç bulamamakla uğradıkları hayal

kırıklığından hala kurtulamamış, aradıkları teselliye ne hatıralarında, ne görgülerinde, ne de birbirlerinde bulabilmiş iki dul gibi iki aşk mazlumu; iki sabırlı insan oturmuş, dalmış bakıyorlar. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 106)

Anlatıcının gözlemlediği karakterler, anlatıcının tahminine göre asıl arzuladıklarıyla kavuşamayıp hayal kırıklığıyla evlenmiş, evliliklerini zorunlulukla sürdürmüş, hayallerinin ötesinde standart bir birliktelik sürdürmüş, şimdiyse aralarında diyalog yokmuş gibi, yan yana öylesine koyulmuş masa gibi yan yana durmaktadırlar. Aile kurumu bünyesinde karakterler arzuladıkları ile değil herhangi bir şekilde bir araya geldikleriyle hayat kurmuş, bu yolla kurulan evlilik, mensuplarının birbirine yabancı kalmasını engelleyememiş; evlilik, zorla sürdürülen bir beraberliğin adı olmuştur.

“Eşler”de birbirine denk olmayan çiftin evliliği anlatılmaktadır. Muammer Bey, ilk eşi öldükten sonra fazla beklemeden daha kendisinden on beş küçük bir kadınla, Nigâr’la evlenir. Muammer Bey, eşinin ölümünden sonraki evliliğine çabuk adapte olmuş, belli bir yaştan sonra evciliğe dönüşen evliliklerinde huzurlu bir yaşam sürmektedir:

Evlilik denilen şey, ileri yaşlarda evciliğe dönüşür. Muammer Bey, böyle düşünüyor. Hoş, böyle olduğunu da görüyor. Zaten başka türlü mü mümkün mü? On beş yaş fark gençlikte değil ama, kırktan, hele kırk beşten sonra önemli. Ayrıca Muammer Bey düşünüyor ki, bu, âdetten kesilmiş Nigâr için de böyledir, o da tıpkı kendisi gibi düşünmektedir. (Gönüller Küçüldü, 9)

Muammer Bey, dengi olmayan Nigâr’la evliliğinde bir beis görmemekte, kendi bakış açısının Nigâr için de böyle olduğunu düşünmektedir. Ancak durum Muammer Bey’in sandığı gibi değildir. Muammer Bey, yine işi için İstanbul’a gitmek üzere eşiyle vedalaşıp evden çıkar. Apartmandan inerken komşusu Zarife’nin kapısının önünden geçtiğinde kapısındaki sosyete dergilerini görür, Zarife’ye söylenerek geçer. Dışarı çıktığında havanın serinliğinden dolayı üzerine bir şey alması gerektiğini düşünür, eve geri döner. Nigâr kapıyı açtığında Muammer Bey’in bıraktığından çok farklıdır; saçları dalgalı, yanakları pembe, dudakları rujlu, sıkı sarmış bir pantolon, askılı bir bluz, kulaklarında kirazlar. Nigâr durumu açıklar, komşusu Zarife Abla’ya gideceğini söyler. Muammer Bey, tahminlerinin yanlış olduğunu, Nigâr’ın henüz yaşlanmamış olduğunu anlar, gerçekle yüz yüze gelir:

Alacağını aldı, giydi Muammer Bey.

Yine yolda.

Eh, yol bu, baş ağrıttığı da olur.

Biliyor Muammer Bey.

O da, başına kömür vurmuş gibi bir ağrı, yürüyor zaten. (Gönüller Küçüldü, 11)

“Eşler” öyküsüne bağlı olan “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor”da da dengi olmayan evlilik konu edilmiştir. Hulusi Bey, kendisinden hayli küçük Suzan’la evlidir. “Eşler”deki Muammer Bey’de aynı apartmanda oturmaktadırlar. Hulusi Bey eşinin gençliğine hayran kalmakta, dalıp gitmelerini çocuklarını düşündüğüne yormaktadır; böyle düşünmektedir. Muammer Bey gibi komşuları Zarife’nin kapısından geçip dışarı çıkan Hulusi Bey, havanın serin olduğunu hissedip tekrar eve döner; yine “Eşler”de olduğu gibi karısı Suzan, evde bıraktığından daha farklıdır; sarı saçlarını omuzlarına kadar indirmiş, iri halka küpeler takmış, vücudunu sımsıkı saran bir pantolon ve muz rengi bir bluz giymiştir. Öykü, Hulusi Bey’in kapıyı çalmasıyla olay akışını durdurur; bundan sonraki kısım gelecek zamanla ifade edilmiş, henüz gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla Muammer Bey’in öyküsünden öğrendiğimiz Zarife Abla’ya kahve içmeye gitmenin basit bir bahane olduğu yorumu yapılabilir. Her iki öyküde de eşler birbirine denk değildir, kadınlar gençtir ve kocaları onların bastırılmış istekleri olduğunun farkında değildir. Zarife Abla ise, kapısına gelen ilaveli gazetelerden dolayı tam olarak anlaşılamamış, ima yoluyla öyküde sakınılması gereken karakter olarak çizilmiştir. Ancak Nigâr ve Suzan, eşleri evden gittikten sonra süslenmişler, eşleri döndüğünde ise Zarife Abla’ya gitme gerekçesini sunmuşlardır. İki öykü arasındaki önemli fark, “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor”da Suzan’ın gerekçesi hâkim anlatıcı tarafından gelecek zaman cümleleriyle verilmiştir. Böylelikle durumun öyküde belirtildiğinden çok daha farklı olarak, eşlerin Zarife Abla’ya gitme bahanesinden farklı amaçlara yönelik süslenedikleri anlamı çıkartılabilir. “Bir Yaprağın Düşüşüyle”, “Eşler” ve “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor” yanlış kurulmuş aile yapısını temsil eden karakterlerin öyküsüdür. Burada aile kurumu parçalanmamış, ancak yanlış yapılanmasıyla karakterler için problem arz etmektedir.

Yeni sistem içerisinde parçalanmış aile yapısı “Betül”de işlenmektedir. Betül, Bedri ile uzun birliktelik yaşadktan sonra evlenir, kısa zaman sonra çocukları Olay dünyaya gelir. Bedri, işinde ilerlemekte, kazancıyla Betül’ün hayalindekileri yaşatabilmekte, ancak bu süreçte başka kadınlarla yakınlık kurmakta, Betül’se kuvvetler ayrılığı görüşünce Bedri’nin yanlına göz yummaktadır. Hatta eşinin Olay’ın arkadaşı Çelen’le yakınlaşmasına dahi ses çıkarmayan Betül, Bedri’nin akrabası Bektaş’ın yanlarına gelmesini sevinçle karşılamakta, karşılamaya gittiğinden Bektaş’ı baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Bektaş da bozulmuş aile yapısına dâhil olur, Betül, Bedri, Bektaş, zaman zaman da Çelen bir araya gelerek aynı evi, aynı hayatı paylaşmaktadır. Böylelikle yeni sistemin değersizliği, aile bünyesindeki karakterlerin tahribatına neden olur, mahremiyeti değersizleştirerek geniş bir evlilik hayatı kurar.

Parçalanmış aile yapısı farklı bağlamda *Zamansız*'ın ilk bölümünü oluşturan ve birbirine bağlı dört hikâye içeren “Fesleğen”de de işlenir. Burada cinsellikten bağımsız bir aile yapısı çizilmektedir. Necip Bey ve karısı Necibe, torunları Erman'ı Rus gelin Natali'nin koyduğu kurala göre, torun dört yaşına gelene kadar göremeyeceklerdir. Durumun böyle olduğunu Necip Bey bilir, Necibe'ye gerçeği söyleyemez. Necibe de torunundan ayrı oluşundan hoşnutsuzdur; ancak herhangi bir şey dile getirmez, aralarındaki sessiz diyalog, parçalanmış aile yapısının söze düşmeden anlatılmasıdır. Necibe birkaç defa Erman'ı görmek için yurt dışına gitmiş, kırgınlıkla dönmüş; ancak bu kırgınlığını Necip Bey'e bildirmemiştir. Necip Bey is Koray'dan aldığı haber üzerine durumun farkındadır. Necibe, gittiği halk eğitim kursunda Vicdan adlı bir kadınla tanışır. Kadın, Rus gelinlerin zannedildiğinden daha hamarat, daha içten, daha sevecen olduğunu söyler ve övgüyle bahseder. Necibe'nin duydukları üzerine fazlaca sevinmesi, içindeki sıkıntının ters şekilde ifadelendirilmesidir. Yine “Hiç İsyansızda” Necibe'nin mırıldandığı ve ancak Necip Bey'in duyduğu şarkı sözleri, Necibe'nin iç dünyasıyla alakalı bilgi verir. Necip Bey, Koray'ın da mırıldandığı şarkı sözlerini duymak, meselenin onda uyandırdıklarını öğrenmek ister. Koray da durumun vahametinin farkındadır; ancak aile yapıları yabancı kültürle bozulmuştur. Ailenin tüm bireylerinin sıkıntı çektiği mesele, karakterlerin durumla alakalı herhangi bir diyalog kurmamasıyla sürer. Erman, Necip Bey'lere geldiğinde ise aralarında dede-torun iletişimi kurulamaz. Nitekim Erman, farklı kültürde yetişmiş ve farklı dil öğrenmiştir.

Necati Mert öykücülüğünde aile kurumu içerisinde karakterler, anne, dede, eşler, çocuk, torun şeklinde karşımıza çıkar. İlk öykülerin genel yapısı itibariyle aile ilişkileri çerçevesinde siyasi söylem merkeze alınırken, sonraki öykülerde yazarın aile yapısı bünyesinde geçmişine bağlılığı, aile yapısının öyküleri üzerindeki etkisi işlenir. Değişim merkezli öykülerde ise aile kurumu içerisinde karakterlerin rollerinin değişimi, aile yapısının bozulması karakterler üzerinde gözlemlenmektedir. Evlilik ile kurulan ailenin yanlış tercihlerle hatalı yapıya sahip olması, eşlerin birbirine bakışı karakterlerin karşımıza çıkış şekilleridir. Yine bozulan aile düzeni ve aile mensuplarının buna boyun eğmek durumunda kalması, aile bünyesinde karakterler çerçevesinde ele alınır. Görüldüğü gibi aile kurumu ve evlilik hakkında düşünceler, Necati Mert'te farklı bağlamlarda öyküye dâhil olur.

2.8.4. Çocuk Karakterler

Çocuk karakterler, Necati Mert öyküsünde dikkate değer ölçüde yer alır. Öykünün mesajını iletme yolunda öne çıkarılan çocuk karakterlerin kullanımı, dönemlere göre değişiklik gösterir. İlk dönem öykülerinde siyasal mesaj iletme amacıyla kullanılan çocuk karakter, 1980 sonrası öykülerde, yazarın öykü anlayışının yaşamsal gerçekliğe yaklaşmasıyla ben anlatıcı çerçevesinde çocukluk anıları şeklinde karşımıza çıkar. Kent hayatı eleştirisinde de ele alınan çocuk karakterler, Necati Mert'in son dönem öykülerine kadar işlenmektedir.

“Sıkıyönetimle Gelen”, öykünün başkahramanı Fatoş'un, çocuk gözüyle sistem ve baskı eleştirisini konu alır. Sıkıyönetim döneminde Fatoş, ailesi ile birlikte evdeyken eve görevli subay ve emniyet görevlileri gelir. Öyküde isimleri verilmeyen anne ve baba serinkanlıdır; ancak Fatoş, günlerdir süren sıkıyönetim bildirimleri, tanklar ve askerlerden ürkmüş, evleri basıldığında korkusu daha da artmıştır. Baba, evin arama iznini sorduğunda Fatoş rahatlar, anne ve babasının karşı koyuşuyla gururlanır. Burada, Fatoş'un olaya çocukça bakışı dikkat çeker:

Anne şimdi o can yoldaşlığı içindeydi. İşte Fatoş'un yanına gidiyor, ömrünün toyluk değil çocukluk hattâ bebeklik döneminde bulunan ve ilk kez böyle bir durumla karşılaşan Fatoş'un sırtını sıvazlıyor, yüreciğinin üstüne gölge tutuyor. Demek annesiyle babası kapmamışlar, bir başlarına dört yana dağılmamışlar, demek lâcivert bir ummanda kalmamış, delik bir teknenin içine düşmemiş. Babası istese bu adamlara: ‘Beyefendiler! Yeter evimde durduğunuz! Haydi artık çıkın dışarı! diyebilir. Arkalarından kapıyı da güm diye çarpabilir. Böyle demiyor, böyle yapmıyorsa hep bir bildiği olduğundan. Onları kendi kazdıkları çukura düşürmek istediğinden. Evde yasaların suç sayıldığı bir tek çöpün bile bulunmadığı göstererek onları damaya getirmek istediğinden. ‘Aslan babam! Sen de anne! Yaşayın siz!’” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,133)

Fatoş, askeri baskı gücüne karşı anne ve babasının daha güçlü olduğunu hisseder. Diğer taraftan öykünün siyasal eleştirisi de yine Fatoş'un düşüncelerinden doğar. Kitapları arayan, inceleyen görevlilerin hareketlerine şaşırın Fatoş, zararsız olduğunu bildiği kitapları neden bu şekilde dağıttıklarını anlayamaz; kendi kitaplarının onların arasında olmadığına sevinir:

Kitapların başına üşüşmeleri pek şaşırttı Fatoş'u. ‘O kadar çok okul var! Okula giden ablalar, ağbiler var! Onların da hepsini aradılar mı? Kitaplarını aldılar mı acaba? diye düşündü. ‘Öyleyse neden okul açıyorlar? Hem sonra kitaplar olmasa kör kuyudan nasıl kaçılacağını nereden öğrenirdik? Devi de şişleyemezdik! Tilkinin tuzağından düşmekten nasıl kurtulacağımızı da bilmezdik!’ Sonra kendi kitapları düştü aklına. Ayşegüller, Keloğlanlar, Eflatun Cemler...’İyi ki onlar yok ortalıkta!’ diye sevindi. ‘Olsaydı onları da torbalara tıklarlardı!’ Oysa onlar şimdi hiç

kimsenin göremeyeceği, insan kokusundan tanıyıp enseleyen devlerin bile bulamayacağı kadar derindeydi. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 134)

Fatoş'un kitaplar hakkındaki düşünceleri siyasal göndermeler içerir. Öncelikle kitapların neden incelendiğini anlayamaz, kitapların zarar vermeyeceğini bilmektedir. Eğer kitaplar ve okumak zararlıysa okul açılması da saçmadır. Buraya kadar çocukça düşünce öne çıkarken kitapların içeriğinden bahsedilen bölüm, göndermeleri bakımından önemlidir. Kitaplar ideolojik düşüncenin merkezidir. Okuruna sisteme başkaldırıyı, eşitliği, maddi güce boyun eğmemeyi, sisteme karşı savaşılabileceğini öğretir. Ayrıca askeri zihniyet eleştirisi de dikkat çeker. Kitapları inceleyenler öyle bilinçsizlerdir ki çocuk kitaplarına dahi el koyabilirler. Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde karşılaştığımız kurguyu mesaja feda etme özelliği burada da görülür. Çocuk karakter, gerçekte iletemediği mesajları kurgu içerisinde benzetme yoluyla ifadelendirmiştir. Nitekim ilk dönem öykülerinin standart kurgu özelliği olan sonda mesaj verme, burada da vardır; Fatoş, babasının kendisine kitap okumasını ister. Ancak bunu kimseye duyurmamasını ister:

'Kitap oku bana!' dedi. 'Keloğlan'ın Dev'i nasıl öldürdüğünü anlatan masalı oku bana.'

Sonra da hırkasının altından kitabı çıkardı, babasına verdi. Babası tam okumaya başlayacaktı ki Fatoş:

'Dur!' diye bağırdı. 'Her şeyi berbat edeceksin! Yavaş sesle oku! Çıt çıkarmadan! Hem de tane tane, birer birer! Dışarı tank dolu, adam dolu!' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 135)

Fatoş'un babasından okumasını istediği kitap, Keloğlan'ın Devi nasıl öldürdüğünü anlatır. Burada Keloğlan halkın, dev ise sistemin sembolüdür. Tabanını halkın oluşturduğu sistemin tabanın ayaklanmasıyla yıkılacağı ve halkın egemenliğinin kurulacağı mesajı, çocuk karakter tarafından nakledilir.

"Amortiden Bir Gün"de, kentliliğin tüm yükünden sıyrılıp kendince kenti gezen anlatıcı, apartmanın merdiveninde karşılaştığı çocuklar, "kentleri sıkıştıran çocuklar" şeklinde nitelendirilir. Taşradan kente göçüp kentte yaşam mücadelesi verenler, taşralı kültürlerini de kentte yaşamaya çalışırlar. Kente tutunamayan ailelerin çocukları, aile geçimine destek olmaları için çocukluklarından sıyrılarak çeşitli işlerde çalıştırılırlar. Para kazanma yarışında kentlilikle erken yaşta tanışan çocuklar, çocukluklarını yaşayamadan yetişkin olurlar; cinsel hayatları dahi henüz çocukken yaşanmaya başlar. Henüz çalışmayacak olanlarsa kedi yavrusuymuş gibi betimlenir, bakımsızlıkları ve böylelikle yalnız kalmışlıkları anlatılır:

Bir apartman merdiveninde, bağdaşına oturmuş, şalvarlı, fok gibi bir kadın, belli kapıcının karısı, kucağında, sırtında, omzunda, dizinde, ayakucunda, yanında, yöresinde de enik

enik çocuklar: Miyavlayanı, tıslayanı, diş çıkaranı, kızamık dökeni, salyalısı, burnu sümüksü, yarasına sinek üşüşmüşü, çışlisi, donsuzu...

Ve başkaları!

Kentleri sıkıştıran çocuklar!

Simit, çiklet, yara bandı, lahmacun, otobüs bileti satan, boyacılık, araba yıkayıcılığı, 'Beklemeden vapura jeton!' satıcılığı, garaj bekçiliği yapan, çırak duran, garson gerisinde komilik eden, elinde askılı tepsisi, ocağa: 'İki çay, biri açık, biri Çernobil!' seslenen, kılavuzluk edip kör annesini dilendiren, 'Aaabiy'leer gaste!' diye makamlı yalvaran, (...) başı kabak, baldırı çıplak, okulsuz, ne satarsa satsın, aslen işsiz, sevgisiz ve bir başına çocuklar.

Gerçekte, kentlerde kendileri sıkışan çocuklar!

(...)

Ana karnına tükruk gibi düşen, doğduktan sonra da sokağa bırakılan, ve bilseler kömür olup güzel evlerin sobalarında yanacaklarını, ona bile sevinecek kadar pırnal çocuklar! (Minnacık Bir Uçurum, 101-102)

Çocuk karakter, anlatıcı karakterin çocukluk anılarının konu edilmesiyle geçmişe özlem teması çerçevesinde işlenir. "Üstümüzde Yıldızlar Hep"te anlatıcı, çocukluğuna döner. Buradaki bakış açısı çocuğa aittir:

Her adım atışta sıcak sıcak tozların kalktığı, sokak bile diyemeyeceğimiz, seyrek taşlı birtakım yollardan geçip Çeşmemeydanı'ndaki o eve varırdık. Kapı önünde, her gelişimizde yanında bulundurduğu hafif nemli mendiliyle dizlerimi yeniden siler, lacivert pantolonuyla gömleğimdeki toz pudralarını büzülmüş dudaklarındaki sevecen püf püflerle ve yumuşak fiskelerle silkerdi annem. Üstünde asılı minik çana çarparak açılan kapıdan içeri girdik mi, insanları da avlulu evleri gibi içine kapanık o tozlu sokaklar, çın sesinin büyüğü ile yok olup unutulur; leğende, her ziyaret öncesi yeşil sabunla ovula ovula yıkanmışlığım, her ikisi de kısa olan pantolonumun kareli gömleğimin sandıktan özel çıkartılmışlığı da geride kalırdı artık. (Minnacık Bir Uçurum, 117)

Anlatıcının çocukluk anılarından bahsettiği öyküde, meseleyi çocukluğunda uyandırdıklarıyla aktardığı için çocuk karakter bünyesinde değerlendirilebilir. Anlatıcı karakter, çocukluğunda annesinin kendisini merhametle temizlemesini, girdikleri avlunun çanının sesini ve sesin hissettirdiklerini ve eve girdiklerinde artık yeni giyinmişliği ve temizlenmesinin önemi kalmadığını özlemle anar. Burada çocuk karakter geçmişe özlem bağlamında öne çıkar.

“Lenduha Önünde Bir Çocuk”, yaşına göre ağır işlerde çalıştırılan çocukları konu edinir. Anlatıcı, fotoğrafa bakıp gördüklerinin kendine hatırlattıklarını anlatırken lenduha⁷⁰ önünde çocuğu fark eder. Burada lenduha, anlatıcının ne olduğunu tam anlamadığı bir iş makinesidir. Anlatıcı, lenduha önündeki çocuktan yola çıkarak mahrum bırakılmışlıklarıyla çocukluğunu yaşayamayan diğer çocukları da anar:

Çocuk mu? Çocuğun ne işi var orada? Ya ben çocuğu unutup malın peşine niye takıldım?

Sinan düştü aklıma-arkadaşımın çocuğu. Gelir, sokulur, sevmek için uzandığımızda, o daha çok yaklaşırdı; anlardımız: O bile bir şeylerden mahrum bırakılmıştır, eksiklidir, onun sevgiyle giderileceğini ummaktadır. Ya Arap çocukları? Yahut şopar dediklerimiz?

Uzansam, lenduhadaki de yaklaşacak bütün bu çocuklar gibi. (Zamansız, 105)

Necati Mert öykücülüğünde çocuk karakterler, dönemsel olarak ağırlık kazanan temayla özdeş şekilde işlenir. İlk dönem öykülerindeki ideolojik kaygı çerçevesinde çocuk karakter, siyasal mesaj iletmek amacıyla öyküye girer. Sonraki dönemlerde karşımıza çıkan kentleşme eleştirisi bünyesinde de kente gelip geçim sıkıntısından dolayı ağır işlerde çalıştırılan, çocukluklarını yaşayamadan yetişkin olmak zorunda kalan çocuklar işlenir. Çocuk karakter geçmişe özlem temasının işlendiği öykülerde de karşımıza çıkar. Burada ben anlatıcının çocukluğundan özlemlerle bahsettiği görülmekte, çocukluğundaki bakış açısıyla olayları değerlendirmektedir.

2.8.5. Meslek Gruplarına Göre Karakterler

Necati Mert öykücülüğünde belli meslek gruplarındaki karakterler mesleklerine uygun şekilde öykünün mesajını taşır. Burada zaman zaman söz konusu meslek gruplarının teknik detaylarının bilgisi verilir, kimi öykülerde ise mesleği ile arzuları arasında sıkışıp kalan karakter görülmektedir. Necati Mert, biyografisinden öğrendiğimiz üzere ailesinden dolayı bilhassa fotoğrafçılıkla uğraşmış, öykülerinde de fotoğraf ve fotoğrafçılıklar alakalı detayları işlemiştir. Öyle ki fotoğraf, hemen her dönemde bir şekilde öyküye dâhil olmuş, fotoğrafçılık mesleğini ifa eden karakter, fotoğraf okuyan karakter, eski fotoğrafçının gizemi, fotoğraftan yola çıkılarak anlatılan öyküler, Necati Mert öykücülüğünde fotoğrafçılığın yeri hakkında bilgi vermektedir. Yine Adapazarı’nda belli bir bölgede ifa edilen kunduracılık, Adapazarı’nda değişim öncesi yaygın olan faytonculuk, değişim ekseninde Necati Mert’in

⁷⁰Lenduha: *is ve s.* Çok iri ve kaba (şey), TDK Türkçe Sözlük, Ankara 1998.

öykülerinde işlenmiştir. Terzilik de yine öykülerde işlenen ve kunduracılık, faytonculuk gibi zamanla kaybolmuş ve öykülerde işlenen mesleklerdendir. Burada, söz konusu meslekleri temsil eden karakterler incelenecek ve bu karakterler üzerinden anlatılmak istenen tespit edilmeye çalışılacaktır.

“Bekçi”, öykünün adından da anlaşılacağı üzere mesleğiyle öne çıkan karakterin öyküsüdür. Bekçi Arif, kızının bayram töreni için istediği ayakkabıyı almak üzere ona söz verir. Gece bekçilik yaptığı sırada Hakkı Bey’in mağazasındaki ayakkabıların fiyatını görür; fiyatlar çok yüksektir. Fiyatların yüksekliğinden dolayı bunaltı yaşar, mağazanın önünde donup kalır. Arif’in ayakkabılardan herhangi birini alacak kadar parası yoktur; ancak önünde ışıltılı duran ayakkabılara gecenin geç saatinde el sürmeyi dahi mesleği icabı düşünemez. Burada Arif’in, tüm olumsuzluklara rağmen mesleğini hakkıyla yerine getirmesi dikkat çeker. Nitekim Hakkı Bey Arif’e sonsuz güvenmekte, kasasını onun önünde açmaktan dahi çekinmemektedir. Bu sırada mağaza sahibi Hakkı Bey taksiden iner sarmaş dolaş, kahkahalarla apartmana girer. Bekçi Arif, kendisinin tüm zorluklara rağmen mesleğine sadıktır; ihtiyacı olduğu ancak ulaşamadığı malları korumakla yükümlüdür; koruduğu mağazanın sahibi ise refah içinde yaşam sürmektedir. Arif, Hakkı Bey ile aralarındaki sınıf farkını kavrar:

Boşlukta Arif. Yerini araştırıyordu. ‘Ne kadar benzemiyoruz onlara! Onlar vitrindeki ayakkabı. Gösterişli, parlak, aydınlık. Halbuki biz... Biz vitrin dışındayız.’ dedi. ‘Biz bekçiyiz! Vitrinleri bekleriz! Çarşuyu, fabrikayı bekleriz. Zenginlikleri bekleriz. Yağmalanmasın, çarçur edilmesin diye. Korkulanmaları, eğlenmeleri de benim sayemde!’ Fiyatlar çarptı yüne gözüne: 135, 270, 160... ‘Ama ne verirler bana? Bir çift ayakkabı için bile en az bir hafta düdüğ öttümemi isterler!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 19)

Bekçi Arif, kendisini vitrinin dışında, yani sistemin keyfini çıkaranların içinde değil, onların keyiflerine hizmet edenlerin arasında görür. Arif, burjuvayı korumakta, onların huzurlarını temin etmekte, burjuva kendisine hizmet edenler sayesinde rahat yaşamakta, ancak emeklerinin karşılığını alamamaktadır. Arif mesleğindeki rolü ile ailesindeki rolü arasında kalmıştır, mesleğine ters düşmemek istemekte, diğer taraftansa kızının istediği ayakkabıyı almak istemektedir. Söz konusu arada kalmışlığı mesleğine bizzat kendisinin ihanet etmemesi ile sonuçlanır; ancak Hakkı Bey’in mağazasına girmeye çalışan gölgeye, onu görmesine rağmen ses etmemektedir. Sonda öykünün yazılmasına asıl sebep olan mesaj doğrudan verilir:

‘Artık Hak etmeyenlere vurmayacam!’ dedi ve herkesin pabuç giyebildiği, bekçinin de hırsızın da olmadığı günler düşlemeye başladı. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 20)

Burada dikkat çeken diğerk bir husus, bekçiliğın olumsuzluk karşısında doğan bir meslek olmasıdır ve bekçilik, mağazaları korumasıyla sisteme hizmet eder, onun ayakta kalmasına yardımcı olur. Ancak sistem, ona da hakkını vermemektedir. Hırsızın olmaması bekçinin varlığını da ortadan kaldırır ve herkesin eşit olması, hırsızın da bekçinin de varlığını sonlandırır. “ ‘Ağa Reis’le Savaş”ta meslek grupları, yine eşitsizliği vurgulayacak şekilde kullanılmıştır. Fabrikanın kazanç elde etmesinde asıl pay sahibi olan, ancak emeklerinin karşılığını alamayan işçiler ve onların grevleri konu edilmektedir. Burada işçiler kullandıkları aletler ile özdeşleşmiştir; öyküde mecaz-ı mürsel yoluyla anlatılır:

Jipler, kırmızı ışıklar, sürüklemeler, cop... cop... Nezarete atılan Tornavidalar, Penseler; tekmlenen Penseler, Çekiçler; horlanan Çekiçler, Tulumlar.

‘Rahat kışınıza mı battı? Hazır işe bulmuşsunuz da greve kalkmışsınız. Bizim gibi, altı yüz kâda talim ettirmeli sizi de görün ananızın...’

Avluda küçük bir grup kalmıştı. Boylu boslu uzanmıştı İngiliz Anahtarı’nı çevrelemişti arkadaşları. Bıçaklanmıştı Anahtar. Artık sıkamayacak, üretemeyecek. Yasını tutamadan eller üstüne aldılar. Yaratıcı’yı arkadaşlarından öte omuzlayan kişi yoktu yeryüzünde.” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,25)

İşçilerden biri grev sırasında karşıt güçlerce bıçaklanmıştı. Direnişleriyle öne çıkan işçilerden İngiliz Anahtarı öyküde “Yaratıcı” olarak nitelenir; burada işçinin üretim gücü vurgulanmaktadır. Öldürülen işçiye sahip çıkan yalnız yine işçilerdir. Yaşarken de öldüğünde de işçiyi destekleyen sadece işçilerdir. Karşıt güçlerse işçilerin ellerindeki kıymetini bilmeleri gerektiği savunmasını yaparlar.

Meslek gruplarına göre karakterler değişim ekseninde de kullanılmıştır. Özellikle *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de karşımıza çıkan değişim ekseninde meslek grupları, karakterlerin değişime ayak uydurup uydurmaması şeklindedir. Bu tür karakterler, değişimle birlikte kaybolan mesleklerin temsilcisi konumundadır. “Paytoncu Şevki Amca” değişimle yitirilen ve yerini motorlu taşıtlara bırakan faytonculuğu temsil eder. Modernleşme öncesinde şehir içi taşımayı sağlayan, aynı zamanda zevk ve eğlence aracı olan faytonlar, ilk etapta merkezden alınmış, sonra ahırlarıyla birlikte şehir dışına taşınmış, motorlu araçların yayılmasıyla birlikte işlevini tamamen yitirmiştir. Şevki Amca, söz konusu değişiminden mesleğini kaybederek etkilenmiş, ancak motorlu araç sürücüsü olmayı reddederek değişime karşı direnmiştir. “Göç Eden Çarşı” kunduracılıkla uğraşan Jandarma Rafet ve İstanbulunun hikâyesidir. İstanbul’da fabrikaların yaygınlaşması ve seri üretimle kısa zamanda az maliyetli ayakkabılar üretmesi, kunduracılar çarşısı esnafını etkilemiş, değişim taraftarı İstanbullu, Jandarma Rafet’in de İstanbul’a fabrikaya gidip emeğini zayi etmemesi gerektiğini söyler.

Kundura imalathanesinin sahibi Usta, emeği karşılama bakımından burjuvadan farksızdır. Jandarma zam isteyecekken Usta aksine ücretini düşürmekle tehdit eder, bunun üzerine Jandarma Rafet, adaşı İstanbulluya veda ederek İstanbul'a göçer. Meslek bünyesindeki karakterin buradaki farkı, değişime direnmemesi, taşranın da büyük kentin de aynı olduğunu düşünerek İstanbul'a göçmesi, mesleğini orada sürdürecektir. Kaybolan meslekleri temsil eden karakter içeren diğer öykü "Büyük Mağaza veya On Bir Paça Nizami"dir. Terzilikle uğraşan Selami ve Nizami'nin öyküsünde Selami yenilik, Nizami ise gelenek taraftardır. Nizami'ye fabrikadan teklif gelir, yüksek ücretle çalıştırılmak istenmektedir. Nizami ise emeğinin karşılığının daha fazla olduğunu düşünmekte, fabrikada diktiği her elbise başına para alamayacağı için kendi iş yerinde kalıp yalnız emeğinin karşılığını almak istemektedir. Selami ise mesleklerinin artık bittiğini, emeklerinin karşılığı ile geçinemeyeceklerini vurgular:

'Dur! Dur!' dedi Selami, arkadaşlığın verdiği hakla. 'Ne babalanıp duruyosun? 4500'ü kabul etmekle ne kaybedersin? Fermuar onarmakla, sökükle dikmekle, yara bere örmekle daha mı çok kazanıyorsun? Yoksa şaraptan, leblebiden, bu küflü odadan, bu döküntülerden mi ayrılamıyorsun? Belki de bütün peygamberlerin, mucizelerini birleştirip terziliği dirilteceğini umuyorsun. Aklını başına devşir Nizami. Hepimiz öldük. Sen de, ben de. Ama sen ölümüne cevazden tabut istiyorsun. Oysa şu haline bak! Göbeğinin altında on bir paçayla kalmış da nohut yutmuş solucana dönmüşsün. Paçayı kurtarmaya bak Nizami. Zibidilikten kurtul.' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,59-60)

Fabrikaların açılması ve seri üretimle daha ucuz maliyete üretim yapması ve bu yolla küçük zanaatkarların yitimi kaçınılmazdır. Nizami direnir, mesleğine sahip çıkar; Selami ise değişime ayak uydurma taraftardır. Aralarındaki çatışma, önüne geçilemez değişimin zaferiyle sonuçlanır. Değişime ayak uydurmak, kazanç elde etmek için zorunludur. Selami, direnişe fabrikada, işçi kimliğiyle sürdürmek için Nizami'yi İstanbul'a davet eder. Ele alınan üç öyküde de yitirilen meslekler ve karakterlerin buna direnmesi, emeklerinin karşılığını almak istemelerini anlatır; Şevki Amca direnir, Jandarma Rafet değişime ayak uydurup İstanbul'a göçer, Nizami'nin akıbeti ise belli değildir. Her üç öykünün de mesajı aynı doğrultuda, karakterleri de aynı savunmadadır; mesleklerine sahip çıkıp değişime direnirler.

İfa ettiği meslekle bütünleşmiş ve geleneği temsil eden karakter "Geceye Uçurulan Güvercinler"de karşımıza çıkar. Nebati Bey, fotoğrafçıdır ve öykünün hemen başında fotoğrafhanesinde ölü bulunur. Fotoğrafçılığıyla özdeşleşen, öykünün başından sonuna meslek vurgusu yapıla Nebati Bey, birbirlerine gizli sevda çektikleri Berceste ile aynı zamanda ölmüş, Nebati Bey'in kapalı dünyası mesleği ile özdeşleştirilerek anlatılmıştır:

Hiç gülmeyen ama yumuşak bir yüzü vardı. Üç dört basamakla çıkılan fotoğrafhanesinin, ön yüzünü bütünüyle kaplayan camı ardından bakardı hep. Bakardı da gördüğü bir şey olduğunu hiç sanmıyorum. (118)

Müşterileriyle ilgilenmez, karanlık odaya girmez, işe el sürmezmiş Nebati Bey. Kalfası anlatırdı: Yalnız geceleri ve yalnız kendi çektiği fotoğraflarla çalışmış. Şimdi daha az çekiyormuş ama eski çektiklerini birtakım düzenlemelerle yeni yeni fotoğraflar haline getiriyormuş. Bir odası varmış, arşiv; içi dosyalarla, ancak galerilerde, sergi salonlarında rastlanabilecek fotoğraflarla doluymuş. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 119)

Nebati Bey'in Berceste'yle gizli muhabbeti, onun fotoğrafhanedeki gizli çalışmalarıyla açıklanır. Nitekim Nebati Bey'in öldüğü sabah keşfedilen fotoğrafın içerdiği anlam ve Berceste'nin ölü bulunduğu hali birbirini açıklamakta, aralarındaki sırrı ifşa etmektedir. Mesleğinin özellikleri ve eski insanı temsiliyeti ile Nebati Bey, gizli dünyasını farklı şekilde yansıtarak ancak ölümünden sonra anlaşılabilmiştir.

Necati Mert'in çoğu 90'lı ve 2000'li yıllarda yazmış olduğu öykülerden oluşan *Gönüller Küçüldü*'de kitaba adını veren öyküde de, modernleşmeyle birlikte kaybolan mesleği icra eden karakter ve mesleğin teknik detayları işlenir. Tevfik Bey'in hikâyesini nakleden anlatıcı, Tevfik Bey'in ayakkabı boyacısı ile gelişen diyalogunu anlatır. Duvar boyuna önlerinde sandıklarıyla sıralanan, saatlerce müşteri bekleyen, Ramazan'da dahi erkenden işe koyulan ayakkabı boyacılarından birine ansızın gider, bir yandan ayakkabısını boyatır, bir yandan da onunla konuşmaya başlar. Ayakkabı boyacısı, değişimden ve bundan kaynaklı müşterisizlikten yakınır:

'Bilmez gibi konuşuyorsun ağbi! Ayakkabı giyen kaç kişi kaldı? Herkesin ayağında gâvur işi. Ne boyaya gelirler ne fırçaya. Ayakkabı giyenlerse alıyor Migros'tan, Gima'dan, her renye gider nemli bir sünger, kendi işlerini kendileri görüyor. Boyanın yerini tutmazmış! Canım beğenmeyen için boya tüpümüz, cila tüpümüz de var. Mağazamız büyük!..' (Gönüller Küçüldü, 99)

Boyacının "mağazamız büyük" deyişinde anlatıcı kinaye bulur; mağazaların büyümesine karşın gönüllerin küçüldüğünü söyler. Boyacının kinayesindeki sebep de mesleğinin kaybolmaya yüz tutmasıdır. Büyük mağazaların ürettiği ayakkabılar boya için uygun değildir; boyanabilen ayakkabılar içinse sünger kullanılmakta, ayakkabı boyacısına ihtiyaç duyulmamaktadır. Karakter, çok az kalan müşterisine rağmen ayakkabı boyacılığına devam eder, babasından kalan mesleği yedi yaşından beri sürdürür. Sait Faik'in "Mercan Usta"sına da konu olan ayakkabı boyacılığı, Necati Mert'te kaybolmaya yüz tutmuş meslek ve onun icraatçisinin durumu bağlamında incelenir.

Görüldüğü gibi Necati Mert öykücülüğünde meslek gruplarına göre karakterler temsil ettikleri mesleğin teknik detayları ile birlikte değişim ve modernleşme eleştirisine yönelik işlenmiştir. Meslek bünyesinde karakter, zamanla kaybolan meslekler, mesleğin kaybolma sebepleri ve meslek mensubunun kaybolma karşısındaki tutumu, arada kalmışlığı; mesleğiyle bütünleşen karakterin mesleği bünyesinde taşıdığı gizem; mesleği ile ihtiyaçları arasında kalan karakterin durumu şeklinde karşımıza çıkar. Değişim çerçevesinde meslek gruplarına göre karakterler, yazarın ilk dönem öykülerinde daha sık kullanılmıştır. Öykünün temasını destekleyecek şekilde oluşturulan karakterler, anlatının sonunda çoğunlukla değişime maruz kaldığı için tipleşmemişlerdir. Ancak “Paytoncu Şevki Amca” ve “Gönüller Küçüldü”de karakterde değişim görülmez; dolayısıyla temsil ettikleri meslek bağlamında tip olarak değerlendirilebilir.

2.8.6. Kadın Karakterler

Necati Mert öykücülüğünde kadın karakterler farklı şekillerde karşımıza çıkar. Diğer karakter çeşitlerinde olduğu gibi burada da temayı destekleyecek şekilde üretilen kadın karakterler, cinsellik çerçevesinde dişiliğinin öne çıkması, taşralılığın handikaplarını taşıması, umutsuzluğu, ezilmişliği ile öykülerde yer alır. Özellikle belirtilmelidir ki Necati Mert’in kadın anlatıcıya yer vermesi, iddia edilen gibi erkek egemen bakış açısını kırar niteliktedir.⁷¹ Anlatıcı yer yer kadın olabilmekte, kadının bakış açısınca olayları yorumlamaktadır.

Necati Mert öykücülüğünde kadın en çok dişiliği ile öne çıkar. Erkek karakterin karşısında çeldirici olarak kadın karaktere örnek olarak “İki Portakal”daki Serap verilebilir. Öyküde Avukat Cemal Bey düzenli evlilik ve iş hayatını terk ederek stajyeri Serap ile birlikte yaşamaya başlar. Serap, dişiliği ile Cemal Bey’i esir almış, eşini boşamasına neden olmuştur. Herhangi bir bağlayıcılığı olmayan ilişkilerinin sonu Serap’ın bir sabah gitmesi ile biter. Cemal Bey ise arzularının esiri olmuş, Serap’a kapılmış, gittikten sonra ise yalnız kalmıştır. Kadının dişilik çerçevesinde ele alınışı “Amortiden Bir Gün”de kentliliğin tüm yükünden sıyrılıp özgürlüğünü yaşayan anlatıcı, Kostak Cemal Bey’in torununu görünce onun dişiliği bakımından öne çıkan niteliklerini dile getirir. Kadın karakter dişiliğiyle ön plandadır:

Kostak Cemal Bey’in torunu, altında daracık şort, üstünde tişört, kaldırımın yayalara ait olduğuna aldırmadan bisiklet süre süre geliyordu karşıdan. Masum, ama masumluğu yüzünde başlayıp yüne yüzünde biten o tatlı küçük kız. Bana, amca, demesine hiçbir zaman kızmamışım,

⁷¹ Necati Mert’te erkek egemen bakış açısının kullanıldığına dair, bkz., “Necati Mert’in Öykücülüğü”, Cemile Sümeyra Hece *Öykü*, Sayı: 7, Şubat-Mart 2005

ama yaklaştıkça, dememesi için de dua ediyordum içimden. Çünkü, tuhaftır, o gün o da değişti; gece benimle yatmış, benimle öpülmüş, uyanmış, hala sürüyordu sanki! Öyle insafsız, öyle civelek geçti yanımdan, bir o pedala, bir bu pedala yönelen güzel kalçalarıyla uçtu gitti. Ardından hafif bir parfüm kokusu kaldı yalnız. (Minnacık Bir Uçurum, 99-100)

Anlatıcı, karşıdan gelen yaşına ve kendisi ile arasındaki farka aldırmaksızın onunla birlikte olmuşluğunun hissini yaşar. Kızın dişiliğinin ağırlığını hissettirmesi, anlatıcının kendisine amca denmesinden korkması, özgürlüğü yaşamak için çıktığı kent içi yolculuğun cinsel tarafını oluşturur. “Minnacık Bir Uçurum”da da dişiliği ile öne çıkan kadın karakter kullanılır. Tiyatro sahnesinde kurgulanan öyküde anlatıcı sahnenin dışında başladığı öyküde sahnenin içine de dâhil olur; anlatma tekniğinden sahnelemeye geçilir. Sahnenin dışındakileri tasvir eden anlatıcı, gözlemi esnasında gördüğü kadının dişil niteliklerini aktarır:

Sahnenin sol başında koyu sisler arasından bir kadın göründü. Belli belirsiz. Dumansı, uçucu ve dokunulmaz çizgilerde, hatta çekim yasalarının dışında kaygan bir boşlukta ydı. Beyazlar içindeydi. Beline oturmuş elbisesi askılı, etekleri kısaydı. Mandalina bahçelerini yüklenmiş kokulu göğsü, zarif boynu ve salkımsöğüt saçları vardı. Arı duru bacakları denize doğru koşarak akan bir çift gümüşlü ırmak, bacaklarına ince uzun bağcıklarla sarılan o şen şakrak papucu içinde ayakları ufacık, topukları pembe pembeydi; yani hem bir genç kız, hem müşfik bir kadın, hem de bir dişiydi. (Minnacık Bir Uçurum, 76)

Tasvir edilen kadın, diş olma özelliği ile öyküye dâhildir, söz konusu dişilik çeldirici olacaktır. Sahnedeki diğer erkek karakter, kadının bu özelliklerinden dolayı onunla olmak ister. Dişiliğiyle çeldirici diğer kadın karakter “Bomboş ve Dolu”da da yer alır. Buradaki kadın cinsel arzu uyandırıcılığından ziyade bakımlılığı ile öne çıkar. Öyküde “kırmızı elbiseli hanım” ifadesiyle tanıtılan, giyimiyle ve hareketleriyle dikkat çeken karakter, herhangi bir kadın olmaktan çıkmış, anlatıcının dikkatini çeken, ancak onda arzu uyandırmayan özellikleriyle anlatılmıştır:

Ancak, bir hanım, vücudunu eldiven gibi yumuşacık sarmış kırmızı mı kırmızı elbisesine rağmen kendisinden söz ettirmeyen, hatta dağıtılmadan kabartılmış ve üste toplanmış saçları, iri, siyah gözlükleri ile durmuş oturmuş halleri ile de söyleyecek sözü olduğu besbelli anlaşılabilir gizemli bir hanım, aldığı ilk fasikülü ve ardından tüm aldıklarını peş peşe iade edince görüp anladık ki gelen fasiküllerin hepsi boş, bomboş, baskısızmış. (Minnacık Bir Uçurum, 107)

Kadının dişiliğinin öne çıkartılmasından, anlatıcıda uyandırdığı hislerden bağımsız olarak görüldüğü gibi anlatılmasından dolayı daha ziyade gözlemci gerçekçilik çerçevesinde öne çıkan özellikleriyle anlatıldığı görülmektedir. Nitekim kadının giyimi, duruşu öyküde yönlendirici, başkarakter etkileyici bir özellik taşımaz. Daha önce incelediğimiz öykülerde ise kadın, cinsellik bağlamında dişiliği ile ele alınmıştır. Gerçek üstü öğelerle örülü

“Semiramis’in Tülleri”nde ise kadın karakter, gerçek dışılığının yanında cinsellik vurgusuyla kullanılmıştır. Anlatıcının bir sabah karısının yerinde bulunduğu kadın, Semiramis Sultan, bir derginin kapağında cinsel arzu uyandıracak şekilde görülmüş, daha önce anlatıcının hayallerinde iken gerçeklikten bağımsız olarak yatağına girivermiştir. Burada dişiliği öne alan anlatıcı, Semiramis Sultan’ı ayrıntılarıyla tasvir eder, düşlediklerini yaşamaya başlar. Sultan gerçek üstü gelişi gibi süpergırl olup uçarak kaçır, ortalıktan kaybolur. Öyküde cinsel sahneler burada bitmez, bu sefer de anlatıcının gençlik aşkı karşısına dikiliverir; yine ayrıntılarıyla betimlenir. Bir düş ürünü olan tüm bu cinsel oyunlar, anlatıcının suçluluk duyduğu, karısından çekindiği, ancak diğer taraftan arzularını beslediği şekliyle öyküdedir ve öykünün sonunda söylendiği üzere rüyadır. Necati Mert’te kadın, düşsel arzuların yanı sıra simgesel özellik kazanarak, yine cinsellik ve dişilik bağlamında eleştiri aracı da olur. Söz konusu kullanım “Köprü Başında”da kendini gösterir. Köprü’nün başında karşılaşılan kadının dişiliği öne çıkarılır; anayasa ile aralarında benzerlik kurularak ağır siyasi gönderme yapılır:

Tam köprü başına geldim... Mübarek, gökten mi düştü, denizden mi çıktı, anlamadım... İlk anda, eteğini evde unuttuğumu sandığım bir kadın, kadın değil bir yosma, bir afet, hatta bir şettülafet, baktım, Anayasa’nın ‘Herkes düşünce ve kanaatlerini sözle, yazıyla, resimle veya başka yollarla alenen ve serbestçe açabilir, yayabilir ve de gösterebilir’ diyen 20.maddesini görselleştirmiş, önüm sıra gitmekte. Dedim ki, ‘Anayasa’yı tağyir, tebdil ve ilga edenlere aşkolsun, bozmayıp bekleyenlere de yuf!’ (Gönüller Küçüldü, 25)

Öyküde dişiliği öne çıkarılan, görünümüyle Anayasa’nın 20.maddesini hatırlatan kadın, öykü boyunca bu benzetme ile anılacaktır. Anayasa, anlatıcıya göre uyandırdığı arzuların dolayısıyla bozulmalıdır. Nitekim ona yaklaşabilen ve Anayasa tarafından müsaade edilen asker koruması ile zengin iş adamı olacaktır. Öykü, söz konusu simgesel anlatımıyla ağır siyasi eleştiri içerir; cinsel dürtü uyandıran kadın karakter, temsil ettiği misyon dolayısıyla dişiliğinden ziyade içerdiği eleştiri ile öyküde işlenir. Aynı kitapta yer alan “Çöpleşik Adam”daki sendikanın sekreteri, yine dişilik özellikleri öne çıkarılarak anlatılmıştır. Gözlemci anlatıcının aktardığı öyküde sendikaya gelen yabancı kişinin kimliği bilinmez; anlatıcı bunla alakalı paranoyakça tahminlerde bulunur. Yabancıyı yanışmaya çalıştığını düşünen anlatıcı, kızın dişilik özelliğini daha etkin kullanarak yabancıyı alt ettiğini düşünür:

Hem adam kıza da sulanmaya başlamıştı. Oysa sulanmaya ne hacet! Kâfir kız cennet gözlerini çevirmiş adama zaten, bakıp durmakta aygın baygın. Adamdan biz korkuyoruz, o korkmuyor. İblis de devirdi mi gözlerini kıza. O bakar kıza, kız bakar ona. Merak da etmiyor değiliz, iki kâfirden acaba hangisi daha imansız? Kız daha kaşarlı çıktı. Adam eridi, kırıldı, iki

büklüm oldu. Enayi dümbeleği! Kızın, yakası göğüslerine, sırtı beline kadar açık kendisini bırak da gözlerine vurul! Cennet yeşiliymiş! Ne yeşili olursa olsun! (Gönüller Küçüldü, 38)

Anlatıcıya göre sekreterin dişiliğini öne çıkardığı uzuvları daha önemlidir. Burada kadın karakter, Necati Mert öykülerinde karşılaştığımız cinsellik bağlamında anlatılmıştır. Sekreterin dişiliğini öne çıkarmasından başka bir özelliği öyküde verilmez. “Çakıl Taşları”nda da kadın karakterin dişiliğinin öne çıkartılması dikkat çeker. Sevda ile Ali’nin hikâyesinde Sevda, Ali’ye yanaşır, onu kendine bağlar. Ali, başlangıçta utangaç, çekingendir; Sevda onu kendine bağladıktan sonra silik olarak kalır. Zira Sevda’nın dişiliği ile Ali’yi etkilemesi Ali’nin hükmünü yitirmesine sebep olur, Sevda’ya kapılır gider. Sevda ile Ali evlenirler ve aralarındaki özel sahneler öyküde detaylarıyla anlatılır. Ali, Sevda’nın hâkimiyetindedir; beraber olduktan yine silik olarak kalır.

Dişilik özelliği ile öne çıkarılan karakterler *Zamansız*’da da karşımıza çıkar. Ancak burada karakterin dişiliğinin sadece cinsellikle bağdaştırılmayacağı şekilde kullanımı da mevcuttur. “Ay Gibi Geçmiyor”da deprem sonrası prefabriklerde yaşayan Çoksöz çiftinin hikâyesi anlatılır. Çoksöz çiftinin hemen yan dairesine taşınan Gülşen Hanım, sessizliği, yalnızlığı ve sıkıntılılığıyla dikkat çeker. Ancak Fitnat Hanım, Gülşen Hanım’ı kıskanmakta, onu görgüsüz, eğitimsiz olarak nitelendirmektedir. Ancak Yılmaz Bey Gülşen Hanım’ın deprem sonrası yalnızlığına acır, karısı Fitnat Hanım’a düşüncelerinden dolayı tepki gösterir. Gülşen Hanım zamanla Çoksöz ailesine yakınlaşır. Çocuklarının da geldiği bir akşam süslenir ve yaptığı karnabaharla Çoksöz ailesine misafir olur. Yılmaz Bey, Gülşen Hanım’ın dişiliğinden etkilenir, ona bakarak geçmişteki sevdiği Suna’yı hatırlar. Gülşen Hanım’ın yaptığı karnabahara da övgüler yağdırarak etkilenmişliğini belli eden Yılmaz Bey’in hareketleri Fitnat Hanım’ı oldukça rahatsız eder. Fitnat Hanım rahatsızlığını çocuklarını gönderdikten sonra Yılmaz Bey’e tepki ile söyler, Yılmaz Bey’in yemekteki karnabahar övgüsü üzerine evlendikleri dönemde Yılmaz Bey’in sevmediği gerekçesiyle Fitnat Hanım’ın yaptığı karnabaharı yemediğini hatırlatır. Öykünün sonunda anlatıcı kendini belli eder, Fitnat Hanım’ın haklılığını pekiştirir. Kadın karakter olarak Gülşen Hanım’ın dişiliği ile Yılmaz Bey’i etkilemiş olması, Fitnat Hanım’ın karnabahar meselesi dolayısıyla kıskançlığında haklı çıkması, kadın karakterin cinsellik bağlamında değil, yalnızca dişiliğini kullanması şeklinde işlendiğini gösterir. Kadın karakter cinsellik bağlamında, ancak daha kapalı biçimde, cinsellik hissettirilerek de işlenir. “Kim O?”da kadın karakter ismiyle değil, kadın ve temizlikçi olma özelliğiyle anlatılır. Öyküde yine ismi geçmeyen, mesleği ve cinsiyetiyle anlatılan avukata uzun süredir temizliğe gelen kadın, vaka zamanında gözü şiş olarak gelir, bunun nedenini

açıklamak için de eşiyile arasında geçen probleminden bahseder. Başka bir eve temizliğe gittiğinde karısı kocasını “Kim o?” diye karşılamış, eşi “maymunun” şeklinde cevap verir, giyinişiyile de dişiliğini öne çıkararak ev sahibi ile kocası odalarına kapanırlar; temizlikçi kadın aralarındaki bu ilişkiye özenir, evinde kocasıyla yaşamak ister. Kocasını “Kim o?” diyerek karşılayan temizlikçi onun ağır tepkisini alır, yanlış anlaşılır ve söz konusu hale gelir. Kadın, dişiliğini öne çıkaracak kıyafetlerle temizlik yapacaktır ve avukat kıyafetleri ilk gördüğünde onlardan etkilenmiştir. Nitekim söz konusu diyalog ve kıyafetlerden doğan etkileşim avukat ile temizlikçinin yakınlaşmasına sebep olacaktır. Avukat temizlik malzemesi almaya gider, bu sırada temizlikçi avukatın etkilendiği kıyafetleri giyer. Avukat malzemelerle geri dönüşünde temizlikçi onu “Kim o?” diyerek karşılar. Öykü bu şekilde biter, avukat ile temizlikçi arasındaki münasebet doğrudan anlatılmaz, hissettirilir.

Necati Mert öykücülüğünde kadın karakterin dişiliğiyle öne çıkmasının anlatıldığı öykülerde işleniş şekli dönemlere göre farklılık göstermektedir. *Minnacık Bir Uçurum*, *Geceye Uçurulan Güvercinler* ve *Gönüller Küçüldü*'de daha açık sahnelerle anlatılan dişiliğiyle anlatılan kadın, *Zamansız*'da diğer karakterin dişiliğinden kaynaklanan kıskançlık ve daha kapalı cinsellik bildirimini şeklinde işlenmiştir. Böylelikle karakter bağlamında da Necati Mert öyküsünün gelişim ve değişim çizgisinde olduğu görülmektedir.

Necati Mert öykücülüğünde dişiliğiyle işlenen kadın karakterler, daha ziyade modern insanı temsil eder; hepsi kentlidir. Öykülerde taşralı kadın karakter görmek de mümkündür. *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*'deki “Şehir” adlı öyküde İlyas'la evlenip kente büyük heveslerle giden Mahmure, kente ve kocasına uyum sağlayamadığından taşraya geri döner ve her iki unsura, buradan yola çıkarak sisteme kırgınlığıyla bu geri dönüş gerçekleşir. “Minnacık Bir Uçurum”da da taşralı kadın karakter anlatılmaktadır. Bir tiyatro sahnesinin hikâyesinde yukarıda işlediğimiz dişiliği ile öne çıkan karakterin yanında taşralı kadın da dikkat çeker. Öykünün birinci perdesi geleneği, ikinci perdesi yeniliği anlatmaktadır. Birinci perdede anlatılan taşralı kadın, Köseleci Mahmut Ağa'ların evine gelin gider; kadın hiçliği ile ön plandadır:

Kız için değişen bir şey yoktu aslında. Ayrıldığı evde babasının, geldiği evde ise kocasının. Gelirken de ne diri bedeni, ne hülyalı anlarını, ne saçlarının sırmalığını, kıpır kıpırlığını, isteklerini, ne de düşlerini getirmişti. Bunlar baba evinde de olmamıştı zaten. Gelirken yalnızca önemli bir çeyiz ve doğuracağı çocuklarının teknesini getirmişti ve bunları da nüfus kâğıdı gibi vermişti damada. (Minnacık Bir Uçurum, 78)

Taşralı, baba evinde de sahip olmadığı düş, arzu ve nitelikleriyle, aynılığıyla başka eve gitmiş, tek değerliliği doğuracağı çocuklar üzerine olmuştur. Bu bağlamda öyküde anlatılan taşralı kadın, çocuk doğurma özelliği dışında yoktur; bu onun kimliğidir. Taşranın tekdüze yaşantısı içinde büyük bir adım gibi görülen ağa evine gelin gitme, taşralı kadın özelinde herhangi bir farklılık ifade içermez; nitekim her iki durumda da kadının söz konusu kimliğinden başka değerliliği yoktur. Yine taşralı olarak nitelendirebileceğimiz kadının öyküsü olan “Kahraman Olamamak” da, taşralı kadının hiçliğini anlatır. Öykünün anlatıcısı olan kadın, ağabeyinin karşısında kız kardeş olmaktan öteye bir yaşam belirtisi göstermez. Ailenin babası vefat ettikten sonra annenin geçimini sırtlandığını ailede ağabey okumak üzere İstanbul’a gönderilir, kadın anlatıcı ile anne ailenin geçim sıkıntısını sağlama telaşındadır. Ağabey okutulur, kentte hayatını kurar ve ailesinden ayrılır. Kız kardeş ise hastalanan annesine bakmakta, ağabey kendine hayat kurmuşken kız kardeş aynı yerde kalmaktadır:

Müzeyyen Hanım Teyze’nin söylediği annemle ağbim için doğruydu. Ama beni de aynı anne doğurmuş, öyleyse neden ev bark kurup ayrılmamış, annemle baş başa, diz dize kalmışım? Kimse görmüyor bunu. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 38)

Anlatıcı, annesinin kendisine rağmen hala oğlu için umutlanmasına tepki gösterir, ağabeyinin vicdansızlığından yakınır. Anne, kızını anlamamakta, kız kardeşin ağabeyini inkâr ettiğini düşünmektedir. Emeklerine ve hayatını harcamışlığına rağmen halen kıymetinin bilinmemesi ve annenin “gölgesine az mı sığındık” diyerek ağabeyi öne çıkarması anlatıcının umutsuzluğunu körükler:

Benim gölgeme sığınmadı mı sanki? Bir mahalle kızdık biz tütüne giden. Hangisi benim gibi kaldı? Ağbim okumaya gitmeseydi, buralı her erkek gibi işçi, kalfa, esnaf, yine bir şey olurdu; ama ben de öteki kızlar gibi hayatımı kurardım ya. Şimdi söyle, kim kimin gölgesinde? (Geceye Uçurulan Güvercinler, 39)

Anlatıcının bu sözleri söylemesi anneye de ağır gelir. Öykü hem annenin hem de kızın umutsuzluğu ve mutsuzluğu ile son bulur. Görüldüğü gibi burada da “Minnacık Bir Uçurum”da olduğu gibi taşralı kadın karakter değersizliği ve umutsuzluğuyla dikkat çeker.

Necati Mert öykülerinde kadın karakterler, kentlilik ekseninde daha çok dişiliğini öne çıkararak cinsellik teması çerçevesinde işlenirken kent dışında cinsellikten ziyade herhangi bir değer taşıyamama ve güç karşısında hiç olma özelliğiyle anlatılır. Cinsellik temalı öykülerde sahneler döneme göre daha açık ya da kapalı olarak karşımıza çıkar. Dişiliği anlatılan karakterin cinsellik çerçevesinde ağırlık kazanmasından ziyade karşı cinsi çeldirme özelliğiyle de işlendiği görülmüştür. Kadın karakterler aile bünyesinde de anlatılmıştır. Bu

bağlamda anne, eş, babaanne gibi ailevi ilişkilerle anlatılan kadın karakterler “Aile Bünyesinde Karakterler” başlığında işlendiğinden, çalışmamızda tekrara düşmemek adına ayrıca “Kadın Karakter” başlığında ele alınmamıştır.

2.8.7. Küçük İnsan

Necati Mert öyküsü temelde insanı anlatır. İlk dönemden son öykülere kadar toplumun her kesiminden insanın anlatıldığı, zaman zaman yazar-anlatıcıyla kendi hikâyesi üzerinden hayattan bir kesit sunulduğu, alternatif yaşamlar ürettiği, temelde yaşamsal gerçeklikle sık sıkıya bağlı, yer yerse insan dışı karakterler, düşsel ya da gerçek üstü öğeler, postmodern tekniklerle kurgusal gerçeğe yakınlaşan öyküler, insan gerçeğini konu alır. Necati Mert öykülerinde ele alınan diğer bir insan tipi de küçük insandır. Toplumda herhangi biri olan küçük insanın anlatıldığı hikâyelerde, karakterin sadece bu özelliği ile öne çıkması dikkat çeker. Öyle ki bu küçük insan toplumsal herhangi bir statüye sahip olmayan, meslek grubunda karakterlerde işlediğimiz gibi mesleğiyle tanıtılmayan, hatta yer yer isminin dahi bildirilmediği, büyük meziyetler ve çabalar gerektirmeyen insanî özellikleriyle anlatılan karakterlerdir. Necati Mert öykücülüğü insan gerçeğini yeniden üretmesiyle insan merkezi üzerine kurulmuştur. Çalışmamızın bu bölümünde söz konusu insan tipinin yalnızca insanî özellikleriyle ele alındığı, herhangi bir meslek, ideoloji, cinsiyet, kentlilik, değişim ve ben anlatıcı ekseninden uzak taraflarıyla öne çıkan karakterleri incelenecek, örneklendirilecektir.

İki zıt karakter arasındaki çatışmanın konu edildiği “Temizlik”te başkahraman Pakize Hanım temiz, titiz, düzenli bir ev hanımıdır, bu özellikleriyle dikkat çeken ve takdir toplayan örnek karakterdir. Henüz öykünün başında Pakize Hanım’la alakalı detaylı bilgi verilir:

Pakizânım adı üstünde temiz-pak kadın. İster kış bitimi, ister yılbaşı sabahı, ister ziyafet ertesi evine baskın yapın ne duvarlarda is, ne yerlerde leblebi fıstık artığı ne de mutfakta tek bulaşık bardak bulursunuz. Hattâ en şaşırtıcısı, bir yıl arayla gelen iki çocuğunun salyasını akıtmadan, boynunu, bacak aralarını isiliğe teslim etmeden, gribe, nezleye, bronşite yakalatmadan büyüttü de okumalara verdi. O becerikli, hünerli eski dul kadınlar bile Pakizânım için ‘Biz onun çeyreği kadar olabilseydik rahmetliyle gül gibi geçinirdik!’ derler. O kadar dikkatli, o kadar düzenli, o kadar yol-yordamlı kadın! Haklı ama o eski kadınlar! Çünkü Pakizânım yalnız temizlikte, çocuk bakımında değil bilgisini yemekte, giyimde, eşya kullanmada da gösteren kadın! Dünyanın en meziyetli kadını kim, falanca mı? İşte Pakizânım’daki meziyet ondakinden bir fazla! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 110)

Öykünün küçük insanı anlatacağı henüz girişte karakter özelliklerinin verilmesiyle bildirilir. Burada karakterin herhangi bir insan olduğu aşikârdır. Tek dikkat çeken özelliği titiz olmasıdır ki bu, herhangi bir şekilde farklı bağlamda değerlendirilemez; küçük insanın küçük dünyası anlatılacaktır. Pakizânım üst kattaki ev sahiplerinin taşınmasıyla onların evine geçer, yıllardır emek verdiği evini boşaltarak yeni bir eve emek harcamaya gider. Alt kata ise Safinur Hanım'lar taşınır. Safinur Hanım genç nesildendir, göçmendir. Pakize Hanım'ın uzun yıllar titizlikle ilgilendiği evi aksine hor kullanarak yaşar, temizlikten, ev ve çocuk bakımından anlamaz. Henüz taşındıklarında dağınıklıklarından rahatsızlık duyan Pakizânım evden tuhaf kokular gelmesi üzerine Safinur Hanım'ı ziyaret eder, evdeki korkunç manzarayla karşılaşır. Ev oldukça dağınık ve pistir, havalandırılmamaktadır, evin çocuğu etrafı rahatça pisletebilmektedir, hatta çocuk bezleri evin bir bölümünde biriktirilmektedir ve etrafa oldukça rahatsız edici koku yaymaktadır. Tüm bu problemler üzerine Safinur Hanım'ın eve bahaneler üretmesi, eksikleri kocasına bağlaması, yıllardır evi tertemiz tutan Pakizânım'ın tepki göstermesine neden olur. Diğer taraftan Pakizânım söz konusu durumu Safinur Hanım'ın eğitimsizliğine vermektedir. Öykü, iki zıt karakterin çatışmasını anlatır. İki küçük insanın herhangi bir meselesi siyaset ve eleştiri bağlamından uzak ele alınmıştır. Öykünün böylesi meselelerden uzak kalışı, *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*'de farklı yön işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Nitekim söz konusu kitaptaki öyküler ideoloji ve eleştiri ağırlıktadır. Aynı kitapta yer alan diğer küçük insan öyküsü "Osman Ağbi"dir. Meslek grubunun da verildiği öyküde Osman Ağbi, mesleki özellikleri, diğerlerinde gördüğümüz gibi mesleğinin modernleşmeyle yitimi, bu yolla değişim eleştirisi yapılmasından ziyade herhangi bir insan olma özelliği ile öne çıkar. Burada da karakterle alakalı tanıtıcı bilgi verildiği görülmektedir:

Hani ufak-tefek adam diye anlatırlar ya, işte Osman Ağbi onlardan biri. Fakat iri, kocaman bir kafası var. Tedbiri, dikkati kadar kocaman. Zaten sık sık 'Önce tedbir sonra tevekkül!' der. Böyle der ama dini, imanı, Allah'ı boşladığından değil. Beş vakit namazını hiç kaçırmadan kılar. Dükkânda müşterisi olsa, müşteriyle pazarlık ediyor hattâ ona mal teslim ediyor olsa bile eğer hoca Allahüekber demişse o da müşterisine:

'Sana bir şekerli kahve söyleyim. Sen içene kadar, bir solukta hiç değilse farzı kılıp geleyim!' der ve hemen yandaki camide cemaatle saf tutarmış. (...) (*Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*, 122-123)

Karakteri, inancı ve hayat görüşüyle alakalı bilgi edindiğimiz Osman Ağbi'nin başından geçen bir olayın anlatıcının yer yer kendini gösterdiği, yer yerse kahraman anlatıcının anlatma tarzında naklettiği hikâyede, yer yer siyasi göndermelerle karşılaşılrsa da,

temelde küçük insan Osman Ağbi'nin öyküsü anlatılmaktadır. Osman Ağbi'nin yaşadığı olay, sonda iletilen birlik mesajı ile bitirilir.

Öykü kişisi olarak küçük insan “Yemek“ adlı öyküde Cavit karakteri ile kendini gösterir. Cavit, köyde yetişmiştir, cilt evinde çalışır, sosyo ekonomik düzeyi ve ailevi ilişkileri bakımından anlatıcıdan çok farklı bir hayat sürer. Anlatıcı kendi imkânlarından bahsettikten sonra Cavit'in durumunu fark edince öykü yazmaya gerekçe edinir, Cavit'in hikâyesi yemek üzerinden anlatılır. Cavit, anlatıcı ile arasındaki farklılıklarla küçük insan olarak öyküde işlenir; ekonomik ve sosyal farklılıklar üzerinden herhangi bir açık mesaj bildirilmeden sadece karakterin durumu öne çıkarılır. Aynı kitapta yer alan “Ömer Muhip Bey, Çiçekler ve Başka Şeyler” de küçük insan olarak Ömer Muhip Bey'in hikâyesi çiçeklerle bağlantısı üzerinden çeşitli benzetmelerle anlatılır. İsminden de anlaşılacağı üzere öykü karakter öyküsüdür. Metnin başında yine karakter özellikleriyle tanıtılır:

Ömer Muhip Bey, bir hayli yaşlı olduğu halde yaşlı değil de, sanırım eskilerin ehli dil dedikleri gönül insanlığının gençleştirilmesiyle yaşlılığın hep eşliğinde görünen, geleneksel ahlakımıza harfi harfine uygun hayatını hiçbir gevşekliğe uğratmadan sürdürmüş ve sürdüren bir emekli ziraatçı, kadimin saygıdeğer bir kayın ağacıdır.

Ama Ömer Muhip Bey daha çok çiçekçidir! (Minnacık Bir Uçurum, 62)

Ömer Muhip Bey, geleneği temsil eden, çiçeklerle kendine yeni bir dünya kuran, saygı değerliliğine rağmen kendi dünyasında yaşayan küçük insandır. Ziraat emeklisi karakterin dünyası, öyküde uzunca anlatılan çiçeklerle donanır; aralarında benzerlikler kurulur. Ömer Muhip Bey çiçeklerden vazgeçemez, çiçekler onun için geleneğin göstergesidir, babadan kalmadır. Necati Mert öykücülüğünde kentliliğin ve değişimin mekânı apartmanda da modernitenin içinde geleneği yaşatmaya devam eder:

Ömer Muhip Bey, babasının bin bir çiçekli bahçesini oturduğu bu apartman dairesine taşımıştır sanki. Balkondan terasa, mutfağa kadar evin her santimetre karesine öyle yerleşmiş, evi öyle işgal etmiştir ki başkalarına: karısına, kızlarına, damatlarına, oğluna, gelinine, torunlarına, onların nişanlılarına, eşlerine yer yok gibidir. Ama üzülmezler. Düşünürler ki Ömer Muhip Bey çiçekleri bir kadın gibi sevmekte, onları evlat yetiştirir gibi yetiştirmekte, ailesi genişlemiş bir büyükbabanın keyfini onlarla çıkarmaktadır. Yani kendileri, kendilerinde olmaktan daha çok çiçeklerdedir ve Ömer Muhip Bey'in çiçeklerle kurduğu ve tekrarlı gibi görülen ilişkiler, aslında kendileriyle kurulmuş tükenmez dostluklardır. (Minnacık Bir Uçurum, 70)

“İzzet Bey”de Ömer Muhip Bey'de olduğu gibi küçük insan olarak kalma gayreti dikkat çeker. Öykünün adının karakterden alması da, yine karakter öyküsü anlatılacağına

birinci derece göstergesidir. Tüm meziyetlerine, mesleğinin getirilerine rağmen küçük insan olma yolunu seçen İzzet Bey'in öyküsünde, karakterin özellikleri metnin girişinde bildirilir:

İzzet Bey aslında avukat. Hem de iyi bir avukat. İyi de para kazanıyor. Dayalı döşeli çok geniş bir dairesi var. Her yıl yenilediği bir arabası var. Çocuklarını okutuyor. Zengin yaşıyorlar. İzzet Bey avukat ama, mahalli gazetelerde yazılar yazar, derneklerde faaldır, seminerler verir, konferanslar düzenler... Şehri ile ilgili kendine mahsus düşünceleri vardır, bunlarda onları dile getirir. Bunlar, baştan akıl karıştırır. Fakat sonradan ilgi çeker, kabul görür. Çünkü doğrudurlar, reddedilir yanları yoktur. İzzet Bey, hemşerilerinin gözünde bu karşılıksız hizmetleri ve platonik düşünceleriyle bilinir daha çok, yoksa avukatlığıyla pek değil. (Gönüller Küçüldü, 12)

İzzet Bey, söz konusu meziyetlerinden dolayı parti seçimlerinde aday gösterilir, kazanır. Dürüst bir idarecilik süreci geçirir, bu durum partililerin beklentilerini karşılamaz. İkinci seçimlerde yine İzzet Bey aday gösterilmek zorunda kalınır; ancak partililer tarafından istenmediğinden seçimi kaybeder. Bunun üzerine annesinin evine çekilen İzzet Bey, her ne kadar başkanlık yapsa ya da avukat olsa da küçük insan modelini tercih eder. Kayınbiraderi Timur'un büyük insan olması teklifine sıcak bakmaz, telaşsız hayatı tercih eder:

Timur gitti. Anlattıkları da, bir manzaranın, giden güneşle silinişi gibi silindi gitti. İzzet Bey; bahçesi, memleketi ve yaşadıklarıyla yine baş başa kaldı. Başını asıl yükselten bunlar olduğunu yeniden gördü. Onlara bir daha sarıldı. Dediklerine iyice kulak verdi. Çok kalbi bir sesle, 'Telaşsız!' diyorlardı, 'Küçük ve telaşsız! Burada. (Gönüller Küçüldü, 15)

İzzet Bey'in yaşadığı şehirden ayrılmaması, şehrin sorunlarına yabancı kalmaması, bunları yazılarında işlemesi ve büyük şehirde daha yüksek mevkilere gelebilecekken yerinde kalıp telaşsız yaşama isteği ile yazar arasında biyografik bir ilişki kurulabilir. Necati Mert de Adapazarlılık ekseninde taşra savunusu yapmış, yaşadığı şehri öykülerinin temeli oluşturan mekânı haline getirmiş, şehrin sorunlarını öyküde işlemiş ve taşralılıktan hiç ayrılmamış; telaşsız, naif duyarlılığıyla küçük dünyasından ulusala hitap etmiştir. Necati Mert'te öykü kişisi olarak küçük insan, öykülerin temelini oluşturan insan merkezi bağlamında sıklıkla işlenir. Diğer karakter çeşitlerinde de insan gerçeğini farklı çağrışımlar ve göndermelerle işleyen Necati Mert, burada karakterlerin herhangi bir özelliğini öncelemeden yalnızca "İzzet Bey"de söylediği gibi "telaşsız"lığıyla yaşamsal gerçeğe yaklaştırmıştır.

2.8.8. İdeoloji Temsil Eden Karakter

Necati Mert öykülerinde üzerinde sıklıkla durulan meselelerden biri de ideoloji ve eleştiridir. Yazarlık süreci boyunca taşıdığı ideolojiyi açık ya da kapalı eserine yansıtan

Necati Mert, bu doğrultuda eleştirisini yöneltmiş, çözüm arayışı içerisinde olmuştur. Siyasi düşüncesi dolayısıyla tevkif edilen, düşüncesini dolaylı olarak ileten, ideolojik düşüncesi sosyal statüsünün üzerine tutulan, düşüncesinden dolayı sıkıntı çeken karakterler, söz konusu düşüncenin iletilebilmesi için zaman zaman araç olarak kullanılmıştır. Burada yaşayan karakterden ziyade kurgusallığı pekiştirilen karakterlerle karşılaşmak mümkündür. Öyle ki, karakter herhangi bir insan olarak algılanırken siyasi düşüncesi karakterin önüne geçer, mesaj öykünün asıl amacı olur, karakterse yalnızca mesajı iletmek adına araç konumundadır. Böylesi kullanım özellikle *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de karşımıza çıkar. Diğer eserlerde ideoloji temsil eden karakterler daha kapalı anlatımla öyküye dâhil olur. Burada daha ziyade temsil ettiği ideoloji bağlamından araç konumunda olan karakterlerden en öne çıkanları örneklenecektir.

“Kürsü”, öyküde adı verilmeyen, sosyalist düşünceye sahip ve yaptığı konuşma provoke edilen genç öğretmen hikâyesidir. Topluluğun izinli gösterisi karşıt düşünce tarafından sabote edilir; ideoloji temsil eden ve öykünün mesajını ileten ana karakter annenin oğlu yaptığı konuşmadan dolayı tevkif edilir. Burada karakterin mesleği, ismi, annesi ile ilişkisi vb. durumlar hakkında bilgi verilmez; aynı şekilde annenin de anne olma özelliği sadece siyasi bağlamda ele alınır. Böylelikle her iki karakterin de yaşamsallığı söz konusu olamaz; karakterler tek yönleriyle ve asıl amaç mesajı iletmek üzere kurgulanmaktan öteye gidemez. Aynı tarz karakter yapısı “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”de de karşımıza çıkar. Öykü, adından da anlaşılacağı üzere modernizme evrilmeyi konu edinir. Öykü, sisteme ayak uyduran ve böylelikle yüksek kazanç elde eden, bu süreçte de sistemin gereği olarak etrafındakileri yönlendiren Amedefendi ile kahve işleten, kahveye müşteri toplayabilmek için onların isteklerine cevap vermek zorunda kalan, Amedefendi'den her gelişme üzerine alış veriş yapan Rüstem'in hikâyesidir. Kahveci Rüstem, birinin taksiti bitmeden diğerinin başlamasına, böylelikle gittikçe tutsaklığa girmesine karşı çıkar; artık ayak uydurmak istemese de müşterinin isteği doğrultusunda alış veriş yapmak zorunda olduğunu bilmektedir. Rüstem çalışır, Amedefendi sistemi elinde tutan olduğundan kazanır. Bu bağlamda Rüstem sosyalizmin eşitlik ilkesini dile getirir:

‘Yani sattığım öküzlerin yerine hep ben mi koşulacâm! Senin didinmemle, yorulmamla da bunlar boylanacak hep! Herkesin bir koyup bir alması imkânsız mı ki?’

(...)

Herkesin bir koyup bir alacağı yolları araştırmaya çalıştı Rüstem. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 86)

Kahveci Rüstem, içinde bulunduğu durumdan kurtulabilmek için sosyalist düşünceyi arzular; ancak bunun ideolojik tarafını bilmemektedir. Öyküde karakterin doğrudan dile getirdiği düşünce sisteminin savunusu yapılmaktadır; karakter de bu bağlamda söz konusu düşünceyi iletme adına kurgulanmıştır. Eşitlik isteğindeki karakter “Yol”da da karşımıza çıkar. Öyküde yine isimleri verilmeyen baba ile oğulun yolculuk hikâyesinde aralarında değişim tartışması geçer. Anlatıcı oğuldur; değişim karşıtıdır. Baba ise geçmiş yolculuklarla şimdiki yolculukları karşılaştırır, şimdinin daha konforlu ve rahat olduğunu, değişimin gerekliliğini vurgular; değişim taraftardır. Baba, değişimi medeniyetin gerekliliği olarak görür, anlatıcı ise değişime karşı olmadığını, ancak eşitlik çerçevesinde değişimin gerçekleşmesi gerektiğini belirtir:

‘Bu kadarını hak etmedim!’ dedim. ‘Hem medeniyet düşmanı da değilim! Ama medeniyetten Hacıbeyler’le birlikte yararlanmak isterim. Zaten biz medeniyetten yararlanmayıp geçim derdine düştükçe birbirimize saygıyı da kaybediyoruz.’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 109)

Anlatıcı medeniyet ile kapitalist sistemin birbirine karıştırılmaması gerektiğini savunur ve sosyalist sistemi arzular. Medeniyet, geçim derdine düşenlerin harcı değildir; ancak para ile tutunabilen için medenileşmek yolu açılmaktadır. Anlatıcı karakter ideolojik düşüncesi ile öykünün amacını belli eder, değişim taraftarı baba da yolda gördükleri kaza neticesinde değişimle alakalı düşüncelerini değiştirir, eşitlik taraftarı olur.

İdeolojik düşünce temsilcisi karakter ağırlıklı olarak ilk dönem öykülerinde 70 kuşağının genel özelliği olarak kendini gösterse de ileri dönemlerde de karşımıza çıkar. “Sigara”da ben anlatıcı, siyasi düşüncesinden dolayı tutuklanmıştır. Değişim ve sisteme ayak uydurma bağlamında bir oyun olarak görülen sistemde anlatıcı, oyunun dışında yedek olarak kalmıştır. Düşüncesi dolayısıyla tevkif edilen anlatıcı, sistem karşısındaki durumunu benzetme yoluyla ifade eder:

Hep kıyı teknesinde yaşadım, açık denize yollanmadım hiç. Hani yedek futbolcular vardır; antrenmanlara katıldıkları, form korudukları, futbolun gerektirdiği bütün disiplinlere uyup tövbeli yaşadıkları hatta as oyuncular kadar becerikli oldukları halde sahanın dışına mahkûm yedekler; işte onlar gibi ben de orta sahaya çıkamadım, yıldızım yüksek değilmiş benim de.

Belki bu yüzden alışamadım sigaraya. Küçük dünyam sigarayı hiç aramadı. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 27)

Sigara içip içmeme durumu üzerine inşa edilen öyküde, siyasi kimliklerini kendi kimlik ve kişilikleri üzerinde tutan diğer parti üyelerinin, diğer düşünce suçlusu Muzaffer ile tanışıklığını gizleyip suçtan kurtulmaya çalışmalarının eleştirisi yapılır. Belirtildiği gibi, daha

önce sigara içmeyen anlatıcı, Muzaffer'e yardım etme suçundan yargılanmış, diğer karakterler Muzaffer'in tanımazlıktan gelmiş, hatta uzattığı sigarayı dahi almamış, anlatıcı karakter ise sigara içmemesine rağmen Muzaffer'in ikram ettiği sigarayı alarak keyifle içmiştir. Muzaffer'i tanımazlıktan gelmeye çalışanlara eleştiri olarak önemli olanın yedek dahi olursa sahayı terk etmemek gerektiği mesajı verilen öyküde karakter, ideolojik kimliğiyle öne çıkar. Öyküde işlenen ideoloji, öncekilerde olduğu gibi doğrudan bildirilmese de sahayı terk etmemek bağlamında savunulan düşüncenin hangi durumda olunursa olunsun terk edilmemesi gerekliliği vurgulanır. Ben anlatıcı bünyesinde yaşamsal gerçekliği pekiştirilen öyküde mesajın karakterin sigara içip içmemesi ve sahayı terk etmemek gerektiği düşüncesi benzetme yoluyla verilerek diğer öykülerdekenden farklı bir karakter çizilmiştir. Yine "Köprü Başında"daki anlatıcı karakter, ideolojik düşünceleri ile öne çıkar:

Tekel grevi kamu düzeni, denizyolları grevi toplumsal yarar adına engellenip ertelenmiş, ekmeğin işçileri durdurulmuş, toplantı ve gösteriler izinlileri kaldırılmış, izinsizleri de mahkemeye çekilmişti.

Beynim, yüreğim; ne düşünüyorum ne düşünüyorsam hepsi sıkıyönetim altındaydı yani.
(Gönüller Küçüldü, 25)

Köprü başındaki fahişenin anayasaya olarak tanımlanmasıyla ağır siyasi eleştiri içeren öyküde, köprüde Anayasa'nın serseri olarak nitelendirdiği delikanlının sıkıyönetimce hırpalanmasında kendini gencin yerine koyan anlatıcı, sistemin ve Anayasa'nın koruyucularının attığı dayaktan kendisi etkilenir; kendini delikanlının yerine koyar. Öykünün anlatıcı karakterin dile getirdiği eleştirel düşünce, herhangi bir teklif ya da çözüm yolu içermez. Karakter yalnızca temsil ettiği düşünce ve eleştirisi ile öne çıkar.

Necati Mert öykücülüğünde ideoloji temsiliyetiyle öne çıkan karakterler, görüldüğü gibi, kimi öykülerde temsil ettiği düşünce sistemini doğrudan bildirmekle birlikte kimilerinde dolaylı yollardan iletmektedir. Böylelikle karakterin kurgusallığı ve yaşamsal gerçekten destek alması arasındaki fark da kendini gösterir. Öykü kişisi olarak insan, gerçek hayatta olduğu gibi tek yönlü olamaz, nitekim öykü, yaşamın bir taklidi, yeniden üretimdir. Karakterlerin sadece ideolojik düşüncesi ile tanıtıldığı ve ideolojik teklifin karakter tarafından doğrudan bildirildiği öyküler, yaşamsal gerçeklikten uzaklaşmakta, hatta karakterlerin isimleri dahi öyküde yer almamaktadır. İlk dönem öyküleri dışındaki öykülerde daha gerçekçi kurgulanan ideolojik karakter, ben anlatıcı çerçevesinde salt ideoloji ile değil, diğer karakter özellikleri, duygusallığı, düşünselliği ile yaşamsal gerçekliğe yaklaşır.

2.9. DİĞER TEMALAR

2.9.1. Meslek Bilgisi

Meslek bilgisi teması çerçevesinde öne çıkan meslek grubu fotoğrafçılıktır. Yazarın biyografisinden öğrendiğimize göre babasının iş alanı olan fotoğrafçılık, henüz yayınlanan ilk öyküde teknik detayları ile birlikte ele alınır; mesleğin icraatiyle alakalı bilgi verilir. Çocukluğunda fotoğraf makinesiyle şenlik alanlarına giderek çalışan Necati Mert, baba mesleğini detaylarıyla birlikte öykülerinde işlemiştir.

“Mustafa'nın Karesi”nde, kasabada geçim sıkıntısı çeken Mustafa, ek iş olarak fotoğrafçılığa başlar. Babası ile anlaşamayan ve ekonomik nedenlerden dolayı kente fotoğrafçılık yapmak üzere göç eden Mustafa'nın hikâyesinde, mesleğin teknikleriyle alakalı bilgi verilir. Burada deneme tarzında bilgi aktarımından ziyade kurgu içerisinde teknikten bahsedilmiştir:

Tik sesiyle birlikte karanlıkta kırmızı bir nokta konileşti. Mustafa içine girdi koninin. Filme bakacaktı. İlaçtan çıkması gerekiyor mu gerekmiyor mu? Çinko kaptan aldığı film rulesini iki eliyle açarak kırmızı ampüle yaklaştırdı. On iki kareyi de gözden geçirdi. Pek çoğu sarı saç. Aç insan gibi. ‘Daha tesbit olmamış’ dedi kendince. (9)

Film verme, karta basılmışları alma gibi işler nedeniyle kente daha sık iniyor, ara sıra fotoğrafçıya yorgunluğundan, babasının anlayışsızlığından yakınıyordu. Fotoğrafçı da kendince: ‘Belki bir gün nasibi bu kapıdandır. İnşallah olur da. Böyle namuslusunu, gözü açılmamışını şehir yetiştirmez.’ diyerek onu karanlıkodaya sokar, işte pişirmeye çalışırdı. Mustafa birinci banyoyu, hiposolfiti, softu, hartı, bütün kâğıt çeşitlerini işte böyle öğrenmişti.

Film rulosunu çinko kaba daldırdı. Aşağı yukarı oynattı. Uzatıp uzatıp topladı. Kareleri gözden geçirdi. Sarılıklar kaybolmuş, film tespit olmuştu. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 11)

Öyküde, film tespitinin gerçekleşme şekli kurgu içerisinde anlatılmıştır. Kentteki fotoğrafçının Mustafa'yı bir gün yanında görme umuduyla işin mutfağına sokarak mesleğe alıştırmaması, fotoğrafçılığın, geleneksel zanaatlerde olduğu gibi usta-çırak ilişkisiyle öğrenileceğine işarettir. Öyküde fotoğrafçılığın teknik malzemeleri de geçmektedir. Koni, çinko kap, ilaç, kırmızı ampül, hiposolfit, soft, hart gibi teknik malzemeler ve tabirler, fotoğrafın tespitinde izlenen aşamalar öyküde yer alır. Yine “Birkaç Saat İçinde” adlı öykü, fotoğrafçılık bilgisi içermesi bakımından önemlidir. Anlatıcının fotoğrafçıya çıraklık ettiği yıllardan bahsederken değindiği meslek bilgisi, yine kurgu içinde, olayların akış sırası esnasında anlatılır:

Patır patır inirim merdivenlerden. O hızla da dönerim. Elimde birkaç makara film... Aceledir, yetişecektir. Salih Ağbi'yle gireriz. O basar veya büyültür, banyoya bakar, renk alan kartları da hiposolfite atar. Hiposolfit, tespit banyosudur. Kartlar burada birbirine yapışmamalı, ilacı hakkıyla almalıdır; aksi halde lekeli kalırlar, ömürsüz olurlar. İşte ben de, çinko çanaktaki kartları, ızgara maşası boyunda uçurtma sazından bir çubukla bastırır, aralar alt üst ederim. (Gönüller Küçüldü, 16-17)

Öyküde fotoğrafçılıkla alakalı bilgi verilirken mesleğin incelikleri, teknik elemanların açıklamasına da yer verilir. Hiposofiltin ne olduğu, fotoğrafların yapışmaması için nelere dikkat edilmesi gerektiği, doğrudan bilgi vermektense ziyade tespit işleminin akış sırası içinde aktarılır. Anlatıcının çocukluk hatırasına geri dönüş yapıldığı bölümde, yazarın çocukluğunda fotoğrafçılıkla uğraşmasından yola çıkarak yazar-anlatıcıdan da bahsedilebilir.

Necati Mert, biyografisinde de karşılaşacağımız mesleklerle alakalı teknik bilgileri kurgu içerisine dâhil etmiş, öykülerin yaşamsal kaynağını bu anlamda öne çıkarmıştır. Bilhassa fotoğrafçılık ilk dönemden son döneme kadar çeşitli şekillerde işlenmiş, ilk öyküsü “Mustafa'nın Karesi”nde görünmekle beraber son öykülerinden oluşan *Zamansız*'da da “Bir Fotoğrafa Mektup”la fotoğrafçılık ihmal edilmemiştir. Böylelikle Necati Mert öykülerinin gerçekten ne ölçüde beslendiği, yazarın hayatıyla ne ölçüde ilişkili olduğuna dair de yorum yapılabilmektedir.

2.9.2. Din Düşüncesi

Necati Mert öykülerinde zaman zaman karşılaşılan temalardan biri de din düşüncesidir. Yoğunluklu olarak işlenmeyen din düşüncesi, ben-anlatıcının kullanıldığı öykülerde yazarın din meselesine bakışı hakkında bilgi vermektedir. Değişimin etkisiyle dini düşüncenin bundan etkilenmesi, dinin yozlaştırılması ve istismar edilmesi, aşırı dini kimlik taşıyan karakterin eleştirilmesi öykülerde dini düşüncenin öne çıkış şekilleridir.

“Oruç Satmak”ta ben anlatıcı, çocukluk dönemi dini hayatında ve kendisinde din düşüncesinin oluşmasında dedesinin etkisinden bahseder, bir ibadet olan orucu dedesinin oruç satma oyunuyla zevkle yaşar; ancak anlatma zamanına gelen anlatıcı, günden bugüne dini hayatının ne ölçüde değiştiğini ifade eder:

Dindarlığım ve çiçeğe düşkünlüğüm bana dedemden kalmıştır. (44)

Zavallı dedem! Eğer yaşasaydı da, benim Cuma namazlarına bile her zaman gidemediğimi görseydi, hiç kuşum yok, ecelini beklemeyip füceten ölürdü. Benim de bir suçum

yok ama! Baksanıza ezanlar hep öğün saatlerinde okunuyor. Allah günah yazmasın, dedem de kusura bakmasın. Hem çalışmak da ibadetin yarısıymış. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 48)

Din, anlatıcının dedesi zamanında hayatın tam merkezindeyken, dinden soyut bir hayat düşünülemezken değişimle birlikte din de yeri bakımından değişimden etkilenmiş, para kazanma hırsı tüm değerlerin önüne geçmiştir. Böylesi bir değişim, geleneği temsil eden dedenin kaldıramayacağı boyuttadır; ancak anlatıcı bunda kendini suçlu görmez. Zira sistem, bireyin isteği dışında onun hayatını değiştirir, yön verir, eski alışkanlıkları ve yaşam tarzını yok eder, kendi isteğince yenisini inşa eder.

Toplumcu anlayışta yozlaşmış din düşüncesi sıklıkla işlenmiş, din adamı tiplmesiyle dini istismar eleştirilmiştir. “Hayalperest ve Kızları”nda başkahraman Ayşenur’un babası İsmayıl Efendi, dini hayatını çalışma hayatının önünde tutan, kazancına önem vermeyen, dini düşüncüyü dünyalık kaygısından kopacak kadar çok ileri seviyede yaşayan bir esnaftır. Eşi Maide Teyze, İsmayıl Efendi’nin dükkânına gider, orayı düzene sokmaya çalışır, eşinin de bu durumdan rahatsız olup işine önem vermesini umar. Ancak umduğunun aksine İsmayıl Efendi işleri iyice boşlar, camiden çıkmaz olur. Maide Teyze, İsmayıl Efendi’ye tepkisini gösterir:

‘Bana bak Makarios sakallı!’ deyip yapıştı sakallarına, ‘Dinimiz, yarın ölecekmiş gibi ibadeti, hiç ölmeyecekmiş gibi çalışmakla birlikte buyurmuyor mu?’

‘Destuur! Seni hayaletler çarpmış! Ecinniler çarpmış!’ deyip elini uzattı İsmayıl Efendi, Maide Teyze’yle arasını açtı. ‘Asrilik hayaletleri çarpmış seni!’

‘Çarpmışsa adamlaşman için çarpmış! Kötü mü etmiş?’

‘Ecinniler vardır! Biliyoruz, kabul de ediyoruz! Ama bizden uzak olmalılar! Senin, benim, bizim neyimize asrilik?’ (Geceye Uçurulan Güvercinler, 86)

Öyküde, klasik toplumculukta sıklıkla karşılaşılan aşırı dinci tiplmesi kullanılmıştır. İsmayıl Efendi, toplumcular tarafından da şiddetle eleştirilirken karşısında aşırı moderni yaşayan kızı Ayşenur vardır. Birbirine zıt, abartılmış tiplerin bulunduğu öyküde Maide Teyze, orta yolu temsil eder. Bu bağlamda anlatıcı, orta yolu destekleyerek aşırı dini tutum ve dini eksende hayatı boş vermeye karşı çıkar; zıddına koyduğu Ayşenur’u da temsil ettiği kutup bakımından eleştirir.

2.9.3. Ölüm

Necati Mert öykücülüğünde öne çıkan diğer bir tema ölümdür. Tüm varlığın kaçınılmaz sonu olan ölümün insan üzerindeki etkisi ve anılığı, bireyin ölümlülüğe alışmaması öykülerde ölüm temasının işleniş şekilleridir. Yalnızlıkla da beraber işlenen ölüm, her an gerçekleşebilmekte, ölüme yakınlığını bilen kişi de ise acısını ağır ağır hissettirmektedir.

“Vahit Efendi”de aynı apartmanda oturduğu komşusunun ani ölümünü cami avlusunda fark eden anlatıcı, kent içinde ölümlerin bile değersizleşmesinden yakınır. Nitekim aynı binada oturduğu Vahit Efendi sessiz sedasız vefat etmiş, anlatıcı cami avlusuna gelene kadar komşusunun ölümünden haberdar olmamıştır. Anlatıcı ilk etapta ölenin kim olduğunu bilmemekte, cenazenin sahiplenilmediğini görmekte, hatta cinsiyetini dahi öğrenememektedir:

Cami avlusunda buldum kendimi birden. Musalladaki tahta tabutla karşılaştım. Üstü örtüsüz, ayetsiz; çevresi تنها bir tabuttu. Avludaki tek tük insanlara baktım... Hepsi de cami adamlarıydı. Bu cenaze için camiye gelmiş birine, avlunun yabancısıdığı birine rastlamadım. Kimdi, kimin nesiydi bu ölü? Kadın mı, erkek mi o bile anlaşılmıyordu. (42)

Anlatıcı, ölenin kim olduğunu cemaate sorar, ilk önce kendi karısı olabileceğini dahi düşünür; ancak ölenin apartman komşusu Vahit Efendi olduğunu öğrenir, ölümünden ziyade bu denli sessiz ve yalnız ölümünü anlamlandıramaz:

Şaşıryordum. Ölümüne değil, yalnızlığına, sessizliğine. Yaşını almıştı zaten. Ama böyle yalnız, böyle sessiz! Ne ağlaşmalarını duyduk gece, üstlerinden; ne de kapılarının önlerinde eş dost ayakkabılarına rastladım, sabah evden çıkarken. Teneşiri nereye koydular, adamı nasıl yıkadılar, tabutlarken başında kimler vardı, duaya kimler katıldı? Kestiremiyorum!.. Düşünemiyorum!.. (Minnacık Bir Uçurum, 42)

Vahit Efendi, geleneği temsil eder, moderne tutunamayan, bu yolla yalnızlığı yaşayan ve yalnız ölen karakter; yalnızlığının değişmemesi yönüyle de tiptir. Ölüm gelenekte ya da modernde kaçınılmazdır; ancak gelenekten gelip modern içinde yaşamak zorunda kalan Vahit Efendi, aynı apartmanda yaşadığı komşularından bile habersiz vefat etmiş, yıkanmış, tabutlanmış ve namazı kılınmak üzere camiye getirilmiştir. Kente tutunamayan birey, ölümünde dahi değer kazanamaz, yalnız yaşar, yalnız ölür.

Ölüm düşüncesi “Ayna”da yoğun olarak işlenmektedir. Belediye başkanı Tahsin Bey’in öyküsü olan “Ayna”, ölümün eşliğinde olan kahramanın durumunu anlatır. Tahsin Bey, gece şehri basan kokuyla uyanır, kokunun kaynağını bulmaya çalışır, ancak bir türlü kokuya engel olamaz, şiddetle artar. Burada şehirdeki koku, öykünün başından sonuna okuyucuya

duyurulur, bu yolla karakterin içinde bulunduğu durumun sıkıntısına kinaye vardır. Tahsin Bey, hastalığını henüz öğrenmiştir, kokunun kaynağını ararken aynayla karşılaşır:

İnsanın istemeye istemeye yaptığı işler vardır; Tahsin Bey de böyle, neler göreceğini bildiğinden olmalı, engelleyemediği bir isteksizlikle baktı aynaya. Ama gördükleri, bir teşhisin, yalnız hastasınca hissedilebilen salıncaklı bir dip hareketi değil, uğradığı zelzeleyle bütün mahallelerini yitirmiş bir şehrin enkazıydı. Beklediğinden kat kat beter bu felaketli manzara, saçları dökülmüş çıplak bir baştı. Zayıf, yorgun ve tükenmiş, o kadar ki üzerindeki burnu, yanakları, çene ve dudakları tutamayıp sarkıtır hale gelmiş bir yüz, hepsine, hatta aynaya ve bir işkence hücrelerinden farksız banyoya bile sinmiş mevtai bir sarılıktı. Bilmeyip bilir göründüğümüz her şeyden, hiçlikten ve ölümden örneğin, daha ağır bir şey, sorularla cevapların yüz yüze geldiği o sıfır halindeki ya da mahşerdeki gibi, sönen ama parlayan bir ses, bir iç çekişti. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 112)

Tahsin Bey, hastalığından dolayı ölümüne yakın olduğunu bilir, aynada gördüğü yüzü, ölümlülüğünü kendine hissettirir. Henüz ölmemiştir, ancak yaşamak bu noktadan sonra ölümden de zor gelmektedir. Hatta kendi durumu hiçlikten de kötüdür, çünkü bulunduğu yere ait olmaktadır. Tahsin Bey, hastalığını doktor arkadaşından öğrendikten sonra yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi hissetmiş, tüm yaşanmışlıkların yalan olduğunu, tüm gerçekliğin aslında görüntüden ibaret olduğunu düşünmüştür. Kendisini ikna etmeye, ölüme o kadar da yakın olmadığına inandırmaya çalışır, az önce yüzünde gördüğü tükenmişliği yok etmeye çalışmaktadır. Tahsin Bey, kendini istediği gibi görmeye başlar; ancak gözleri söz konusu duruma ayak uyduramaz:

Ama gözleri? Hep hareli iken şimdi bulanık ve küskündü onlar. Tahsin Bey'e, sanki içinden bakmaktaydılar... ve onun kısılmış bir lamba, tükenmiş bir yol ve ufkun kucağında ölmüş bir akşam yeli gibi Haşımvari bitişini öyle kayıtsızlıkla izlemekteydiler ki, Tahsin Bey, insanı, görülmeyen çizgileriyle tanıyıp anlatma sırrına ermiş bir sanatkar önündeki heyecanı duymaktaydı önlerinde. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 113)

Tahsin Bey, gözlerindeki hastalığı görmekte, kendinden dahi gizleyememektedir. Burada kısılmış lamba ile gözlerinde benzerlik kurması ve Ahmet Haşım'ın sıklıkla bahsettiği gün batımına gönderme yapılması dikkat çekicidir. Haşım'ın "Yollar" şiirinde geçen *Bir lamba hünziyle/Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi;/Söndü göllerde aks-i giryeveşi/Gecenin avdet-i sükûnuyle* dizeleri ile Tahsin Bey'in durumu arasında benzerlik kurulmuş, Haşım'de batan güneş lambanın kısılmasına benzetilmiştir; Tahsin Bey'in gözleri de aynı kısıklıkta, aynı batıştadır. Ahmet Haşım'ın gün batımı karşısında hissettiklerini Tahsin Bey ayna karşısında gözlerine bakarak hisseder.

Bir yanım sakin göl, bir yanım boşluk... Gölden uzak, oraya yakın... (Geceye Uçurulan Güvercinler, 114)

“Gölden uzak, oraya yakın” ifadesi de Ahmet Haşim’in “Yarı Yol” şiirini hatırlatır. *Nasıl istersen öyle dinle, bakın:/Dalların zirvesindeyiz ancak,/Yarı yoldan ziyâde yerden uzak/Yarı yoldan ziyâde mâha yakın* dizelerinde yer ile ay arasında kalan şairin durumu ile Tahsin Bey arasında benzerlik vardır. Ancak Tahsin Bey tam arada değildir; kendini “oraya” şeklinde belirttiği, doğrudan ifade etmediği ölüme daha yakın görmektedir.

Ölüm, beklenmezliği ve anılığı ile de Necati Mert öyküsünde yer alır. “Birkaç Saat İçinde”de Dinçer’in ölümü üzerine toplanan anlatıcı ve arkadaşlarının arasında geçen diyalog, bu çerçevede dikkat çekicidir. Salih Ağbi, hatıralara dalar, geçmiş ile şimdiki, yaşam ile ölümü karşılaştırır:

‘Hepsi bir günmüş!’ diyor bana. ‘Sen çocuktun beni tanıdığında. O günler bir günmüş. Ben senin doğumunu bilirim; sonra rahmetli baban, ağbimiz olurdu, onun bekârlığını bilirim; o günler de bir günmüş. Halbuki hepsi dün gibi.’

‘Öyle!’ diyorum sadece.

‘İşte Dinçer!’ diyor, ‘Dün akşam burdaydı, bu akşam... Bugün var, yarın yokuz. Ahiret Emirdağ kadar yakın.’ (Gönüller Küçüldü, 17)

Dinçer’in ani ölümü Salih Ağbi’yi insanın ölümlülüğü üzerine düşüncelere sevk etmiştir. Ahiretin Emirdağ kadar yakın olması, ölümün her an gelebileceğine işarettir. Ayrıca burada Emirdağ, yerel unsur olarak kullanılmıştır, Emirdağ Adapazarı’nda mezarlıkların bulunduğu bölgenin adıdır.

Görüldüğü gibi Necati Mert öykülerinde ölüm düşüncesi öykülerin tamamında ya da büyük çoğunluğunda işlenmese de ölüm temasına sahip birkaç öyküde ayrıntılarıyla, hissettirdikleriyle, birey üzerindeki etkisi ve kaçınılmazlığıyla işlenmiştir. Özellikle bireyin ölüm karşısında hissettikleri ile Ahmet Haşim’in günbatımı karşısında hissettikleri arasında benzerlik kurması dikkat çekicidir. Öykülerde ölüme herhangi bir karşı çıkış söz konusu değildir. Ölümlülüğü kabul eden, ona isyan etmeyen karakterler, ölümlülüğe alışma gayretindedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NECATİ MERT'İN ÖYKÜLERİNDE TEKNİK YAPI

3.1. KURGU: NECATİ MERT'İN ÖYKÜLERİNDE KURMACA GERÇEKLİK

Necati Mert öykücülüğünün teknik olarak yerini belirlemek, öykülerin kurmaca ile gerçeklik arasındaki yerini tespit etmek için öncelikle öykü türünün özelliklerini bilmek, öyküyü diğer türlerden ayırt eden farklılıkları belirlemek gerekir. Hikâye ile de karşılanan öykünün hikâye ile aynı anlama gelip gelmediği tespit edilecek; metinleri kurmacaya ya da gerçekliğe yaklaştıran özellikler örneklendirilecektir.

3.1.1. Hikâye-Öykü

Edebi bir tür olan hikâye sözcüğü Arapça kökenli bir isim olup “olmuş veya olabilecek bir hadise, anlatma”⁷² anlamlarına gelir. Kelimenin Arapçadaki fiil kökü ise “(...) ‘hakave’nin ‘taklit etmek’, ‘bir metnin kopyasını çıkarmak’; aynı kökten ‘heka’nın ‘benzemek’, ‘aynen nakletmek’ “⁷³ şeklindedir. Kelimenin kökünden yola çıkarak görüyoruz ki hikâye etmek ‘taklit etmek’ ve ‘anlatmak’ eylemleri ile direkt ilişki içerisinde ki bunun Arapça karşılığı ‘tahkiye’dir. Başlangıçta sadece anlatma gayesiyle oluşturulmuş bu tür, sonraları edebi bir hüviyet kazanarak bugünkü halini kazanmıştır; ancak temelde hep ‘anlatma’ ihtiyacı söz konusudur. Peki, bu anlatma neyi içerir, nereye kadar ve nasıl anlatır? Öncelikle belirtilmelidir ki edebi tür bağlamında anlatma eylemi kurgulama ile kendini gösterir. Dolayısıyla yazar kurgulama ile anlatısını yeni bir dünya içerisinde bizlere sunar: “(...) Her anlatma serüveni, bir yönüyle gerçek ve üzerinde yaşadığımız dünyanın şekli şemali ve yaşanırılığı yeniden keşfetmektir. Sadece keşif ile yetinildiği söylenemez; ‘inşa’ sözcüğünün eski kullanımını hatırlayalım! Anlatarak, yapar, kurar, düzenler ve adeta yeniden inşa ederiz.”⁷⁴ Gerçek, yazarın merceğinde tekrar süzülerek yeni bir anlatı halini alır; kurgulama esasları terk edilmediği sürece okuyucunun merak duygusu kamçılanarak anlatının amacı gerçekleştirilir; vazgeçilemez ileti muhataba kurgu ile birlikte gönderilir. Hikâye, daha ziyade geleneksel tarzda kullanılmakla birlikte, ‘anlatma’ esasını öne çıkarır. Anlatmanın gerçeklik ya da kurgusal özellik kazanması, kullanılan teknik ile mümkün olacaktır. Ancak kelimenin birincil dereceden çağrışımı, kökeni itibarıyla kurgusal ya da gerçeklik ikilemini öncelemekten ziyade anlatma, nakletme, bildirme, haber verme özelliğidir.

⁷² *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, (Haz. Yard.Doç.Ahmet Doğan), Akçağ Yay., Ankara 1999.

⁷³ Özgül, Kayahan, M., “Hikâyenin Romanı”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47, s.33.

⁷⁴ Karadeniz, Abdürrahim, “Anlatma Zorunluluğu”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47, s.154.

Öykü kelimesi ‘öykünmek’ eyleminden türer ve öykünmek “birinin yaptığı gibi yapmak, birine veya bir şeye benzemeye çalışmak, taklit etmek”⁷⁵ anlamına gelir. Öykülemek, taklide dayanır; öykü öncelikle öykünmekle ortaya çıkar. Yazarın anlatımından önce öykünme gerçekleşir, öykünülen durum bir sonraki aşamada yazıya geçirilerek öykü oluşturulur. Yani her anlatılanın arkasında bir gerekçe söz konusudur denilebilir. Ancak öykünmek ve sonraki aşama öykülemek temelde yaşantıya dayanır: “Yaşam her birinin kaynağıdır. Öykünme yansılamayı, öyküleme de yanılısamayı kapsar. Bu kapsayıcılık yaşamdaki söz’ün, söz’den çıkan yazının göstergelerini sunar bize. Öğrenmek biraz da düşünmeyle başlar denilebilir. Yaşam ve yazının örtüşen yanısıdır bu.”⁷⁶ Öyküleme sürecinde yaşam söze, söz yazıya aktarılır. Buradaki aktarma eylemi an’dan doğan etkileşimle başlar. Herhangi bir an, yazarın süzgecinde ifade bulur, düşünsellikten somutluğa doğru yol alır. Bu yol alışı çeşitli aşamalar söz konusudur:

Öykücü, öykülemek eyleminde DİL > ANLATIM > KURULUŞ birliğini sağlayıcı öğeleri kendince sıralarken ya da tasarlarırken; zaman, mekân, konu, olay, kişi gerçeklikleriyle birlikte kendi benliğinde taşıdığı veya yazmak eylemine yöneldiği (o) an’ın aydınlanışı > sezış > uyanış duygularını/düşüncelerini de öyküye katar. Sözü edilen katılım ‘an’lık bir taşma/yönelme sonucu gibi görülse de; öykücü içinde, ikinci bir ben gibi sürekli taşıdığı, öykünmeci yanının izlerini getirmiştir. Öykülemek eyleminde düşünsel boyut, yazarın tasarımcı > dönüştürücü yanı vardır. Burada görülmeyen, sezilemeyen onun öykünmeci kişiliğidir.⁷⁷

Yazar, öyküsünü kurarken tek ‘an’ın aydınlanması ile yola çıkarsa da, aydınlanışın evvelinde bir öykünme, etkilenme ve bunların ikinci bende yaşamsallığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Necati Mert’in öykülerinde kurmaca gerçeklik, farklı niteliklerle karşımıza çıkar. İlk öykülerinde kurgu özellikleri ağırlığını hissettirse de sonraki dönemlerde öykülerin ne derece kurmaca ne derece gerçek olduğu tartışılır hâl almıştır. Diğer taraftan postmodern nitelik taşıyan öykülerde de kurmaca/gerçeklik meselesi üst kurmaca biçiminde farklı boyut kazanır. Her durumda da öyküleri yaşamsal gerçekliğe yaklaştıran belli başlı özellikler vardır. Öncelikle doğrudan kurguya dayalı öykülerden bahsedilecektir.

⁷⁵ *Türkçe Sözlük C.2*, Türk Dil Kurumu, Ankara 1998.

⁷⁶ Andaç, Feridun, “Öykünmek, Öykülemek”, *Öykücünün Kitabı*, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999, s.238.

⁷⁷ Andaç, Feridun, agm, *age*, s.238-239.

3.1.2. Kurmaca Gerçeklik

Her edebi metin temelde bir fikir verir, okuyucuya bir mesaj iletmek ister. Bu durum anlatma ihtiyacından doğar. Yazar, anlatma eylemi ile amacına ulaşır; ancak anlatılan, özellikle öykü türünde, kendini ilk bakışta açık etmez. Şüphesiz, tüm anlatılanlar bir olay örgüsü dâhilinde aktarılmaktadır. Ancak olay, içerdği anlam itibariyle öyküde kendini belli etmez, anlamın çözümü için izi sürülür:

(...) Yazar, kurgusuyla anlamın haklarını gözetir. Kurgu, yazarın sonuçta hedeflediği, okurun başlangıçta bulduğu. Fakat bu durum, sanıldığı gibi tersine anlamın kurguda düğümlendiği anlamına gelmez. Kurguda toplumsal uyulaşım varsa, (buradaki kurgu, teknik anlamın yanında cümle kurgusunu da kapsar) yazarın amaçladığı anlam okur tarafından edinilir; toplumsal uyulaşım bakımından kurguda sorun varsa anlam 'yorulur'.⁷⁸

Öykü metni olaydan manaya, manadan halkaya, halkadan metne açılan süreçte anlamını tamamlar. Tek bir eylemden (vaka halkası) çıkaracağımız her farklı anlam öykünün de geneldeki anlamına etki edecek, onu değiştirecektir. Buradan anlaşılıyor ki öykü tek bir anlam içermekten ziyade çatışmaların çeşitliliği ölçüsünde anlam zenginliğine sahiptir. Bu durumu Hemingway 'buzdağı ilkesi' ile açıklar:

'(H)ikâyenin sekizde biri görünür, sekizde yedisi bir buzdağı gibi suyun içinde kalır.' Yani, öykü kendini kolay kolay ele vermemelidir. 'Buzdağı İlkesi'ni benimseyebiliriz. Ama bir öykücü de sözcükleri dümdüz kullanmamalı. Yan anlamlar, duygusal değerler yüklemeli onlara. Kolay tükenilirliğin önüne geçmek için bu da bir yoldur. Gereklidir."⁷⁹

Demek ki öykü içerisinde olay anlamın belirlenmesinde birinci etken değildir; sadece olaydan yola çıkarak anlamı tespit etmek, öyküyü anlaşılabilir kılmak metne zarar verir. Zira farklı öyküler aynı olaya sahne olacak biçimde kurgulanabilmekte, aynı olay farklı yazarlarca farklı mesajlar iletilebilmekte, okuyucuda farklı tatlar bırakabilmektedir.

Hikâye, yüzyıllardır anlatılagelmekte, şartlar değişse de anlatmak ve anlamlandırmak hep temeli teşkil etmektedir. İnsan, anlamlandırma ile varoluş serüvenine devam etmektedir:

İnsan anlatarak kendini ve dünyayı yeniden tekrar tekrar anlamlandırır. Kendini ve dünyayı anlamlandırma işi, hem işlerin en doğal ve çaba gerektirmeyeni hem de en zoru ve hiç bitmeyecek olanıdır. İnsan sahip olduklarıyla yetindiğinde, yeni bir anlatıya girişmeye hiç gerek kalmayabilir. Fakat bu doğru olsaydı, sözcüğü, Fuzuli'den sonra aşk üzerine hiçbir şey yazılmamalıydı. Anlatılmış olanı yeniden anlatmak hakikatin sır perdesini tam olarak

⁷⁸ Yıldırım, Hasanali, "Hikâyede Anlam Anlatılanın Neresinde?", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47, s.180.

⁷⁹ Mert, Necati, "Satır Araları", *age.*, s. 69

aralanmayışından dolaydır. Hiçbir anlatı, hakikatin kendisi olamayacağından, anlatılan konu veya tema hep aynı olsa dahi anlatma ihtiyacı asla bitmeyecektir. Çünkü hiçbir zaman hakikatin sınırları bütün açıklığıyla ortaya çıkartıl(a)mayacaktır⁸⁰

Bu noktada öykünün varoluşu ile insanın varoluşu arasında sıkı bir bağ tespit edilebilir. Nitekim öyküde olay örgüsünün kuruluşunu ‘arama’ eylemi ile açıklamış, her öykünün ‘arayış-çatışma-eylem’ öğeleri ile olay örgüsünü kurguladığını belirtmiştik. İnsan da anlamlandırma güdüsü ile ‘arayış’a başlar, her arayışın sonucu ile yetin(e)mediği için de eylemini sürekli devam ettirir. Böylelikle de olaylar aynı olsa dahi her anlatılan kendi bünyesinde orijinallik taşımış olur. Nasıl ki insan her arayışta yeniyi keşfeder, öykü de her okunuşta farklı anlam kazanabilir.

Her okunuşta yeni anlam kazanabilen, anlamı “Buzdağı İlkesi”nde olduğu gibi görünmez kılan, gerekçelendirme dolayısıyla olayı kurgunun asıl meselesi olmaktan çıkaran ve neticede bir iletisi olan öykü, tam manasıyla neyi işlemektedir? İşlediği bilimsel gerçeklik midir, bilgiye sanatsal eylemlerin katkısı var mıdır, bilgi sanat süzgecinden geçtiğinde gerçekliğini ne ölçüde muhafaza eder ya da bunun önemi var mıdır? Öncelikle belirtilmedir ki sanat, hangi şartlarda olursa olsun yaşamsal gerçeği malzeme yapar. Bu malzemenin belirli kurallar çerçevesinde işlenişi sanatsal eylemi oluşturur. Nesnel-olan’ın öznelleştirilmesi ve ‘öznel’in de nesnelleştirilmesi, sanatla mümkündür. Meseleyi edebiyat özelinde ele aldığımızda, yazarın yaşamsal gerçeği konu edinmesi, öznelleştirmeyi oluşturur. Söz konusu gerçeğin yeniden kurgulanması ve bu kurgunun yazarın dünyasından ve muhayyilesinden çıkarak metne yansması ise nesnelleştirmeyi oluşturur. Bu diyalektik ilişki, imgesel bilgi ile gerçekleşir:

(...)sanatta benzeştirme, eğriteleme ve abartma, en etkin ‘sanatsal kanıtlar’dır; imgesel bilginin upuygun araçları’dır.(...)Sanatsal imgenin alışlageldik tasarımsal görüntüden farkı, sanatsal imgenin varlığın değer-yönü’yle ilgili bilginin bir sonucu oluşudur ki, biz buna eğritelemeli biçimde dünyanın ‘insanileştirilmesi’ diyoruz.(...) Gerek sanatta gerek bilimde, bilginin nesnesi arasında bir fark aranmamalıdır. Her iki durumda da bilginin nesnesi aynıdır çünkü: doğadır, insandır, toplumsal yaşamdır; kısacası gerçekliktir. Ama, aradaki temel fark, sanatsal bilginin nesnesinin yapısı ile bilimsel bilginin nesnesinin yapısı arasındadır. Bu ikincisi yalınkattır, tek bir düzlem içindedir, kendi nesnelliği içinde tek bir anlamı vardır; birincisi ise çiftkattır, tüm değerler için olduğu gibi, iki düzlem arasında uzanır⁸¹

⁸⁰ Karadeniz, Abdürrahim, “Anlatma Zorunluluğu”, *Hece Türk Öykücülüğu Özel Sayısı*, S.46/47, s.155.

⁸¹ Kagan, Moissej, S., "Sanatın Nesnesi Sorunu", *Estetik ve Sanat Notları* (Çev. Aziz Çalışlar), Karakalem Kit.İzmir 2008, s.233.

Edebi türler içerisinde yoğunluğu dolayısıyla şiire en yakın tür olan öyküde de temel malzeme yaşamdır. Yazar, öyle veya böyle hayata ‘şey’lerden bahseder ki bu durum baştaki tanımlamada söylediğimiz ‘anlatma, nakletme’ ile örtüşmektedir. Ancak, anlatma eylemi yaşamsal gerçeği konu alsa da, anlatılan yaşananın bire bir aynısı olsa da, sanatsal metin olan öykü, anlatılanı, yani malzemeyi tek katlı sunmaz, artık bir metin olan anlatı, kendi gerçekliğine sahiptir. Öykü gerçekliği, somut gerçeklikten çıkarak manevi hakikate dönüşür. Anlatılan, somut algılamadan ziyade duyuşsal algılamaya ile farklılık kazanır:

Sanat, insanoğlunun manevi varlığının derinliklerine girebilmeye elverdiği sürece insanın fiziksel biçimi ile somut eylemlerini vermeye çalışmaktadır. (...) Sanat, gözle görülen, kulakla işitilen şeyler yoluyla, insan ruhunun görülmez, işitilmez dünyasına iner; varlığı duyuşsal olarak algılama biçimleri yoluyla insanoğlu yaşamının manevi kapsamına giren yaşantıyı, anlayışı verir. (...) sanatın başlıca nesnesi olarak görülmesi gereken şey, insan değil, insanın toplumsal varlığının manevi kapsamıdır.⁸²

Öyküde insan(karakter), tek olarak ele alınmamalı, toplum içerisindeki yeri de gözetilerek işlenmelidir. Demek ki öykü ne olayla, ne karakterle, ne çevreyle salt ilişkilendirilemez; tüm bunların bir bütün olarak eserde var olması, hangi görünen amaç olursa olsun, sanatın amacı olan ‘insanileştirme’ ve ‘insanın manevi kapsamına girenleri belirleme’ çizgisinden kopmaması, türün sanatsal bilgi ve nesnesini bize gösterecektir.

Öykü türünde olay, kaynağını yaşamsal gerçeklikten alır. Olay öncelemeyen öykülerde, hatta fantastik kurgularda bile durum ister istemez aynı olacaktır; nitekim teknik öğelerden yalnızca bir veya birkaçını kullanmak bile yaşamsal gerçekliğe dayanır. Kurgusal gerçeklik, yaşamsal gerçekliğe ters düşecek öğeleri bünyesinde barındırmaz; ancak hayatta karşılaşılabilecek olaylar öyküde bütün halinde yoğun biçimde verilebilir. Öyküde olay unsurunun ne olduğundan ziyade bunun yazarın estetik süzgecinde nasıl yeniden biçimlendiği önemlidir. Buradan öykünün olaydan tamamen sıyrılmış bir tür olduğu anlamı da çıkartılmamalıdır. Olay, öykünün üzerine örüldüğü çizgidir; omurgayı oluşturur. Nasıl ki insan vücudu omurga düzleminde kemikleşmiş ve ete bürünmüşse ve vücut sadece omurgadan ibaret olmayıp bütün olarak algılanıyorsa, öykü de olay etrafında gelişir, diğer öğelerle birlikte bütünü oluşturur, ruh kazanır. Ancak yine de olaysız öykülerden bahsedilebilir:

(...) Yayınlanan öyküler de güzellik yarışması finalistine benzer. (...) İşini iyi yapan bir yazarın ellerinde öykünün iskeleti, güzellik yarışmasındaki adayların kemikleri gibi

⁸² Kagan, Moissej, S., "Sanatın Nesnesi Sorunu", *age*, s.235-236.

görülmektedir. (...) Olaysız öykülere 'planlanmış öykü' denilebilir. Planlanmış öykünün, olaylara dayanan öykülerin sahip olduğu öğelere ihtiyacı yoktur.(...)⁸³

Olaysız öyküler, daha çok deneme kuralları içinde gelişir. Olay öykülerinin sahip olduğu belli zaman ve mekân, canlanmış karakter gibi öğeleri kullanmaz; bu öğeler öykü içinde bir şekilde bulunsa da teknik olarak yol gösterici değildir; bulunması gerektiği için vardır. Olay ögesi bulunmadığından öykünün hangi zamanda başlayıp bittiği belli değildir, mekân ögesinin öykü atmosferini oluşturmaktan başka bir görevi yoktur, karakterler 'tip' olmaktan öteye geçemez. Biçim kaygısının ön planda olduğu bu tür öykülerde anlatılan daha gizli tutulur; okuyucudan çaba sarf etmesi beklenir. Öykü başlayıp bittiğinde herhangi bir sürükleyicilik, merak duygusu, açıkça iletilen bir mesaj kendini göstermese de neticede olaysız da olsa metnin 'anlatma' ihtiyacından doğan bir iletisi, bir amacı vardır; okuyucu bunu direkt elde edemez.

Öyküde kurgu; olay ağırlıklı, olaysız, hatta fantastik kurgularda dahi yaşamsal gerçekliğe dayanmakta, ondan 'öykünmekte'dir. Böylelikle kurgusal gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik arasında büyük benzerlikler de ortaya çıkabilir. Hatta zaman zaman kurgusal gerçeklik, yaşamsal gerçeklik olarak dahi algılanabilir. Anlatıcı-yazarın doğrudan kendi ismini karakter olarak andığı öyküler de vardır. Ancak öncelikle belirtilmelidir ki yazar her ne kadar yaşamsal gerçeği bire bir metnine yansıtırsa da yaşamsal gerçekliğin ayna tutmuş olamaz; neticede yazılanlar yazarın bakış açısına göre oluşturulmuştur. Bu yüzden sanat metinleri herhangi bir şekilde deneme, makale, röportaj vb. türler gibi kanıtlayıcı nitelik taşımaz; bilimsel bilgi içermez.

Kurmaca gerçeklik, gerçeğin tekrardan inşasıdır. Dolayısıyla doğrudan kurgu olduğunu belli eden öykülerin de gerçek temelli olduğunu öncelikle söylemek gereklidir. Nitekim öykünün kuruluş biçimindeki neden-sonuç ilgisi, karakterlerin yaşayan karakterler olabilmesi, yani kurgulananın yaşamsal olabilme durumu, kurguyu gerçeğe yaklaştırmaktadır.

Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde yoğunluklu olarak kurmaca gerçeklik izlenimi vardır. Anlatma tarzının esas alındığı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de yoğunlukla hâkim bakış açısı kullanılmış ve bu özellik, öykülerin kurmacaya yaklaştığının en önemli göstergesidir. Buna göre anlatıcı, tüm karakterlerin dış gerçekliklerini ve içsel süreçlerini bilmekte, geçmişleri hakkında bilgi verebilmekte, olayın sonunu biliyor olduğunu hissettirircesine okuyucuya anlatmaktadır. Nitekim böyle bir anlatıcı, ancak kendi kurgusunu

⁸³ Marilyn, Granbeck, "Olaysız Öyküler", *Öykü Yazma Teknikleri*,(Haz. Salih Bolat), Varlık Yay.İst,2009, s. 119.

ve karakterlerini bu şekilde net anlatabilir. Diğer taraftan Necati Mert'in ilk öyküleri, kuşağının da etkisiyle mesaj ağırlıklıdır. Yani bunlar tezli öykülerdir; yazılmalarının amacı söz konusu mesajı farklılaştırarak iletmektir. Dolayısıyla mesaj, öykülerin temel amacı olmuştur. Bu durumda mesajın söylenmesi için oluşturulan öyküler yine kurgulama esasına dayanır. Çünkü söylenecek bir söz vardır ve öyküyü oluşturan diğer öğeler, mesajın iletilmesine hizmet etmelidir. Bu tarz öykülerde zaman zaman kurgunun gerçeklikle çeliştiği dahi görülebilir. Öyle ki, metnin temelini oluşturan sosyal, siyasi eleştirel mesaj, siyasetle hiç alakası olmayan, olsa da bu denli çözüm üretemeyecek izlenimi veren karakter tarafından iletilebilmektedir. Örneğin anne, çocuk ya da herhangi bir işçi. Dolayısıyla mesajın öncelendiği, merkeze alındığı öykülerin kurgusal gerçekliğe yakınlığını söyleyebilmekle birlikte zaman zaman kurgu-gerçek yakınlaşmasına ters düşecek biçimde de görebilmek mümkündür.

Doğrudan kurgulama ile oluşturulmuş öykülerde zaman zaman ben anlatıcısı da görmek mümkündür. “Park”ta anlatıcı parktır; “Yol”da yine mesaj iletme kaygısı ön plandadır. Ben anlatıcı ile her ne kadar yazarın bir anısıymış izlenimi verse de öykünün sonunda mesajın öne çıkması, anlatılanın kurguya dayanma ihtimalini güçlendirmektedir. Diğer taraftan mekânın Adapazarı olması, bu tarz öykülerde gerçekliğin pekişmesine yardımcı olamamaktadır. Burada Adapazarı'nın kullanılması, daha ziyade taşıyıcıyı öne çıkarma amacıyla ki bu durum da yine sosyal-siyasi kaygı neticesindedir. Necati Mert'te Adapazarı'nın şehir olarak doğrudan bilinçli şekilde kullanılması daha sonraki öykülerde kendini gösterecektir.

Görüldüğü gibi ilk dönem ürünlerinde klasik toplumcu kurgunun özellikleri kendini göstermekte, metinlerin kurgusalılığı da bu bağlamda gerçekle mesafesini korumaktadır. Necati Mert'in sonraki öyküleri ki *Gramofonlar*, *Radyolar*, *Teypler*'de de iki öykü (“Domates”, “Bizim Partinin Müdürü”) ben anlatıcı-gerçeklik ilişkisi içerisinde ve yazarın biyografisinde karşılığı olan özellikler taşır. Bunlar arasında yer yer güncelden beslenen öykülerle yaşamsal gerçekliğe yaklaşma da görülür. Ancak bu tarz öykülerin yazıldığı dönemde, anlatılanların tamamen kurgu olduğunu doğrudan yazarın bildirdiği postmodern yapıda öyküler ya da kurgu içerisinde gerçeküstü öğeler taşıyan öyküler de vardır. Bu tarzın ilk örneği, içerisinde gerçeküstü öğeler barındıran “Kartpostalda Titreşim”dir:

Sokuldum yanına. Yaklaştım. ‘Güzelim!’ deyip seslenmeye, ayartmaya gerek kalmadan beni duydu. Aldı kokumu. Zaten o sırada da gelecek, gelmeyecek, gelecek, gelmeyecek...derken

son yaprak ‘gelecek’i muştulamıştı. Menekşe döndü bana. Göz kırptı. ‘Geleceğini biliyordum zaten!’ Sıyrıldı lastiğinden. Kısıtılmışlıktan kurtuldu. Hoop diye atladı sergiden. Koluma girdi.

‘Hadi! Yürü gidelim!’ dedi. ‘Bizim olan yerlere!’ (Minnacık Bir Uçurum, 57-58)

Anlatıcının kartpostalda gördüğü “masal güzeli”, anlatıcı ile konuşmaya başlar, birden kartpostalda dışarı fırlar ve anlatıcının koluna girerek şehirde dolaşmaya başlar. Söz konusu durumun yaşamsal gerçeklikte elbette ki karşılığı olamayacaktır; yazar, metninin kurgu olduğunu ısrarla bildirircesine üst kurmaca şeklinde gerçeküstünden faydalanmıştır. Yine “Üçüncü Bahçe”deki A, B, C karakterleri, öykü içerisindeki düşsel kırılmalar, absürt olayların varlığı, masalsı anlatım özellikleri, öyküyü kurmaca gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Postmodern anlatıcının belirgin biçimde öne çıktığı ilk öykü “Semiramis’in Tülleri”dir. Postmodern kurgu, modern kurgunun gerçeğe yakın olma kaygısının karşısında yaşamsal gerçeklikten uzak olma imajı çizer, anlatılanın bir kurgu, bir hayal mahsulü olduğunu gerçeküstü öğeleri, absürtlükleri sıklıkla kullanarak, anlatıcıyı metin içerisinde konuşturarak belli eder:

Ben gidene kadar ‘süpergirl’ olmuş, görünmez kanatlarıyla uçuyor, bir yandan da, kendisi gibi bir kısmeti teptiğim için erkekliğime burun kıvrıyordu komşu kızı. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 92)

İyi insan lafının üstüne gelir! Benim gençlik aşkım da ne sihirdir, ne keramet, el çabukluğu marifet dikildi karşıma. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 92)

Bu öyküyü, meğer gördüklerim rüyaymış, der, burada bitirebilirdim. Sarhoş olmadığım, esrar çekmediğim nasıl gerçekse, oramı buramı çimdiklemediğimde uyanmayışımdan anlıyordum ki, rüya olmadığım da öyle gerçekti. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 94)

“Poyrazlar, Bir İçli Kuş”ta öykünün duyulan geçmiş zamanla başlaması, anlatılanların kurgu olduğuna işarettir; burada ben anlatıcıyla gerçeğe yakınlık pekiştirilse de;

Şubat sonlarında bir pazarmış...(Geceye Uçurulan Güvercinler, 127)

ifadesi ile başlayan ve tasvirle devam eden öykünün kurgu ürünü olduğu açık bir şekilde belli olur.

Postmodern kurguya sahip diğer bir öykü olan “Saksıda Papatya”da da, metnin kurmaca olduğuna dair birçok iz vardır. Gerçeküstü öge olarak papatya konuşur, anlatıcı bir öykü metni içerisinde olduğunun farkındadır ve bunu okuyucuya bildirir:

Bir an kolumda hissettim papatyayı.

Benimle yürüyor, bir yandan da soruyordu:

'Dilerim aylaklıkta değilsin, bir öykü peşindedir?'

'Bir öykünün içindeyim!' (Gönüller Küçüldü, 69)

Zamansız'ın ilk bölümünü oluşturan "Fesleğen", birbirine bağlı dört hikâyeden oluşmaktadır. Torun hasreti çeken, fakat bunu birbirlerine karşı dile getirmeyen Necip Bey ve Necibe Hanım'ın öyküsü, zaman zaman Necip Bey'in yazar Necati Bey ile konuşmalarıyla kurgusallığını gizleyip yaşamsal gerçekliğe yaklaşmıştır. Ancak diğer taraftan tüm bunların yine de kurgu olabileceği izlenimi ikinci öykünün başlığı "Hikâye İşte"den yahut son öykünün finalindeki anlatıcının bildirdiklerinden yola çıkarak düşünülebilir:

Küçük şeyler beni üzer, ağlatır, ama sevindirir de. Bu futbol hikâyesini ben mi yaşadım? Rüyada mı gördüm yoksa? Belki Necip Bey yaşadı, ondan duydum. Yahut Necip Bey'e yakıştırarak ben uydurdum.

Bilmiyorum. Ne desem yalan. (Zamansız, 28)

Buradan yola çıkarak, anlatılanlar her ne kadar gerçekmiş gibi görünse de, ya da gerçek izlenimini artıracak öğeler barındırır da yine de yazarın kurgusu olduğu ihtimali çok yüksek olduğu söylenebilir. Özellikle postmodern anlatılarda karşılaştığımız kurgunun açıkça belli edilmesi, bu bağlamda önemlidir. Postmodern anlatıcı, metnin kurgu olduğunu bildirir; ancak yine de anlatılanların gerçeğe dayandırılması söz konusudur. "Zamansız" bu anlamda dikkat çekicidir. Karakterler, yazar Necati Mert tarafından yazıldıklarının farkındadır; buradan yola çıkarak anlatılanların tamamen kurgu olduğu anlaşılır:

'Necati Ağbi mi? O kim?' (Meraktadır.)

'Sen Elegante'desin demek? Hemen geleyim.' Alacağın olsun Necati Ağbi!

'Necati Ağbi kim? dedim. Hem gelme. Elegante'de değilim.' Şimdi meraktadır:
Kiminleyim? Yeni biri mi?

'Nerdesin? Kiminlesin?

'Necati Ağbi?' (Melodik.)

'Yazarım. Bizi yazıyor.' (Zamansız, 90)

Öykünün çeşitli yerlerinde burada örneklediğimiz gibi metnin yazar Necati Ağbi tarafından yazıldığına dair doğrudan söylemler vardır. Modern kurgu, okuyucuya bir metin okuduğunu unutturacak şekilde gerçeğe yaklaştırmaya çalışır, bu yolla okuyucuyu etkiler, mesajını gizleyerek dolaylı yoldan okura aktarır. Postmodern kurgu içinse tam tersi söz

konusudur. Anlatıcı metnin bir kurgu olduğunu belli etmek için birçok yola başvurur. Ayrıca modern kurguda olduğu gibi mesaj gizli iletilmeyip açık bir şekilde de söylenebilir:

“Yoksa Necati Ağbi’n, Garipler’in yıkılacak olmasına senin üzerinden ağıt mı yakacak?” (*Şarkı okuyup geçen bir afet gibi*) (Zamansız, 90)

Garipler bölgesinin sakinlerinin elinden alınıp kazanç amacıyla kullanılmasına tepki olarak yazılan öykü, bu doğrultudaki mesajını ironik şekilde ”ağıt yakmak” olarak bildirir. Burada modern kurguda olduğu gibi metnin gerçekliği, taşıdığı gizli mesaj vb. durumlar önem taşımaz; metnin okuyucuya vereceği keyif biçimsel özelliklerle başlar.

Görüldüğü gibi Necati Mert’in öykülerinde kurgu temeline dayalı anlatım iki şekildedir. İlk dönem öykülerinde sosyal-ideolojik mesajın iletilmesi amacının kurguya gerekçe olduğu görülmektedir. Öyküler mesajın iletilmesi için araç konumundadır; başka bir öğretici türle söylenebilecek mesaj öykü formatında kurgu çerçevesinde sunulmuştur. Kurgu temeline dayalı diğer bir öyküleme şeklini postmodern yapıdaki öykülerde görmek mümkündür. Bu tür yapıda yazar, anlatısının yaşamsal gerçeklikte karşılığı olmadığını adeta vurgular; metnin yazarın muhayyilesinde oluştuğunu çeşitli yollarla öne çıkarır. Burada anlatıcının araya girmesi, hatta yazarın doğrudan anlatıcı olarak varlığını göstermesi, gerçeküstü öğelerle öykünün zenginleştirilmesi, söz konusu kurgusalığa işaretler. Her iki durumda da öykülerin gerçekle ilişkilendirilmesinde problem vardır. İlk dönem öykülerinde siyasi mesajın klasik toplumculukta olduğu gibi gerçeklikten uzak şekilde herhangi bir karaktere söylenmesi ya da diğer tarzdaki öykülerde yaşamsal gerçekliğe uymayacak çeşitli öğelerin kullanılması, metinleri gerçeklikten uzaklaştırır.

3.1.3. Ben Anlatıcı ve Gerçeklik

Necati Mert’in öykülerinde sıklıkla kullanılan birinci tekil anlatıcı, yer yer yazarın biyografisiyle de açıklanabilmekle birlikte yaşamsal gerçekliğe daha yakın öykülerde görülmektedir. Ben anlatıcısının imkânları doğrultusunda zaman zaman anı tarzına da yaklaşan öyküler, gerçeklikten öykünüldüğünü gösterir. Bu tür öykülerde mesaj iletme ihmal edilmemiş, ancak anlatılanlar öykü formatının daha da yaklaştırılmış hatta zaman zaman anı tarzına dönülmüştür.

Ben anlatıcı ve gerçeklik çerçevesinde ilk öykü *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de karşımıza çıkar. “Oruç Satmak”taki birinci tekil anlatıcı, dini eğitiminin ve çiçek düşkünlüğünün dedesinden kaldığını söyleyerek metni öykü formatı dışında anıya yakın bir

şekilde başlatır. Öykü içindeki geri dönüşler, söz konusu anı tarzını destekler niteliktedir. Tüm bunlara rağmen ben anlatıcının kullanıldığı öykülerde anlatıcı-yazardan doğrudan bahsetmek yanlıştır. Anlatılanlar her ne kadar yazarın hayatı ile açıklanabilirse de kurgu dışı bir gerçeklikten söz edilemez. Burada dikkat edilmesi gereken, *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de yoğunluklu olarak karşımıza çıkan klasik kurgulama biçiminin ilk olarak dışına çıkılmasıdır. Böylelikle anlatılanlar gerçeğe daha da yaklaşmaktadır. Unutulmamalıdır ki Necati Mert öyküleri, bilhassa ilk dönemde mesaj iletme kaygısı taşır. Burada da inandırıcılığın artırılması mesajın öykü formatı içinde muhataba ulaşmasını kolaylaştırır. Ben anlatıcı ve gerçeklik meselesinde yazarın biyografisiyle açıklanabilecek ilk öykü "Domates"tir. Sıkıyönetim döneminde siyasi suçtan dolayı tevkif edilen anlatıcı, tevkif edilme sürecinden bahseder ve bu süreçte karşılaştığı zıtlıklar çerçevesinde zihniyet eleştirisi yapar. Anlatıcının tevkif edilme zamanı ve sebebi yazar ile özdeşleşmektedir:

"Vay!" dedi askerî savcı, gözlerini belerte belerte. 'Bu düzen değişecek, demişsin!' 'Dedim!' dedim. 'Kompozisyon derslerinde de İlhan Selçuk'un, Çetin Altan'ın, Oktay Akbal'ın yazıları üstünden metin çalışması yapıyormuşsun!' dedi. 'Doğru!' dedim. (...) 'Amerikan emperyalizmine karşı olmak, Bulgaristan kooperatifçiliğini övmek, kitaplığınıza Marks'tan, Engels'den, Lenin'den başkasını sokmamak da öğretmenliğiniz ve kompozisyon derslerinizle mi ilgili?'

Meğer 71 yılının mayıs ayında polisin beni Selimiye'ye götürmesinin nedeni bu suçlarmış. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 136)

Necati Mert, 1971'de öğretmenliği sırasında tevkif edilmiş, solculuk propagandası yaptığı gerekçesiyle tutuklanmıştır. Burada sebepler noktasında öykü ile yaşamsal gerçek arasında bağlantı kurulabilse de anlatının doğrudan yazarın başından geçenleri kapsayan bir anı olduğunu söylemek güçtür; olayların akış sırasında verilmemesi, geri dönüş tekniğinin kullanılması, metni anıdan uzaklaştırmaktadır. Diğer taraftan zaman, mekân, şahıslar, olay gerçekle bire bir örtüşse de tüm bu olanlar yazarın zihninde ayrıca vuku bulmuş ve metne dökülmüştür; dolayısıyla gerçeğe çok da yakın olan bir kurgudan söz edilebilir.

Necati Mert'in öyküleme tarzının farklı bir şekil aldığı *Minnacık Bir Uçurum*'daki ilk bölüme de adını veren "Yeftin", yine ben anlatıcı ile yazılmıştır. Burada herhangi bir çatışmadan, sosyal-siyasi mesajdan söz edilemez. Yeftin kelimesinin anlatıcının dağarcığına nereden geldiği, bu kelimenin kendisine bıraktığı etki ve bu etkinin aslında yersiz olduğunun anlatıldığı öyküde ben anlatıcı, metinde herhangi bir çatışma olmadığından öyküyü anı tarzına yaklaştırır. Hatta anlatıcı:

Ben de büyüsendeyim dedemin. Öykü yazıyor, sözcük peşinde koşuyorsam, dedemin eseridir bu. (14)

Ve ben, onun torunu, aynı yöntemle, kibritten evler kuruyor, patlayan çiçekte bir toplum dönemecini gören, bir parkta değişimin sancılarını yakalayan öyküler yazıyorum. (15)

'Öykümde kullanmayacak olsam da zararı yok. Dedemin uydurduğu bir sözcük daha çıkarttım ya!' dedim. (Minnacık Bir Uçurum, 15)

ifadeleriyle kendisini yazar-anlatıcıya yaklaştırmış, metne anı gerçekliği havası katmıştır. Burada Necati Mert'in kelime dağarcığının temelleri ve öykülerinin kaynak noktası hakkında bilgi edinebilmektedir. Kendi yaşamışlıklarını kurgu vasıtasıyla öyküye aktaran ve bunu yaparken öz'den uzaklaşmayan, bu bağlamda da koyu bir taşra savunucusu olan yazar, böylelikle klasik toplumculuktan kendi öykü anlayışını oluşturmuş ve okuyucuya bildirmiştir. Özellikle değişim sancısını çeken öyküler yazdığından bahsetmesi, patlayan çiçekten yola çıkarak öykü kurması, yazar-anlatıcıyı bildirir; Necati Mert'in öyküleme yaşamsal gerçeklikten ne ölçüde beslendiğini ifade eder. "Yemek" adlı öyküde de bizi yine yazar-anlatıcıya götürecek unsurlar vardır:

Ankara'dayım. Fakültede okuyor, Dışkapı'daki Yurt 'ta kalıyorum. Evden gelen para kıtı kıtına. Fakülteye yayın gidip geliyor, sigara-içki almıyor, Milli Kitaplık'tan yararlanıyor, yine de yetişemiyorum. Yemeğimi ancak Yurt Lokantası'nda yiyor, karnımı ancak kuru fasulye, bulgur ve makarnayla doyurabiliyorum." (Minnacık Bir Uçurum, 19)

Burada da Ankara'da Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi'nde okuyan Necati Mert'in hayatından kesit görmek mümkündür. Öyküde herhangi bir çatışma olmaması, tek bir durumun öne çıkartılması, yine anı tarzında öykülemeye örnektir. "Bakkalın Sinekleri"ndeki ben anlatıcı, ismen yazardan farklıdır. Bu yolla yazar, ben anlatıcının her zaman kendisini temsil etmediğini göstermektedir. Nitekim "Vahit Efendi"de de aynı durum söz konusudur. Ben anlatıcı ile yazarı örtüştürebilecek herhangi bir ipucundan bahsedilemez. "Amortiden Bir Gün"de de aynı durum söz konusudur. Sait Faik'tekine benzer bir yaşam sevgisiyle başlayan öyküde anlatıcının kent içi yaptığı yolculuktan bahsedilir. Buradaki ben, öyküyü yaşamsal gerçekliğe yakınlatacak niteliktedir. "Vitrinlerde Mekânsız"daki ben anlatıcı, kent hayatının bireyde uyandırdıklarını okuyucuya daha yakından hissettirmektedir. Nitekim bu tarz anlatıcının amacı, gerçeklik hissini arttırmak ve okuyucunun kendisini anlatıcının yerine koymasını sağlamaktır. Kentin birey üzerindeki etkisinin yoğun olarak işlendiği öyküde, yazar-anlatıcıya dair herhangi bir izden söz edilemez. Hatta buradaki anlatım tarzı, herhangi bir olay ve çatışma içermemekle, anlatıcının kent hakkındaki düşünceleri çerçevesinde yazılan bir deneme üslûbuna doğru kaymaktadır. "Bomboş ve Dolu" anı tarzı hikâye için dikkat

çekici bir örnektir. Öykü tam tarih ve gün vererek başlar ve birinci tekil anlatıcıya sahiptir. Burada ben anlatıcı ve gerçeklik meselesi çerçevesinde öykünün yaşamsallığı artırılmak istenmiş, ben anlatıcının inandırıcılık imkânından faydalanılmıştır. Metnin içinde de gerçekle çelişebilecek herhangi bir durum söz konusu değildir; neden-sonuç ilgisi ile olayı oluşturan unsurlar birbirine bağlanmıştır. “Üstümüzde Yıldızlar Hep”, ben anlatıcının yazara yaklaştığı öykülerdendir. Özellikle Adapazarı’nın mekân olarak seçilmesi, anlatıcının çocukluk anlarından bahsetmesi ve öykücü olması, anlatıcıyı yazara yaklaştırır. Diğer taraftan öykü hakkında düşüncelerin de anlatılması, Necati Mert’in öykü dünyası ile ilgili bilgi verir ve bu bağlamda ben anlatıcının gerçekliği çerçevesinde dikkat çekicidir.

“Külbastılar Şimdi”de de ben anlatıcı ile yazar arasında benzerlik taşıyan yönlerden söz edilebilir. Anlatıcının mesleği, mekân gibi unsurlar söz konusu yargımızı desteklemektedir. Dershanede edebiyat öğretmenliği yapan anlatıcı Adapazarı’nda yaşar. Öykünün kurgusu Memduh Şevket’in “Saha Külbastısı” hikâyesine gönderme yaparak gerçekleştirilmiş, hikâyeden yola çıkarak anlatıcının öyküsüne geçilmiştir. Bu bağlamda ben anlatıcının anlattıkları ve öyküden yola çıkılması, metnin gerçekle bağını güçlendirmektedir. Ayrıca “Domates” öyküsünde de anlatıldığı üzere, Necati Mert’in tevkif edilme sürecinden de aynı sebepler çerçevesinde bahsedilir:

Genliğimde olacaktı, sakıncalı bir kimliği sakınmadan yaşadığın yıllarda yani, Memduh Şevket’le mi oyalanırdım sınıfta? Öyle şeylerdi ki getirip okuttuklarını, çocuklar, ilk kez işitmiş olurlardı birçok şeyi. Bir boylanırlar, bir büyürler, bir yücelirlerdi ki, altlarından toprak yükseliyor sanırlardı. Hiçbiri yok şimdi! Bir zamanlar, her işittiğimizde gülüp geçtiğimiz, sahibini tiye aldığımız bir sözün tutsağı olduk biz de: ‘Bizden geçti!’ Geçti, gerçekten. Mücadele zorlaştı, cezalar arttı, ya da kanımız koyuldu, ne bileyim! Artık bütün işimiz, geriye bakıp, ‘Nasıl yapmışız?’ diye sormak; hem şaşmak, hem de övünmek. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 10)

Anlatıcı, geçmişteki hareketliliğini şimdi ile karşılaştırdığında hayıflanmaktadır. Burada ben anlatıcı ile yazarın, öykünün yazıldığı dönemde buldukları konumun değerliliği dikkat çekicidir. Diğer taraftan anlatıcının ismi bilinmemekte, Hoca şeklinde anılmakta; ancak eşinin ismi Mebrure olarak geçmektedir. Bu bağlamda yazar ile anlatıcı arasında gerçek hayattakinden farklı olarak bir çizgi çekilmiştir. Ancak bu durum yazar-anlatıcıyı doğrudan engellemez, ama metni de doğrudan yazarın anısı konumuna getirmez. Buradan yola çıkarak Necati Mert öykülerinin yaşamsal gerçekliğe yakınlık ölçüsü tespit edilebilir. Öyküler yaşamsal gerçeğe, yazarın hayatı ile açıklanabilecek kadar yakın olmakla birlikte yaşamsal gerçeğin dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkar. “Sigara” adlı öyküde de aynı durum söz konusudur. Muzaffer Şatır’a ithafen yazılan öyküde anlatıcının tevkif edilme süreci izlenir.

Tutukluluğun gerekçesi, anlatıcının mesleği, mekân gibi özellikler yazar ile benzerlik gösterir. İthaf edilen kişinin aynı zamanda öykünün kahramanı olması da ben anlatıcı çerçevesinde metni yaşamsal gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Gerçekten beslenme noktasında dikkat çekici öykülerden olan “Küçük Osman Çıkmazı”nda kahramanlar anlatıcı ile öykücü Faik Baysal’dır. Kent içinde yolculuğa çıkılan ve kentin geçirdiği değişimi vurgulayan öyküde Faik Baysal’ın “Kırmızı Sardunya”ısının da gerçekle ilişkisi öne çıkmaktadır. Her iki Adapazarı öykücüsünün öyküledikleri mekânın değişiminin vurgulanması, Necati Mert ile Faik Baysal’ın gerçek hayattaki samimiyetleri, Adapazarı’nın gerçekte var olan mekânlarının anlatımı, ben anlatıcının yazar olduğunun göstergesidir ki buradaki gerçeklik bağı, diğer tartıştığımız öykülere göre gerçeğe daha yakındır. Ağırlıklı olarak anı tarzında, yer yer deneme havasında anlatılan öyküde kurgusallık, olayların yazarın muhayyilesinde şekillenmesinden kaynaklanmaktadır. Ben anlatıcının yazarla ilişkilendirilebileceği diğer bir öykü “Mayhoş Haller”dir. Anlatıcının çalışma yeri, mekânın Adapazarı’nın ilçesi olması, anlatıcının öğretmen olması söz konusu yazar-anlatıcıyı destekler. Yazarın biyografisiyle açıklanabilecek bu tür öykülerde olayların akış sırasına göre verildiği görülmektedir. Böylelikle anlatılanlar daha ziyade anıya yakındır. Yine “Hay Ben Senin” adlı öykü de ben anlatıcı-gerçeklik ilgisinin dikkat çektiği öykülerdendir. Öykünün tarih verilerek başlaması, anlatılanları anıya yaklaştırır; dolayısıyla öyküdeki ben’in yazar olma ihtimalini kuvvetlendirir. Anı tarzında başlayan metnin öyküye dönüşü ise anlatım içerisindeki kurgusal öğelerdir. Anlatıcı, gözlemediği gerçeği “bunları ben mi uyduruyorum” diyerek kurgusal gerçeğe yaklaştırır:

Kitaba mesafeli. Soğuk adam. Nasıl çalıştırılacağını bilmediği kurmaca bir oyuncakla karşılaşmış gibi. Görünüş öyle. Ama ruhen öyle değil. Sağ yanında bir çukurcuk. Bir küçük virgül de dudağının kıyısında. Dalıyor adam. Yatağa uzanır gibi uzanıp yatıveriyor. Belki yatmıyor, belki o çukurcuk, o virgül de olmuyor, bunları ben uyduruyorum belki. Adam uslu. Uysal. Saçından belli: Kırpık. Yüzünden belli: Bıyıksız. Ağızda da gereksiz tek laf yok. Kitaba bakıyor ama zihnen dikensiz gül bahçesinde. Güller arasında. Geçen yüzyılda. Gönlü böyle istiyor ama değil. Aslında Üsküdar’dadır. Yoldadır. Bir de yağmur! Böyle diyeceğim ya, demeyeceğim; belki bunları da ben uyduruyorum. (Gönüller Küçüldü, 89)

Anlatıcı, dükkâna gelen ilginç tipli müşteri hakkında gözlemleri çerçevesinde yorum yaparken kendi muhayyilesini gözlemiyle birleştirmiş, böylelikle anlatılanların kurgu olabileceği yolunu açmıştır. Aksi takdirde net tarihle başlayan metnin öyküden ziyade anı, hatta günlük türüne yakınlığı söz konusudur. Burada diğer öykülerin ben anlatıcı-gerçeklik meselesine göre bir farklılık da vardır. Diğer metinleri öykülemeye dayalı özelliklerden yola

çıkarak anıya yaklaştıırken burada anı özelliğine sahip metni, aradaki kurgusallığa yakın ifadelerden yola çıkarak öyküye yaklaştırmaktayız. “Armağan” adlı öyküde de anı tarzı çerçevesinde olaylar akış sırasına göre verilir. Henüz metnin başında anlatıcının bir öykücü olduğu bildirilir:

Nadi telefon etti: ‘Ağbi, burada bir lise var. Sık sık misafirleri oluyor. Bir de öykücü olsun istiyorlar. Gelir misin?’ (Göntüller Küçüldü, 102)

Daveti kabul eden anlatıcı okula gider, konuşmasını yapar, yemeğe kalır, okulda yatılı misafir olur. Görüldüğü gibi olaylar art arda gerçekleşir ve herhangi bir çatışma içermez. Yalnız öykünün sonunda anlatıcının okul müdürünün armağan ettiği fotoğrafı büyük bir armağan görüp kabul etmemesi, öykünün iletmek istediği mesajı taşır. Dolayısıyla anıya çok yakın olan ya da yazar-anlatıcıya sahip olan metinleri bu bağlamda öykü metni kabul etmek mümkündür. Nitekim “Öyküde Mesaj” başlığında değineceğimiz gibi sanat metni her halükârda mesaj taşır. Burada görüldüğü gibi çatışma içermeyen, yazar-anlatıcı bünyesinde anıya yaklaşan metinde de bir mesaj saklıdır; böylelikle öykü olma özelliği kazanabilmektedir. “Hikâye İşte”de yazar-anlatıcı kendini daha açık şekilde gösterir; anlatıcı Necati Bey’dir. Yazarın anlatıcı olarak doğrudan ismini kullanması, Köksal Alver, Cemile Sümeýra, Hüseyin Su’dan bahsederek gerçekliği daha da açığa çıkarması, *Fesleğen* bölümündeki torunundan ayrı kalma hikâyesini dinleyen ve yazan Necati Bey’in kahraman olarak öyküde var olması, anlatılanların doğrudan yaşamsal gerçeklikten alındığı izlenimini verir. Ancak diğer taraftan öykünün isminin “Hikâye İşte” olması, tüm bunların anı tarzında değil, öykü formatında değerlendirilmesi gerektiğine işaretler ki bu durum Necati Mert’in öyküye son dönemdeki bakışını tespit etme adına önemlidir. Öykü yaşamı taklit edebilir, yaşamın bire bir karşılığı da olabilir; ancak metnin türünün belirlenmesi ve bildirilmesi, yaşamsal gerçeğin bozulduğuna işaretler. Nitekim her ne kadar yaşamsal gerçekle doğrudan örtüşse de, gerçekte var olan kişiler metne karakter olarak girse de, tüm bu anlatılanlar tamamen kurgu ürünü de olabilmektedir. “Kurmaca Gerçeklik” başlığında da alıntıladığımız üzere yazar bu durumu kendisi bildirir:

Küçük şeyler beni üzer, ağlatır, ama sevindirir de. Bu futbol hikâyesini ben mi yaşadım? Rüyada mı gördüm yoksa? Belki Necip Bey yaşadı, ondan duydum. Yahut Necip Bey’e yakıştırarak ben uydurdum.

Bilmiyorum. Ne desem yalan. (Zamansız, 28)

Yine yaşamsal gerçeklikten yoğun olarak beslenen, hatta barındırdığı öğelerle gerçeğin kendisi olduğu söylenebilen diğer bir öykü de “Düğün ve Bebekler”dir. Anlatıcının

etkisinde kaldığı bir olay aktarılırken önce karakterler tanıtılmakta, ayrıca tarih bilgisi de verilerek gerçeklik pekiştirilmektedir. Yine öykü içerisinde tam tarihi bildirilen bir gazete yazısından montaj yapılması ve böylelikle öykünün bildirdiği yargının gerekçelendirilmesi, kanıt sunarak gerçeklik zeminini pekiştirmesi dikkat çekicidir ve öyküleme tekniği adına önemlidir. Böylelikle anlatıcı-yazarın metnin gerçekliğini de ispat ettiği söylenebilir. “Dayım”da da yine anlatıcı-yazardan söz etmek mümkündür. Çocuk anlatıcının bakış açısıyla başlayan öyküde bakış açısında değişiklik gerçekleşir; anlatım yazara geçer. Burada mekândan yola çıkarak yazar-anlatıcı yargısına varmaktayız. Şöyle ki; anlatıcının bahsettiği dükkân, yazarın gerçek hayattaki iş yeri ile özdeşdir. Ancak burada doğrudan yazar-anlatıcıdan bahsedilebilse de unutulmamalıdır ki anlatılanların kesin gerçeklik payı hakkında herhangi bir şey söylemek yanlıştır. Öyküde yazar-anlatıcı kullanılabilir, yazarın biyografisi ile öykü uyuşabilir, güncel meselelerden, hatta belgelerden yararlanılabilir; ancak olayın kendisi tamamen hayal ürünü de olabilmektedir. Neticede genelde sanatçı, özelde öykü yazarı kendi hayat hikâyesini anlatmaktan ziyade yeni bir hayat anlatma, yeni bir dünya kurma kaygısındadır. Dolayısıyla tüm öğeleriyle yaşamsal gerçekle bire bir örtüşen metinler dahi öykü formatı içerisinde kurgu olarak değerlendirilmelidir. “Çocuk ve Su”da, herhangi bir şekilde anlatıcı ismi, belgeye dayandırma, biyografiyle açıklayabilme söz konusu olmasa da yine ben anlatıcı çerçevesinde bir hatıranın anlatıldığını söylemek mümkündür. Bir çocukluk anısını konu alan öyküde mekân Adapazarı’dır; eski Adapazarı özlemle anılmaktadır. Yaşadığı şehir ile özdeşleşen ve hikâyeciliğinin temellerini Adapazarı üzerinde kuran Necati Mert, çocukluğundan ve şehrinin eski halinden hiçbir zaman kopamaz; “Çocuk ve Su”da da söz konusu özlem ve çocukluk anısı anlatılır. “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması”, Memduh Şevket’in hikâyesinin uyarlamasıdır; ancak finalde yazar anlatıcı doğrudan kendini gösterir. Değişim temasının öne çıktığı öyküde Memduh Şevket’in öyküsünün mesajı yazar tarafından tekrar vurgulanır:

Babam dedim, ablam dedim, ağabeyim dedim. Kedi dedim. Yalan. Ben bunları tanımadım. Başlarına gelenleri de bilmem. Memduh Şevket derler, benim de pek sevdiğim bir hikâyecimiz vardır, onun hikâyesinde okudum bunları. Kısalttım. Değiştirdim. Bu yazı çıktı.

Ama final Usta’ın yazdığı gibi. (Zamansız, 82)

Burada gerçekten öykünmeden ziyade öyküden öykünme söz konusudur. Necati Mert, başka bir öyküyü kısaltıp düzenleyerek bunu kendi metni içerisine montajlamış, metnin mesajını açığa çıkarmış, tekrar vurgulamış, böylelikle öykünmenin sınırlarını genişletmiştir.

Ben anlatıcı, elbette ki tüm öykülerde yazar anlatıcı ile ilişkilendirilememektedir. Yukarıda birkaç öyküyle örneklediğimiz yazar dışındaki ben anlatıcı, burada detaylandırılacaktır. Ben anlatıcının kullanıldığı bazı öyküler, yazarın biyografisinde yer edinebilmekte, anlatıcının yazar olduğu doğrudan ya da dolaylı olarak söylenebilmektedir. Ancak yine de tüm bunların yaşamsal gerçeğin bire bir aktarımı olduğunu söylemek yanlıştır; öykülerin gerçeklik izlenimini artırmak için uygulanmış bir teknik olması da mümkündür. Diğer taraftan anlatıcı yazar dışındaki ben'in de aynı şekilde öykülerin yaşamsallığını kuvvetlendirmek için kullanıldığı söylenebilir. Nitekim ben anlatıcı ile okur, hâkim bakış açısından farklı olarak sınırlı bilgiye sahiptir ve anlatıcının da kendisi gibi sınırlı bilgisi olduğunu bilmektedir. Böylelikle olayın çözümü, durumun tarifi için okur ile anlatıcı birlikte hareket etmiş olur ki bu durum okuyucu tarafından samimiyetle karşılanır. Ayrıca metinlerin gerçeğe yakınlığı da yine bu yolla sağlanabilmektedir. “Kahraman Olamamak”ta anlatıcı ben, kadındır; dolayısıyla yazarla ilişkilendirilebilmesinin önü tamamen kapanmıştır. “Poyrazlar, Bir İçli Kuş”ta da yine kadın anlatıcı vardır. “*Şubat sonlarında bir pazarmış.*” ifadesi ile başlayan öyküde, öğrenilen geçmiş zaman kipinin ilk cümlede çekimlenmesi, anlatılanların başkasından aktarıldığına ya da tamamen kurgu ürünü olduğuna işaret eder. “O Gözle”de kullanılan anlatıcı da kadın olarak yazarla ilişkilendirilemeyecektir. Ancak iç içe iki öyküden oluşan “O Gözle”de genel çerçeveye yazar anlatıcı tarafından kurulur, mesaj yazar-anlatıcı tarafından verilir. Yalnız iç öykü kadın anlatıcıya sahiptir ve kadının öyküsü yazar tarafından herhangi bir değişikliğe uğratılmadan, yani anlatıcısı değiştirilmeden verilir. Böylelikle ben anlatıcının iki farklı kullanım şeklinin aynı metinde görmek mümkündür. “Semiramis’in Tülleri”nde de ben anlatıcı kullanılmıştır. Ancak öyküdeki düşsel ve gerçeküstü öğeler, metnin gerçeklikten uzaklaşmasına sebep olur; böylelikle bu tür anlatıcının imkânlarından olan yaşamsal gerçeğe yaklaşma, metni anı tarzında anlatma özelliklerinden bahsetmek mümkün olamaz. Buradan yola çıkarak denilebilir ki ben anlatıcı her zaman metnin yaşamsallığını öne çıkarmak için yeterli olamamaktadır. “Çardakta” adlı öyküde de yine anlatıcı yazardan söz etmek mümkün değildir; yazarın biyografisi ve özellikleri ile uyuşmayan karakter söz konusudur. Değişim, kent ve kentli yaşamının tekdüzeliği mesajının işlendiği öyküde amaç, okuyucu ile anlatıcıyı birbirine yakınlaştırmaktır. Necati Mert’in ilk dönem öykülerinde söz konusu mesajlar klasik kurgu biçiminde hâkim anlatıcı tarafından anlatılırken burada teknik farklılık ve yaşamsal gerçeğe yaklaşma, yeni bir gerçeklik kurma kaygısı dikkat çeker. “Köprü Başında”da karşımıza çıkan ben anlatıcının yazar olduğunu söylemek güçtür. Ağırlıklı olarak ideolojik mesaj taşıyan öyküde anlatıcı mesajın gerisinde durmuş, daha ziyade olay öne çıkmış, böylelikle anlatıcı ile yazar arasında ilişki kurabilmenin

yolu kapanmıştır. İçinde barındırdığı gerçeküstü öğelerle ve sahip olduğu farklı tekniklerle kurgusallığını öne çıkararak “Saksıda Papatya”, yine ben anlatıcıya sahiptir; hatta buradaki ben anlatıcı ile yazar arasında her ikisinin de öykücü olması, Adapazarı’nı anlatması bakımından ilgi kurulabilir, yazar-anlatıcıdan bahsedilebilir. Diğer taraftan buradaki ben anlatıcı her ne kadar yazarla ilişkilendirilebilse de öykünün yaşamsal gerçekten bağı söz konusu gerçeküstü öğelerden dolayı kopar. Burada ben anlatıcıya sahip metinde kurgusallığın vurgulandığını görmekteyiz. Yazar, metinde bir kahramandır ve kendine yeni bir kurgusal gerçeklik inşa ederek öykücülüğü hakkında da bilgi vermektedir. “Fal”da karşılaştığımız ben anlatıcı ise yazardan tamamen uzaktır. Pazarcılıkla uğraşan Selahaddin’in anlatıcı olduğu öyküde yine sosyal-siyasal meseleler işlenir ve bu çerçevede mesaj öne çıkarılır. Diğer taraftan metin içerisinde tarihlere dayalı belgelerden yararlanılması ve “hadi tarihini de verelim de tam belgesel olsun” ifadesi, öykünün yaşamsal gerçekliğe yakınlığını ortaya koyar; güncel bir meselenin işlenmesi de söz konusu gerçekliği destekler. Bunlara rağmen yazarın kendini gizlemesi ve başka bir karakter üzerinden düşüncelerini bildirmesi, yaşamsal gerçekliğe bu denli yaklaştırdığı metni kurgusallığa yaklaştırma çabası dikkat çekicidir. Diğer öykülerde ben anlatıcı metni gerçekliğe yaklaştırırken buradaki anlatıcı gerçeklikten bir nebze uzaklaştırmıştır. Ben anlatıcının yazar-anlatıcı dışında gerçekliğe yaklaştığı “Fesleğen”de anlatıcı Necip Bey’dir. Ben anlatıcının sınırlı bakış açısıyla karısı Necibe’nin iç dünyasının çözülmeye çalışıldığı öyküde, her iki karakterinde temel sorunsalı torunlarına hasret çekmelerine dayanır. Anlatıcı Necip Bey, Necibe ile paylaşamadıklarını okur ile paylaşır; böylelikle öykünün sonunda Necibe’nin durumu değişmez, sadece bir durum aktarılmış olur:

Ne diyeyim? Erman’ı dört yaşına basmadan internet camında bile göremeyeceğini...

Göremeyeceğimizi nasıl diyeyim? (Zamansız, 13)

Birbirine bağlı dört öykünün diğerlerinde anlatıcının değişmesi, hatta doğrudan yazar-anlatıcıya geçiş yapılması, burada kullanılan ben anlatıcının da gerçeklik ile ilişkisini güçlendirmektedir. Burada dikkat çeken diğer bir özellik, anlatıcı öykücü olmasına rağmen (henüz öykünün başında “Bunu yazmak istedim” ifadesi ve aynı bölümdeki diğer öykülerde geçen bazı ifadeler Necip Bey’in öykücü olduğunu gösterir.) ismen farklıdır, ayrıca yazar anlatıcı kendini diğer öykülerde göstermiş, adeta ben anlatıcı-yazar ilişkisinin kurulmasını özellikle engellemiştir. Bu durum, metnin gerçekle olan ilişkisini zedelememektedir ve tekniği bakımından böylesi bir farklılaştırma dikkat çekicidir. İkinci hikâyeye “Hikâyeye İşte” anlatıcı yazara sahiptir; ancak üçüncü öykü “Hiç İsyansız”da tekrar Necip Bey anlatıcı olur. Burada yine anıya yaklaşan anlatım vardır; ancak Memduh Şevket’in hikâyesinden yapılan

montaj, bilinç akışı, geri dönüşler metnin doğrudan anı olarak değerlendirilmesini engeller. Necibe'nin mırıldandığı şarkı sözleri Necibe'nin iç dünyası ile ilgili bilgi verir. Hâkim bakış açısına sahip olmayan sınırlı bilgiye sahip anlatıcı, Necibe'nin iç dünyasını bilemez, şarkı sözlerini bu vesileyle kullanır. Necibe isyansızdır, ancak söz konusu şarkı, onun kendine doğru bir isyanda olduğunu hissettirir. “Nasıl Sevilir Torun”da ise yazar ile Necip Bey'in diyalogunu görülür ve buradaki anlatıcı yine yazardır. Bölümü oluşturan dört öyküdeki anlatıcılar bir aradadır ve burada yazar anlatıcılığı üstlenir. Necip Bey'in öykücü olduğu da yine burada vurgulanmaktadır:

Yavaş tabiatlı bir insandır. Hikâyecidir. Hikâyeli de. Cibinliğinden sıyrıldı, salkımsöğüt yumuşaklığıyla anlattı. (Zamansız, 25)

Ben anlatıcının yer yer yazardan farklı yer yer aynı olduğu bu dört öykünün her şekilde yaşamsal gerçekliğe yakınlığı söz konusudur. Necip Bey'in hikâyesi, kendisi ve yazar tarafından anlatılmış, yazarın gerçekliği, diğer anlatıcı karakter Necip Bey'le yazar-anlatıcın karşılaşması ile öykülenenlerin gerçeklikle olan ilişkisini kuvvetlendirmiştir. Ancak yine de anlatılanların bire bir yaşamsal gerçeğin aktarımı olduğu söylenemez. Nitekim öykü yaşamdan öykündür; ancak bu sadece taklit etmedir, gerçeğin kendisi değildir. Doğrudan gerçeğin kendisi anlatılsa da tüm anlatılanın yazarın muhayyilesinden geçmesi, yine kurgu alametidir. “Hatıraltı”da da birinci tekil anlatıcı kullanılmış, anlatıcının hatıralara duyduğu özlem, hatıralarla birlikte yaşamışlığı vurgulanmıştır. Geri dönüşlerle örülen öyküdeki ben anlatıcının doğrudan yazarı temsil ettiği söylenemez; burada öne çıkan daha ziyade yazar anlatıcı ya da farklı anlatıcı da olsa, Necati Mert öykücülüğünün geçmişe bağlılığıdır.

Necati Mert öykücülüğünde ben anlatıcı sıklıkla kullanımı, birinci tekil anlatıcının bakış açısının sınırlılığıyla öykülerin yaşamsallığı kuvvetlendirilmiş, hatta kimilerinde yazar-anlatıcı ile ilişkilendirilecek öğeler tespit edilmiştir. Görüldüğü gibi Necati Mert, bilhassa yazar-anlatıcı ile yorumlayabildiğimiz öykülerinde güncelden, geçmişten ya da yaşamda olan herhangi bir şeyden etkilenmiş, taklit yoluyla öyküsüne dâhil etmiş, hatta zaman zaman gerçek, olduğu gibi öyküye girmiştir. Böylelikle ben anlatıcıya sahip öykülerin kurmaca ile gerçeklik arasında bir yere yerleştirmek mümkündür. Bir önceki bölüm “Kurmaca Gerçeklik”te, çoğunlukla hâkim bakış açısına sahip olan metinlerin ya da ben anlatıcıyla birlikte gerçeküstü öğelere sahip öykülerin yaşamsallığı mümkün olmadığından daha ziyade kurmaca dünyaya yakınlığından bahsetmiştik. “Ben Anlatıcı ve Gerçeklik”e göre ise Necati Mert öykülerinin yaşamsal gerçek ile kurmaca gerçek arasında, yaşamsal gerçeğe daha yakın olduğu söylenebilir. Yer yer tarih ve belgelerle kuvvetlendirilen bu gerçeklik, yazar anlatıcı

çerçevesinde Necati Mert öykülerinin açıklanmasına yardımcı olacak doğrudan bilgi de içermektedir. Bunun yanında yazar anlatıcı dışında da öykülerin yaşamsallığını görmek ya da yaşamla çelişmediğini tespit etmek, öykülerin gerçeklikle ilişkisinin ne derece kuvvetli olduğunun göstergesidir.

3.1.4. Güncelden Beslenme ve Yerel Öğeler

Necati Mert öykülerini kurgudan yaşamsal gerçekliğe yaklaştıran diğer bir özellik de güncelden beslenmedir. Yazar, kurgusunun içerisine dönemin güncel olaylarını da dâhil eder. Necati Mert öykücülüğü, özellikle değişim, kentleşme, ideoloji ve eleştiri temalarını işler. Bu bağlamda modernizm eleştirisi, güncel sosyal, siyasal, ekonomik durum eleştirisi, taşralılık ekseninde Adapazarı'nın yerel öğelerinin öne çıkması, öykülerin yaşamsal gerçeklikle olan bağını kuvvetlendirmiştir. Zaman zaman günceli doğrudan anan yazar bazen de güncele dair eleştiri yapıldığını hissettirir. Necati Mert'in güncelin yanı sıra Adapazarı özelliklerini de öne çıkarması, öykülerin yaşamsallığını güçlendirir.

Gramofonlar, Radyolar, Teypler Necati Mert öykücülüğünde sosyal-ideolojik eleştirinin en yoğun ve en açık işlendiği öykülerden oluşur. 70 kuşağı öykücülerinin hemen hepsinde gördüğümüz bu tavır, güncelin öyküye dâhil edilmesine örnek olarak gösterilebilir. Dönemin mevcut yönetimine karşı duyulan memnuniyetsizlik, devrim düşüncesi, sıkıyönetim karşıtı söylemler ve alternatif üretme çabası 70 kuşağı öykücülüğünde öne çıkar ve bu çerçevede gerçeklikten yola çıkılarak yaşamdan öykünülür. Ancak bu öykünmedeki işleyişte problem vardır. Çözüm üreten karakterler, gerçek yaşamda karşılığı olmayacak biçimde çözüm üretirler. Sözelimi anne eşitlik mesajı verir, herhangi bir köylü sosyalizm düşüncesi vurgular, taşralı kentleşme eleştirisi yapar. Öykülerin vaka zamanlarıyla ilgili verilen ipuçlarından yola çıkarak güncelden beslenme ve gerçeklik çerçevesinde öyküleri incelenebilir. “Göç Eden Çarşı”da Demokrat Parti sonrası dönemle alakalı bilgi verilir:

“Günahkâr eder bunlar adamı be! Bir de dimorkatları müslüman derler. Hükümet oldukları daha dün bir bugün iki, kâfiristana döndürdüler memleketi.” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 54)

Demokrat Parti'nin üstünlükle iktidara gelişi, tek partili yönetimden sonra ülkede büyük yankı ve umut uyandırmış, ancak bazı görüşlerin umutları gerçekleştirmemiştir ki özellikle sosyalist düşünce ekseninde Demokratlar eleştirilir. Öyküde de halkın gözünde Demokratların yeri, sosyalist düşünce çerçevesinde tespit edilmiştir. Burada, siyasi bir

meseleni kurgu içerisinde yer alması, öykünün yaşamsallığını artırmaktadır. Vaka zamanının bildirilmesiyle güncelden beslenen ve Demokrat Parti dönemine gönderme yapan “Park”ta, Adapazarı’na Demokratlar döneminde yapılan parkın zaman içerisindeki değişimi anlatılır. Burada parkın kahraman olarak konuşuyor olması kurguyu işaret ederken bilinen bir zaman diliminden bahsetmesi öykünün gerçekle ilişkisini gösterir:

En azından otuz yıllık geçmişim var. Yani Demokratlar iktidara geçmeden çok önce kuruldum. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 87)

Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi sosyalist düşüncüyü hayal kırıklığına uğratmıştır. Dolayısıyla bu dönem, hem bu düşünce adına hem ülke adına bir dönüm noktası özelliği taşır. Necati Mert’in sosyal-siyasal mesaj ağırlıklı ilk dönem öykülerinde, burada da görüldüğü gibi güncelden beslenerek sıklıkla işlenmiştir. Demokrat Parti iktidarına eleştiri “Yol”da da görülmektedir:

Babamlar daha varlıklıyken yerinde bile saymamış gerilemişler de bunlar nasıl ilerlemişler? İşte babam bu düğümü her zaman şöyle çözer: ‘Onlar sırtını partiye dayadı oğlum partiye! O Demokratların adam etiği sümüklü sayısı çoktur bu memlekette!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 108)

Türk siyasi tarihinde bilinen bir gerçeğin öyküye konu edilmesi ve bu yönde eleştiri yöneltilmesi, teknik anlamda “Yol” adlı öyküyü de yaşamsal gerçeğe yaklaştırmıştır. Necati Mert’in öykülerinde siyasi kanalda güncelden beslenme sıkıyönetim dönemine yöneltilen eleştirilerde de kendini gösterir. “Sıkıyönetimle Gelen”de, söz konusu dönemdeki askeri baskı ve özgürlüklerin kısıtlanması, kurgunun gerçekleşmesi ve öykünün amacının belirlenmesi bakımından dikkat çekicidir. “Domates”te de sıkıyönetime yönelik eleştiri yoğunluklu olarak işlenir. Ben anlatıcı ve gerçeklik çerçevesinde işlediğimiz ve anlatıcı yazar ile açıkladığımız öyküde sıkıyönetim döneminin anlatıcı üzerindeki etkisi, güncelden beslenme adına öne çıkar ve öykünün gerçekle olan bağlantısını kuvvetlendirir. “Beğenmek Seni”de “şimdilerde” ile başlayarak eski-yeni karşılaştırması yapılır, değişim sonrasına eleştiri yönelir:

Nitekim, şimdilerde birtakım insanlar da: yeşiller, enteller, çevreciler, ilericiler, sosyaller, radikaller, marjinaler, çenesi sakallılar, barcılar, biracılar... yani ‘nev-zuhur’un cümlesi, bir modadır başlatmışlar... Ama sanılır ki o eski hayat parçalarına içten bir yönelişle... Ne gezer!.. Hemen bitişiğinde yapılmakta olan yenisine karşın eskisinin, artık eski kalacak olan Galata Köprüsü’nün korunmasını istiyorlar ve desteklenmelerini bekliyorlarmış. (Minnacık Bir Uçurum, 140)

Necati Mert öyküsü, başlangıcından son döneme kadar güncelden hiç ayrılmaz; güncele yönelik eleştiri sıklıkla karşımıza çıkar. Hatta Necati Mert’in öykülerinden yola

çıkılarak 70'lerden bugüne ülkede siyasi, sosyal, ekonomik koşullarda yaşanmışlıkları görmek mümkündür. “Beğenmek Seni”de 80 sonrası Türk öykücülüğünde gördüğümüz önemli kırılma olan siyasetin öyküden çekilmesi ve daha kapalı eleştiri yöneltme alışkanlığı öne çıkar. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de ideolojinin öne çıktığı görülürken 80 sonrasının kapsayan öykülerde ideolojik mesaj önceki kadar açık değildir. Ayrıca 80 sonrasında edebiyatta bir kaybetmişlik havası hâkimdir. Değişimin önüne geçilememiştir ve değişim etkilerini yoğun bir şekilde gösterir. Burada da direnişin düşmesiyle ortaya çıkanlar “nev-zuhur” olarak tanımlanmış ve yeni hareketleriyle tepki toplamıştır. Yönetime eleştiri “Köprü”de işlenmektedir. Buradaki işleyiş ilk dönem ürünlerindekiyle benzer. 12 Eylül öncesinde kaleme alınan öyküde ekonomik sistemdeki yanlış yönetim ve ortaya çıkan sonuçlar doğrudan anlatılır, gündemdeki sorun öyküye dâhil olur:

Ama bu kez değişik oldu. Adamlar, hangi şeytana uydularsa, yılın ikinci ayında bir develüasyon yaptılar, yılın son ayına geldik, hâlâ topluözleşme, kredi, tazminat bekliyoruz. Kasalarda, bankalarda, kooperatiflerde yaprak kımıldamıyor. Bilek güreşi, sinek avcılığı yapıyoruz işsizlikten, sıkıntıdan. Kale kilidi gibi kitlendi piyasa, biz de çöle döndük. Fakat mübarek petrol habire yükselmekte, petrolün programladığı piyasada da rakamlar sürekli kabarmakta. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 25)

Öyküde köprüye gidiş ve bu gidişteki lüks ayrıntılar Fikri Amca tarafından eleştirilir ve engellenmeye çalışılır. Ancak piyasadaki yapay ferahlık insanları söz konusu imkânlarla köprüye çekmiştir. Ani gelişen bu ferahlık sonunda sıkıntı yaşanacağını ön gören Fikri Amca, ekonomideki bu dengesizliğe dayanamamış ve düştüğü durumdan dolayı intihar etmiş, köprüye gidenlerse bu yapaylığa kandıklarından dolayı ekonomik çıkmaza düşmüşlerdir. Burada ekonomide görülen sıkıntının öykünün kurgusunun temeline alınması ve bu yolla yönetime eleştiri yöneltmesi, anlatıcı ya da diğer unsurlarla kurgusallığı ön planda olan öyküyü yaşamsal gerçekliğe yaklaştırmıştır. Yine Demokrat Parti yönetimi öncesinde toplumda görülen dinginlik ve modern öncesi değerlilik “Betül”de öne çıkar. Demokrat Parti yönetimi, Türk modernleşmesinin önemli kırılmalarındandır. Burada İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünyadaki gelişmeler ve küreselciliğin başlangıcı, liberal ekonomi modelinin yaygınlaşması öncesi toplumda var olan rahatlık vurgulanmaktadır:

1950'li yıllar... Çevre diye bir problem yok. Yaprak yeşil. Kuşlar pır pır. Sakarya, purlanta misali pırl pırl. İçinde adı güzel, tadı güzel yerli balıklar: Oklama, Çılpık, Hösgün... (Gönüller Küçüldü, 31)

Yerel öğelerinde ağırlık kazandığı öyküde vaka zamanı, güncel ayrıntılar verilerek öykünün bilinen, gerçekte var olan bir zamanda geçtiğine dikkat çekilir ve böylelikle kurgusal

gerçeklik yaşamsal gerçeklikle açıklanabilir. “Fal”da ise Türkiye’nin önemli sorunlarından olan başörtüsü sorununa değinilir. Burada öykünün gerçeklik ile ilişkisinin kuvvetlendirilmesi için ayrıca tam tarih verilmiş, hatta metnin daha ziyade belgesel tarzında olduğu vurgulanmıştır ve bu yolla gündemdeki gerçek üzerine tartışma yapılmıştır:

Mesela geçenlerde, on gün kadar oluyor, hadi tarihini de verelim de tam belgesel olsun: 11 Ekim Pazar günü, türbanlı oldukları için fakültelerine alınmayan öğrenciler ve onları destekleyen kadınlar, erkekler yollar boyu el ele tutuşup bu yasağı protesto ettiler. Öğrenciler, malum türbanlı. Yanlarında olanların hepsi türbanlı, sakallı değil. Aralarında başı açık var, kısa etekliler var. Matruş yüzlüler, kravatlılar var. Hatta bu el ele gezmeyi yazı ve düşün dünyasından da destekleyenler var. Fakat hanım şöyle yazmış: ‘Türkiye’de dişi ve erkek irtica, türban ve çarşafa dolanmak ‘özgürlüğü’ için yürüyor, dövüşüyor.’ Bakındı! Yürümenin, bir çeşit dövüşme olduğunu yeni öğreniyorum.(...) (Gönüller Küçüldü, 132)

Yazar-anlatıcıdan farklı ben anlatıcıya sahip öyküde başörtüsü sorunu işlenmekte, 1990’ların sonunda ortaya çıkan sorunla beraber, genel itibariyle, Necati Mert öykücülüğünde modernleşme süreci ile başlayan ve son öykülerin yazıldığı döneme kadarki güncel sorunlar panoramik şekilde ele alınmaktadır. Öykülerin bütününde söz konusu panoramayı görebilmek mümkündür. Deneme, makale gibi türlerde sıklıkla konu edinilen sorun, kurgulama ihmal edilmeksizin öyküde de işlenmiştir. Kurgulama tekniği, barındırdığı postmodern unsurlar ve türler arası geçişle dikkat çeken “Zamansız”da da güncelden beslenme ve buna dayalı eleştiri görmek mümkündür. Adapazarı’nın mekân olarak kullanıldığı öyküde Romanların yaşadığı Garipler mevkiinin, orada yaşayanların elinden alınarak yatırım amaçlı değerlendirilecek olması güncel eleştiri olarak öyküye girer. Ancak öyküde doğrudan bildirilen yazar-anlatıcının bu hususu işleyişi dikkat çekicidir:

Yoksa Necati Ağbi’n, Garipler’in yıkılacak olmasına senin üzerinden ağıt mı yakacak?
(*Şarkı okuyup geçen bir afet gibi.*) (Zamansız, 90)

Anlatıcı, öykü serüveninde sıklıkla kullandığı güncelden beslenmeyi burada “ağıt yakmak” olarak tanımlamış ve durumu ironik bir şekilde değerlendirmiştir. Teknik ve kurgulamadaki farklılığıyla gerçeklikle doğrudan bağlantı kurulamayan öyküde güncelin işlenişi öykünün yine yaşamsal gerçeklikten beslendiğini göstermektedir. Ben anlatıcı ve gerçeklik çerçevesinde yazar-anlatıcı ile açıkladığımız “Düğün ve Bebekler”de, öykünün gerçekle bağlantısı gazete yazısından alıntı yapılarak pekiştirilmiş, net tarihi verilen yazı kaynak gösterilmiştir. Söz konusu alıntı anlatılan olay ile iç içedir:

Nasıl ki...

Haluk Şahin yazıyordu (Radikal, 10 Ağustos 2003): Bozcaada Kaikias Sanatevi'nde sergi açmış Nimet Sanlıman. Ne sergisi? Sormayın. Anlatması zor. Bebeklerden, bebeciklerden çeşit çeşit hayat yaratmış Sanlıman. Yaratmış, sergilemiş. Mısır kabuğundan bir figür namaz kılmakta sözgelimi. Ya da bir roman grubu sanat icra etmekte. Yahut ağanın kızına Rençper Mehmet göz süzüyor. Ama figürün dudaklarındaki duayı dinler, müzisyenlerin çaldıklarını duyar, ağa kızının yanaklarının pembeleştiğini görmüşsünüz. Öyle sahiciler. (Zamansız, 55)

Öykü metni içinde yaşamsal gerçeğe ait tarihli bir yazıdan doğrudan alıntı yapmak, metnin kurgusunun gerçekten ne ölçüde beslendiğinin göstergesidir. Burada anlatılan olayın da bu yolla pekiştirilmesi söz konusudur. Güncelden beslenme ile gerçeklik arasında bağlantı kurmanın dikkat çekici örneklerinden olan “Kervan”da, tarih bilgisi verilerek öykü başlar. Böylelikle anlatılanların anıya yaklaştığı görülmektedir. “13 Temmuz Çarşamba” günü gerçekleşen olay, bir protesto yürüyüşüdür ve anlatıcı bu yürüyüşün ayrıntılarını kapsayan güncel bilgiden bahseder:

Savaş karşıtı birkaç Amerikalı, Avrupalı öncü olmuş, insan hakları örgütleri de katılmış kendilerine, bir kervan oluşturmuşlar: Filistin Kervanı.5 Temmuz'da Avrupa Parlamentosu önünden hareket etmiş Kervan. Yirmi araç. Onlarca kişi. Fransa, Balkanlar, Türkiye, Suriye, Ürdün üzerinden Filistin'e gidecek, Filistinlilerle ve İsraili savaş karşıtlarıyla buluşacaklarmış. Niyet, İsrail'in ihlallerine dikkat çekmek. Edirne'den Türkiye'ye girmişler, İstanbul'da Sultanahmet Meydanı'nda buluşmuşlar barışseverlerle. Adapazarı'nda da burada buluşacaklar. (Zamansız, 107-108)

Görüldüğü gibi, ülkede ve Adapazarı'nda gündem olan bir meselenin öyküde de işlenmesi ve buradan yola çıkarak kurgu yoluyla mesajın ulaştırılması söz konusudur. Ben anlatıcının aktardığı öykü, teknik anlamda gerçeğe çeliştirmemekle kalmamış, herkesçe bilinen bir olaydan yola çıkarak anı tarzına yaklaşmıştır. Aynı durum “Ne Güzel, Ne Mübarek!”te de karşımıza çıkar. Bir camii imamının anlatıldığı öyküde anlatıcı ile Muhsin Hoca'nın arasındaki çatışmanın kurulması için yaşamsal gerçekten faydalanılmış, Adapazarı'ndaki başörtüsü platformu eylemleri konu edinilmiştir:

Başörtüsü Platformu, aylardır, her hafta toplanıyor, başörtüsünün engellenemezliğini basın açıklamalarıyla yine yine seslendiriyorlar. Yanı sıra haftanın dünya ve Türkiye olaylarıyla ilgili düşüncelerini de dile getiriyorlar. Ama muteberandan kimse olmadı aralarında. 110.haftada şunları dediler: ‘Son genel seçimlerde elde ettiği üstünlüğü kullanamayan, daha seçim akşamı yaptığı konuşmada tekleyen Başbakan Erdoğan, DTP aleyhinde son bir haftada yaptığı açıklamalarla da resmi ideolojiye bağlılığını tazelemiş oldu. AKP bu tutumuyla bir kez daha gösterdi ki Kürt sorununun çözümü, askerin insafına bırakılmıştır’ (Zamansız, 117)

Anlatıcı ile Muhsin Hoca'nın çatışması, Muhsin Hoca'nın hac kafilesini uğurlarkenki sözleri ile başlamış, anlatıcı Hoca'ya kızgınlığını burada anlatılan platforma ve basın açıklamasına katılmamasını eleştirmekle dindirmiştir. Din görevlisinin yalnızca camide aktif olmaması gerekliliğini, diğer toplumsal direniş tarzı çalışmalara da katılması gerektiğini Muhsin Hoca'ya anlatmak isteyen anlatıcı, amacına ulaşmıştır. Bu yolla ülke gündemine göndermede de bulunan yazar, gündemdeki meseleler hakkındaki düşüncelerini öykü metni ile aktarmıştır.

Güncelden beslenme yerel öğelerin işlenmesi ile de kendini gösterir. Necati Mert, Adapazarı öykücüsüdür; öykülerinin genel kahramanı Adapazarı'dır, çünkü yaşadığı şehrin maruz kaldığı değişim taşralılık ekseninde işlenir. Adapazarı'nın özelliklerinin işlenişi, güncelden beslenme başlığına dâhil edilebilir. "Yağmurun İslatamadığı"nda Adapazarı yağmurunun anlatılması ve buradan yola çıkarak şehrin durumu ile alakalı bilgi verilmesi, öykünün yaşamsal gerçekle ilişkisinin belirlenmesi adına önemlidir:

Adapazarı'na bir kez uğramış olanın bile zihninde Adapazarlı bir yağmur vardır. Ya gökgürültüsüne ya da ahmak ıslatanına rastlamıştır muhakkak. Ama asıl yağmurumuz başkadır. Hani sinameki müzikler vardır, insan ne keyiflenebilir, ne efkârlanabilir, hoplayayım desen hoplayamazsın, kafa çekeyim desen çekemezsin, işte böylesi bir yağmur, günler boyu yağar da yağar. Handiyse ekinler yağmurda kalkacak kırı, hıdırelleze de yağmurda gidilecek. Ara verse n'olur? Bu kez de nem içindesin. Şeker mi, tuz mı gerekti, topak topaktır. Çekmecenin en dibindeki fanılayı seç, bir de ütü bas istersen, yine de muşambaya sarınmış gibi olursun. Ben diyeyim Türkiye'nin en soğuk yeri Erzurum, sen de Adapazarı. Termometre sıfırın üstündedir; ama üşütmen sıfırın altında. Nem alır nem verirsin solurken. O temmuz güneşlerinde bile nisan yağmurları gibi kalın kalın buhar kalkar gökyüzüne. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 17)

Adapazarı'nın yerel özelliklerinin deneme tarzında bilgi aktarımı şekilde verilmesi ve şehrin bu özelliğinden yola çıkarak öykünün kurgulanması, Necati Mert öyküsü kurgusunun yaşamsal gerçeklikten ne ölçüde beslendiğini gösterir. Öykülerin genel itibarıyla başkahramanı olan Adapazarı, tüm gerçekliğiyle metne dâhil olmakta ve şehirle alakalı öykülerden yola çıkılarak bilgi edinebilmektedir. Adapazarı'nın öyküye kahraman olarak girdiği diğer bir öykü, ben anlatıcı ve gerçeklik bahsinde de işlediğimiz "Küçük Osman Çıkmazı"dır. Şehrin yitirilen sokağı olan Küçük Osman Çıkmazı, değişimin sonucunda kentte görülen geçmişten kopmayı, yaşamsallığı yitirmeyi anlatır. Burada ben anlatıcının Faik Baysal'la beraber kentte dolaşmasının yanı sıra Adapazarı'nın da detaylarıyla anlatılması, öykünün yaşamsallığını destekler. Şehrin eski hali ile anlatma zamanındaki halinin karşılaştırılması, Faik Baysal'ın da öyküsüne mekân olması ve mekân olan yerlerin

değişmesi, anılarda yaşayan şehrin değişiminden duyulan hüznün öyküde yoğun olarak işlenmiştir. “Çiğdem”de gidilecek olan yayla, başlangıçta deneme üslûbunda tarif edilir ve böylelikle gerçekte var olan mekândan bahsedilmesi ile henüz öykünün başında anlatılanların gerçek olabileceği ya da olduğu izlenimi verilir. Mekân yine Adapazarı’dır:

E5 karayolu Hendek’e varmadan, Ormanköy’de, güneydoğuya doğru geniş olmayan bir açıyla çatal verir. 50 kilometre kadarı asfalt olan, Bolu sınırları içinde de stabilize uzayan bu çatal, Akyazı, Kuzuluk, Dokurcun, Mudurnu üzerinden ilçe ve köy insanların ve orman kaçakçılarının ulaşımına açık bir yoldur. E5 üzerindeki Hendek ile çatal yol üzerindeki Dokurcun arasında kalan açığa da ilimizin en yüksek tepesi Dikmen’i taşıyan yaylak dağ Keremali, Bolu dağlarının uzantısı olarak burun sokar. (Gönüller Küçüldü, 53)

Bu anlatımdan sonra öyküleme başlar. Gerçekte var olan mekânın anlatılması, öykünün yaşamsallığını destekler, metnin yaşamsal gerçeklik temelleri üzerine kurulduğunu gösterir. Gerçeküstü öğelere ve postmodern öğelere sahip “Saksıda Papatya”da da anlatılan mekân gerçekte karşılığı olan mekândır; Adapazarı Bulvarı’da kuru kahvecinin aralığı Sait Faik Sokak’tır. İçerikteki olağanüstülükler metnin gerçekle ilişkisine engel olsa da mekânsal özellikler, öykünün güncelden, yani yaşamsal gerçeklikten beslendiğini gösterir ve okuyucuya gerçeklik hissi verir. Adapazarı’nın anlatılmasıyla güncelden beslenen ve kurguyu yaşamın bir parçası haline getiren diğer bir öykü “Çocuk ve Su”dur. Anlatıcının çocukluk anısını konu alan öyküde Adapazarı, anlatıcının çocukluğunda özlem çektiği şekliyle vardır:

Yazlarda, pazarları demiryolunca gelir, geçitten sağa sapar, Ziraî Donatım Fabrikası’nın duvarı yanından yürürdük. Yol Çarşuyu’na iner. Ucunda, sol başta, salkımsöğütler içinde bir lokanta vardır. Gizlice durur. Su üzerine uzanmış köşkvari odacığı ile harikadır. Adı lokantadan da güzeldir: ‘Tabh-hâne’. Biz kısaltır ‘Tabahna’ derdik. Karşısında, duvarın bitiminde de alçalarak ve eğretiden bir iskele, iki yanında tenteli sandallar. Binişirdik. Sağımızda fabrika bahçesi uzanır, solumuzda meyvelikler. Altlarında, hasırlar, kilimler üzerinde aileler. Börekler, köfteler yenir. Semaverde çaylar demlenir. Darbuka sesleri, def, zil gırla. (Zamansız, 61)

Anlatıcının çocukluğundaki haliyle anlatılan Çarşuyu, Necati Mert öyküsünde vazgeçilmez mekân olan Adapazarı’nın özlem duyulan halidir. Burada belirtmelidir ki Necati Mert’te Adapazarı’nın bu denli yoğunlukla anlatılmasından dolayı öyküleri gerçekle ilişkilendirmek mümkündür. Adapazarı, taşra olma özelliğiyle öykülerde ön plandadır ve Necati Mert değişim, modernleşme, kentleşme, dengesiz büyüme karşısında alternatif olarak taşralılığı savunmaktadır. Bu bağlamda Adapazarı yalnızca yazarın yaşadığı şehir olmaktan ziyade taşrayı temsil ettiğinden öykülerde vardır. Adapazarı’nın işlenmesinin öyküleri yaşamsal gerçeğe yaklaştırması da bu yüzdendir. Eğer farklı taşra mekânları ya da herhangi bir kasaba, köy ya da büyük kent öykülerde mekân olarak kullanılsaydı, bunların muhayyel

mekânlar olduğu söylenebilir, öyküleri gerçeğe yaklaştırma hususunda etkili olmazdı. Ancak Necati Mert'in ısrarla Adapazarı'nı işleme, şehri öykülerinin temel kahramanı haline getirmesi, şehri tüm gerçekliğiyle ele alması, öykülerin bu bağlamda yaşamsal gerçekliğe yaklaşmasına, zaman zaman kendisi olmasına sebep olmuştur.

Adapazarı ve güncelden beslenme, özellikle 17 Ağustos 1999 sonrasındaki öykülerde deprem gerçeği ile öne çıkar. Yukarıda belirttiğimiz gibi Necati Mert, öykülerinde değişim, kentleşme, eleştiri gibi temaları işlerken bunları Adapazarı üzerinde şekillendirmiş, ülkenin sosyal-siyasi tarihinde gerçekleşen kırılmaların yanı sıra Adapazarı'ndaki kırılmaları da ihmal etmemiştir. Bu bağlamda deprem gerçeği şehir için en büyük kırılmalardandır ve bu bağlamda güncelden beslenme ve gerçeklik çerçevesinde sıklıkla işlenmektedir. Deprem gerçeğinin işlendiği ilk öykü "O Gözle"de deprem sonrası Adapazarı'nın durumu hakkında bilgi verilir, bu yolla öykünün gerçekle bağı tespit edilebilir. Kadın anlatıcı ile başlayan öyküde çerçeve hikâyenin anlatıcısı birinci tekile döner. Böylelikle başkasının hikâyesinden yola çıkarak yeni bir öykü kuran anlatıcı, metni anı tarzına yaklaştırarak yaşamsal gerçeğe de yaklaştırmış olur. "Ağustos Boşluğu"nda a yine deprem gerçeğinin etkileri işlenmektedir:

Sen de bilmiyordun tam ne olduğunu. Öyle yürüyordun. Boş boş. Boşlukta gibi. 17 Ağustos'tan beri öyle oluyorsun zaman zaman. Toprağa basıyorum diyemiyorsun artık. Toprak kayar biliyorsun. Silkelere. Bırakır. Savurur. Yutar. Boşluk işte bu, diyorsun? Deme. Faydası yok. Boşlukta şu bu olmaz. Boşluk kendisiyle vardır çünkü. (Gönüller Küçüldü, 153)

Depremün birey üzerindeki etkisinin anlatıldığı öyküde ikinci tekil anlatıcı kullanılmış, böylelikle söz konusu etki okuyucuya yaşatılmıştır. Yani güncelden beslenme haricinde diğer öğeler çerçevesinde öykünün yaşamsal gerçekliğin sınırına yaklaşmasından söz edilemez. Ancak şehrin deprem gerçeğinin konu edinilmesi ve bu gerçeğin herkesçe biliniyor olması, anlatılanları öyküden ziyade anıya yaklaştırır ve bu anı daha ziyade okurun anısı hüviyeti kazanır.

Necati Mert öykülerinde güncelden beslenme sıklıkla karşımıza çıkar. Dönemin siyasal, sosyal, ekonomik koşullarının öyküye dâhil edilmesinin yanı sıra yerel öğelerden beslenerek de öyküler güncelden yararlanmıştır. Necati Mert topluma ve yaşadığı şehre yabancı, onlardan kopuk değildir. Öykülerinde değişim temasını merkeze alan yazar, toplumun maruz kaldığı bu süreçte ileri giderkenki geri dönüşünü ve bunun yarattığı sancıyı işler. Ayrıca dönemselsel olarak ekonomik çıkmazlar, iktidarın bu bağlamda yanlış adımları, bunun topluma yansıtış şekli de güncel meseleler olarak işlenmiştir. Necati Mert, ilk dönem öykülerinden son döneme kadar söz konusu güncelliği kaybetmemiş, her dönemin kendine ait

sorunlarını öykü türüne dâhil etmiştir. Diğer taraftan yaşadığı şehre yabancı kalmayan yazar, şehir üzerinde değişimi işlemiş, şehrin gerçeklerini öykülerinin merkezine almıştır. Bu bağlamda Necati Mert öykülerinden yola çıkılarak Adapazarı tarihçesi dahi izlenebilir. Güncel öğeleri ve Adapazarı gerçeklerini öyküye dâhil eden yazar, kurmaca gerçeklik çerçevesinde kurgusunu gerçekle ilişkilendirerek yaşamsal gerçeğe yaklaştırmıştır. Necati Mert öyküsü, kaynağını yaşamsal gerçekten alır, onu taklit eder, yeni bir gerçeklik kurar. Hatta kurduğu bu gerçeklik kimi zaman yaşamsal gerçekle neredeyse aynı olur; anlatılanlar anı tarzına yaklaşır, zaman zaman deneme veya belgesel gerçekliği kazanır. Böylelikle Necati Mert, öyküsünde kurgusallığı hissettirmeden öykülerin vazgeçilmezi olan sosyal, siyasal mesajı iletmiş olur.

Gerçek, Necati Mert öykülerinde farklı şekillerde boy gösterir. Üst kurmaca özelliği yüklenip postmodern tarzda yazılan öykülerin dışında Mert'in öykülerinin gerçeklikten beslendiği görülür. Öykünün hikâye ile arasında bir farklılık olduğunu söylemek gerekirse, her iki kelime kökenleri itibariyle çağrıştırdıkları çerçevesinde birbirlerinden ayrılabilir. Öyle ki, hikâye, yukarıda bahsettiğimiz gibi, anlatma, nakletme esasını öne çıkarırken öykü, öykünme, gerçekten beslenme, gerçeğe yaslanma, gerçeği taklit etme anlamlarını önceler. Böylelikle modern anlamda kurguya dayanan ve çalışmamıza konu olan mesele çerçevesinde öykü kelimesi daha uygun olacaktır. Nitekim Necati Mert, öykülerinde sadece anlatma, nakletme, herhangi bir şey'i haber vermeden ziyade teknik imkânlardan da faydalanarak ve metinlerinin gerçek temelli olduğunu, hatta kimilerinde yaşamsal gerçekliğin hemen kıyısında olduğunu göstermektedir. Ancak diğer taraftan 'anlatma' esasındaki ileti taşıma, karşısındaki fikrini değiştirme özelliklerini de kaybetmez. Öyküde mesaj iletme bahsi bu noktada açılmalıdır:

3.1.5. Öyküde Mesaj

Edebî eserlerin tamamı içerisinde bir ileti barındırır, yazarın metni kurgularken ya da aktarırken okuyucuya vermek istediği bir mesaj vardır. Hikâye türü, bu iletiyi teknik unsurlar yardımıyla gizler; 'güzellik' ve 'estetik' ile yoğurarak okuyucuya sunar: "(...)her edebî eser, sanatkârdan okuyucuya bir mesaj taşır. Bu noktada edebî eserin, edebî olmayandan farkı, mesajını edebiyat sınırları içinde kalarak; yani güzel bir biçimde sunmasıdır. Bu sebeple edebiyat sanatının temellerinden birini, sanatkârın okuyuculara iletmek istediği mesajı

oluşturur”⁸⁴ İleti, kurgulama esnasında yazarın salt düşünce dünyasının aktarımı şeklinde anlaşılmalıdır. En basit haliyle böyledir; ancak kurgulama içerisinde ileti, farklı misyonlar da kazanır. Düz düşünce olmaktan çıkar; teknik öge olarak yerini alır: ” ‘Yaşantı kurmak’, bir şey’i dört öge (kişi, olay, yer ve zaman) aracılığıyla canlandırmak demek. Şey’e ileti/mesaj diyelim; canlandırmanın temelinde bunun nesnelleştirilmesi var.”⁸⁵ İleti, bu bağlamda eserin amacını da oluşturmaktadır. Yazar, kurgusun ileti amacı taşıyarak gerçekleştirir; esere canlılık kazandırır. Yazarın canlandırması, öznel olan düşüncesini nesnel konuma taşır; buna düşüncenin somutlaştırılması da denebilir. Bu durumda ileti, yazar için hem araç hem de amaç olma pozisyonundadır. İleti kavramı ‘izlek’le de karşılanabilir:

İzlek, öyküde anlatılmak (dolayısıyla iletilmek) istenilenin kurgusal özüdür; bir araçtır. Artalandaki gerçekleri yansıtmaya da anlatıcı/yazar işlev üstlenilendir. Anlamsal bütünlüğün metin içindeki bakış dizgesini oluşturur aynı zamanda. Bu da öykünün hem kuruluşunu hem de kurgusal oyununu kavramaya yöneltir. Kurulan öykü’nün öncesi ile yazılan öykü’nün sonrası arasındaki çizgide metin-içi izlek-çevrenin açılım noktalarını görebiliriz.⁸⁶

Öykü izleğinin tespit edilmesi, metnin çözümü için birinci anahtardır. Yazar, öykü öncesinde, kuruluştaki, kurguda, sonlandırmada hep aynı izlek çerçevesindedir. Öykünün tüm teknik unsurları, söz konusu temel düşünce (izlek ya da ileti) etrafında döner. Yazar, izleğini en iyi tanımlayacak ve aktaracak olan tekniği metne giydirir, sanat örtüsü ile üzerini örter. Metnin temel amacı olan izlek, kimi zaman bir cümleyle, kimi zamansa öykünün tamamında kendini gösterir:

İleti vardır, bir cümleyle sağlanır; ileti vardır, cümleye sığmaz, paragrafa dökülür; yine ileti vardır, bir öykü gerektirir. Ancak şu unutulmamalı: İleti sağlandığında-yani sağlanmıştır diye düşünüldüğünde-amaca ulaşılmıştır; cümle olsun, paragraf veya öykü olsun, biter. Ekleniecek tek sözcük bile fazla gelir artık.(...)asıl ileti öykünün bütününe yayılmıştır. Oradan alınır. Cümle ve paragraflardaki iletiler yan iletilerdir. Asıl iletiyi beslemekle görevlidirler. (...) ileti/mesaj, bulunduğu bağlamla bir bütündür.⁸⁷

Demek ki edebi eserin her anında ileti aramak gereklidir. Keşfedilecek iletilerin bütününden ve bunların kurgulama teknikleri ile diyalektiğinden metnin temel yazılma amacı ortaya çıkacaktır.

70 kuşağı öykücüsü olan Necati Mert, toplumsuluğun etkisiyle öyküde mesaja ağırlık vermiş, hatta ilk dönem öykülerinde mesajı öykünün temel amacı olarak değerlendirmiştir. İlk

⁸⁴ Çetişli, İsmail, “Açıklama, Yorumlama”, *Metin Tahlillerine Giriş, Roman-Hikâye*, Tuğra Matbaası, Isparta 2000, s.46.

⁸⁵ Mert, Necati, "Söylemek, Anlatmak", *Öykü Yazmak*, Hece Yay, Ankara 2006, s.159.

⁸⁶ Andaç, Feridun, “Öyküde İzleksel Olan”, *Öykücünün Kitabı*, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999, s.190.

⁸⁷ Mert, Necati, "Söylemek, Anlatmak", *Öykü Yazmak*, Hece Yay, Ankara 2006, s.160.

öykü kitabı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de yazar, ideolojik ve eleştirel mesajları yoğunluklu olarak işlemiştir. Değişim ve kent eleştirisi, ekonomik dengesizlik, sosyal dengesizlik, ideolojik söylem ve eylem, cezaevi hayatı burada sıklıkla işlenen konular olmakla birlikte mesajlarını da açık bir şekilde iletir; öyküler daha çok mesaj iletme için kurgulanmış izlenimi verir. Ekonomik ve sosyal dengesizlik üzerine kurulu olan “Bekçi”de, kızına ayakkabı almak isteyen, ancak maddi gücü buna yetmeyen; bunun karşısında da mesleği bünyesinde alamadığı ayakkabıları koruyan bekçinin durumu anlatılır. Öykünün sonunda mesaj açıktır:

Sonra copunu döndürüp iki eli arasında eğdi, esnetti, öfke tükürürcesine: ‘Artık hak etmeyenlere vurmayacam!’ dedi ve herkesin pabuç giyebildiği, bekçinin de hırsızın da olmadığı günler düşlemeye başladı. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 20)

Bekçinin durumu üzerinden toplumsal dengesizlik eleştirisi yapılmakta ve Necati Mert’in siyasi görüşünü de oluşturan sosyalizmdeki eşitlik ilkesi vurgulanmaktadır. Toplumcu öykücülerin temel kalıbı olan bu tarz hikâye, Necati Mert’in ilk dönem öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkar. “Ağa-Reis’le Savaş”ta da aynı durum söz konusudur:

‘Ama işçilerin telgrafına karşın işvereni tutmuşlar. Yani her zamanki gibi kullukçuluk. Kimden yana olunacağınızı bilmemenin sonucu işte bugünkü değersizliğimiz.’(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 28)

Yine “Kürsü” adlı öyküde sistem eleştirisine dair mesaj öykünün sonunda bildirilmiştir. Oğlu, yaptığı konuşma sırasında arbede sonucu tevkif edilen anne, doğrudan siyasi mesaj verir ki burada mesajı annenin vermesi dikkat çekicidir. Öyküde herhangi bir anne olarak anlatılan, öykünün sonunda ideoloji ve demokrasi üzerine konuşur, birlik çağrısı yapar; bu bağlamda klasik toplumculukta görülen bir kusur göze çarpar:

‘Demokrasi herkesin konuşmasıymış. Püf!’ dedi içinden. ‘Oğlum öyle derdi hep. İşte herkes burda. Kürsü de burda. Konuşsanıza. Önemli olan konuşmak değil, birlik olup kürsüye sahip çıkmak.’(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 35)

“Oruç Satmak”ta ben anlatıcı mesajı doğrudan kendisi verir. Mesajın içeriği yine sosyal-siyasi eleştiri bağlamındadır. Küçük yaşlardayken dondurma satıcısının neden para karşılığı satış yaptığını anlamayan anlatıcı, öykünün sonunda paranın değerini anlamış, hatta vazgeçilemez olduğunu öğrenmiştir. Burada modernizmin alım-satım kültürüne eleştiri söz konusudur:

Hey be çocukluk! ‘Parayı n’apacak ki!’ diye sormuştum. Paranın merkez olduğunu, her bir yolun paradan geçtiğini bilememişim. Bak, işte öğren şimdi? Para neler yapıyor. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 49)

Kapitalizm eleştirisi ve savunulan sisteme yönelik mesaj, “Göç Eden Çarşı”da da öykünün sonunda diyalog içerisinde doğrudan verilir. Modernleşme büyük sermayenin gücüyle zanaatleri yok etmiş, zanaat sahiplerini bünyesine çekerek emeklerinin karşılığını vermeden sömürü yoluyla kent içi karmaşada sindirmiştir. Öykü, ihtilal öncesi dönemi anlattığından kahramanda hala umut vardır; sistemin gücünü görüp karşı durmakta, bunca ilerlemişliğe rağmen devrim düşüncesi kendini gösterir:

Onların işi tıklarında canım! Fırtınaya tutulan bizi yine! Bi tutturmuşuz işçi olmam dükkâncı olurum diye. Örs başında olduktan sonra cumhurbaşkanı olsan nafîle! Adamlar fabrikasyon ayakkabıya hız verdiklerinde cıscıbıldak kalacaz ortada! İşçi olabilmek için fabrikalarında, birbirimizi yiyecez oysa! Senin anlacân adaşım, paçamızı dün de kurtaramamıştık, bugün de! Yarın ise malum değil! Ama belki! Allah kerim demişler çünkü! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 57)

İlk kitaba adını veren ve değişimin kaçınılmazlığını vurgulayan “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”de sosyal ve ekonomik eşitlik mesajı açıkça dile getirilir. Sonu gelmeyen ihtiyaçlar silsilesinde büyük uğraşlarla kazanılanın söz konusu ihtiyaçlara bir anda gidiyor olduğu düşüncesi, Rüstem’i eşitlik düşüncesine yönlendirir:

‘Yani sattığım öküzlerin yerine çifte hep ben koşulacâm! Senin didinmemle, yorulmamla da bunlar boylanacak hep! Herkesin bir koyup bir alması imkânsız mı ki?’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 86)

İletinin açık bir şekilde verilmesi, nihaî amaca ulaşmak demektir ki bu durumda söyleyecek başka söze gerek kalmaz. Bu durumda öykücü, iletisini metne öyle giydirmelidir ki, metin kendini hemen ele vermemekle birlikte, öykü tadını ve estetik unsurları gözeterek en yoğun şekilde ifade etmelidir. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler* bu çerçevede açık mesajlarla doludur. Simgesel manada mesaj içeren tek öykü “Sıkıyönetimle Gelen”dir. Sıkıyönetim döneminde Fatoş ve ailesinin evi askerlerce basılır, kitaplar talan edilir. Fatoş’sa olanlardan korkar, kendi kitaplarını muhafaza eder. Fatoş’un babası ile diyalogu sistem eleştirisine yönelik simgesel anlatımla yüklüdür:

‘Yazımı bırakır mısın babacığım?’ dedi Fatoş istekle.

‘Elbette ama niçin?’

‘Kitap oku bana!’ dedi. ‘Keloğlanı’nın Dev’i nasıl öldürdüğünü anlatan masalı oku bana.’

Sonra da hırkasının altından kitabı çıkardı, babasına verdi. Babası tam okuyacaktı ki Fatoş:

'Dur!' diye bağırdı. 'Her şeyi berbat edeceksin! Yavaş sesle oku! Çıt çıkarmadan! Hem de tane tane, birer birer! Dışarları tank dolu, adam dolu!'(Gramofonlar, Radyolar, Teypler,135)

Deneme, makale, mektup, fıkra gibi öğreticiliğe dayalı edebi türler kurgulama veya imgeleme dayanmadığı için iletisini muhatabına herhangi bir estetik veya sanatsal kaygı gütmeden direkt gönderilebilir. Öykü ise, hem hikâye esasına dayandığından hem de kısıtlı imkânlarından ötürü yoğun bir türdür; dolayısıyla iletisini de ayrıntıda aramak gerekir:

Öykü, bütündense, ayrıntıları; ayrıntılardan an'ları, izleksel olabilecek öğeleri içerir. Anlatımın örgüsü 'kısa', etki ve yoğunluğu 'uzun'dur bunun için, etkiyi, yoğunluğu sağlayan ise anlatımın izleksel yapısıdır. Öyküdeki anlamsal boyut, izleklerin nasıl/niçin verildiğine bağlı olarak ortaya çıkar. Bu da bir öykünün etkileyici, kolayca tüketilecek bir metin olup olmamasına bir göstergedir, bence.⁸⁸

Şiir de öyle veya böyle bir amaç doğrultusunda yazılır; ancak buradaki anlatı ve amaç en kapalı halde karşımıza çıkar ki şiirdeki kapalılığı başta 'imge' sağlar. Şiirsel imge de gerçeklikten doğar, gidişatı ise gerçeğin ötesinedir:

Şiirsel imge, şiir dilinin araçlarından birisidir. Duyular alanına girmeyen bir gerçekliği somutlaştırmak için kullanılan bir araçtır. (...) şiirsel imgenin yarattığı gerçeklik (buna resim ya da görüntü de diyebiliriz) yalnızca bilinç düzeyinde kalan bir gerçekliktir. (...) Şiirsel imge mantık-duygu bütünüdür. (...) şiirsel imge, anlatılmayanı anlatılır kılma, yani duyu-ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır.(...)⁸⁹

Hikâye edebiyatı içerisinde öykü türünün kısalığı neticesinde imgelere yer vermesi mümkündür. Çünkü öykü, kurgulama öğeleri bakımından diğer türlere göre daha kısıtlı imkânlarla sahiptir, bu kısıtlamalar içerisinde en etkili anlatımı elde etmeye çalışır. Dolayısıyla öykü türünün imge ile kısa ve etkili anlatımı elde etmesi mümkündür. Her iki türün (öykü ve şiir), direkt veya dolaylı olarak anlatma esasına dayanması, imgelere yer vermesinden ötürü birbirine yakınlığından söz edilebilir. Günümüzde öykü türü, 'kısa' sıfatıyla da nitelenmekte, böylelikle türün önemli bir özelliği de vurgulanmış olmaktadır. Kısa öykü tanımlaması ile anlaşılan, öykünün yoğunluğudur. Bir metnin kısa olması, onun anlam ve iletisinin küçük olduğu anlamına gelmemelidir. Nitekim öykünün etkileyici ve unutulmaz olması için gereken temel şart, bu kısalığı iyi değerlendirmesidir:

Sayfa azlığını mı göstermektedir 'kısa'? Zaman darlığını mı? Sayfalarca süren başarılı kısa hikâyeler, uzun yıllara yayılan olayları işleyen kısa hikâyeler, 'kısa' sözcüğüne başka bir anlam bulmamızı gerektiriyor. İki tanımın birleştiği nokta: aydınlanma, 'icmal' kavramı; çağdaş hikâyenin insani bir gerçekliği bir aydınlanma anı çerçevesinde geliştiren bir sanat türü olduğu.

⁸⁸ Andaç, Feridun, "Öyküde İzleksel Olan", *Öykücünün Kitabı*, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999, s.190.

⁸⁹ Bolat, Salih, "Yazınsallık ve Yazınsal İletişim", *Öykü Yazma Teknikleri*, Varlık Yay. İst, 2009, s. 23-24-25-26.

Öyleyse 'kısalık', bu aydınlanma anı'nı vurucu, unutulmaz kılabilmek için gereken 'yoğunluk' olmalıdır.⁹⁰

Öyküde yoğunluk, aydınlanma 'an'ının etkisiyle ölçülür, öykünün yoğunluğu, tek 'an'la sınırlı kalmasına karşın iletisini hedefe ulaştırabilmek amacıyla en küçük ayrıntıya dahi anlam katmasını gerektirir. Temel ileti, aydınlanma anında kendini gösterir, öykünün sonunda, bahsettiğimiz diyalektikten doğan mesaj, aydınlanma anı'nın iletisiyle kendini göstermeye başlar. Çünkü aydınlanma ile okur, öykünün gerçeği ile yüz yüze gelir, çözüme giden yol için ilk adımı atmış olur. Böylelikle aydınlanma anı iletisi de yazarın amacı olan iletinin temelini teşkil eder.

Sistem eleştirisi, sosyalizm savunusu, kentleşme karşıtlığı, modernlik itirazı, değişim eleştirisi, taşralılık taraftarlığı, geçmişe özlem, sosyal ve ekonomik dengesizlik içerikli mesajlarla dolu Necati Mert öyküsü, görüldüğü gibi ilk dönem örneklerinde mesajını biri hariç açık şekilde, yer yer kurguyla örtüşmeyecek biçimde vermiş, bu da öyküleri kurguya sahip bir deneme üslûbuna yaklaştırmıştır. Necati Mert öyküsü, Türk öykücülüğünde de önemli kırılmayı gerçekleştiren 80 ihtilalinden sonra biçim değiştirmiş, öyküleme tekniği daha verimli kullanılarak söz konusu mesajlardan ödün vermeden kurgunun içine gömülerek yazılagelmiştir. Örneğin 80 sonrası dönemde yazılan "Geceye Uçurulan Güvercinler"de geçmişe özlem ve eski insanların modern ile karşılaştırılması, bu bağlamda geçmişin değerli olduğu mesajı ben anlatıcı tarafından kurgunun sonucunda daha gizli bir şekilde iletilmiştir. Nebati Bey ile Berceste'nin arasındaki gizli seveda, ölümlerindeki tevafukla birlikte açığa çıkar, söz konusu gizlilik şimdi ile kıyaslandığında anlatıcıyı geçmişe özleme götürür:

Eskilerin örtük, yetersiz ve demode oluşlarına dair çok şey söyleniyor ya, aldırmayınız!
En çıplak şeyleri bile bir ifade edişleri, onların da vardı. Hatta bunları, tam istedikleri kadar ve tam da istedikleri biçimde anlatan insanlardı da onlar. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 120)

Öykü tekniğinin ilk dönem öykülerine göre ileri boyutta kullanıldığı "Semiramis'in Tülleri"nde de modern eleştirisi mesajı kurgu içerisinde öne çıkar. Postmodern öğelerle örülü öyküde anlatıcı kurgu içerisinde kendini gösterir; anlatılanların tamamının bir kurgu olduğu okuyucuya bildirilirken diğer taraftan modernizme yönelik eleştiri mesajı iletir:

Kim artist, kim dansöz? Yönetmen hangisi, ya figüran? Yalan mı, gerçek mi? Aslı nerede, nerede Kerem? Hiçbiri belli değildi. Bunlar benim şakacı mikserimde, birbirleriyle, isim, yüz, kişilik, yer ve zaman değiş tokuş ediyorlardı yalnız. Onun için kapak yıldızı, kraliçe, 'supergirl', Sophia Loren, vamp, konsomatris birbirlerine çok kolay dönüşüyor; ne marifettir, kimi

⁹⁰ Uyar, Tomris, "Hikâyede Yoğunluk", *Öykücünün Kitabı*, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999, s.261.

ufak tefek şeyleri de öyle ustaca kullanıp poz veriyorlardı ki çektiğim fotoğrafların hiçbiri de müstehcen olmuyordu. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 93)

Burada bildirilen mesaj, öykünün herhangi bir yerinde çatışmadan doğan ya da kurgu tekniğiyle içeriğin özdeşleşmesinden kaynaklanan aydınlanma anının ortaya çıkması niteliğindedir. Mesajdan doğrudan bahsedilmez; içerikte var olan diyalektik birliktelik metnin bütününe ileteceği mesajı taşır. Dolayısıyla bu tarz yoğun anlatıma sahip öykülerde mesaj daha çok öykünün neden yazıldığı sorusuna verilecek cevap bünyesindedir. Böylelikle Necati Mert'in 80 sonrası öykülerini çözümleyebilmek için daha dikkatli okura ihtiyaç vardır. Tek bir durumdan doğan, çatışma içermeyen, yaşamsal gerçeklikten bir kesiti anlatıcı vasıtasıyla okura ulaştıran öykülerde de yine yazılma sebebi çerçevesinde bir mesaj vardır; ancak bu mesaj anlatının basit görünümü bünyesinde daha alt katmanlarda gizlidir. “Hiç İsyansız”da torunu Erman'ı gelininin engellemesiyle göremeyen, torununa hasret çeken ancak bunu alenen dile getirmeyen Necibe'nin mırıldandığı ve italik şekilde verilen şarkı sözleri, bu mesajı bize gizliden taşır:

Yine bir sızı var içimde akşam oldu diye

Gözüm acıyor ağlarım halime hâlâ bilmem niye?

İstemem geceyi onda mehtap gâm oldu diye

Gözüm acıyor ağlarım halime hâlâ bilmem niye?(Hiç İsyansız)

“Hatıraltı” adlı öyküde de, anlatıcının geçmişe duyduğu özlem mesajı, bunun bir devinim şeklinde gerçekleştiği teknik ile bütünleştirilerek verilir. Hatıraltı başlığının devamında –larlayım ekleri ile başlık içeriğe dâhil edilirken, öykünün sonunda geçen “Hatıraltı-“ ifadesi anlatıcının söz konusu hatıraları sürekli yaşadığı, geçmişe özlem duyduğu mesajını taşır. Postmodern öykünün dikkat çekici örneği olan ve kitaba da adını veren “Zamansız”, tiyatro formatında kurgulanmış, tiyatro-öykü arasındaki türler arası geçiş biçiminde yazılmıştır. Necati Mert'in yukarıda örneklediğimiz ilk öykülerinin klasik toplumcu mesaj iletme alışkanlığından çok uzakta olan öykü, her ne kadar Türk öykücülüğündeki değişime ayak uydurup yepyeni bir formatta sunulurken, sosyal mesaj iletme kaygısı da ihmal edilmemiştir:

‘Sana geliyordum, cebim çaldı, baktım Ero, Ercan n’ber falan, ‘Boştaysan alayım seni’ dedi, ‘Al’ dedim, Gülünce’de onlardaydım. Yamaçta. Havuzda. Yoksa Necati Ağbi’n, Garipler’in yıkılacak olmasına senin üzerinden ağıt mı yakacak? ‘(Şarkı okuyup geçen bir afet gibi)
(Zamansız, 90)

Görüldüğü gibi yazar-anlatıcı, öyküsünde mesaj ileteneğinin, öyküsünün amacının ne olduğunun mesajını da açık bir şekilde dile getirmiştir. Böylelikle yeni bir anlatım tarzı deneyen Necati Mert, daha öncesinde kurgu bünyesine sıkıştırmaya çalıştığı mesajını açık bir şekilde, hatta önceki öyküleme alışkanlıklarına ironik bir yaklaşımla hem amacından taviz vermemiş hem de öykünün teknik imkânlarını zorlamıştır.

3.1.6. Öykülemeye Gerekçe

Ayrıntıların varlığı ile öykünün neden ortaya çıktığı da tespit edilebilir. Her anlatılanın bu bağlamda bir gerekçesi olması gerekmektedir. Gerekçeleştirme, daha ziyade modern öykücülüğün gerekliliklerindedir:

(...)modern anlamda hikâyeyi hikâye yapan özellik olay örgüsündeki radikal değişikliktir. Daha önceki hikâyelerde, öykünün temelini oluşturan özellik 'sonra ne oldu' iken, modern hikâyede 'neyin sonucu olarak ne oldu' öncelik kazanır. (...) Bir başka deyişle sebep-sonuç ilişkisi, modern hikâye anlatmanın temelini oluşturur.⁹¹

Gerekçeleştirme, sadece öykü bağlamında bir zorunluluk değildir; edebiyatın tüm alanlarında sebep-sonuç ilişkisi, eserin temelini teşkil eder. Yazar, olayın ne olduğundan ziyade niçin vuku bulduğunun peşindedir. Bunun içinse çeşitli teknik unsurlar yol göstericidir. Yani, kurgunun içerisinde anlatılanın yeri belirlenirken ilk olarak dikkat edilmesi gereken, olayın hangi sebepten doğduğudur; yazarın eseri üretmesinin sebebi, bu gerekçeleştirme ihtiyacıdır: "(...)gerçek, bir sanatçıyı ilgilendiren şey (edebiyatta) bu işler, olaylar ve eylemlerin kendisi değil, daha çok, bunların niçin olduğudur, hangi manevi dürtü sonucu ortaya çıktığı, bu davranışlarda bulunmuş olan kişinin kişiliği ile psişe'sinin ne biçim dile getirdiğidir."⁹² Edebi eserdeki her unsur, birbirine bu ilişki çerçevesinde bağlı olmak durumundadır. Öykü türü bağlamında Çehov bu durumu "tüfek" istiaresi ile ifade eder:

Öykünün başında duvara asılı bir tüfekten söz edilmişse, Çehov bu tüfeğin eninde sonunda patlatılması gerektiğini söyler. (...) Öyledir de tüfek, tüfekle sınırlı değildir. Tüfek, bir sembol burda. (...)Bütün bunların, Çehov, eninde sonunda patlatılmalarını istiyor işte. Yani öyküde niçin bulduklarının ortaya çıkmasını. Bunun anlaşılmasını. Nesne olsun, mekân olsun, kişi olsun, hiçbirinin gelişigüzel seçilmemesini.⁹³

⁹¹ Boynukara, Hasan, "Hikâye ve Hikâye Kavramları", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, s.46-47, s.133.

⁹² Kagan, Moissej, S., "Sanatın Nesnesi Sorunu", *Estetik ve Sanat Notları*(Çev.Aziz Çalışlar), Karakalem Kit.İzmir 2008, s. 234.

⁹³ Mert, Necati, "Çehov'un Tüfeği", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.143.

Öyküde herhangi bir zaman, gelişigüzel bir mekân ya da öylesine canlandırılmış karakter yer almaz. Olay örgüsünün parçaları olan bu ögeler, öyküde iletilmek istenenin ev sahipliğini yapar. Özellikle öykü, yukarıda bahsi geçen kısıtlı imkânlarla sahip olduğundan anlatımını en yoğun şekilde gerçekleştirir; dolayısıyla “duvardaki tüfek” öykü türüne mahsustur ve kesit öykücülüğünün ustası Çehov tarafından oluşturulmuş bir istiairedir. Bu bağlamda, öyküde her anlatılan bir yere çıkar, “uyanış” evresinde kendini gösterir. Sonuç olarak diyebiliriz ki öykü sadece anlatılan herhangi bir olay’dan ibaret değildir.

Necati Mert’in öykülerinde de anlatılanların gerekçelerini tespit etmek mümkündür. Yazarın tüm öykülerini tek bir öykü gibi düşündüğümüzde, yukarıda ele aldığımız mesajları iletme kaygısı yazarı öyküye yöneltmiştir. Özellikle ilk dönem öykülerini içeren *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de toplumsal ve ideolojik söylem, öykülerin temel yazılma gerekçesi konumundadır. Hemen her öykü gerekçesi çerçevesinde açık bir mesajla bitmekte, öykü söz konusu mesajın söylenmesi gerekçesiyle yazıldığı izlenimini vermektedir. Diğer taraftan kurgunun da sebep-sonuç ağıyla örüldüğünü görmek mümkündür. Örneğin “Mustafa’nın Karesi”de Mustafa, geçim sıkıntısını giderme adına ek iş yapıp bu süreçte babasıyla tartışmasından dolayı kente göçmüş, taşralılık alışkanlıklarından ve kentli sistemin taşralıya uygun olmamasından dolayı kente tutunamamıştır. “Bekçi”de maddi sıkıntı çeken ve kızına ayakkabı alma düşüncesinde boğulan Bekçi Arif, bekçiliğini yaptıkları ile kendisini karşılaştırıp sosyal dengesizliği fark eder ve mesleği ile çelişerek yapması gerekeni yapmaz; ayakkabı mağazasını soymak isteyen hırsıza müdahale etmez. “Kürsü”de genç öğretmen ideolojisini izinli gösteride savunurken provoke edilir; öğretmen tevkif edilir. Öğretmenin annesinin birlik çağrısı da oğlunun kürsüde yalnız bırakılması, bu yolla sistemin de kendini gerçekleştirmede herhangi bir engelle karşılaşmamasına karşı çıkışı dolayısıyladır. “Büyük Mağaza veya On Bir Paça Nizami”de Nizami, ekonomik sistemdeki merkezileşmeden ve büyük sermayenin zanaatları sömürmesinden dolayı kente göçmek istemez; amacı emeğinin karşılığını kendi imkânları ve alın teri ile kazanmasıdır. Sisteme eleştirisi bu yöndedir. Kentleşme kaçınılmaz olmuştur; öykünün sonunda verilen işçi haklarına sahip çıkma mesajı, kaçınılmaz olan kentleşmeye, dolayısıyla modernleşme ve liberalleşmeye kent içinde karşı durmak yönündedir. “İbrahim Usta’yı Karartan Güneş”te İbrahim Usta taşradan kente göçmüş, rahatsızlığından dolayı kentte iş tutturamamış, karısı Cabiranım’ın diktiği gömleklerle geçimini sürdürmek durumunda kalmış, ancak bu durum İbrahim Usta’yı karısının gölgesinde bırakmıştır. Taşralı Cabiranım da bu durumdan rahatsızdır; ancak kent kültürü taşralı anlayışı bünyesinde barındırmaz, İbrahim Usta ve Cabiranım’a uymayan kentli

yaşam, geçim sıkıntısından dolayı uydurulmak zorunda kalmıştır. “Şehir”de İlyas, burjuvayı temsil eden patronuyla tartışmış (söz konusu göç sebebi “Mustafa’nın Karesi”ndekine benzerdir), kente göçmüş, orada iş tutturmuş; ancak evlenme sürecinde henüz taşradan kopmamış ve köyündeki Mahmure ile evlenerek birlikte kente yerleşmiş, kentin rekabet ortamında kazançlı çıkmış, mal varlığını; yani kentliliğini, modernliğini güçlendirmiş ve kendisinde geleneği temsil eden Mahmure’nin değişmemesine karşı çıkararak Mahmure’nin değiştirilebileceğini kendisine söylemiş ve bunun üzerine Mahmure köyüne geri dönmüştür. “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”de Rüstem hızlı değişime ayak uydurmak için mücadele etmiş, sonunda değişimin karşısında durmaya çalışsa da değişimin kaçınılmazlığını anlamıştır. Yine burada kente göçüp kentli olmayı başaran Amedefendi ile taşralı kalan Rüstem arasındaki çatışma, değişime ayak uydurup uyduramama dolayısıyla. “Yol”da yeniliği savunan babanın düşüncesi, yolda karşılaştıkları kazadan dolayı değişmiştir. “Domates”te anlatıcı söz konusu dönemde yoğunlukta olan siyasi suçtan dolayı tevkif edilmiş, bir yanlışlık olduğu düşüncesiyle günlerce salıverilmeyi beklemiş; bu süreçte yemeklerden yola çıkarak cezaevi ve askeri zihniyete yönelik eleştirilerde bulunmuş, ancak cezası onanınca gönderildikleri yeni cezaevinde öykünün başından beri hasret çektiği domatese kavuşmuş ve bu yolla özgürlüğünü tadarak hapisliğinden dolayı mutluluk duymuştur. *Minnacık Bir Uçurum*’da da olay ağırlıklı hikâyelerde sebep-sonuç ilişkisi görmek mümkündür. “Yemek”te anlatıcı, arkadaşı Cavit’in sosyal ve ekonomik durumunu öğrenir; geceyi uykusuz ve yemeksiz geçirir. “Bakkalın Sinekleri”nde bakkal Ahmet Bey, kent içi rekabet ve kazanma mücadelesinden dolayı dükkânda sinek avlamaktan korkar. “Gizli Zabıtanın”da Mesut, trende yanındaki köylü ihtiyarla konuşmak istemez; çünkü Mesut Bey olma çabasıdır. İhtiyar ise sürekli konuşur, soru sorar; Mesut’u da konuşturmaya çalışır. Öykünün sonunda ise ihtiyarın tüm bu sorgusunun Mesut’un gizli zabıtanın olup olmadığını anlamak için olduğu anlaşılır. “İki Portakal”da Avukat Cemal Bey stajyeri Serap ile yakınlaştığından eşine durumu belli etmemek için iki portakal alıp gider. Cemal Bey Serap’la münasebetini iletir, karısını boşar; ancak Serap geldiği pervasızlık ile Cemal Bey’i terk eder. Cemal Bey’se eşinden, eşine hediye ettiği portakallardan mahrum kalır. Tiyatro sahnesi formatında kurgulanmış “Minnacık Bir Uçurum”da birinci perde geleneği, ikinci perde moderniteyi temsil eder, perdeler arası geçiş gelenekten moderne geçişi imlemek içindir. Uzunca örneklediğimiz iki öykü kitabının haricindeki diğer öykülerde de neden-sonuç ilgisi, hem kurgusallığı sağlamlaştırmak hem de Necati Mert öykücülüğünde birincil derece öneme sahip olan mesaj iletme kaygısını beslemek şeklinde kullanılmıştır.

3.2. ANLATIM TARZLARI

Anlatmak, edebî metinler için temel teşkil eder. Ancak edebi eserlerde anlatılandan ziyade anlatımın nasıl gerçekleştiği önemlidir. Zira aynı konular farklı kişilerce yüzyıllardır anlatılagelmiş, hatta bazı yazarlar anlattıkları konu ile bütünleşmişlerdir. Ancak edebiyat dönemleri, anlatımının içeriği ile sınıflandırılmaz; önemli olan biçim özellikleridir. Sözelimi Halk edebiyatı ile Divan edebiyatı aşk temasını aynı dönemde konu edinir, işleyişleri farklı olduğu için farklı süreçler olarak değerlendirilir. Ya da Cumhuriyet sonrası edebiyatımızda birbirinin tam karşısında olan edebi anlayışlar, içeriklerinden ziyade biçim özellikleri ile farklılıklarını gösterir. Öykü türü için de aynı durum geçerlidir. Öykü tarihine baktığımızda, hele geleneksel hikâye türü ile birlikte düşündüğümüzde insanlığın başlangıcından bugüne değin anlatılmayan pek kalmamıştır. İnsanlar tecrübelerini, tecrübe etmek istediklerini öykü formatına dökmüşler ve aynı temaları kişiselleştirerek işlemişler ve işlemeye devam etmektedirler. Anlatmaya dayalı edebi türlerden öykü, diğer sanat dallarına nazaran biçimi daha önemli kılar. Çünkü öykü, başlangıçta, şekil itibarıyla kısa bir türdür. Dolayısıyla öykücünün sınırları içerisinde okuyucuya yeni bir dünya sunması, konusunu etkili ve güzel biçimde anlatması oldukça güçtür. Bunu yapmak için biçimin çeşitli özelliklerinden faydalanılması gerekir. Hayattaki her şey öyküye konu olabilir, bu noktada kısıtlama yoktur. Ancak öykünün biçim özellikleri her şeyin işlenmesi eylemini kısıtlar, onu kalıplara sokar. Anlatım tekniklerinin imkânlarından yararlanıldığı sürece anlam çeşitlilik kazanır, dinamik ve yoğun olur. Edebi eser, okuyucusu sayısınca anlama ve tada sahiptir. Dolayısıyla edebi eserin eleştirisi konu veya yapıya yönelik değil, bıraktığı estetik tada temellendirilmiş olmalıdır. Estetik tattan kasıt, okuyucuya öyküdeki değişme sürecini başarılı bir şekilde yansıtabilme yeterliliğidir. Söz konusu değişme ise, başta karakterin duygu ve düşünce dünyası olmak üzere eserin başında ve sonunda farklılaşmaları tespit etmektir. Bu noktadan yola çıkarak değişimin yönü (iyiden kötüye/kötüden iyiye), değişimin getirdikleri/kaybettirdikleri, tüm bunların sonuç ile ilişkisi ve eserin değişme sürecinin kırılmalarını okuyucuya belli etmemesi, estetik tat için ön koşullardır. “Üstün bir yapıyı yaratan özellikler, karakter, olay dizisi ve düşünce gibi unsurların, duygularımızı zevk verecek şekilde tahrik eden güçlü bir sentezde birleştirilmesinden doğar.”⁹⁴ Tüm bu özellikler çerçevesinde Necati Mert öyküsü, biçimsel özellikleri ile dönemden döneme farklılık taşır ve sürekli gelişen bir öykü çizgisi kendini gösterir. İlk dönemde kuşağın hemen hepsinin işlediği sorunlar ve sisteme yönelttiği eleştiriler, Necati Mert’te de aynı doğrultudadır. Bu bağlamda farklılaştırıcı olan öykülerin

⁹⁴ Crane, R.S., “Yapı Kavramı”, *Roman Teorisi*, (Çev: Prof.Dr. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay, Ankara 2011, s.133.

teknîğidir. Necati Mert öyküsü, en yoğun mesaj ilettiği dönemde dahi estetik unsurları ihmal etmemiş, teknik özellikleri geliştirerek öyküsüne dâhil etmiştir.

Çalışmamız, hem içerik incelemesini hem de teknik incelemeyi konu edinmiştir. Burada Necati Mert öykülerinde kullanılan anlatma tarzları tespit edilecek ve anlatım tarzlarının teknik imkânlarından ne ölçüde faydalandığı incelenecektir. Öncelikle söz konusu anlatma tarzı hakkında kısa bilgi verildikten sonra Necati Mert öyküsünde bu anlatma tarzından ne ölçüde yararlandırdığı tespit edilecektir. Bu çerçevede incelenecek tarzlar şunlardır:

1. Sahneleme
2. Anlatma/Tahkiye
3. Özetleme
4. Tasvir
5. Bilinç akışı/İç Çözümleme – İç Monolog
6. Geri dönüş/Flashback
7. Montaj
8. Leitmotive

3.2.1. Sahneleme/Gösterme

Sahneleme, tiyatroya ait bir terimdir. Tiyatro sanatında kurgu, herhangi bir aracı kullanmadan direkt izleyicinin önünde gerçekleşir; zaman ve mekân öğeleri de kurgunun canlandırılmasına eşlik eder. İzleyici kendini olayların içindeymişçesine hissederek, hatta zaman zaman içinde bulunarak, hem görsel hem de işitsel olarak kurguya şahitlik eder. Böylelikle olaylar inandırıcılık bakımından en canlı haldedir. Sahnelenen bir kurgudur; ancak kurgu direkt izleyiciye aktarılır.

Yazınsal eserlerde sahneleme, tiyatrodakinden farklılık göstermektedir. Nitekim tiyatronun hedef kitleye kurgu esnasında ulaşma imkânı yazınsal eserlerde mümkün değildir. Bu tür eserlerde sahneleme/gösterme dil vasıtasıyla sağlanmaktadır. Yazarın dilin ve yazınsallığın imkânlarından faydalanarak sahneleme tekniğini kullanması, kurgunun inandırıcılığını artırır. Çünkü anlatma tekniğinde anlatılar, bir aracı vasıtasıyla okuyucuya

ulaştırılırken gösterme/sahneleme tekniğinde dil harici herhangi bir aktarıcı söz konusu değildir; dolayısıyla okur dikkatini metin üzerine yoğunlaştırır:

Sahne, okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır. Böyle bir etkinliğin olmasıyla, onun okuyucu tarafından işitilmesi arasında sadece romancının olayı anlatmasına yetecek kadar zaman vardır.(...)Bir olaylar dizisinde dönüm noktası (crisis, climax), sanatını bilen romancılar tarafından daima sahne ile verilir.⁹⁵

Kurgu, çatışmanın şiddeti ölçüsünde okuyucunun merak duygusuna hitap eder. Çatışmanın dorukta olduğu an (anti climax)'ın sahneleme ile verilmesi, aradaki anlatıcı faktörünü ortadan kaldırır ve okuyucuya yalın bir doruk noktası sunar. Özellikle duyguların yoğun olduğu anlarda sahnelemenin kullanılması, okuru olayların içine çekecek, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi olayların o anda oluyormuş hissini yaşanmasına sebep olacaktır.

Sahneleme, anlatılmak istenenin en kısa şekilde verilme yöntemidir. Anlatma tekniğinde yazar okuyucu ile direk muhatap olduğundan, en ince detaylara kadar okura bilgi vermek durumundadır. Ancak sahneleme tekniğinde kullanılan diyaloglar, tasvirler ve semboller olayın en kısa haliyle okuyucuya ulaşmasını sağlar: "Bir sahnede, aynı uzunlukta olan bir özetin verebileceği miktar ve hacimde bilgi vermek mümkün değildir, fakat çok anlamlı ve sembolik bir sahneyle de uzun bir özetin verebileceği kadar zengin bir hayatın imajı yaratılabilir."⁹⁶ Sahnelemenin olay akışını hızlandırmanın ötesinde farklı işlevleri de vardır:

Yazdığınız hikâye ve romanda sahne sanatsal yapı ve süreklilik sağlar. Çaba gösteren romancı gösteren genç romancının feryat ettiği yerlerden birisi olan, bölüm sonlarını çözüme ulaştırır. Karakter ve olay örgüsünü geliştirir. Sahneden sahneye yapılan geçişler zamanın akışını gösterir, zira karakterin inandırıcı şekilde değişmesi için zamanın geçmesi gerekir.⁹⁷

Sahne, karakterin canlı tutulmasına imkân sağlar. Diyaloglarla konuşturulan karakter, iç ve dış dünyası ile bilgiler verir, anlatılmasına gerek kalmadan kendini okuyucuya tanıtır. Ayrıca olayların düğümü ve çözümü sahneleme tekniği ile yoğunluk kazanır. Bir sahnenin bitişi yeni bir sahnenin de doğuşuna sebep olur, böylelikle sonuç ve yeni başlangıç için yazara ve okura yol sunulur.

⁹⁵ Bentley, Philis, "Özet Tekniğinin Kullanılışı", *Roman Teorisi*, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay, Ankara 2011, s.54.

⁹⁶ Bentley, Philis, agm, age, s.56.

⁹⁷ Grove, Fred, *Öykünün Sahne Testi*, *Öykü Sanatı*, (Haz. Hasan Çakır), Çizgi Yay., Konya 2002, s.99

Necati Mert'in öykülerinde sahneleme tekniğini görmek mümkündür. Hatta kimi öykülerin tamamen sahneleme üzerine inşa edilmesi, öykü ile tiyatro arasında bir tür elde edilmesini sağlar. Klasik anlamda sahneleme, diyaloglarla kurulmuştur ve buna göre diyalogların bitiminde anlatıcı görülmez. Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde diyalogların anlatıcı ile beraber gerçekleştiği görülür ki bu durum sahneleme tekniğini bozar. Sahneleme tekniği öykü için gelişmiş bir tekniktir ve sahnelenenin içerisine okuyucu da dâhil edilme amacını taşır. Dolayısıyla edebiyatımızda toplumcu anlayışın hâkim olduğu dönem ürünlerinde sahneleme tekniğinden ziyade anlatma tekniği öne çıkar. Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde de söz konusu tekniğin gerçeklik hissi oluşturma bağlamında kullanıldığından söz edilemez. Nitekim bu öyküler daha çok mesaj iletme kaygısındadır, mesajını en açık şekilde bildirir ve bu süreçte anlatma tekniğinin imkânlarından faydalanır. Diyaloglu bölümlerde de anlatıcı “dedi, dedim, söyledi, kızdı, bağırdı vb.” ifadelerle araya girerek sahnelemeyi bozar. Ancak “Yol” adlı öyküde diyaloglar sahneleme tekniğine uygun şekildedir, araya anlatıcı girmez. Bu şekilde karakterlerin konuşmalarında anlatıcının olmaması sahnede çatışmayı artırır. Sahneleme tekniğini tasvirlerle de elde edilebilir. Olayın gerçekleşeceği zeminin önceden zihne yerleştirilmesi ve bunun üzerinde olayın sahnelenmesi, gerçeklik hissini artırmaktadır. Bu anlamda “Minnacık Bir Uçurum” dikkat çekicidir. Öykü, gerçek anlamda sahne üzerine kurulmuştur ve böylelikle tiyatro-öykü arası geçiş gerçekleşmiştir:

Geniş, kocaman bir sahneydi. Lacivert ve koyu bir boşluk yükseliyordu. Tostoparlak bir ay ve titreşen birkaç hüznünlü yıldız vardı o boşlukta.

Ay tostoparlaktı, ama ıslıl ıslıl değildi. Kullanılmış bir paraşüt ya da nice şişirilmiş bir balon gibi havasız, kırış buruştu. (Minnacık Bir Uçurum, 75)

Bir tiyatro oyununun öyküsü olan “Minnacık Bir Uçurum”, aynı zamanda sistemin bir oyun olduğunu, halkınsa bu oyunu seyrediyor olduğunu vurgular. Yine öyküdeki oyunda gördüğümüz sahneler arası geçiş, geleneksellikten modernliğe geçişi temsil eder. Öykü tiyatro sahnesi üzerine kurulduğundan anlatıcıda da değişiklik gerçekleşir; tiyatrodaki her karakterin anlatıcı olması durumu burada da karşımıza çıkar. Metinde koyu harflerle verilen bu bölüm sahneleme tekniği bakımından önemlidir. Sahnelemenin kullanıldığı yerde gerilim ve çatışmanın da kuvvetlendiği görülebilmektedir. Öyle ki sahneleme tekniğinin metni gerçeğe yaklaştırması bu yolla mümkün olur. Necati Mert'in öykülerinde gerilimden fazlaca bahsedilemez; hatta olaysız, yalnızca bir durumu anlatan öyküler de yoğunluktadır. Ancak

gerilim ögesine sahip “Çiğdem”de tasvirlerle anlatmanın birlikteliği sahnelemeyi oluşturmaktadır:

İyice yükseklerdeyiz. Yol biraz bozuldu. Daraldı. Yokuşladı. Sık kasisler ve virajlar başladı. Dağdır, orman yoludur, olur bu kadar dedik. Arkaya bakıyoruz. Dokurcun, dere içi kavaklar, hatta genç meşeler... Hiçbir şey gözüküyor. Korkuyor muyuz acaba? Yok canım! Kayın ormanındayız şimdi de. Krom, gümüş, altın, limon, saman, kanarya, başak, kehribar, yılışık, cırlak, koyu, uçuk... sarının bin bir kıvamı içindeyiz. (Gönüller Küçüldü, 56)

Çiğdem yaylasına çıkan anlatıcının yolu şaşırıp kaybolması ile başlayan gerilimde okuyucu kendini anlatıcı ile özleştirebilir ve gerilimi yaşar. Tasvirlerin de birlikteliğiyle gerilim sahnesi kazanan öyküde çatışmanın çözümü için okur ile anlatıcı birlikte mücadele eder. “Saksıda Papatya”da diyaloglar ile sahne kurulmuştur ve anlatıcı diyaloglar arasında kendini göstermez:

Benimle yürüyor, bir yandan da soruyordu:

‘Dilerim aylıklıkta değil, bir öykünün peşindedir?’

‘Bir öykünün içindeyim!’ (Gönüller Küçüldü, 69)

“Her şey Kendi Yağmurunda” bir gidiş sahnesini gösterir. “Gidiyor musun?” sorusu ile diyalog kurularak başlatılan öykü, sadece gidiş anını sahnelemektedir. Bu tek an içinde geri dönüşlerle beslenen öykü, “Niçin gidiyordun anlamıyorum!” diyalogu ile bitirilir. Adam kadına herhangi bir şey söyleyemez, gidiş sahnesi böylelikle tamamlanır. “Canım Rüyada” da yine tek sahne üzerinde şekillenir; sahne kahvaltı masasıdır. Tasvirler ve diyalogla kurulan sahnelemede “canım rüyada” leitmotive’i ile Necati Mert öykücülüğünde farklı bir çizgi oluşturulmuş, tekniğin imkânları öne çıkmıştır. Sahneleme tekniğinin en ileri şekilde kullanıldığı “Zamansız”, öykü ile tiyatronun bütünleştirilmesi şeklindedir. Parantez içi italik ifadelerle sahnenin tasviri yapılmış, diyaloglarla sahne formatı oluşturulmuştur. Öykü diyalogla başlar ve parantez içinde mekânın tasviri yapılmıştır:

‘Betüş aşkım nerdesin? Kahvede seni bekliyorum.’ (Bir evin üst kat sofası gibi bir yer. Biri solda ayrı gibi duran birkaç ahşap masa, sayılı hezaren sandalye dışında eşyasız. Ama renkli. Masalarda rengârenk örtüler. Sandalyeler minderli. Cephede kapı. Açık. Önünde çatıya tırmanmış asma, geride karşı evin bahçesi. Ağaçlar. Arada sokak olmalı, zaman zaman uzaktan uzağa kadın, çocuk sesleri, hatta klarnet. Duvarlarda mahalle hayatından boy boy hatıra fotoğraflar. Eski bir banka afişi: Logosu leylek; paraşütle getirir gibi ev getiriyor gagasında. Sakinler herhalde iş’te. Kahve boş. Ocakçı bile görünmez.) (Zamansız, 89)

Anlatılanların bir kurgu ürünü olduğunun doğrudan bildirildiği, bu bağlamda yazarın kendini açıkça gösterdiği öyküde sahneleme tekniği vasıtasıyla okuyucu kendini sahne

içerisinde bulur, her kahramanın sahneleme dolayısıyla anlatıcı rolü üstlenmesi, okuyucunun direkt karakterlerle muhatap olmasını sağlar. Toplumsal, siyasal eleştirinin de ihmal edilmediği öyküde Garipler'in yıkılması meselesine değinilir. Karakterlerin diyaloglar içerisinde hissettikleri ya da söyleyiş biçimleri de yine parantez içi italik ifadelerle bildirilmiştir:

'O mu? O kim?' (*Umutla.*) Cevap vermiyor. 'Zor olmuştur burayı bulmanız?' (*Yenik.*)"
(92)

"'Duyunca şaşırılmışın. Necati Ağbi, 'Beklemiyordu galiba' dedi' (*Sesi kısık, kırık ama sevdalı.*) (92)

'Muhterem sakinler! Adları garip kendileri gönül zengini hemşerilerim!' (*Kaynaşma. Gürültü.*)" (94)

'Zamansızlığımı...' (*Soru vurgusuyla.*) (Zamansız, 94)

Öykünün sahne üzerine kurulduğu sahneleme tekniğinin imkânlarının ileri derece kullanılmasının yanında bizzat anlatıcı tarafından da bildirilir. Öykü "Sahne kararır." ifadesiyle biter.

Necati Mert, ilk dönem öykülerinde standart bir kurgulama yolu izlemiş, mesaj ağırlıklı bu öykülerde sahneleme tekniğinden fazlaca yararlanmamıştır. Ancak 1980 sonrası öykülerinde teknik öğelerin standart kurgu dışında önem kazandığı görülmektedir. Hatta sahneleme bağlamında tekniğin ileri derecede öykünün bütününe kapsayacak şekilde kullanıldığını görmek mümkündür. Bunun yanı sıra tasvir ve diyaloglarla oluşturulan sahne havasında anlatıcı aradan çıkarak okuyucunun doğrudan metin ve karakterlerle muhatap olması sağlanmış, bu yolla gerçeküstü öğeler kullanılsa ya da anlatının kurgu olduğu doğrudan bildirilse de öykülerin gerçekle ilişkisi üst düzeye çıkarılmıştır. Çatışma ortamı kurmada da aktif olarak kullanılan sahneleme, yine de Necati Mert öyküsünde birinci derecede önem kazanan anlatım tarzı değildir.

3.2.2. Anlatma/Tahkiye

Edebiyat, anlatma ihtiyacı ile doğmuştur. İnsanlığın ilk dönemlerinde anlatma sözle gerçekleşmiş, yazının kullanılması ile yazınsal edebiyat ortaya çıkmıştır. İlk dönem ürünleri olan destan, halk hikâyeleri, masal vb. türlerde, yazınsal edebiyat ürünleri şiir, manzum hikâyede ve modern edebiyat ürünleri roman ve öyküde anlatıcı metnin parçası olmuştur. İlk dönem ürünlerinde anlatıcı, anlatısını sözle ifade ettiğinden doğrudan dinleyiciye hitap etmiş,

ilgi metinden önce anlatıcı üzerine yoğunlaşmıştır. Böylelikle de metinden çok anlatıcının konumu ön plandadır. Yazınsal döneme geçildiğinde anlatıcının söz konusu tesiri başlarda kendini gösterir. Her şeyi bilen anlatıcı ile kaleme alınan metinlerde, metin ile okuyucu arasında anlatıcı yine kendini göstermektedir. Ancak modern döneme geçildiğinde roman ve öykü türünde, özellikle realist eserlerde anlatıcı etkisini yavaş yavaş yitirir ve okuyucu ile metin arasından çıkarak yerini sahnelemeye bırakır. Her kurgunun muhakkak ki bir anlatıcısı vardır; ancak metin okuyucuya ulaştığında artık ona yeni bir dünya sunulmuş olur ve herhangi bir aracı vasıtasıyla değil doğrudan kendi zihniyle metnin dünyasına girmek ister. Dolayısıyla anlatma tarzı, ilk dönemde olduğu kadar etkili değildir.

Anlatma yönteminde anlatıcı, metnin tamamına hâkimdir. Önce ve sonra anlatıcının keyfi tutumuna bağlıdır, okuyucu veya dinleyici söz konusu keyfiyete mahkûm kalır, anlatının kendisi ile muhatap olamaz. Tanım olarak anlatma/tahkiye: "anlatıcının birtakım olayları ve bu olaylar çerçevesinde insanları, belli bir mekân ve zaman çerçevesinde dinleyici/okuyucuya nakletmesi"⁹⁸dir. Metinde anlatıcının varlığı, metnin kurgusal olduğunun ilk göstergesidir. Hâlbuki kurmaca metinler, kurmaca olduğunu hissettirmediği ölçüde başarılıdır. Anlatının muhatabı, anlatıcının yönlendirmesi ile metnin dünyasına girer, onun direktifleriyle metni zihninde canlandırır. Dolayısıyla metin ile okuyucu arasında soğuk bir ilişki meydana gelir:

Anlatmada, anlatılanla okuyucu arasında anlatıcı vardır. Dolayısıyla okuyucu anlatıcının tercihleriyle sınırlıdır. Bu sebeple, anlatılanlarla sıcak ve yakın bir ilişki içine giremez. Anlatıcının bulunduğu zaman ve mekân açısından ve belli bir mesafeden öğrenir ve anlatılan olaylar ona geçmiş zaman diliminde yansır. Anlatıcının ihmal ettiği ayrıntılardan mahrum kalır. Anlatılanlar, büyük ölçüde bir haber sınırları içinde kalır. Dolayısıyla tahkiye, bilgi vermeye, değişik durumlar arasında ilişki kurmaya, pek fazla önem taşımayan olayların anlatılmasına, gelecekle ilgili tahmin ve yorumlamaya hizmet eder.⁹⁹

Anlatıcı, tecrübe ettiklerini aktardığından sonuçlanmış olayları okuyucuya haber verir. Okur da, metnin aracısı olan anlatıcının kurgunun sonucunu da bildiğini hissederek metnin dünyasına giremez, metin anlatıcının duyduğu heyecanı okuyucuya veremez. Ayrıca anlatıcı, sadece kendi algısıyla metni aktardığından çıkartılabilecek diğer manalar metinden silinir. Anlatma yönteminde kullanılan hâkim bakış açısı, olayların aktarımından ziyade kendi düşüncelerini de metne yansıtabilir:

⁹⁸Çetişli, İsmail, "Anlatım Tarzları", *Metin Tahlillerine Giriş Roman-Hikâye*, Tuğra Matbaası, Isparta 2000, s. 37.

⁹⁹ Çetişli, İsmail, agm, age, s.37.

Her şeyi bilen (bu) hikâyeci, bize karakterin düşünce ve duygularını vermekle kalmayıp kendi düşünce ve duygularını da verir. (...) Eserinde her şeyi bilen bir hikâyecinin temsil ettiği yazarın, sadece karakterlerin iç dünyasını vermekle kalmayıp onları eleştirmesi de, yüklediği görevin bir sonucudur.¹⁰⁰

Tanzimat dönemi roman ve hikâyemizde, geleneksel anlatım tarzımız olan anlatma/tahkiye tekniği sıklıkla kullanılmıştır. Söz konusu kullanımlarda anlatıcı-yazar, olay akışını keserek okuyucuya bilgi vermiş, onu kendi görüşüne yönlendirmeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla metin anlatıcı-yazarın ötesine geçememiştir ve bu yönlendirmeler büyük kusur olarak kabul edilmiştir.

Anlatma tarzı, modern türlerden roman ve hikâye için kullanılmakta, tiyatrodan anlatmaya yer verilememektedir. Çünkü tiyatro, sahneme ve olayların aracısız olarak karakterlerle aktarılmasına dayanır. Ancak tiyatrodan da zaman zaman açıklama yapılacak durumlar ortaya çıkabilir ki bu durumda açıklama yine karakterlerce gerçekleşir. Yazınsal türlerde de aynı durum söz konusudur. Sadece sahnelere dayanan bir roman veya öykü de muhatabına yeterli gelemeyebilir. Dolayısıyla yer yer açıklama bölümlerine yer vermek gerekebilir. Tabii ki anlatıcı, kendisini açıkça belli etmeden, bir karakterin arkasına sığınarak açıklamasını yapmalıdır. Aksi takdirde sahneleme tekniği üzerine kurulmuş bir metinde anlatıcının birden ortaya çıkması, metni ciddi bir kusura sürükleyecektir.

Necati Mert'te anlatma tarzının kullanımını incelediğimizde, yukarıda bahsettiğimiz kusurların doğrudan metinlerde var olmadığı görülmektedir. Öncelikle belirtmelidir ki Necati Mert, anlatma tarzını yalnız üçüncü tekil anlatıcı ile değil, ben anlatıcı ile de sürdürmüştür. Böylelikle anlatılanların bir tecrübeyi yansıttığı söylenebilir. Necati Mert öyküsü, kurmaca gerçeklik bahsinde de değindiğimiz gibi yaşamsal gerçek üzerine temellerini oturtmuş, yer yer karşılaştığımız anlatıcı-yazarla, yazarın tecrübelerini, hatta yaşamışlıklarını konu edinmiştir. Yine ben anlatıcının aktardığı öykülerde anlatma tarzı yalnızca okura olan biteni iletme amacıyla kullanılmıştır. Sınırlı bakış açısına sahip bu anlatıcı ile okurun metne dâhil edilmesi sağlanmıştır. Dolayısıyla anlatma tarzının imkânları, klasik anlamda anlatmaya dayalı metinlerde karşılaştığımız kusurlardan büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Ancak yine de metin ile okur arasında anlatıcının varlığının hissedilmesi, metnin okur üzerindeki tesirini azaltmış, metnin anlatıcının egemenliğinde sürmesine neden olmuştur. Necati Mert'in

¹⁰⁰ Freidman, Norman, "Romanda Bakış Açısı :Eleştirel Kavramın Gelişmesi", *Roman Teorisi*,(Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay, Ankara 2011, s.115-116.

öykülerinde anlatma tarzı diyaloglar arasına anlatıcının girmesi, yer yer kullanılan hâkim bakış açısında anlatıcının okuyucuyu metne dâhil etmeden olayı ya da durumu aktarması, özetlemelerle geri dönüş yapılarak meselenin geçmişi hakkında bilgi vermesi, anlatılanların yazarın tecrübe ettikleri şeklinde okuyucuya sunulması, anlatıcının bilinç akışını, iç monoloğu, farklı karakterlerin düşüncelerini ve geçmişini anlatarak varlığını doğrudan hissettirmesi; bu yolla metnin kurgusallığının da öne çıkarılması şekillerinde görülmektedir. Anlatma tarzının kullanım şekli, dönemlere göre de farklılık arz etmektedir.

İlk dönem öykülerinin toplandığı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de sosyal-siyasal mesaj iletme kaygısı ağır basar. Dolayısıyla öykülerde teknik detayların ve imkânların geri planda kaldığı görülmektedir. Buradaki öykülerde standart bir kurgulama biçimi hâkimdir. Anlatma tarzı benimsenen öykülerde üçüncü tekil ya da birinci tekil anlatıcı kullanılır, geri dönüş ve özetlemelerle anlatılanın öncesi hakkında bilgi verilir, diyaloglarla sahneleme tekniği kullanılır ancak bu sahnelerde de anlatıcının varlığı kendini gösterir, karakterler kendilerinden beklenmeyecek düşüncelere sahiptir ve öykünün çoğunlukla sonunda amaçlanan mesaj iletilir. Ben anlatıcının kullanıldığı öykülerde zaman zaman anı üslûbu görülse de söz konusu anıyı aktaran anlatıcı yine ön plandadır ve yukarıda bahsettiğimiz gibi anlatıcının tecrübeleri aktarılır. Ben anlatıcı ile aktarılan öykülerde anlatıcının diğer karakterlerin iç dünyası hakkında bilgi vermesi, olayın ya da durumun geçmişini özetlemesi okuyucunun metne dâhil olmasına engel olur ve okuyucu doğrudan metinden ziyade anlatıcı ile muhataptır. Anlatıcının tasvirlerle okuyucunun zihninde yeni bir dünya canlandırma gayreti de göze çarpar. Sahneleme tekniğindeki öykülerde tasvir, öyküyü yaşamsal gerçeğe yaklaştırırken burada kurgunun bir parçası olarak kalır. Böylelikle yoğun olarak mesaj taşıyan öyküler, deneme ya da makale gibi öğretici türlerde işlenebilecek sosyal-siyasal konuyu kurgusal gerçeklik ile anlatılmasıdır; bu bağlamda da anlatım belli bir kalıp bünyesinde gerçekleştirilir. Hikâyenin kökü olan tahkiye, yani anlatma, nakletme, haber verme esası egemendir. Söz konusu kalıp *Minnacık Bir Uçurum*'la kırılacaktır. Burada da yine anlatma tarzının yoğunluğu görülmektedir; ancak ben anlatıcının geri dönüşlerle yaptığı özetlemeler, anı tarzında anlatımda olayların akış sırasına göre verilmesinden ziyade durumun ya da olayın açıklanması için anlatıcının kendi sınırları çerçevesinde bilgi vermesi, önceki döneme nazaran anlatma tarzını öyküye daha uygun hale sokmuştur. Ayrıca sosyal-siyasal mesajın daha kapalı şekilde anlatımın içinde gömülerek gizliden iletilmesi de anlatma tarzının handikaplarını bir ölçüde azaltmıştır. Yine iletilen mesajın kapsamı da genişletilmiş, yaşamdaki herhangi bir şey üzerine yazılan öyküler farklı bağlamlarda da düşünebilen mesajlar taşır. Böylelikle

anlatılanlar nakletme, haber verme özelliğini aşarak yeni bir hüviyet kazanır. Anlatmanın yer yer deneme üslûbuna kadar yaklaşması, hemen hemen diyalogsuz sayılabilecek öykülerin varlığı, yeni bir öykü çeşidinin başlangıcının göstergesidir. “Vitrinlerde Mekânsız” bu bağlamda değerlendirilebilir. Ben anlatıcının kendi sınırları içerisinde kent kültürünü eleştirmesi, geri dönüşlerle geçmiş-şimdi karşılaştırması yapması, kentle alakalı düşüncelerin doğrudan dile getirilmesi, anlatma tarzının bahsettiğimiz olumsuz yönlerini olumluya çevirir niteliktedir:

Köydekenden farklı olmak için gelmedim ben şehre! (46)

Köydekenden farklı olmamak, fazladan bir şey isteyip işini güçleştirmemek için ne kadar dikkatli olursan o kadar çabuk kuruyorsun şehirde.

Ve şehir öyle bir mahkeme ki, cezanı verdikten sonra bile söylemiyor suçunu, onu da sana buldurtuyor. (48)

Her şey dekolteydi şehirde. Dekolte ve aleni.

Fakat ya insanlar?

Evlerimiz duvarlı, pencerelerimiz küçük ve yüksekte, kapılarımız da örtüktü bizim. Ama ne yediğimiz, nasıl uyuduğumuz, ne düşündüğümüz gizli değildi. Apaşıkârdık birbirimize. (Minnacık Bir Uçurum, 49)

Görüldüğü gibi öykünün mesajı diyalog dahi kullanılmadan sadece anlatma tarzı kullanılarak, yer yer sembollerle muhababına ulaştırılmıştır. Anlatma tarzının bu kullanım şeklinde doğrudan bilgi verilen yerlerde daha yoğun bir anlatım göze çarpar ve anlatıcı yine kendi tecrübelerini kurgu içerisinde aktarır. “Ömer Muhip Bey, Çiçekleri ve Başka Şeyler”de de herhangi bir diyalog içermeksizin doğrudan anlatma esasının kullanılmış ve yoğun bir anlatım şekli benimsenmiştir. Burada benzetmeler, mecazlar, istiareler söz konusu yoğunluğun elde edilmesinde etkilidir. Bu tarz öykülerde deneme-öykü arası türler arası geçişten de söz edilebilir. *Geceye Uçurulan Güvercinler* de aynı yapıda öykülere sahiptir. Yer yer karşılaştığımız anı tarzındaki öykülerin yanı sıra doğrudan bilgi aktaran denemeye yakın öyküler de karşımıza çıkar. Anlatmada yine geri dönüş ve özetlemelerden faydalanılmıştır; ancak tüm öykülerde bu şekilde standart kurgu tekniğinin uygulanmasından söz edilemez. Deneme yakın olan “Yağmurun İslatamadığı”nda Adapazarı’nın yerel özelliklerinden doğrudan bahsedilir. Böylelikle klasik anlamda anlatma tarzı öyküyü gerçeklikten uzaklaştırırsa da burada uygulanan ve güncelden beslenen anlatma tarzı, aksine, metni gerçeğe yakınlaştırır. *Gönüller Küçüldü*’de hâkim bakış açısı ile anlatma tarzında yazılan ilk ve son öykü “Eşler” ile “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor”, birbirini tamamlayan iki hikâyedir. Aynı apartmanda

kalan Muammer Bey ile Hulusi Bey'in eşleri ile arasındaki ilişki, aralarındaki uyumsuzluk, aile kurumu çerçevesinde mesaj taşır. Burada siyasal ya da toplumsal ağırlıklı mesajdan ziyade aile kurumunun anlatılması, mesajın kolay izlenebildiği öyküde, ilk öykülerdeki gibi geri dönüş ve özetlemelerle klasik kurgu kullanılması dikkat çekicidir. “Köprü Başında”da ben anlatıcı, öykünün kapsadığı dönemi doğrudan bildirir; öyküde mesaj simgesel anlatımla, ancak ağır göndermelerle iletilir. Öykü, anlatıcının doğrudan bildirdiği siyasi baskı döneminde geçer; burada güncelden yararlanma vardır:

Tekel grevi kamu düzeni, denizyolları grevi toplumsal yarar adına engellenip ertelenmiş, ekme işçileri durdurulmuş, toplantı ve gösterilerin izinleri kaldırılmış, izinsizleri de mahkemeye çekilmiş.

Beynim yüreğim; ne düşünüyör, ne düşlüyorsam hepsi sıkıyönetim altındaydı yani.
(Köprü Başında, 25)

Aynı tür anlatım tarzı “Çiğdem”de de kendini gösterir. Metnin başında anlatıcı deneme üslûbundadır; Çiğdem Yaylası'nın konumu hakkında bilgi verir, kurgulama bundan sonradır. “Fal”da da belgesel tarzı hikâyede anlatıcı tam tarih ve gün vererek anlatısının tam belgesel olması gerekliliğini söyler, güncel bir mesele anlatıcının aktarımıyla ele alınır. Belgesel türünde anlatım “Düğün ve Bebekler”de de görülür. Anlatıcı, tam tarihini de verdiği bir gazete yazısından alıntı yapar; böylelikle anlatılanları belgeye dayandırır. Ayrıca doğrudan yazar-anlatıcının varlığını gösterdiği öykü, yaşamsal gerçekle bağını güçlendirir, öyküye anı hüviyeti katar. “Ada'msın! Hikâyemsin!”, denemeye daha yakın bir öyküdür ve deneme üslûbunda olduğu gibi anlatma tarzıyla Adapazarı'nın özellikleri hakkında bilgi verilir.

Anlatma tarzı, hikâye geleneğinin en eski şeklidir. Geleneksel sözlü anlatılarda anlatıcının varlığı anlatılarda birinci derecede öne çıkar, anlatılanın merkezinde o vardır ve anlatılanın tüm hâkimiyeti ondadır. Bu bağlamda yazılı anlatılarda anlatma tarzında da anlatıcının varlığının hissedilmesi ve metnin yönlendiricisinin belirginliği metnin yaşanabilirliğini ya da yaşanmışlığını etkiler; kurgunun varlığı hissedilir, okur metnin dışında kalır. “Betül”de de henüz metnin başında anlatıcı doğrudan kendini gösterir, geleneksel tarzda okura hitap eder ve anlatılacakların içeriği hakkında bilgi verir. Öykü anlatıcının selamı ile başlar:

Merhaba!

Balıkçının kızı Betül'ün hikâyesidir anlatacağımız hikâye. Sadece onun mu? En az onun kadar da doktor Bedri'nin ve öğrenci Bektaş'ın. (Gönüller Küçüldü, 31)

Bozulan aile düzeninin anlatıldığı öyküde anlatıcının bu şekilde öne çıkışı, okuyucu ile metin arasında anlatıcının varlığını pekiştirir. Anlatma tarzının kullanıldığı diğer öykülerde böylesi bir kullanım söz konusu değilken “Betül”de anlatıcı hissedilmez, doğrudan karşımıza çıkar. Böylelikle metnin muhatabı metni okumaktan ziyade dinler şeklindedir.

Çerçeve hikâyenin bulunduğu öykülerde de anlatma tarzının geleneksel şekilde kullanıldığı söylenebilir. Anlatıcı, bir başkasının hikâyesini anlatmış, sonrasında ise birinci tekil bakış açısıyla bu anlatılandan mesaj çıkarmıştır. “O Gözle”de anlatıcının komşusu Melek’in ilçe pazarında karşılaştığı olaydan yola çıkarak anlatıcı deprem zamanı yapılan yolsuzlukları eleştirmiştir. Yine “Gönüller Küçüldü”de Tefvik Bey’in ayakkabı boyacısıyla yaşadığı hikâye aktarılmış, anlatıcı metnin sonunda varlığını belli etmiştir. Böylelikle okur, doğrudan anlatıcının aktarımı ile muhatap olduğunu hisseder, başkasının hikâyesini ikinci şahıstan, yani anlatıcıdan dinler. “Hikâye İşte!”deki yazar-anlatıcı, “Fesleğen”in anlatıcısı Necip Bey’den hikâyeyi dinler; burada yola çıkarak kendi öyküsünü oluşturur. Dolayısıyla yazar-anlatıcının hikâyesi ile Necip Bey’in hikâyesi arasında bir ilişki kurulur; iç içe geçmiş iki hikâyeden söz edilebilir. Yazar-anlatıcının gerçekteki birtakım öğelerle zenginleştirdiği hikâye, “Fesleğen”in de gerçekliğini artırır niteliktedir. Her iki öyküde de anlatma tarzını kullanılmıştır; burada anlatıcı yazar olarak kendini gösterir. “Hiç İsyansız”da anlatma tarzı devam eder ve anlatıcı yine Necip Bey’dir. Ancak buradaki anlatıcının sınırlı bakış açısına sahip olması dikkat çekicidir. Nitekim karısı Necibe’nin içinden geçenleri bilmemekle birlikte mırıldandığı şarkı sözlerini aktararak durumun tasvirini yapar. Burada da yine montajlama kullanılmış, Memduh Şevket’in hikâyesi üzerinden mevcut durum pekiştirilmek istenmiştir. “Nasıl Sevilir Torun?”da ise anlatıcı yine yazardır ve birbirine bağlı dört hikâyenin sonuncusunda her iki anlatıcının diyalogu görülür. Burada yazar-anlatıcı Necip Bey’in hikâyesini aktarmaktadır. Yine çerçeve hikâye tarzında olan “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması” Memduh Şevket’in hikâyesinin kısaltılıp değiştirilmesi ile yeni bir öyküye konu olur. Çerçeve içi öykünün mesajının tekrar edilmesi ile oluşan yeni öyküde, bu öykünün belirgin bir anlatıcı tarafından aktarılması söz konusudur; yani anlatılanla öykü arasında bir aracının varlığı gösterilir.

Anlatıcının okura doğrudan seslendiği, anlatının kurmaca olduğunun öne çıkarıldığı postmodern tarzda öykülerde anlatma tarzının geleneksel şekil dışında kullanıldığı görülmektedir. Sahneleme tekniğinin kullanıldığı, diyaloglarda anlatıcının varlığının silindiği öyküde anlatıcının doğrudan okura seslenmesi, okuyucunun sahne içinden aniden çıkmasına, anlatıcıyla muhatap olmasına neden olur. “Şehir Zamanla Çözülür”, modern kentlerin hızla

değişimini ve bu değişimin önlenemezliğini anlatır. Karakterler anlatıcı olmaksızın birbirleriyle diyalog kurar, hemen ardından anlatıcı kendini belli eder ve okuyucuya sır vererek olayın iç yüzü hakkında bilgi verir:

Siz iyi okursunuz. Sizden laf çıkmaz. İşin aslı şu: Hasan Cavit'in bir sevdiği var, bir yayınevinde sekreterlik yapar: Ebru. Sevdiği dediysem, kötüye yorulmasın, çıktığı değil, seyrettiği. (Gönüller Küçüldü, 138-139)

“Zamansız”da anlatma tarzı, sahneleme tekniğinin hâkim olduğu ve tiyatro formatında yazılan öyküde, parantez içi italik ifadelerle sahnenin tasvirinde kullanılır. Yine yazar-anlatıcının öne çıktığı öyküde kurgusalılık açık bir şekilde bildirilmiştir.

Önce teknik ayrıntılarını işlediğimiz, sonra da Necati Mert öykülerinde incelediğimiz ve örneklediğimiz anlatma tarzında görülmüştür ki Necati Mert, anlatma/tahkiye tarzını öykülerinde yoğun bir şekilde kullanmıştır. İlk dönem ürünlerinde mesaj iletme kaygısıyla anlatma tarzı ile birlikte standart bir kurgulama biçimini dikkat çeker. Anlatma tarzı çerçevesinde anlatıcının varlığının hissedildiği öyküler, ileriki dönemlerde de farklı şekillerde kendini gösterir. Özellikle deneme tarzında bilgi verilen öykülerde, tüm anlatılanların iletilmesinde aracı olan anlatıcının varlığı doğrudan bildirilmiş olur. Anlatma tarzı, geleneksel hikâye aktarma biçimidir ve Necati Mert bunu “Betül”de olduğu gibi en eski şekliyle de kullanmıştır. Bunun yanında anlatma tarzının en yeni şekliyle kullanımı da söz konusudur. Postmodern tekniğin öne çıktığı öyküler bu bağlamda değerlendirilebilir. Şöyle ki, postmodern anlatımda modern anlatım tekniklerinden farklı olarak metnin kurgusalılığı direkt belli edilir. Bu tür öykülerde anlatıcı, aslında geleneksel anlatımdakinin bir devamı olarak da değerlendirilebilecek şekilde okuyucuya seslenir. Çerçeve hikâye şeklinde olan öykülerde ise çerçeve içindeki öykünün anlatıcısı ile çerçeveyi oluşturan öykünün anlatıcısı farklıdır; burada okur her iki durumda da aracı ile muhatap olur. Anlatma tarzında anlatıcının varlığının hissedilmesi ya da alenen görülmesi, okuyucunun kendini metnin içine dâhil etmesine engel olur.

3.2.3. Özetleme

Kurmaca eserler, her ne kadar yaşamsal gerçeklerden beslense de yaşananları aynen nakletme görevini üstlenmez. Kurmaca yazarı, tecrübelerini okuyucu ile paylaşmak ister, bunu kurgu metotları ile yoğunlaştırarak okuyucunun ilgi alanına giren hadiselerle paylaşır. Olayların gereksiz ayrıntılarla sunulması okuyucuda gerçeklik hissinin yitimine sebep olur.

Kurmacada önemli olan, ayrıntıların ihtiyaç dâhilinde ve gerektiği ölçüde aktarılmasıdır. Gereksiz ayrıntı olay örgüsüne yeni bir halka eklemek demektir ve eklenen halka ana olayla örtüşmüyorsa ya da temel çatışmanın çözümü için bir fonksiyon üstlenmiyorsa açıkta kalır. Söz konusu duruma düşmemek için özetleme tekniği önemli bir yol göstericidir. Özellikle yoğun anlatıma sahip öykü türünde özetleme önemli bir yere sahiptir. Zira tek bir an'ı anlatılacak karakterin tanıtılmasında ne sahneleme ne de anlatma tekniği öykü ile uyum sağlar, anlatının odağının başka yöne çevrilmesine sebep olur. Özetleme ile yazar, karakterinin içinde bulunduğu durumun sebeplerine kısaca değinir ve anlatısının asıl temelini oluşturan ana geri döner. Fazla kelime kullanmak, eserin kalitesini arttırmaz; bilakis sebep-sonuç bağlamında dışarıda kalır. Kurmaca metinlerde her durum bir öncesi ve sonrasıyla ilişki içerisinde olmalıdır:

Özetin romandaki yerini Fielding, *Tom Jones*'da çok güzel bir şekilde açıklamıştır:

'Olayları bütün ayrıntılarıyla veren eserler, herhangi bir haber vermeksizin çok sayıda kelime kullanan bir gazeteye benzerler.'(...) 'Gerçekte iyi yazarlar, seyahatleri esnasında güzellikleri, incelikleri ve görebilecekleri en nadir şeyleri görebilecek şekilde zamanlarını ayarlayan seyyahlara benzerler.'¹⁰¹

Özetleme tekniği, sayfalar boyu anlatılacakların bir çırpıda okuyucuya sunulmasını sağlar. Eser, bir amaç doğrultusunda ilerler ve amacın dışında hizmet edecek herhangi bir ifade kurmacada yer almaz ya da özetleme sayesinde kendisini belli eder ve tekrar ortalıktan kaybolur. Okuyucu özetleme yapılan durumun öncesi veya sonrası ile alakalı merakla düşmez; eğer düşseyse gereksiz özetleme yapılmış olur ve kurguda hata meydana gelir. Kaliteli yazar, özetlemeyi yerinde kullanmalı ve metinde eksik yön bırakmamalıdır. Kalabalık olaylar dizisi içerisinde cımbızla bir olay çekilmişse ve bu olayın sebep-sonuçları anlatılmaya çalışılıyorsa, diğer olayların bahsi de kurguya girmek mecburiyetindedir. Ancak tek olayın ön plana çıkartılması için diğerlerinin özet ile sunulması kurgu için daha sağlıklıdır: "Roman başkişisinin kendine has faaliyetlerine çerçeve oluşturmak için toplumun bütün yaşayış şeklinin yansıtılması gerekiyorsa, özet çok faydalıdır."¹⁰² Özetleme, karakterin geçmişi ile ilgili bilgi vermek için sıklıkla kullanılmaktadır: "(...)Romancı, bir sahne yaratarak karakterlerine karşı bizde ilgi uyandırdıktan sonra, aniden zamanda ileri geri hareket ederek, geriye dönüş (retrospection) lerle bu karakterin geçmişini özetler."¹⁰³ Karakterin geçmişini öğrenmek, olayların altında yatan sebepleri öğrenmemizi sağlar. Sahneleme tekniği,

¹⁰¹ Bentley, Phylis, "Özet Tekniğinin Kullanılışı", *Roman Teorisi*,(Çev.Prof.Dr. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay, Ankara 2011, s.49-50.

¹⁰² Bentley, Phylis, agm, *age*, s.50.

¹⁰³ Bentley, Phylis, agm, *age*, s.51.

karacterin anlatma zamanındaki durumunu bize gösterir, geçmişte ne olduğu haliyle gösterilemez, gelecek ise sahne geçiş teknikler ile hazırlanır. Yazınsal sahnelemeler, bu noktada özetleme tekniğinin Geri dönüş imkânından faydalanır. Özetlenen olay, hangi teknikle birlikte kullanılırsa kullanılsın, hep geçmişten bahseder. Nitekim özetlenecek ifade ancak sonuca ulaştığında an'daki durum için bir anlam içerir: “(...)özet, özetlenen olayları geçmişte bırakmak eğilimindedir; biz bu olayların muhtemelen çok eskiden meydana geldiklerini hissederiz, aksi halde onları özetlemek için yeterli zaman olmazdı.”¹⁰⁴

Özetleme tekniği yerinde ve başarılı biçimde kullanıldığında yazara ve okuyucuya geniş imkânlar sağlar. Özellikle her şeyi bilen anlatıcının kullanım alanında olan özetleme, diğer bakış açılarında kullanıldığında hata ortaya çıkar. Örneğin kahraman ya da gözlemci anlatıcının (kahraman anlatıcıda) diğer karakterlerin ve (gözlemci anlatıcıda) tüm karakterlerin geçmişi ile alakalı detaylı bilgiye sahip olması ihtimal dışıdır. Birinci tekil şahısta konuşan anlatıcı kendisi hariç başka bir karakterin uzun geçmişini özetleyip tekrar an'a dönmesi, okuyucuda şüphe uyandıracak ve herhangi bir karakterin zihnine girmesine engel olacaktır. Gözlemci anlatıcının da hiçbir detayı bilmezken geçmişle alakalı detayları özetleyebilmesi, onu bilge anlatıcı yapacaktır ki bu durum okuyucunun dikkatinden kaçmayacaktır. Gördüğünü anlatan, göstermeye dayalı sahneleme tekniğinde de özetlemenin kullanılması pek doğru olmayacaktır. Ancak diyalog esnasında karakter, bilgisi ve konumu dâhilinde özetleme yaparsa herhangi bir problem oluşturmaz. Dolayısıyla yazar, metnin başında kendine bir konum belirleyecek ve konumunu değiştirmeden anlatısını sonuçlandıracaktır. Aksi takdirde kurgu hatası oluşması mümkündür.

Necati Mert'in öykülerinde özetleme tekniği sıklıkla karşımıza çıkar. Özellikle öykü türünün kısıtlı imkânlarında yazarın işini kolaylaştıran özetleme, Necati Mert'te çoğunlukla geri dönüşlerle birlikte kullanılmıştır. Anlatıcı herhangi bir olay ya da durumu aktarırken, meselenin iç yüzü hakkında bilgi vermek ister ya da meseleyi sebeplerini de bildirerek sonuca bağlamak ister. Bu bağlamda da özetleme iyi bir yöntem olur. Necati Mert'in ilk öyküleri, standart bir kurgulama üzerinedir. Burada anlatma tarzının yoğunluğuyla birlikte kurgu, geri dönüşlere dayalı özetlemelerle gerçekleşmiştir. Söz konusu kalıp *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'in hemen her öyküsünde karşımıza çıkar. Nitekim buradaki öyküler daha ziyade mesaj iletme kaygısı taşır. Dolayısıyla teknik detaylar önemsenmemekle birlikte mesaja kadar olan kısım hızla ilerlemekte, yer yer özetlemelerle meselenin özüne giden yol kısaltılmaktadır. Özetleme tekniği, bazen öykünün başında görülür ve bu yolla anlatılacakların altyapısı

¹⁰⁴ Bentley, Phylis, agm, *age*, s.51.

oluşturulur. “İbrahim Usta’yı Karartan Güneş”te İbrahim Usta ile eşi Cabiranım’ın kente göç sonrası hayatlarından kısaca bahsedilerek asıl anlatılacak olan değişim eleştirisine kapı açacak öyküye giriş yapılır:

Cabiranım’ın tüccara çalıştırdığı Singer yirmi beş otuz yılın makinesiydi. İbrahim Usta’nın dükkân komşusu düğün hediyesi olarak getirdiğinde elle çalıştırılıyordu. Kayışı, dökme demir tekerleği, ayakları, ızgaralı pedalı ise sonradan, İbrahim Usta’nın işleri bozulup da ailece taşradan İstanbul’a taşındıklarında eklenmişti. O günden beri de evlerinin sokağa bakan penceresinin önünden hiç kalkmamış, keten örtüsünü hiç örtmemişti. Tüccardan biçili gelen sivri, küt, yuvarlak yakalı; küçük, orta, büyük boy ya da mavi, pembe, krem çizgili gömlekleri Cabiranım’ın becerikli elleri, dayanıklı ayaklarıyla dikiyor; yokuşun alt başındaki çeşmeden gelen kova kavgalarına, lağım kuyularının burun kazıyan kokularına ailesinin yaşam gürültüsünü katıyordu durmadan. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 65)

İbrahim Usta ve ailesinin taşradan İstanbul’a göçmeleri, kentte geçimlerini ne işle sağladıkları, ne kadar zamandır bu şekilde yaşadıkları ile ilgili bilgi henüz öykünün başında bildirilmiş, ailenin hayat şekli ile ilgili şablon oluşturulduktan sonra İbrahim Usta’nın kentte yaşama mücadelesinde taşralılığa aykırı olarak fiziksel özründen ötürü eşinin gölgesinde kalması işlenmiştir. “Park”ta da anlatıcı karakter park, geçmişi ile alakalı bilgi verir, yapım aşamasından başlayarak vaka zamanındaki haline kadarki süreci özetlemelerle anlatır. “Herkesin Kızı”nda Ali İslam’ın kızını yetiştirirken karşılaştığı toplum baskısı ve bu bağlamda kendinin ve kızının değişime direnememesi işlenir. Burada kızın doğumundan evlilik çağına kadar geçen süre anlatılır ki bu uzun zaman dilimi özetlemenin sağladığı imkânlar çerçevesinde geçişlerle hızlandırılır. “Yemek”te ben anlatıcı, arkadaşı Cavit’in geçmişinden bahsederken başkasından duyduğu anlamı katan rivayet kipi kullanır ve Cavit’in geçmişini özetler:

Üç yaşını henüz sürüyormuş Cavit köyden ayrıldığında. Bir yabandan başka bir yabana ceviz gibi yuvarlanmışlar. Bereket kırılmamış bugüne değin. Babası öldüğünde anası üç çocukla kalakalmış. Biri yetiştirdi, bir iş tutar, eve bakar, diye düşünmüş.. Öteki kız, akşama sabaha kısımeti çıkar, evlenir. Ama Cavit, bari ağbisine yük olmasın! Kendinin de gözü yılmış yaşamdan. Yılmasa n’apacak sanki; kıryeşilinden, solucanlardan, kurbağalardan başka kim sığabilmiş bu köprü ardına? Vermiş Cavit’i Yuva’ya. Sütten, yumurtadan, meyve suyundan uzak bir çocukluk. Daha sonra ilkokul ve Yetiştirme Yurdu. Burada da harçlıkla, bayramlıkla karşılaşmadan, ilk kez onun açtığı bir kitabı ve onun ölçüsüne göre alınmış bir ayakkabısı olmadan büyümüş Cavit. (Minnacık Bir Uçurum, 18)

Cavit’in öyküsü anlatılırken onun geçmişi hakkında kısaca bilgi verilir ve okuyucunun Cavit’i daha iyi tanınması, öyküde anlatılan durumun nedenlerinin tespit edilmesi adına aktarılır. Burada Cavit’le alakalı söz konusu bilgi aktarımı özetleme tekniği vasıtasıyla

yapılmış, Cavit'in vaka zamanına kadarki durumu öyküyü boğmaktan ziyade anlaşılabilirliğini güçlendirecek şekilde kullanılmıştır. Böylelikle Cavit'in geçmişi uzun biçimde anlatılmaktan ziyade öyküde kısaca yer almış, öykünün asıl amacından sapılmamış, ancak neden-sonuç bağlantısı da ihmal edilmemiştir. "Vitrinlerde Mekânsız"da kente göçen ve kente tutunamayan anlatıcının, söz konusu durumunun nedenlerinin belirlenmesi için geri dönüşlerle beraber özetlemelerden faydalanılmış, öykünün konusu dışında ya da öyküyü amacından uzaklaştıracak detaylardan bahsedilmeyerek metnin akışı bozulmamıştır. "Kahraman Olamamak"ta anlatıcı karakterin çocukluğundan başlayıp evlilik çağına kadar geçen süre anlatılır. Anlatıcı kadının ağabeyi karşısında hiçe sayıldığı, kendi hayatının önemsenmediği ve umutsuzlukla biten öyküde uzun yılları kapsayacak olaylar öykü formatında, özetlemelerden yararlanılarak kısaltılmış, belli kırılmalar öne çıkarılarak hızlı zaman akışı elde edilmiştir. "Küçük Osman Çıkmazı"nda öykünün karakterlerinden olan Faik Baysal'ın "Kestaneci Rahim" öyküsüne gönderme yapılmış, yazar anlatıcı ile Adapazarı içinde dolaşan ve şehrin değişimini konu alan öyküde söz konusu öykü özetlenerek verilmiştir. Asıl öyküye temel teşkil eden öykünün detaylara inilmeden verilmesi, öykünün asıl amacı değişim eleştirisini bozulmamasına yardımcı olmuştur. "Kasabada Günebakan"da değişime maruz kalan Tuğrul'un süreci özetleme tekniğiyle zaman akışı hızlandırılarak verilmiştir. "Küçük Bir Ziyarete" ziyaret edilen Mehmet Emin Balcıoğlu ile ilgili bilgiler, özetleme tekniğiyle olay akışının içerisinde verilmiştir. Böylelikle hem anlatım bozulmamış olur, hem de karakterin tanınması ve olaylar arası sebep sonuç ilişkisi kurulmuş olur:

Mehmet Emin Balcıoğlu, adı sülaleden tüccarlara da, kitaplara geçmiş şairlere de yakışan bu kırk beşlik küçük esnaf, dükkânında, öğle olmuş, henüz siftah etmemiş, bilmeyenler de bundan sanır, dalmış düşünüyordu. (60)

Mehmet Emin eski bir öğretmen, Mehmet Emin eski bir şair de. Öğretmenlikten ayrılmak zorunda kaldığı günler, denk gelmiş, küçük bir dükkân açmış, şimdi, aradan on beş yıl geçmiş neredeyse, hem dükkâncılığı sürdürüyor, hem de üç kitaba yenileyin şairliğini. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 61)

Karakterin, dolayısıyla anlatılacak olayın alt yapısını oluşturmak için özetleme tekniği "Eşler"de de kullanılmıştır. Başkarakter Muammer Bey'in eşi ile arasındaki ilişkiden yola çıkarak aile kurumu bünyesinde mesaj iletilen öyküde, karakterin geçmişi ile alakalı kısa bilgi verilir, asıl anlatılanların sebeplerini açıklama adına özetleme tekniğinden yararlanır:

Muammer Bey, emekli; ama boş durmuyor, şehirdeki kuyumcuların İstanbul'da işleri oluyor, onlar adına bazı sabahlar İstanbul'a gidip takipçilik yapıyor. İş riskli. Şifreli James Bond'unda, altın götürüyor, altın getiriyor hep. Götürdüğü çok zaman hurdadır. Hurda dediysek,

hurda, bileziğin hurdası. Hurdayı götüreceksin, işlenmiş alacak. İşi riskli ya, Muammer Bey'in pek hoşuna gidiyor, elinin altında, bu emeklilik halinde, böylesine altın olması. Çantasında bilezik, cumhuriyet, külçe, kimi zaman kâğıtlarla Mısır Çarşısı'ndan, Kapalıçarşı'dan geçmesi. Buralarda, atölyelerde, Borsa'da havası değişiyor Muammer Bey'in, adeta gençleşiyor.”(Gönüller Küçüldü, 7)

“Her Şey Kendi Yağmurunda” diğer öykülerle karşılaştırıldığında daha kısa olmasıyla dikkat çeker. Tek gidiş anının anlatıldığı öykü, sahneleme tekniğiyle yazılmıştır. Diyaloglarla kurulan öyküde giden erkek karakterin geçmişi ile alakalı bilgi verilirken özetleme tekniğinden yararlanılmış; kısa cümle yapısıyla özetleme söz konusu kısa hikâyeye uygun hale getirilmiştir:

Çarşı içi. Babasının tuhafiyeci dükkânı. Çıraklık. Tarlalarda uçurtma salmalar. Lise. Sevdği memur kızı, ama peşi sıra sürülen yalnızlık. Sonra o eski ahşap ev. Önündeki hazneli çeşme, penceresindeki hasekiküpesi. Ve onunla bir yastığa baş koymak. (Gönüller Küçüldü, 70)

Özetleme tekniği simgesel anlatımla birlikte de kullanılabilir. Sayfalarca anlatılabilecek bir durum, simge ve metafor kullanımıyla çok kısa şekilde bildirilebilir. “Çardakta”da gördüğümüz ayna metaforu, yeni insanın salt görüntüye önem vermesi, ancak dış görünüşün temel belirleyici olmadığını anlatmaktadır:

‘Yo yo hanım kızım, sakın bir daha yapmayın!’ dedi kadın. ‘Aynalara güvenmeyin. Aynalar güvenilirmez. Aynalar dışımızı gösterir, gözümüzün gördüğünü. Dış güzelliği tutkun olanlar yüz verir aynalara. Oysa insanca güzellenmek duyarlıkla olur, boyutlu ilişkiyle olur. Ruh sağlığını yansıtır mı aynalar? Onu kendimiz yakalamak zorundayız. (100)

“Kim için bunlar? Ayna düşkünlere için aynalara yeni yalanlar değil mi?”

Bana sorarsanız içimden geçirdim bu soruyu. Seslendirmedim. Aynalara duyurmadım. Ama bu kadınların gözden, kulaktan, ağızdan başka duyan bir yanları vardı.” (Geceye Uçurulan Güvercinler, 101)

Değişen insan, insanın içsel niteliklerinin önüne dış görünüşü koyar, yeni sistemin bireyi yönlendirmesi bu yönde gerçekleşir. Anlatıcı, sisteme dair eleştirisini ayna düşkünlere karşı olduğunu bildirerek anlatır. Burada karşılaştığımız modernite eleştirisi çok daha uzun şekilde anlatılabilecekken ayna metaforu ile özetlenmiştir. Ayrıca mesaj daha kapalı biçimde verilmiştir ve bu şekilde anlatımla öyküleme bozulmamıştır. Yine simgesel anlatımla özetleme tekniğini “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?”de görmek mümkündür. Tilki ve horoz karakterleri ile sistem ve yeni insana yönelik eleştiri yöneltir. “Hay Ben Senin...”de dükkâna gelen müşterinin kafesine giren kuşa benzetilmesi, anlatıcının onun etrafında parmaklıklar görmesi, akademisyenin tabularına işaret eder ve bu yolla karakterin durumu

özetlenir. “İhtiyarla Emre”de dil devrimi eleştirisi yapılır, Yunus ve Emre isimli karakterle Türkçe’nin söz üstâdı Yunus Emre’ye gönderme yapılır, anlatıcının meseleye bakış açısını neye göre temellendirdiği tespit edilir. “Bir Buzhane Daha”da eski karısı ile barıştırılmak istenen, ancak kadın tarafından reddedilen Başçavuş’un, aynı zamanda öyküye de adını veren ve metnin sonunda geçen “Hey! Bana bir buzhane daha!” ifadesi, durumu mecburiyetle kabullendiğinin özetidir. Simgesel anlatımla özetlemenin diğer bir örneği “Hiç İsyansız”da karşımıza çıkar. Necibe’nin mırıldandığı şarkı sözleri, ruh halinin özeti niteliğindedir.

Zamansız’da ilk bölümü oluşturan ve birbirine bağlı dört hikâyeden meydana gelen “Fesleğen”in ikinci hikâyesi “Hikâye İşte!”de, bir önceki öykü “Fesleğen”de anlatılanlar özetlenir. Böylelikle bu dört hikâye birbirinden bağımsız da okunabilmekte, genel çerçevede özetleme tekniğiyle tekrar çizilerek yeni öykünün neye göre şekillendiği bildirilmektedir. Ayrıca buradaki yazar-anlatıcı, “Fesleğen”den doğrudan bahseder, öykünün oluşturuluş biçimi hakkında da bilgi verir. Söz konusu özetlemeden sonra yazar-anlatıcının öyküsüne geçilir:

Hikâyelerini biliyorum: Dört yaşına gelene kadar çocuğu Necip Beylere göstermeyecekmiş Natali gelin. Necibe Hanım, doğumundan üç dört ay sonra gitmişti Dubai’ye; babaannenin dönüşünden sonra söylemiş gelin bunu çan çan. İyi ki gidip torununu görmüş kadıncağız. Gerçi hasretine dayanması daha zor şimdi, sıcaklığını almış vermiş bir kere. Necip Bey, sakin. Görünüşte böyle. Yazdı yaşananları. Öyküledi. Okudum. Gördüğüm şu: Aslında boşlukta. Koray’a, ‘Geldiğinizde görürüm torunumu’ dediğine pişman gibi. Ama gitseydi, Necibe Hanım’ın gördüklerini o da görecekti. Hangisi iyi bunun? (Zamansız, 15)

Birbirine bağlı öykülerin sonuncusu olan “Nasıl Sevilir Torun?”da yazar-anlatıcı ile diğer öykülerin anlatıcısı Necip Bey bir aradadır. Necip Bey’in yazar-anlatıcıya torunu geldiğinde yaşadıklarını ve hissettiklerini aktardığı öykünün başında olayların gelişimiyle alakalı yazar-anlatıcı özetleme yapar ve burada başkasından duyduğunu belirtmek için öğrenilen geçmiş zaman kipi kullanır:

Birlikte gelmişler: Koray, Natali gelin ve Erman torun. Bir gece yatıp gitmişler. İstanbul’da, konsoloslukta işleri varmış, onlar tamamlanır tamamlanmaz gelinle çocuk Semerkant’a uçacak, Koray da Dubai’ye dönmeden önce bir hafta daha kalacakmış Adapazarı’nda. (Zamansız, 25)

“Ay Gibi Geçmiyor”da deprem sonrası prefabrikte yaşayan Çoksöz ailesinin hikâyesi anlatılır. Öykünün başında vaka zamanı bildirilir, içinde bulunulan durumla alakalı kısaca bilgi verilir. Burada deprem sonrası şehrin durumu detaylardan sıyrılarak metnin oturtulacağı zemin oluşturulmuştur. Yine aynı öyküdeki karakterler Fitnat Hanım, Yılmaz Bey ve Gülşen

Hanım'la alakalı da özetleme tekniğine dayanarak bilgi verilir. Karakterlerin daha iyi tanınması, gerçeğe yakınlığının vurgulanması ve öyküdeki sebep-sonuç ilgisinin kurulması için karakterlerin geçmişini özetleme “Düğün ve Bebekler”de de karşımıza çıkar. Yazar-anlatıcının öyküsünde konu olan Nihan ve Cenk'in tanıtılması özetleme ile gerçekleşir. “Bir Fotoğrafa Mektup”ta fotoğraftan yola çıkarak geçmişe dönen anlatıcı, deprem sonrası yaşadıklarını bildirirken öyküyü amacından saptırmamak için durumu özetler; asıl hikâyenin yapısını bozmaz:

Tecridin ne olduğunu iyi biliriz. Depremden sonra ne Ada'dan gidebildik ne de Ada'da yapabildik. Bir site içinde oturuyorduk. Komşumuz üç apartman yıkıldı, on beşin üzerinde ölü çıkarıldı enkazdan. Bizim de başka çekeceğimiz varmış mı demeli, hasara uğramakla kaldık. Binayı elden geçirip güçlendirdikten sonra ve ancak yirmi iki ay sonra çıkabildik dairemize. (Zamansız, 71)

Görüldüğü gibi depremin etkisindeki anlatıcı, uzun zaman süren söz konusu etkiyi metnin bütününe yaymamış, belli bir kısımda özetleyerek durum hakkında bilgi vermiştir. “Hatıraltı geçmişe özlemin en yoğun işlendiği öykülerdendir. Burada anlatıcı geri dönüşlerle geçmişten bahseder ve metnin bütününde anlatıcıyı etki altında bırakan hatıralar özet niteliğinde verilir. “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması” Memduh Şevket'in öyküsünden yola çıkılarak, hatta bütününden doğan mesajın tekrar edilerek kurgulanmasına dayanır. Burada anlatıcı, yola çıktığı öyküden direkt bahseder, hatta onu özetlediğini doğrudan bildirir:

Babam dedim, ablam, ağabeyim dedim. Kedi dedim. Yalan. Ben bunları tanımadım. Başlarına geleni de bilmem. Memduh Şevket derler, benim de pek sevdiğim bir hikâyecimiz vardır, onun bir hikâyesinde okudum bunları. Kısalttım. Değiştirdim. Bu yazı çıktı. (Zamansız, 82)

Yine “Giyotin” ve “Organize İşler”de de anlatılan karakterler hakkında özetleme çerçevesinde bilgi verilmektedir ki bu özetleme metnin başındadır. Böylelikle okura öyküsü anlatılan karakterlerle alakalı bilgi verilmekte, okuyucunun zihninde karakterlerle alakalı bir şablon oluşturulmaktadır. Karakterlerin tasviri, geçmişi, cinsiyeti, mesleği vb. özellikler genel çerçevede verilmekte, bu yolla anlatılanların gerçeklikle ilişkisi de güçlendirilmektedir.

Görüldüğü gibi Necati Mert öyküsünün kurgusunu ya da gerçekle ilişkisini kuvvetlendiren öğelerden biri özetleme tekniğidir. Öykü türü için büyük öneme sahip özetleme sayesinde öyküler gereksiz ayrıntılardan sıyrılmış, bunun yanında içeriğin anlaşılabilirliği, olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi kurma kolaylaştırılmıştır. Karakter özelliklerinin özetlenmesi, olayların ya da şahısların geçmişinin özetlenmesi, sayfalara anlatılabilecek herhangi bir olay ya da durumun simgesel anlatımla özet şeklinde sunulması, Necati Mert'in öykülerinde özetleme tekniğinin öne çıkan kullanım şekilleridir.

3.2.4. Tasvir

Arapça ‘sûret’ kelimesinde gelene tasvir, “resmini yapma; resim, figür, portre; (ed.) yazıyla târif etme”¹⁰⁵ şeklinde tanımlanmaktadır. İsmail Çetişli de “Tasvir; insan, tabiat, eşya ve mekânın kelimelerle resmedilmesi; adeta görünür hale getirilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesi”¹⁰⁶ tanımını yapar. Her iki tanımdan yola çıkarak denilebilir ki, edebi metinlerde tasvir, yazarın anlatısını gerçeğe yaklaştırma, görünmeyeni ortaya koyma yoludur. Nitekim yazar, özellikle roman, hikâye gibi kurgusal metinlerde, okuyucunun zihninde yeni bir dünya oluşturmak ister. Anlatıcı her ne kadar eserin içinde ise, yani kurgunun teknik bir ögesi ise de, yazar öyle veya böyle gerçek hayattandır; dolayısıyla gerçek hayattaki izlenimlerini kurgusuna yansıtır. Tasvir ile yazar, hem dış dünyadaki görüntüleri eserine yansıtır hem de insanın iç dünyasının ortaya çıkarılmasında tasvirden faydalanır.

Tasvir, mekân ögesi ile bütünlük taşır. Karakterin yaşadığı çevrenin betimlenmesi, onun karakteristik ve ruhsal özellikler ile alakalı bilgi verir. Tasvir yöntemi ile soyut olan durumlar somutlaştırılır, yazarın gözüyle ayrıntılar ortaya konur. Tasvir etme, yazarın gördüğünü olduğu gibi anlatması değildir kuşkusuz. Yazar, yaşamsal gerçeklikle örtüşen, hatta kaynağını direkt yaşamdan alan öğeleri tasvir ederek onlara yeni bir ruh ve canlılık kazandırır. Böylelikle anlatılan yeni bir gerçeklik kazanır. Mekân-tasvir ilişkisinde yazar, çevrenin insan üzerindeki etkisini de metne yansıtır. Söz konusu yansıtmada romantiklerle birlikte edebiyat dünyasına girer. İlk olarak romantikler mekânın duygusal etkisini ve karakterin mekânla ilişkilendirilmesi için tasvir yöntemini kullanmışlardır. Daha sonrasında realistler, gerçeği elde etme amacıyla tasvir yönteminden beslenir. Mekânın gerçekliğini veya gerçeğe yakınlığını okuyucuya bildirmek, böylelikle kurgunun inandırıcılığını artırmak amacıyla realist eserlerde tasvir yöntemi uygulanır. Sonrasında ise natüralist akımda tasvir tekniği önem kazanır. Realizmin bir sonraki aşaması olan natüralizmde tasvir, belgesel havasında yapılır. Mehmet Tekin, iki tür betimlemeden söz eder:

1-Nesnel(objekif=realist) tasvir

2-Öznel(subjektif=romantik) tasvir¹⁰⁷

Her iki anlayışta da tasvir, karakterin ruhsal ve karakteristik özellikleri ile doğrudan ilişkilendirilir. Realistlerde aynen aktarma ve ilişkilendirme söz konusuysen romantiklerde yazarın gözünden anlatma ve ilişkilendirme söz konusudur. Bu bağlamda tasvir, tiyatrodaki

¹⁰⁵ *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, (Haz.Ferit Devellioğlu), Doğu Matbaası, Ankara 1978.

¹⁰⁶ Çetişli, İsmail, “Tasvir”, *Metin Tahlillerine Giriş Roman-Hikâye*, Tuğra Matbaası, Isparta 2000, s. 39.

¹⁰⁷ Tekin, Mehmet, “Tasvir Tekniği”, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay., İstanbul 2004, s.208.

dekor gibi de düşünülebilir. Nasıl ki tiyatro dekoru olaylar ile bağlantı teşkil ediyor ve atmosferi oluşturuyorsa, roman ve hikâyede de tasvir söz konusu atmosferi canlı tutar. Karakterin yaşadığı çevre, bilinçli olarak diğer öğelerle direkt ilişki içerisindedir:

Bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazi olarak anlatılışı şeklinde düşünülebilir. Bir kimsenin evi, onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz. (...) Romantikler insanla tabiat arasında pek açık bazı bağların varlığını kuvvetle duymuşlardır. Öfkeli ve kırgın bir kahraman, fırtınalı bir havada dışarı fırlar. Şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır. (...) Çevre, ayrıca, kaderi etkileyen büyük bir kuvvet de olabilir. Olayın geçtiği muhit kişinin kontrolü dışında, fiziki ve sosyal bir etken olarak da düşünülebilir.¹⁰⁸

Tasvir, modern edebiyat öncesinde de anlatıların vazgeçilmez tekniği olmuştur; ancak bu teknik bilinçli bir kullanım olmaktan ziyade atmosfer oluşturmak ve dinleyici/okuyucuyu anlatı dünyasına dâhil etmek amacıyla yapılmıştır. Modern anlatılarda ise tasvirin mekân-karakter ilişkisini ortaya koyma amacı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla tasvir yapılan bölümler boşluk doldurup sadece atmosfer yaratma amacından ziyade metinde yadsınamaz bir öneme sahiptir. Herhangi bir eşyanın bulunduğu yer, hava durumu, karakterin fiziksel görünüşü, yaşanan sokağın özellikleri, karakterin odasının düzeni, kitaplarının dizimi, bibloların sırası, terliklerinin yönü vb. genelden en küçük ayrıntıya uzanan tasvirler, metin içerisinde kurgunun anahtarını okuyucuya sunar. Tabii ki yapılan tasvir ile kurgu birbiri ile uyum sağlamalıdır. Sözelimi derli toplu bir odada yaşayan karakterin ruhsal buhran geçirmesi, sevgilisinden ayrılan ve bunun acısını yaşayan karakterin çiçekler içerisinde tasviri beklenemez. Özellikle romantik akım, söz konusu birlikteliğe dikkat etmiş ve daha çok karamsar durumları tasvirlerle pekiştirmiştir. Ancak tasvir, diğer taraftan, bir anlatıcı tarafından gerçekleştirildiğinden, anlatıcının metinde kendini göstermesine de neden olur. Tasvirin metne katkısı da bu noktada kurguyu güçleştirir. Dolayısıyla yapılması gereken, tasvirin olay akışı içerisine gömülmesi, kendini açıkça hissettirmemesidir. Anlatıcının kendini gösterdiği metinlerde tasvir, olay akışından bağımsız olarak ayrı bir bölümde yapılmaktadır. Bu tür metinlerde tasvirin bir amaç doğrultusunda olduğu da açıktır. Diğer taraftan metnin içine gömülen tasvir, okuyucuyu metnin içine dâhil eder, anlatıcının kendisini göstermemesiyle kurgusal gerçek yaşamsal gerçek gibi algılanır ve okuyucu merakla anlamın izini sürer. Bu süreçte yazar metne gizlediği iletisini de tamamen kurgu içinde muhatabına iletir.

¹⁰⁸ Wellek, A, *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev.A.Edip Uysal), KB. Yay., Ankara 1983, s.304.

Tasvir, ayrıntıların gizlenmesi; metnin anahtarındır. Dolayısıyla tasvirin sadece görsel öğelere dayanması da yanlıştır:

Anadan doğma kör bir adam vardır-Mösyö Ivan-sokağını bütün geometrisiyle, hatta dükkânlarının kokularına kadar bilir. Onu bir öykücü düşünün. İşte, Mösyö'nün gördüklerini görmemek, kör olmayan biri için bakar körlük ise, hayatın küçük hallerini kalemine dolmuş bir öykücüyü sırf bu nedenle itmek de odur: Öyküyü/öykücüyü görememek. Öykücü, kişisini olsun, mekânını, olaylarını olsun, iyi tasvirlerle gösterir. İyi tanımak, bakılanı bütün geometrisiyle, haritasıyla da olsa sadece görmek değil. Onu sesiyle, kokusuyla, tadıyla ve derimize duyurduklarıyla da görmek demek.¹⁰⁹

İyi bir tasvir, okuyucuyu anlatılan mekânın içine çeker, karakteri canlandırır, hislerini okuyucuya da aktarır. Soğuk havanın anlatılmasında okuyucuyu üşütebilmek tasvirin başarılı bir örneğidir. Sadece anlatma/tahkiye tarzında değil, sahnelemede de tasviri kullanmak gereklidir. Metnin içine gizlenen tasvir öğeleri, sahneleme tekniğinde tasvirin başarılı örneğini oluşturur.

Necati Mert'in öykülerinde tasvirlerin kullanımı farklı şekillerde karşımıza çıkar. Öykü türü için hayli öneme sahip olan tasvir tekniği, Necati Mert'in öykülerinde de sıklıkla kullanılır. Farklı dönemlerde farklı şekillerde karşımıza çıkan tasvir, özellikle anlatılanların gerçeklik derecesini artırmada önemli yere sahiptir. "Oruç Satmak"ta karşılaştığımız tasvir, ben anlatıcının çocukluğundaki çardaktan bahsettiği bölümde, diğer anlatılanların arasında verilmiştir:

Çocukluğumun geçtiği bahçedir bu. Ancak sekiz dokuz yaşlarındayken aşabildiğim yükseklikte bir tahtaperde ve yer yer şimşirler, dikenli yeşilliklerle çevriliydi. İçinde fesleğenden hanımsünger armuduna değin her şey vardı da kafeteryanın girişinde boylanan, ta İskenderun'lardan getirttiğim, yaprak uçları beyaz benekli çamdan; masalara kadınsı kokular yayan portakal renkli zerrenlerden yoktu. Çiçekliğin göbeğini sırnaşık tesbihçiçekleri doldurmuştu. Mutfak çıkıntısına da, çirkef çukurlarında bile yetişen o yüz­süz hanımeli tırmanıyordu. Çardağı kucaklayan kahkahaçiçekleri, yol boyundaki arslanağızları, horozibikleri, bodur latinleri ise her bahçede vardı. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 44)

Görüldüğü gibi burada ağırlıklı olarak görsel duylara hitap edilmiştir. Böylelikle anlatılanlar yalnızca görsel olarak okuyucunun zihninde yer bulur. Ayrıca tasvirin kişisel yargıdan uzak, nesnel şekilde verilmesi, 70'lerdeki toplumcu edebiyatın gerçekçilikle ilişkisinin göstergesidir. Anlatıcının çocukluğundaki söz konusu çardak, içindeki çiçeklerin

¹⁰⁹ Mert, Necati, "Tasvir", *Öykü Yazmak*, Hece Yay, Ankara 2006, s.87.

detaylı tasviriyle, bu dönemdeki mutluluğa da işarettir. Anlatma tarzı içerisinde tasvirin kullanımı “Park”ta da karşımıza çıkar. Buradaki ben anlatıcı parkın kendisidir; dolayısıyla gerçeküstülük söz konusudur. Ancak metinde parkın anlatıcı olmasının dışında herhangi bir gerçeküstülük yoktur. Tasvirler de bu yöndedir, gerçeklik hissini artırmaya yöneliktir:

Bir tören yapıldı benim için, eşi menendi hiç görülmüş değil. Tam şuraya havuzun önüne bir kürsü kuruldu. Bayraklarla süslü. Elektrik direklerinde, bir direktten ötekine uzanan kordonlarda, ağaç dallarında, parkın çevresindeki demir parmaklıklarda tam tek mil balonlar, krepon kâğıtları, envaiçeşit takı salınıp uçuşmakta. Bende bir heyecan bir heyecan! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 88)

Anlatım arasında tasvir kullanılarak anlatımın akışı bozulmamış, zihinde anlatılan mekânla alakalı şablon çizildikten sonra anlatıya devam edilmiştir. Yine görme duyusuna ait öğeler öne çıkmaktadır. Diğer taraftan anlatılanlar yine nesnel özellik taşır. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler* daha önce belirttiğimiz gibi teknik detayın fazla önemsenmediği, kalıp kurgulamadan oluşan öykülerden oluşur. Dolayısıyla tasvirin de birbirine benzer şekilde uygulandığını görmek mümkündür. Tüm bu anlatılanlar, öykünün gerçeklik izlenimini artırmak içindir; nitekim anlatıcı park, metnin gerçekliğine gölge düşürürken söz konusu tasvirlerle ve diğer öğelerle (güncelden beslenme vb.) gerçeklik izlenimi artırılmıştır. Mekânın poetik öneminin olmadığı, sadece öykünün kurulması için zemin görevi üstlenen öykülerde tasvir de belli bir doğrultuda, mekânı zihinde canlandırma gayesiyle kullanılır. Karakter-mekân uyumu, farklı duylara hitap ederek gerçeklik hissini artırılması, metnin çözümü için birinci derece öneme sahip öğe olma özelliği söz konusu değildir.

Tasvir-karakter uyumu “Gizli Zabıtan”da karşımıza çıkar. Trende yan yana gelen Mesut ile köylü ihtiyar, köylünün çabalarına rağmen Mesut’un direnmesiyle diyalog kuramazlar. İhtiyarın amacı Mesut’un kim olduğunu, ne işle uğraştığını öğrenip, söz konusu sıkıyönetim sonrası dönemde kendini gizleyen gizli zabıtan olup olmadığını öğrenmektir. Mesut konuşmaz, ancak ihtiyarı gözlemler, konuşmak istemediği ihtiyarla alakalı fikir edinmeye çalışır:

Yine de, bir gözünü küçültüp sisli cam ardından bakar gibi baktı ihtiyara. Kravatasız gömleğinin sıkı sıkı iliklenmiş üst düğmesini, düzenli yakasını, ‘Hiç giyilmemiş!’ dedirtircesine belirgin temizliğini izledi uzun uzun. Sonra, yatak üstünden alınıp giyilmiş ve ceketinden biraz fazla kullanılmış pantolonunu, boyalı iskarpinlerini inceledi. Mesut hiç ummazdı ya, ihtiyarın, yence berber görmüş kırpık saçları, sünet üzere bırakılmış sakalıyla ak ak gülen bir de yüzü vardı. (Minnacık Bir Uçurum)

Köylü-kentli karşıtlığının konu alındığı öyküde Mesut, yanına oturan ve kendisi ile diyalog kurmaya çalışan ihtiyarı incelemekte, kendisi ile köylü ihtiyar arasındaki farklılıkları gözlemledikleri ile tespit etmektedir. İhtiyarın tasviri ile karakterinin uyumluluğu dikkat çekicidir; metnin gerçeklik hissini artırır. Diğer taraftan tasvirin yine anlatım içerisinde verildiğini, yani ayrı bir bölümde anlatıdan kopuk şekilde aktarılmadığını görmek mümkündür. Her şeyi bilen anlatıcı, Mesut'un izlenimleri üzerinden ihtiyarı anlatmış, köylü-kentli karşıtlığını kentlinin izlenimleri üzerinden işaret etmiştir. Mekân-karakter uyumu da tasvirle verilerek metnin dış gerçekliği ve kendi iç tutarlılığı bakımından önemlidir. “Vahit Efendi”, kentleşme eleştirisi üzerinedir. Ansızın, sessiz ve yalnız ölen Vahit Efendi'nin hikâyesinde geri dönüşle Vahit Efendi'nin kim olduğu anlatılır ki burada mekân ile karakterin uyumluluğu öne çıkar:

İlahi Vahit Efendi! Fırının karşısında bir yerde, tam da şimdi dev inşaatın yükseldiği yerin bitişiğinde, baraka mı, büfe mi, evden bozma mı olduğu ilk bakışta anlaşılmasın bir dükkânda öteberi satardı. Ne mi? Ne sattığını kendisi de bilmiyordu ki!

Teke yitip gitmiş sandaletler, iskarpinler. Renkleri birbirine uymayan çizmeler. Bijon anahtarları, bujiler, stop lambaları. Sarısı kırmızıya, kırmızısı mora karışık renk olmaktan çıkmış topak topak boyalar. Yağlıboya fırçaları. Onların yanındaki rafta desen desen parça kumaşlar. (...)Camekânda, çekilişi yapılmış milli piyango biletleri. Masa üstünde, tel sepette yumurtalar, birkaç eski yazı kitap.

Bunca uyumsuzluk yeterli değilmiş gibi, Vahit Efendi'nin önünden kışın mangal, arkasından da yazın vantilatör eksik olmadı. (Minnacık Bir Uçurum, 42-43)

Vahit Efendi'nin dükkânının uzunca tasvir edildiği bölümde, dükkânın yeri itibariyle de metnin temel mesajına destek olunmaktadır. Vahit Efendi'nin dükkânı dev inşaatın yükseldiği yerin bitişiğindedir. Böylelikle gelenekle var olan, ancak kentleşmeyle geleneğin de kaybolmasıyla yalnızlaşan ve yalnız ölen Vahit Efendi'nin bulunduğu durum dükkânın yeri ile tamamlanmıştır. Ayrıca dükkânın içindekiler de bir yığın uyumsuzluk taşımasına rağmen hep eskiye yöneliktir; Vahit Efendi eski malzemeler ile yaşamakta, onlarla geleneği yaşatmaya çalışmaktadır. Tarihi geçmiş piyango biletlerinin halen camekânda durması, Vahit Efendi için zamanın durduğuna, daha doğrusu Vahit Efendi'nin zamanı durdurmaya çalışmak istediğine işarettir. Teknik olarak buradaki tasvirde gözlemlenenlerin kişisel yargularla beraber aktarıldığı görülmektedir. Ben anlatıcının anlattıklarına göre dükkân içinde gözlemlenenler uyumsuzluk içindedir. Ancak karakter ile tasvir edilen mekân arasındaki uyum gözden kaçmamalıdır. Yine tasvirin olay akışı içinde verilmesi, olaydan kopuk ayrı bir bölümde

anlatılmaması, anlatıcının kendi gözlem ve tahminlerinin aktarılması, tasvirin tutarlılığını göstermekte ve metnin gerçekle bağını kuvvetlendirmektedir.

Tasvirlerin yoğun şekilde görüldüğü “Minnacık Bir Uçurum” tiyatro-öykü arası türler arası geçişle dikkat çeker. Tiyatro formatına oturtulmuş öyküde öncelikle mekân tasviri yapılarak okuyucuya sahne hakkında bilgi verilir. Burada yine görsel öğeler ağırlıktadır ve tasvir poetik nitelik taşır. Dolayısıyla öznel tasvir sınıflamasında değerlendirmek mümkündür:

Geniş, kocaman bir sahneydi. Lacivert ve koyu bir boşluk yükseliyordu. Tostoparlak bir ay ve titreşen birkaç hüzünlü yıldız vardı o boşlukta.

Ay tostoparlaktı ama ıslıl ıslıl değildi. Kullanılmış bir paraşüt ya da nice şişirildikten sonra unutulmuş bir balon gibi havasız, kırış buruştu. (Minnacık Bir Uçurum, 75)

Sahne üzerinde anlatıcının gözlemleri, anlatıcının düşünceleriyle birlikte verilmiştir. Yıldızların titreşimi, ayın kırış buruş olması, gözlenen gerçekliğin anlatıcıda uyandırdıkları ile beraber verildiğini gösterir; bu bağlamda öznelir. Diğer taraftan anlatıcının mekânda gözlemlediği söz konusu ağır hava, öykünün kasvetli bir ortamda geçeceğini işaret eder. Yine izleyicinin de tasviri, öznel nitelik taşır ve memnuniyetsiz tavır devam eder:

Gözleri göz çukurlarının derinliklerinde yok olmuş, kulaklarına kurşun akıtılmış, ağızları hiçbir anlamlı sözle açılmamış yığın yığın insan izliyordu oyunu. Ayakkabıyı basık giyen; başında kasketi, çigarasından ağızlığı düşürmeyen; ömürlerini eski köyün yasaklarıyla tüketen; saçak altlarını, gölgelikleri, hatta karanlıkları seven; cebi tesbihli, duvarı seccadelî ama tokadı Osmanlı; yani kuşağı yedi almış beşli insanlardı hepsi de. Aralarında boyunları kravatlı, kalıpları takım elbiseli, elleri gazeteli olanlar da vardı. Ama onlar da boyayla karartılmış kalın bıyıklı, pantolon altına giydikleri uzun iç donları ve kitapsız evleri ile yasakçı kalabalığa uymuş gidiyorlardı.

Beton duvar sessizliğindeydi izleyiciler. Hiçbir söze karışmaz, hiçbir edime karşı gelmez gibi oturuyorlardı koltuklarında. Oysa kunt bakışları, derin ve eski mağaralardan getirdikleri ve zaman zaman kullandıkları o uğultuları ile ezici bir baskı kurmuşlardı oyuna. (Minnacık Bir Uçurum, 75-76)

Uzun bir tasvirle açılan sahnede anlatıcının sahnede oynananlara ve izleyicilerin tepkisizliğine tepkisi öne çıkar. Burada kurulan sahne ve izleyicilerden yola çıkarak sisteme yönelik eleştiri söz konusudur. Anlatıcı sistemi oyun olarak sunar, izleyici ise bu oyuna sessizdir. Yine Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla karşılaştığımız halk taraftarlığı, buradaki tasvirde anlaşıldığı üzere tam tersi yöndedir. Halk, sisteme direnmemekle eleştirilir. Öykü tiyatro formatında perdeler bölünerek sunulsa da tasvirler anlatım içerisindedir; ayrı bir bölüm teşkil etmez. Böylelikle anlatılanlara hem bir atmosfer oluşturulur hem de sisteme karşı

duruş ve sistemden duyulan memnuniyetsizlik tasvir vasıtasıyla henüz metnin başında bildirilir.

“Köprü”de uygulanan tasvir, öykünün sonundaki olayı bildirmektedir. Fikri Amca’nın intiharıyla biten öyküde Fikri Amca’yı intihara götüren sebepler, bu yolla gerçekleştirilen siyasi eleştiri temel amaç konumundadır. Nitekim en son olan en başta bildirilmiştir. Buradaki tasvirin yine öznel nitelik taşıdığı görülmektedir. Fikri Amca’nın tepsisi ile intihara gitmesi, tepsinin ardında kalanlara anlatmak istedikleri, anlatıcının gözlemleri ve düşünceleri ile birlikte verilmiştir. Fikri Amca’nın geride bıraktıklarının anlatılması da karakteri açıklanması adına önem taşır:

Soru soran bir sessizlik vardı sonbahar göğünde ve Köprü’nün orta yerinde de birkaç parça eşyayla bir gümüş tepsi.

Üst üste vurulmuş pantolon ile gün soluğu ceket bir zamanlar aynı topun kumaşından biçilmemişler gibi ayrı düşmüşlerdi şimdi. Yedek yakalarıyla sürekli yeniymiş gibi giyilen gömlek ve yıllardır ayakta sürüklendiği halde bir türlü eskitemeyen ayakkabılar da öyle. Bir gün öncesine, hatta o günün sabahına kadar Fikri Amca’yı donatmış, onunla kişilik kazanmış bu giysiler, Fikri Amca’nın intiharından sonra ise bütünlenemeyen parçalardı artık.

Ya o gümüş tepsi! Öyle ki Fikri Amca intihar etmiş, ama bunca eskiliğin ortasında par par yanan gümüş tepside kinayesini bırakmıştı sanki. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 21)

Burada da yine tasvirin anlatıdan ayrı bölümde değil, anlatının içinde, olay akışını ve öykünün kurulumunu tamamlayacak şekilde verildiğini görmek mümkündür. Fikri Amca’nın kıyafetleri ve tepsisinin öylece ortada kalması, onun sistem karşısında yalnız kalarak direnememesini işaret eder.

Necati Mert öykücülüğünün en dikkat çeken özelliği, öykülerin çoğunlukla Adapazarı’nda geçmesi, bu bağlamda Necati Mert’in taşralı tavrının öne çıkmasıdır. Adapazarı’nın yerel özellikleri, tarihi gerçekleri, güncel problemleri, deprem sonrası durumu, şehir milliyetçiliği tavrından uzak şekilde öykülerde sıklıkla işlenmiştir. Bu bağlamda tasvir tekniğinin öykülerde ayrı bir yeri vardır. “Küçük Osman Çıkmazı” Adapazarı öyküsüdür; yazar-anlatıcı ile Faik Baysal’ın şehir içi gezintisini konu alır. Adapazarı’nın hem geçmişini hem de vaka zamanındaki durumunun detayları ile tasvir edildiği öykü Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı’nın önemini tespit etmek adına dikkat çekicidir. Bir şehirde yaşamının, oranın sıkıntılarını çekmekle başlayacağını savunan yazar, şehrin geçmişten bugüne değişimini öykülere yansıtarak yerelden ulusala hitap eder. “Küçük Osman Çıkmazı”

Adapazarı'nda bir sokak ismidir ve geçmişte var olan sokak artık kaybolmuştur. Bu bağlamda eski-yeni karşılaştırması tasvirlerle desteklenir:

Eski Adapazarı'nın karadutlu akşamlarından biri yine. Perakende uçuşlardan dönen kargaların bulut bulut toplanıp istasyon çınarlarına konduğu vakit şimdi. Etekleri yosun tutmuş hazneli çeşmeden gürül gürül dökülen suyu, çeşmeye elinde çift kulplu testisi ile takunya tak tak gelen leylek bacaklı Vasfiye'yi ve o gelir gelmez çeşme başında başlatılan dedikoduyu duyar gibi, görür gibi, yaşar gibi oluyorum. Yok sutyenini çamaşır ipine bayrak gibi asarmış da, yok efendim gece geç vakitlere kadar, saçında gonca gül, üst kat penceresinden ayrılmazmış da; hem zaten kocası olacak paytoncu da bir tuhafmış, ne çocuğu olurmuş, ne de horoz horoz babalanmasını bilirmiş!... Kadir Ağbi, maltızı bu akşam da yakmış, mahalleliyi palamuta verecek birazdan!... (Geceye Uçurulan Güvercinler, 49)

Eski Adapazarı'nın tasvir edildiği bölümde görsel öğelerin yanı sıra işitsel öğelere de yer verilmiştir. Ayrıca buradaki tasvirin yine öznel nitelik taşıdığı söylenebilir. Nitekim yazar-anlatıcı, eski Adapazarı'nı kendinde uyandırdığı izlenimlerle birlikte anlatır. Eskide bu halde olan Adapazarı, vaka zamanında ise değişime maruz kalmış; söz konusu değişim tasvirle birlikte vurgulanmıştır:

Tanıyamadım! Bu sokak Küçük Osman'ın o sokağı mı? Çıkamaz sokak çıkar olmuş, başka mahallelere asfalt uzanıyor bugün yerinde. İnsan, birlikte yaşadığı sokakların değiştiğini nasıl da görmüyor. Karısına, çoluk çocuğuna, saçının akına alıştığı gibi alışıyor her değişikliğe. Bakkal Feyzullah'ın cumbalı, cihannümali, görkemli konağı yok artık. Armutluğun yerinde de Kız Meslek Lisesi var. Vasfiye'nin sutyenini mesele yapan sokakta, her üç dükkândan biri videokulüp ve her birinde de Brooke Shields, Bo Derek, Sylvia Kristel... (Geceye Uçurulan Güvercinler, 51)

“Bir Yaprığın Düşüşüyle”de sonbahar tasviri ile zaman bildirimini yapılmaktadır. Anlatıcı, öykünün hemen başında mevsimin sonbahar olduğunu bildirmiş, ardından sonbahar tasviriyle, öyküde mevsimin hüznü niteliği vurgulanarak öykü boyu hissettirmiştir. Yaprığın düşüşü ile hatıralar başlar, düşmek yitirilenlerle eşdeğerdir. Sonbahar tasviri, mevsimde görülenleri ve mevsimin uyandırdıkları ile öne çıkar; anlatımdaki kişisel duygular öznel tasvire işaretler:

Mürefte!.. Sonbahar!..

Ama her şey kararında: Denizde, henüz gürültüleşmemiş dalgalar... Dallarda, daha dökülmemiş yapraklar arasında, etekleri takılacak, sürtünüp yıpranacak korkusuyla sanki, nazenin nazenin eğleşen bir rüzgâr. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 106)

Tasvirle zamanın bildirimini “Poyrazlar, Bir İçli Kuş”ta da karşımıza çıkar. Burada mevsim kıştır, “Bir Yaprığın Düşüşüyle”de olduğu gibi zaman doğrudan bildirilir. Ardındansa söz konusu mevsimle alakalı detaylar verilir; tasvir yine öznel:

Şubat sonlarında bir pazarmış... Gökte de, eski evlerimizin tavan pervazlarına asıp asıp kış ayları için beklettiğimiz içli yaz meyveleri gibi apaydınlık görünen, oysa ışığı kendi çaresizliğini bile dağıtmaya yetmeyen ayva sarısı bir güneş. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 127)

“Ayna”da ölümcül hastalığa yakalandığını öğrenen Belediye Başkanı Tahsin Bey’in aynada gördükleri ve bunun üzerine hissettikleri, hastalığının onun üzerindeki ruhsal etki anlatılır. Öykü, Tahsin Bey’in gecenin yarısı uyanması ve banyoda duyduğu pis kokuyla başlar, koku öykü boyunca devam eder. Söz konusu koku, Tahsin Bey’in hastalık dolayısıyla hissettiği olumsuz durumun göstergesi olarak okuyucuya duyurulur. Burada tasvirin görselden ziyade koku alma duyusuyla alakalı olması dikkat çekicidir. Zira diğer öykülerdeki tasvirlerde görsel öğeler ağırlıktadır:

Ne yaptıysa bulamadı. O zaman klozetin kapağını indirdi. Küvetin, lavabonun şehirle bağlantısını da özel tıkaçlarıyla kesti.

Ohh! Koku kesilir gibi oldu.

Ama hayır! Şimdi de bir başka koku, öyle kulakla, göze alınamayan, ancak insanın derinliklerinde bir yerle, vicdanla hissedilebilen bir koku, koku değil bir sızı duman duman yükseliyor, şehrin, bacadan girerek, kapı ve pencere boşluklarından sızarak varlığını hâlâ duyulan kokusuna karışıyor, Tahsin Bey, bu iki ateş arasında, ölüme çok yakın bir yerde olmanın korkusunu daha büyük yaşıyordu. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 112)

Görüldüğü gibi kokunun kötülüğü ile ölüm karşısında duyulanlar eşdeğerdedir. Alıntılıdığımız tasvirde kokunun hissettirdikleri bağlamında öznel nitelik ağır basar. Yine tasvirin anlatı içerisinde ayrı bölüm açılmaksızın verilmesi, anlatı ile tasvirin bütünleştirilmesi, tasvir edilen ortamın gerçeklik hissini artırmadan ziyade durumun okuyucuya doğrudan hissettirilmesi amacı taşıdığını gösterir. Ayrı bölümde yapılan tasvir, metnin kurgusallığını öne çıkarıp atmosfer oluşturma gayesini gösterirken anlatıyla bütünleştirilmiş bu tarz tasvirde metnin muhatabının karakterle bütünleşmesi amaçlanır. Örneğin “Akşamleyin Kılıpayı”nda yapılan tasvir, ayrı bir paragraftadır ve olay örgüsünü iletmemekten ziyade sadece ortamla alakalı bilgi verir:

Bekleme salonlarında yatak yorgan denklere, bavullar, uyuyan, esneyen ya da hem uzun, hem geniş oturan insanlar. Hiçbir alışverişimin bulunmadığı bölgelerin bana yabancı ve uzak yolcuları. Lokantada paralı, havalı, ama inadına bıyıklı, üstelik sarımsaklı bir de taşeron kılıklı rakıcılar. Turnikeler boş, gişeler kapalı, tek tük rastlanan lacivert üniformalı memurlar da herhangi bir başvuruyu önlemek için mesafeli ve abus çehreli. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 121-122)

Gar ortamının tasvirinden sonra doğrudan mesaj iletilmiştir. Böylelikle tasvirin yalnızca kurgu ortamını değil mesajla alakalı ortamı da oluşturduğu söylenebilir. Örnekteki

tasvir, yine öznel nitelik taşır ve anlatıcının gözlemlerini konu alır. Anlatıcı gördükleri üzerinden yorum yaparak aktarır, söz konusu ortam, kent karşıtı anlatıcının düşüncelerini barındırır. Tasvirin memnuniyeti işaret etmesi “Betül”de karşımıza çıkar. Anlatıcı, memnuniyet duyduğu dönemi doğrudan zikreder ve bu memnuniyetini tasvirle destekler:

1950’li yıllar... Çevre diye bir problem yok. Yaprak yeşil. Kuşlar pır pır. Sakarya, pırlanta misali pırl pırl. İçinde adı güzel, tadı güzel, kendi güzel yerli balıklar: Oklama, Çılpık, Höşgün... (Gönüller Küçüldü, 31)

Gerçeküstü ve postmodern öğelere sahip “Saksıda Papatya”da, anlatıcının papatyayla konuştuğu Sait Faik Sokak, öykünün tekniğinde olduğu gibi teknik-içerik özdeşliği kurularak tasvir edilmiştir. Benzetmelerle de beslenen tasvir, mekânın yaşamsallığını destekler ve anlatıcıda uyandırdıkları ile öyküye girer:

Yürüyordum.

Menekşerengi arnavutkaldırımıyla döşeliydi sokak. Sağında solunda koru yeşili bahçeler içinde bin bir gece evleri. Pencereleleri, Arnavutköylü balıkların gözleri gibi uzaktı, ama onlar gibi de güzel öykülüydüler. Deniz görünüyordu arkalarında. Biraz eşelesen, aralasan sözcükleri denize dokunabilirsin. (Gönüller Küçüldü, 63)

Öykülerde karakter tasviriyle de karşılaşmak mümkündür. Karakterin kimliğinin açıklanması, davranışlarındaki sebep-sonuç ilişkisinin kurulmasında etkili bir yol olan karakter tasviri, aynı zamanda karakterin yaşamsallığını da artırmaktadır. Karakterin doğrudan iyi, kötü, duygusal, mantıklı, mutlu, üzgün, önyargılı, samimi vb. niteliklerini doğrudan söylemektense söz konusu özelliklerini çağrıştıracak tasvirlerle bildirmek, metnin gerçekle bağını artıracak, yaşayan karakter üretilmesine yardımcı olacaktır. “Hay Ben Senin...”de dükkâna gelen müşteri, anlatıcının hayal dünyasıyla da birleştirilerek, çeşitli benzetmelerle, ancak karakterin öne çıkan özelliği doğrudan söylenmeyerek tasvir edilmiştir:

Kapıdan bir hayalet kafes girdi.

Ardından bir de adam. Hayalet benziyor. Tepeden tırnağa beyaz. Tepeden tırnağa, lafın gelişi. Aslında basık hem de tombik biri. Gerçi gömleğinin tel tel inen mavi çizgileri var, daracık iki omzu arasından da başı sivri sivri yükselmekte. Ama bunlar da adamın adamlıktan çok hayalet benzerliğini artırıyor. Hele tepesindeki iki tel saç! Halkalaşmış mı bir de sana! Adam adeta kafes. Bir, kuşu eksik. (Gönüller Küçüldü, 88)

Karakter tasviri ile karakterin yaşamsallığının artırılmasına diğer bir örnek “Armağan”da karşımıza çıkar. Yazar-anlatıcıya sahip öyküde anlatıcı bir okula öykü ile alakalı söyleşiye davet edilir. Anlatıcı saygıyla karşılandığı okulda okul müdürü ile karşılaşır;

ancak tasvir ettiği ve doğrudan belirttiği üzere kendisinin müdür olduğunu ilk başta düşünemez:

Yürüyoruz. Binadan bir adam fırladı. Kısa boylu. Koşuyor. Sanırsınız hiç ağırlıksız. Öylesine hafif koşuyor. Geldi. Önümüzde durdu. Sağa boynunu büktü. Namazda gibi el bağladı. Ağzı yayık, yayvan. ‘Hoş gelmişsiniz!’ dedi. İçi nasıldır? Yivli mi, değil mi bilmem ama bu haliyle bile tam bir karabina tüfek olan bu adamı-ne yalan söyleyeyim-ben boynundaki fotoğraf makinesine rağmen okulun müstahdemi sandım. Değilmiş. Nadi tanıttı: ‘Okulun sahibi Yücel Bey. (Gönüller Küçüldü, 103)

Tasvir tekniğinin karakterin ruh halini açıklayıcı şekilde kullanıldığı da görülmektedir. “Çakıl Taşları”nda iki zıtlık arasında kalan ve kendi tarafını muhafaza edemeyerek diğer kutba yenilen; ancak bu yenilmişliğin farkında olan Ali, Sevda ile evlendikten sonra kaybolmuşluğunu hisseder ve bu durumu sadece içinde yaşar. Sevda ile birlikte olduktan sonra sahile inen ve kendini yaşayan Ali ile mekânın durumu birbirini tamamlar niteliktedir:

Yola çıktı. Yürüdü. Yürüdü. Yalısız, açık sahile vardı. İndi. Uçsuz bucaksızdı sahil. Sarı kumsal. Çakıl taşları. Sular geliyor, istemeye istemeye gidiyorlardı. Oturdu Ali. Çakıl taşlarıyla oynamaya koyuldu. Aldı, bıraktı. Seslerini dinledi. Seslerine karıştı. Yumuşadı. Dünya dünya olalı sahilini bırakmamış denizin sularında sarı kumlar ve çakıl taşlarıyla ıslandı, ufalandı, kayboldu. (Gönüller Küçüldü, 126)

Ali, sahilde kendi ile kalır ve tasvir edilenlerde kendini bulur; nitekim özü arayış çabasıdır. Sevda ile evlenerek kendiliğini yitiren Ali, kaybettiği zıtlık savaşını sahilde tekrar kazanır. Burada uygulanan tasvir tekniğinin öznel nitelik taşıdığı görülmektedir. Ayrıca görsel öğelerin yanında işitsel öğelerle Ali’nin durumu pekiştirilmiştir.

“Hikâye İşte!” *Zamansız*’da “Fesleğen” bölümünün ikinci hikâyesidir. Burada birinci öykü “Fesleğen”den yola çıkılarak, onun devamı niteliğinde yeni bir öykü vardır ve anlatıcı yazardır. Yazar, Necip Bey’in hikâyesinden yola çıkarak kendi hikâyesini anlatır ve iki durum arasında karşılaştırma yapar. Yazara Köksal Alver tarafında gönderilen fotoğraftaki, Köksal Alver’in oğlu Aziz Taha’nın oyuncak yaptığı kitaplar anlatılır. Aziz Taha, kitaplarla bir ev inşa eder ve yazar bu evi detaylarıyla tasvir eder:

Duvarlarını “Mesnevi”den yapıyor evin. “Bin bir Gece Masallarından. “Safahat” da var duvarda, “Uzun Çarşının Uluları”, “Toplumun McDonaldlaştırılması” var ve daha başkaları.

Kapısı “Devlet Ana” evin. Penceresi “Gün Doğmadan”. Perdesi “Huzur”.

Çatısında “Asya’nın Kandilleri”, “İsyan Ahlakı”, “Şair ve Patron” yerli kiremitler gibi el ele vermişler, iç içe olmuşlar.

Bahçe de ağaçtan geçilmiyor. Kimler kimler! Başta dedenin “Gülşefdeli Yemeni”si elbette. “Tutkulu Sosyoloji”, “İşaret Çocukları”, “Vakti Kuşanmak”...Ahmet Mithat, Cihan Aktaş, Ali Şeriatı... Arada benim “Gramofonlar”...

Kimileyin sofraya kuruluyor bahçede. Konuklar Turgut Cansever, Asaf Halet. Bazen Gazali, bazen de İmam Rabbani katılıyor.

Komşusuz ev olur mu? Çocuk pencereye çıkıp bir Rasim Özdenören’e, bir Refik Halit’e, bir Malcom X’e laf yetiştiriyor. Canım! Hatta Hüseyin Su’la bile yarışıyor. Güzelim! (Zamansız, 17)

Yazar-anlatıcı fotoğrafta gözlemlediklerini kendi düş gücünü de katarak aktarmış, Aziz Taha’nın oyunla kurduğu ev üzerinden adeta kendi düşünce ev’renini tasvir etmiştir. Gözlemci gerçeğin düşsel gerçekle birleştiği öyküde, gerçek karakterler ve yazar-anlatıcı ile yaşamsal gerçeklik öne çıkarılmış, düşünle bütünleşen tasvir bu yolla yaşamsal gerçekliğe oturtulmuştur. Böylelikle tasvir tekniğinin yaşamsal gerçeği desteklemesinden ziyade yaşamsal gerçeğin tasviri desteklemesi dikkat çeker.

Adapazarı’nın yerel özelliklerinin öne çıkarılması, bu yolla taşralılığı Adapazarı özelinden savunma ve yaşanılan yere sahip çıkma bağlamında tasvir tekniği kullanılmıştır. Daha önce “Küçük Osman Çıkmazı”nda karşılaştığımız doğrudan Adapazarı’nı anlatma, daha ziyade öykü formatı içerisindeyken “Ada’msın! Hikâyemsin!”de deneme tarzı anlatım ile şehrin özellikleri anlatılmış, tasvirlerle anlatım zenginleştirilmiştir:

Rivayet edilir ki daha şehir yokken ya da miniminnacık bir köy iken Sakarya bugünkü Adapazarı’nın batısından akarmış. Adapazarı’nın hemen girişinde ve batısında kuru bir köprü uzanır: Beşköprü. Tevellüdü 553. Sekiz kemerli. Boyu 300-400 metre. Altından eski ve heybetli bir suyun geçmişliğine delildir bunlar. Sapanca Gölü’nden çıkıp gelen Çarksuyu da köprüünün hemen batısı ucundan akar. (Zamansız, 31)

Daha çok deneme türünü andıran metin, deneme-öykü arası türler arası geçiş şeklinde değerlendirilebilir. Burada özellikle nesnel tasvirin uygulanması dikkat çekicidir. Anlatılanların kurgusal gerçeklik bünyesinde zihinde olay akışı tarzında canlanmasından ziyade doğrudan bilgi verme şeklindedir. Adapazarı’nın tarihi, kültürü, yerel özellikleri ile alakalı bilgi verilen metin, kurgusallıktan iz taşımadığından öykü metni olmayı zorlar. Burada tasvirlerin varlığı, metni öyküye bir nebze yaklaştırır.

Adapazarı öykücüsü olan Necati Mert, şehrin 1999’da geçirdiği deprem felaketini ve felaketin izlerini, yaşadığı şehre yabancı kalmayarak sıklıkla anlatmış, tasvir tekniği bağlamında deprem sonrası ortamı öykülerinde detaylarıyla işlemiştir. “Ay Gibi Geçmiyor”

depremden sonra prefabrikte yaşayan Çoksöz çiftinin hikâyesidir. Öykünün başında prefabriklerdeki hayat tasvir edilmiştir:

Alancuma'daki prefabriklere geldiklerinde şubat başıydı. Çadırda geçirilen o beş aydan sonra-çadır demek yazın sıcak, toz değil, kışın ayaz, kar demek değil sadece; güya mutfak olan o kuruluk altında yemek beklemek; hacet için, banyo için yan yana odacıklar önünde sıralara girmek de demek; türlü türlü hayvanat dolaşır toprakta, gece kalkıp onlarla boğuşmak demek; zaten kapın açıktır, millet seni röntgenler, öyle sanırsın, kurtaramazsın bu histen kendini, n'aparsın o zaman, pat pat boğuş Allah boğuş toprakla, hayvanatla-prefabrikleri villa gibi göründü Çoksöz çiftine. (Zamansız, 35)

Kısa çizgiler arasında tasvir edilen ve tüm bunlara rağmen prefabrik evleri gerçeğinden çok farklı gören deprem mağdurlarının hikâyesinde, deprem sonrasında da insanî duyguların devam ettiği anlatılır. Tasvir içerisinde rüc'û sanatını andırır şekilde zorluklar üst üste sıralanır ve güncelden beslenen öykünün yaşamsal gerçeğe yakınlığı pekiştirilir. Mekânın başlangıçta tasvir edilmesi, öykünün geçtiği ortamın hissettirilmesi dolayısıyladır. Görsel duyuya hitap eden tasvirde öznellik ön plandadır. Necati Mert öykücülüğünün öne çıkan temalarından deprem gerçeğinin yanı sıra geçmişe özlem teması da tasvirlerle beraber işlenir; hatta tasvir edilen bölümden yola çıkılarak tema tespiti yapılabilir. “Çocuk ve Su” geçmişe özlem temasını işler. Anlatıcının çocukluğundaki Çarksuyu gezileri özlemle anlatılırken, gezi yapılan ve özlenen yer tasvirle zihinde canlandırılır:

Yazlarda, pazarları demiryolunca gelir, geçitten sağa sapar, Zirai Donatım Fabrikası'nın duvarı yanından yürürdük. Yol Çarksuyu'na iner. Ucunda, sol başta, salkımsöğütler içinde bir lokanta vardır. Gizlice durur. Su üzerine uzanmış köşkvari odacığı ile harikadır. Adı lokantadan da güzeldir: 'Tabh-hâne'. Biz kısaltır 'Tabahna' derdik. Karşısında, duvarın bitiminde de alçalarak ve eğretiden bir iskele, iki yanında tenteli sandallar. Binişirdik. Sağımızda fabrika bahçesi uzanır, solumuzda meyvelikler. Altlarında, hasırlar, kilimler üzerinde aileler. Börekler, köfteler yenir. Semaverde çaylar demlenir. Darbuka sesleri, def, zil gırla.” (Zamansız, 61)

Görüldüğü gibi tasvir, olay akışı ile birlikte verilmiştir. Anlatının içerisindeki memnuniyet duyulduğunu bildiren ifadeler tasvire öznel nitelik katar. Görsel ve işitsel öğelerin bir arada kullanıldığı tasvirde anı tarzı anlatım öne çıkar; böylelikle öykünün yaşamsal gerçeklikle ilişkisi kuvvetlendirilir. Yine geçmişe özlem teması çerçevesinde dikkat çeken diğer öykü “Bir Fotoğrafa Mektup”tur. Adından da anlaşılacağı üzere kendisine gelen fotoğrafa hitaben yazılan öyküde, fotoğrafta görülenlerin tasviri öykünün tamamına yayılmıştır:

Geldin. Aldım. Kimsin, nesin birden çıkaramadım. Masa üstüne kopyalayıp düşünedurdum. Bizim, Çarksuyu ile Sakarya nehri arasındaki yarı(m)adamıza, yaz akşamları, bir

gurup olur, sular bir sararır, bir yanar, buğdaylı, mısırlı tarlalar, başlarını bir eğer, muttasıl bir kanarlar ki sanırsınız bir Hâşim şiiirdir gördüğünüz. Öyle tutuşmuşsun sen de.

Yok, değil. Erimiştin. Kızılla kıpkızıl arasındaki koyu koyu akıyordun. Dağ dört bir yanından odunla ve kömürle doldurulmuş, yetmiş yerden ateşlenmiş, büyük büyük deri körüklerle körükleniyormuş gibi. Yahut bir demircideyiz. Usta, ocaktan penseyle almış malı, örse uzatmış, rengi soğuyana kadar dövüyor adamıyla karşılıklı. Ateşten taşlar saçılıyor sağa sola. (Zamansız, 69)

Adapazarı Çarksuyu'nun tasviri ile başlayan öyküde benzetmelerle tasvirin kuvvetlendirildiği görülmektedir. Böylelikle fotoğrafta görülenler okuyucunun da zihninde canlanması sağlanmıştır. Ayrıca benzetmeler yoluyla tasvir öznel nitelik kazanır. Söz konusu tasvir, fotoğraf okuması tarzında metnin tamamında kendini gösterir.

Tiyatro-öykü arasında türler arası geçişin örneği olan, tiyatro formatında kurgulanmış "Zamansız"da, tiyatro metinlerinde olduğu gibi diyaloglardan bağımsız olarak, oyunda sahnelemeden dolayı söylenmeyecek, ancak okuyuşta sahne olmadığından okuyucunun zihninde sahnenin canlanmasını sağlayacak tasvir, parantez içi italik biçimde verilmiştir. Sahneleme başlığında alıntıladığımız giriş tasvirde de bize örnek teşkil eder:

'Betüş aşkım neredesin? Kahvede seni bekliyorum.' (Bir evin üst kat sofası gibi bir yer. Biri solda ayrı gibi duran birkaç ahşap masa, sayılı hezaren sandalye dışında eşyasız. Ama renkli. Masalarda rengârenk örtüler. Sandalyeler minderli. Cephede kapı. Açık. Önünde çatıya tırmanmış asma, geride karşı evin bahçesi. Ağaçlar. Arada sokak olmalı, zaman zaman uzaktan uzağa kadın, çocuk sesleri, hatta klarnet. Duvarlarda mahalle hayatından boy boy hatıra fotoğraflar. Eski bir banka afişi: Logosu leylek; paraşütle getirir gibi ev getiriyor gagasında. Sakinler herhalde iş'te. Kahve boş. Ocakçı bile görünmez.) (Zamansız, 89)

Öyküde durum bildirimleri için de kullanılan parantez içi ifadeler, metnin tiyatro formatında sunulduğunun en büyük kanıtıdır. Söz konusu tasvirler sahnenin okuyucunun zihninde canlanmasını sağlar. Diğer taraftan tasvirlerin anlatı içerisinden ziyade ayrı bölümde gerçekleşmesi de diğer öykülerdeki anlatı içi kullanım şekline farklıdır.

Görüldüğü gibi, Necati Mert öykücülüğünde tasvir tekniği önemli yer tutar. Tasvirin teknik detaylarını işlediğimiz bölümde öykü türü için önemli öge olarak nitelediğimiz tasvir, farklı şekillerde Necati Mert öykücülüğüne yansır. Tema ile bütünleşen, gerçeklik hissini artırmak için öne çıkarılan, karakter-olay bütünlüğünü sağlayan, mekân-durum ilişkisi bağlamında yararlanılan, yazarın Adapazarı öykücülüğü tavrını besleyen ve şehrin gerçeklerini aktaran, gerçeküstü ve postmodern yapıdaki öykülerde tekniğe uygun kullanılan tasvir tekniği, metnin ayrıntılarını keşfetmemize olanak sağlar. Çoğunlukla olay örgüsü ya da

durum bildirimini içerisinde, ayrı bir bölümde yer almayacak şekilde kullanılan teknik, zaman zaman öznel zaman zamansa nesnel nitelik taşır. Yine yer yer anlatıcının varlığını gizlediği, bu yolla anlatılanların okuyucunun zihninde doğrudan canlandırıldığı tasvir tekniği, çoğunlukla görme duyusuna hitap etmekle birlikte zaman zaman diğer duyularca da hissettirmeye çalışılmıştır.

3.2.5. Bilinç akışı/İç Çözümleme – İç Monolog

Bilinç akışı (bilinç akımı, şuur akımı, şuur akışı), kurgu kahramanlarının iç dünyalarının zaman ve mekân gibi öğelere bağlı kalmadan aktarılmasıdır. Bilinç akışı tekniğinin kullanılması, kahramanların bilinçaltındaki gerçeklikleri görmemize yardımcı olur, bazen kurgu boyunca kahramanın iç dünyası okuyucuya aktarılır. Zaman ve mekân öğelerine bağımsız olması dolayısıyla bilinç akışı tekniği belli bir mantıksal düzlem üzerinde ilerlemez. Kahramanın o anda aklından geçenler birbiri arkasına sıralanır, kahramanın çağrışımları dile getirilir. Mehmet Tekin, şuur akışı ve zaman ilişkisinde Sevim Kantarcıoğlu'dan şunları aktarır:

Geçmiş, şimdiki zamanda yaşayarak ona yön verdiği halde, şimdiki zaman geçmişini kendi şuurunu içinde yeniden tefsir etme gücüne sahiptir. Esasta bundan ibaret bu görüş, modern romana 'şuur akışı' tekniğini getirmiştir ve modern romancılar, dünyayı ve gerçeği karakterlerinin serbest çağrışımlarından oluşan tek bir şuur akışının perspektifinden sunmuşlardır. (...) Freud, insan karakterini yönlendiren en önemli unsurun şuur-altı gerçekleri ve Id olduğunu söylerken, Jung da bütün insanların değişmeyen ruhî tecrübelerinin romana girişi, romanda dilin imkânlarını zorlamış ve sembol kullanma mecburiyetini doğurmuştur. Böylece insanın şuur-altı gerçeklerinin de romanda yer alması, realizmden romantizme bir dönüş olmayıp, realizmin daha ileri bir safhasını teşkil etmektedir.¹¹⁰

Geçmiş ve onun tecrübeleri karakterin bilinçaltında yer etmiştir; anlatma safhasının şimdiki zamanında söz konusu bilinçaltı, esere şuur akışı şeklinde yansır. Böyle bir kullanım, anlatımın dil imkânlarını zorlayacak şekilde kullanılır. Nitekim insan şuurunu mantıksal bir düzlemde ifade bulmaz; olaylar hiçbir bağlantı kullanılmaksızın olduğu gibi, arka arkaya ya da zaman sırası da olmadan aktarılır. Böyle bir anlatımda yazar kendini göstermez, okuyucu doğrudan kişinin bilinçaltı dünyasıyla yüz yüze gelir. Dolayısıyla bilinç akışı tekniği daha çok gösterme tekniği ile iç içe kullanılır. Gösterme tekniği de yazar-anlatıcıya yer vermemekle birlikte olaylara yorum katmadan olduğu gibi okuyucuya aktarmaktadır. Böyle bir kullanım, sanatta gerçeği yakalama ve yeni bir gerçek yaratma amacıyla olan realistlerce

¹¹⁰ Tekin, Mehmet, "Bilinç Akımı Tekniği", *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay., İstanbul 2004, s.270-271..

benimsenmiştir. İnsanın iç dünyası ve bunun karakter oluşumundaki gerçeği göz önüne alındığında, realizmin söz konusu tekniği benimsemesi kaçınılmazdır.

Sahneleme ile benzerlik gösteren bilinç akışı tekniği, diğer tekniklerden pek çok noktada ayrılmaktadır. Öncelikle anlatma/tahkiye yöntemi ile bilinç akışı yöntemi teknikleri dolayısıyla birbirinden ayrılır. Anlatma/tahkiye’de anlatıcı kendini gösterirken bilinç akışında anlatıcının kendini göstermesi mümkün değildir. Nitekim kahramanın iç dünyası ancak kahraman-anlatıcı tarafından olduğu gibi aktarılır. Her şeyi bilen anlatıcının şuur akışını aktarması, mantıksal düzlemde ifadelerle gerçekleştirilebilir ki böyle bir anlatım daha ziyade iç çözümleme tekniğine girer. İç çözümleme tekniği, her şeyi bilen anlatıcının kahramanın iç dünyasını okuyucuya anlatma yöntemidir:

İç çözümleme tarzı anlatım, temelde insan gerçekliğini daha derinden yakalama ve onu bu yönüyle de okuyucuya anlatma isteğinin bir sonucudur. (...) insan sadece fiziki görünüşten ibaret değildir. Onun bir de iç dünyası vardır. Onun mizacı ve karakterinin ortaya konulabilmesi için iç dünyasının çözümlenmesi gerekir.¹¹¹

İç çözümleme de realistlerce tercih edilen bir metottur ancak bilinç akışı yönteminden farklıdır. İç çözümlemenin anlatma/tahkiye’den farkı ise anlattıklarının farklılığından ileri gelir. Anlatmada daha çok dış dünya söz konusuken iç çözümlemede karakterin iç dünyası anlatılmaktadır.

Bilinç akışı tekniği ile iç konuşma (iç monolog) da birbirinden farklıdır. Bu iki teknik, tarzları bakımından ilk bakışta birbirine benzetilmektedir; ancak aralarında kesin bir çizgi vardır. Öncelikle belirtmelidir ki bilinç akışı, kahramanla bire bir ilişkiindedir ve kahramanın bilinçaltı, herhangi bir aracı kullanmadan okuyucuya aktarılır. İç konuşmada da anlatıcı okur ile kurgu arasına girmez (kahraman-anlatıcı); ancak mantıksal birliktelik bakımından bilinç akışı ile fark vardır:

Bilinç akımı da roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki, iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez. Bilinç akımında yalnız düşünceler değil duyular, imgeler de yer alabilir ve tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin altına en yakın kesimidir.¹¹²

¹¹¹ Çetişli, İsmail, “Tahlil/İç Çözümleme”, *Metin Tahlillerine Giriş Roman-Hikâye*, Tuğra Matbaası, Isparta 2000, s. 48.

¹¹² Moran, Berna, “Araba Sevdası”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s.82.

Bilinç akışı ile iç konuşmayı birbirinden ayıran kesin fark, Berna Moran'a göre cümle yapısıdır. İnsanın bilinçaltından geçenler, belirli bir mantık sıralamasından ve cümle diziminden bağımsızdır, adeta bir sayıklama biçiminde gerçekleşir. Dolayısıyla bunların metne yansımaları da söz konusu bağımsızlıkla gerçekleşecektir. “Kişinin içinden geçenler, bilinç tarafında nizama konulmadan içe doğduğu gibi öylece dile dökülür. İfadeler ve düşünceler, birbirinden kopuk olabilir, ilgisiz yerlere kayabilir ve birbirleriyle mantıklı irtibatlar içinde olmayabilir. Kişi, çağrışımlarla, hatırlamalarla, hayal kurmalarla oradan oraya atlayabilir. Ortaya sürülen düşüncelerin başı sonu birbiriyle mantıklı bir ilişki içinde olmayabilir.”¹¹³ İç konuşmada ise her şeyi bilen anlatıcı, kahramanın iç dünyasına girer ya da kahraman-anlatıcı kendi kendine konuşur ve bilinçaltından ziyade içinden geçenleri belirli bir cümle dizimi ile metne yansıtır. Söz konusu hayal dahi olsa karşısında bir muhatap varmış gibi dile getirildiğinden metinde herhangi bir kopukluk oluşmaz: “İç konuşma yöntemi, kişilerin ruhsal durumlarını, suç, yanlışlık ve günahlarını, itiraflarını, beklentilerini, hayal kırıklıklarını, özlemlerini, tasavvur ve tahayyüllerini sergilemede oldukça yararlı bir yöntem.”¹¹⁴ Hemen belirtmelidir ki iç konuşma yöntemi, bilinç akışı gibi daha çok sahneleme tekniğinde kendini gösterir. Hatta tiyatro sahnesinde bilinç kışı tekniğini kullanmak mümkün olmazken iç konuşma tekniği kahramanın kendi kendine konuşturulması şeklinde kullanılabilir.

Daha çok roman türünü zikrederek açıkladığımız bilinç akışı tekniğini öykü türünde de görmek mümkündür. 1970 kuşağı ile öyküye başlayan Necati Mert, kuşağının belirleyici özelliği olarak hem toplumculardan hem de 50 kuşağı varoluşçularından etkilenmiş, her iki akımın özelliklerini öykülerine aktarmıştır. Bu bağlamda bilinç akışı tekniği özellikle 50 kuşağı varoluşçularının sıklıkla kullandığı teknik olarak karşımıza çıkar. Necati Mert'in özellikle ilk dönem öykülerini incelediğimizde klasik toplumculuğa çok yakın olmakla beraber 50 kuşağının da etkisinde olduğu görmek mümkündür. İlk öykü kitabı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de standart kurgu biçimi öne çıkar; daha ziyade öykünün temelini teşkil eden mesaj ön plandadır. Ancak bu çerçevede bilinç akışı/iç çözümleme tekniğinin de kullanımı karşımıza çıkar. Yazarın yayımlanan ilk öyküsü “Mustafa'nın Karesi”nde stadyuma fotoğraf çekmesi için aniden gönderilen Mustafa, işe hâkim olamamaktadır. Fotoğraf çekmek için sürekli bağırarak, ancak müşteri bulamayan Mustafa, bu tarzda çalışmayla kent hayatına tutunamayacağını anlar ve kente göçme sebeplerini barındıran geçmiş, şimdiyle karışarak dış dünyaya çıkar:

¹¹³ Çetin, Nurullah, “Bilinç Akımı”, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2009, s.181.

¹¹⁴ Çetin, Nurullah, *age*, s.178.

Kelimeler dilinin altında ezilerek: ‘Foto... Ucuz beyim. Yok böyle değil. Beyim... Foto burda... Ağbi çekelim.’ Kimsenin aldıracağı yok. Gidemedi çadırlara. Dolandı durdu, sonra da stad çevresindeki tel örgüye dayanarak oturdu: ‘Babam, katık, üzüm, ağlayan karım, patron, ocak, zeytin-ekmek, kızlar, babam, ocak, kızlar, üzüm, babam, ocak, patron...’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 13)

Aklı başından giden Mustafa’nın durumu bilinç akışı/iç çözümleme ile verilir. Buradaki iç dünyanın dışa vurumunun doğrudan bilinç akışı tekniğinden ziyade iç çözümleme ile açıklanması daha doğrudur. Şöyle ki, bilinç akışı daha ziyade ben anlatıcının iç dünyasının sentaks kurallarından ve mantıksal düzlemden bağımsız olarak aktarımıdır. Ancak burada anlatma/tahkiye tarzı esastır ve her şeyi bilen anlatıcı metni aktarır. Dolayısıyla bilinç akışı tekniğinden ziyade iç çözümleme ağır basar. Nitekim iç çözümlemede hâkim anlatıcı, karakterinin iç dünyasını yine sentaks ve mantıktan bağımsız şekilde okuyucuya sunar; anlatıcının varlığı ön plandadır. İç çözümleme tekniği “Hiç İsyansız!”da da kullanılmıştır. Anlatıcı karakter Necip Bey, eşi Necibe Hanım’ın iç dünyasını bilememekte, ancak tahminde bulunmaktadır. Nitekim torunlarından ayrı kalan eşler, bu hususta hissettiklerini birbirlerine söylemezler. Hatta Necip Bey, oğlu Koray’dan aldığı haber üzere Necibe Hanım’dan daha bilgilidir; torunlarını dört sene göremeyecekleri bilgisine sahiptir. Necibe’nin iç dünyası öyküye mırıldandığı şarkı sözleri ile yansır. Burada şarkı sözleri belli bir mantıksal sıralamaya göre değil, anlatının aralarına sıkıştırılmıştır. Anlatıcı Necip Bey, duyduğu bu sözleri, bilinçaltını tam olarak bilemediği, ancak tahminde bulunduğu eşinin iç dünyasını yansıtmak için kullanır:

Balkondayız. Necibe’nin ancak benim duyabileceğim bir iç sesle şarkı mırıldandığı saatler. *Yine bir sıztı var içimde akşam oldu diye.* (...) Sırtına verdi hırkayı, önden kavuşturdu, arkasını tıptısladı. Koray da elinden tuttu annesinin. *Gözüm acıyor ağlarım halime hâlâ bilmem niye?* (...) Susuştuk. Uzun bir sessizliğe düştük. Necibe bütün tevekkülü ve o sisten ince sesiyle meyana geçti: *İstemem geceyi onda mehtap gam oldu diye* (...) Yattım. Yattığım yerden duydum. Ortancalar söylüyor gibiydi: *Gözüm acıyor halime ağlarım hâlâ bilmem niye?* (Zamansız, 19-23)

Necibe’nin söylediği şarkıyı ancak Necip Bey’in duyacağı seste olması, yanlarında bulunan Koray’ın duymadığını gösterir. Böylece şarkı sözleri anlatıcı Necip Bey’in diğer karakter Necibe’nin iç dünyasını yansıtıyor olduğu söylenebilir. Şarkı sözleri, görüldüğü gibi metnin bütününe yayılmış, tüm öykü söz konusu şarkıyı Necibe’nin mırıldanmasıyla sürmüştür. Başka karakterin iç dünyasının yansıtılması bilinç akışından ziyade şarkı sözlerinden yola çıkarak iç çözümlemeyi işaret eder. Nitekim şarkı, belli bir sıralama ile değil, dağınık olarak mırıldanılır. Böylelikle iç monologdan da uzaklaşır.

Bilinç akışı/İç çözümleme tekniği, Necati Mert öykücülüğünde çok sık kullanılmamakla beraber karakterlerin iç dünyaları yine aynı doğrultuda bir teknik olan, ancak uygulamada öykülerde sıklıkla karşılaştığımız anlatma/tahkiye veya anı tarzına daha yakın olan iç monolog tekniği öne çıkar. Ben anlatıcı ya da hâkim anlatıcı tarafından daha kolay izlenebilen iç monolog, ilk dönemden son döneme mesaj kaygısı taşıyan öykülerde, mesajın iletilebilmesi bakımından daha işlevseldir. Nitekim bilinç akışı/iç çözümleme, öykünün yapısını derinleştirmekte, çözümünü güçleştirmektedir ki bilhassa 50 kuşağı öykücülerinin söz konusu teknikleri bu bağlamda kullanmışlardır. Necati Mert öykücülüğü, tekniğin en ileri seviyede kullanıldığı öykülerde dahi sosyal-siyasal mesajı öyküden çoğunlukla eksik etmemiştir. Dolayısıyla metnin yapısını bozacak, simgelerle dahi anlatılan mesajı daha fazla gizlememek amacıyla iç monolog tekniğini daha çok tercih etmiştir. İç monologda anlatıcı varlığını gizlesin ya da gizlemesin belli bir bilinç doğrultusunda gerçekleşir. Cümle yapıları kurula uygundur ve öykü türü bağlamında karakterin daha kısa yolla tanıtılabilmesi için zemin oluşturur. “Göç Eden Çarşı”da iç monolog anlatıcı tarafından bildirilir:

İstanbulu, deriden kaldırdı başını. Bir süre baktı Rafet Kalfa'ya. Diplerinde suyu çekilmiş kaşları gözlerine devrikti. ‘Beni mat etmeye çalışıyo aklısıra. Kinayeli konuşuyo!’ dedi içinden.”(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 51)

Hâkim anlatıcının “içinden dedi” şeklinde karakterin iç dünyasını yansıtması, iç monolog tekniğinin açıkça kullanıldığını gösterir. Bu tarz kullanım, bilinç akışı veya iç çözümlemeden farklıdır. Özellikle bilinç akışında anlatıcının varlığı söz konusu değildir; ancak burada anlatıcı varlığını açıkça belli eder. İç monolog tekniği kullanıldığının açıkça belirtildiği diğer öykü “Şehir”dir. Öykü, şehirden hayal kırıklığıyla dönen Mahmure'nin dönüşüyle alakalı içinden geçenlerle başlar. Burada sonuçta gerçekleşen durum başta verilmiştir ve anlatıcı iç monologu yine “içinden geçirdi” şeklinde belirtir:

Otobüs, kentin son evlerini arkada bırakırken Mahmure durulmuş bir gönülle ‘Bizim masal da böyle bitti!’ diye geçirdi içinden. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 72)

“İbrahim Usta'yı Karartan Güneş”te karısı Cabiranım'ın egemenliği altında kalan İbrahim Usta, karısının sözlerine dıştan tepki veremez; çünkü karısı çalışmakta, aile geçimini sağlamakta, İbrahim Usta ise kente göçtüktan sonra dikiş tutturamayıp eşine yardım etmekle yetinmektedir. Ekonomik sıkıntıdan dolayı eşine dıştan tepki gösteremeyen İbrahim Usta, içinden söylenir:

Hasbinallah çekti İbrahim Usta. ‘Sabır İbrahim!’ dedi. ‘Geçmişim hep başıma kakılacak demek ki. Bulmuş da bunuyormuşum!’(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 68)

Gramofonlar, Radyolar, Teypler, mesaj yoğunluklu, toplumcu anlayışa daha yakın öykülerden oluşur. Teknik imkânların zorlanmasından ziyade sonuca yönelik olan öykülerde “Mustafa’nın Karesi” haricinde bilinç akışı kullanılmamış, anlaşılabilirliği daha kolay olan iç monolog tercih edilmiştir. Her şeyi bilen anlatıcının egemenliğinde, kurgusal gerçeğe daha yakın öykülerde, örneklerde görüldüğü gibi, iç monolog kullanılan yerler anlatıcı tarafından açıkça belli edilmiştir. Anlatma tarzı içerisinde anlatıcının varlığı, karakterin iç dünyasında geçenleri bildirmesiyle pekiştirilmiştir.

“Bomboş ve Dolu”da iç konuşma, ben anlatıcının bildiri ile gerçekleşir. Anlatıcı kent içinde karşılaştıklarını anlatma tarzında aktarır. Ancak Nesim ile tesadüfen karşılaşmaları ve Nesim’in onu durdurması hayli şaşkınlık vericidir. Bir yandan kentte gördüklerini anlatırken diğer taraftan aklından geçenleri bildirir:

Ta arkalarda Atatürk Kültür Merkezi... Boyunca, şenliğe katılan ülkelerin yan yana çekilmiş, birlikte dalgalanan bayrakları... Gözüm bunlarda, ama aklım Nesim’de... Neden durdurdu beni?... Söylemiyor da! Böyle anlarda hep olduğu gibi, neye yorduysam, ne ad koyduysam onu gerçek belleyip peşine takılıyorum yine: ‘Keşke’, diyorum, ‘bu adamı, sakın sakın akmakta olduğu kenndi yatağından çekip de şaşırtmasaydım!’ Yetersiz çıkan o olsa da, ben şaşırttığıma inanmışım ya; sonra, emeğiyle geçinmek zorunda olan insanlara duyarsız olmak dahi kişiliğimin asla onaylayamayacağı bir haksızlık da; işte Nesim, şaşırtmışlığının kefarecini ödemek için durdurmuşsa eğer, ben ödemeye hazırım.

İçimden bunları geçirdim geçirmedim, Nesim içimdeydi sanki, dudakları mır mır, ama daha çok yerdeki AnaBritanika fasiküllerini başıyla süse süse:

‘Bunlar benim!’ demeye getirdi. (Minnacık Bir Uçurum, 106)

Ben anlatıcıya sahip metinlerde öykünün bütünü anlatıcının kendi kendine konuşması tarzında da olabilmektedir. Burada anlatıcı, içinden geçenlerin anlatıldığını açıkça bildirmiş, okuyucuyu anlatıcının zihnine sokmuştur. Ben anlatıcının içinden geçenler, anlatıcının varlığı gizlendiğinde ve mantıksal akış bozulduğunda bilinç akışına döner; çünkü hâkim anlatıcının kahramanın bilinç akışına vakıf olması metnin kurgusallığını öne çıkarır. İç çözümlemede ise hâkim anlatıcı kahramanın içinden geçenleri mantıksal sıralamayla aktarır; böylelikle kahramanın içinden geçenlerle doğrudan karşılaşmak yerine anlatıcı vasıtasıyla bildirilmiş olur. Örnekteki iç monologda ise ben anlatıcı, kendi içsel sürecini aktarır ve araya herhangi bir aracı koymaz. Diğer taraftan söz konusu kısımdaki anlatının iç konuşma olduğu da doğrudan bildirilir. İç monoloğun ben anlatıcı tarafından kullanımı “Külbastılar Şimdi”de de karşımıza çıkar:

Sahi, külbastıyı ben nereden çıkardım şimdi? Hadi ben çıkardım, diyelim; ama Mebrûre, neden külbastı değil de başka şeyleri sipariş eder hep?

Söylene söylene geldim eve. ‘Yok canım!’ dedim, ‘Bizim gibi yılkılıklara yer yok bu dünyada. Süreceksin bizi ıssız bir adaya, nefes alıp vermesini becerebiliyorsak eğer, oh ne mutlu!’ (Geceye Uçurulan Güvercinler, 12)

Anlatıcı, eşinin kasaptan külbastı sipariş ettiği düşüncesine kapılır ve durumun böyle olmadığını anlayınca durumu kabullenmeye, anlamlandırmaya çalışır. Anlatıcının iç monolog içerisinde olduğu metinde “Söylene söylene geldim eve” ifadesinden anlaşılmaktadır. Ben anlatıcının aklından geçenleri metne aktarması, gerçeklik-kurgusallık ilişkisine zarar vermez; okuyucu anlatıcının zihninden olayları izler.

“Çöpleşik Adam”da öykünün bütününde anlatıcının zihninden geçenlerin iç monolog şeklinde aktarıldığı görülmektedir. Sendika bürosunda oturan ikinci başkan, sekreter ve anlatıcı, seçimler öncesi ile alakalı durum değerlendirmesi yapmaktadır. Anlatıcı kendisinden laf alınmaya çalışıldığının farkındadır. Bu sırada içeri giren kişi, anlatıcının onunla alakalı endişelerinin doğmasına ve öykü boyunca devam edecek iç monoloğuna neden olur:

Kimdi bu adam? Burasını cami mi sanmıştı? İyi ama bunca merdiveni de kör kör çıkmadı ya! Alt katlardaki matbaalarda asıllarından daha canlı, daha çıplak artist karıları... Onları da mı göz ucuyla görmedi?

Yok canım, bu adam yolunu şaşırmış mümin falan değil. (Gönüller Küçüldü, 37)

Anlatıcıyı şüpheye düşüren adamın hareketleri ve görünüşünden yola çıkılarak tahminlerde bulunulur. Adamın yardım toplamak için geldiği, sapık olabileceği, lavaboyu kullanmak isteyeceği, serseri olabileceği, anarşist olabileceği, kendilerini öldürmeye gelmiş olabileceği yönünde, endişeyi gittikçe artıracak tahminlerin aktarımında anlatıcının iç konuşması ağır basar. Yer yer adamla diyaloga geçen, ancak aldığı cevaplarla endişesi daha da artan anlatıcı, kendisini öldürmeye geldiği düşüncesine ulaştıktan sonra karşı koyma hareketine geçmeye bile kalkışır. Ancak adam anlatıcının tüm sandıklarının aksine polis memurudur ve eksik tamamlamaya gelmiştir.

Buradan yola çıkarak iç monolog tekniğinin daha ziyade hasta ruhlu karakterlerde kullanıldığı söylenebilir. Daha önceki örneklerde de özellikle ben anlatıcının kendi zihinsel sürecini yansıttığı alıntılarda iç monoloğun adeta kuruntuların aktarımı şeklinde görmek mümkündür. İç monolog dışa vurulamayan tepkiyi aktarmak için de kullanılabilir.

“Çamdağı’nın Keşfi”nde Oktay tarafından isteksiz şekilde geziye götürülen Perihan’ın Oktay’a söyleyemedikleri, hâkim anlatıcı tarafından ayrı bölümde okuyucuya bildirilir:

‘Güzelim! Söyle güzelim, nereye gidelim?’

Öff! Nerden güzelin oluyorum? Belki değilim. Belki de hiç olmayacağım. Teklifine, ‘Hayır!’ diyeceğim belki. Öff! Bu da öncekiler gibi. Dilinde hep modalı ünlemler: Aman Tanrı’m! Görüşmek üzere! Harika! (Gönüller Küçüldü, 45)

Perihan ile Oktay’ın birlikte çıktıkları gezi ve birbirlerine yakınlaşma sürecini işleyen öyküde, başlangıçta isteksiz olan ve bu isteksizliği iç monolog şeklinde verilen Perihan, öykünün sonunda değişime uğramış ve Oktay’a ‘kahvesi kabarmış’tır.

Anlatım tekniği, içerdiği postmodern öğeler ve Necati Mert öykücülüğünün temelleri hakkında verdiği bilgilerle dikkat çeken “Saksıda Papatya” da iç monolog ile başlar ve anlatıcı iç monolog kullanılan kısmı yine kendisi belirtir:

Kaç zamandır neden gelmiyor beklediğim otobüs? Daha ne kadar bekleyeceğim bu durakta?

Öylesine sıkıntılı bir yalnızlıkla, dile dönüşmemiş sorular içindeyim. (Gönüller Küçüldü, 61)

Anlatıcı, kendi sıkıntılı halini kendisi aktarmış, tüm bunların dile dökülmediğini, iç konuşma şeklinde kaldığını söylemiştir. Yine iç konuşmayı gerçekleştiren anlatıcının ruh halinin norma olmadığı da dikkat çeker ki öykünün devamında bu durum daha da öne çıkarılacak, anlatıcı papatyayla konuşacak, ailesiyle problem yaşayacaktır. Burada çekilen tüm sıkıntıların temelde anlatıcıya kazandırdığı öykü yazma eğilimine itmesini de unutmamak gerekir. Anlatıcı, öykünün sonunda bildirdiği gibi, yaşadığı yerin sıkıntısını çekerek orali olunabileceğini keşfetmiş ve kendisi ile diğer kahramanlar arasına bu bağlamda sınır koymuştur.

“Fesleğen”de anlatıcı Necip Bey ile eşi Necibe, aynı dertten mustarip olmalarına rağmen birbirlerine bu derdi paylaşmaz. Necip Bey’in bakış açısı ve sahip olduğu bilgi çerçevesindeki öykünün başında, Necip Bey’in zihninden geçenler konuşma şeklinde verilir ve bunların ben anlatıcının zihninden geçenler olduğu bildirilir:

Bunu yazmak istedim. Bilgisayarına henüz oturmuştum, ‘Koray kullanıcılarından bir e-posta aldınız’ notu düştü. Açtım. Annesi yanlarından ayrılır ayrılmaz gelin kızımızla birbirlerine girmişler. Evlilik bu, olur diye düşündüm. Çocukları yedi yıldan sonra geldi, henüz dört beş aylık; hamilelik, loğusalık, az sıkıntı mıdır eşler için, el memleketlerinde eller için çalışmak... Peş peşe

düştüler aklıma. Ama öyle değilmiş. Okudukça anladım, Necibe'yi istemezmiş Natali.(Zamansız, 9)

Anlatıcı, iç monoloğunu anlatma tarzı ile birleştirmiş, bir taraftan anlatmaya devam ederken diğer taraftan aklından geçenleri, kendi kendine konuşmasını beraberinde kullanmıştır. Okuyucunun ben anlatıcı dolayısıyla öğrendiği detaylardan anlatıcının eşinin haberi yoktur. Anlatıcı bunları okuyucu ile paylaşır, Necibe de, buna bağlı diğer öykülerde gördüğümüz gibi, durumdan rahatsız olsa da dile getirmez. Öykü(ler) bu durumun çatışması üzerine kurulmuştur.

“Zamansız”da karşımıza çıkan iç monolog, diğerlerinden farklı şekilde sahneleme tarzındadır. Tiyatro formatında kurulan öyküde tiyatro metinlerinde karşılaştığımız, oyunda söylenmemesi gerekip uygulanması gereken parantez içi ifadelerle durum, mekân, bilinç bilgisi verilir. Diyaloglarla kurulan sahnede Şevket-kız diyalogunda, konuşulanlar dışında Şevket'in zihninden geçenler de aktarılır:

'Öğrenci misiniz? Kiralık ev için mi geldiniz? Bunun için geldiyseniz...'

'Hayır!' (*Durur. Bekler. Belki utanmış. Diyeceğinde kararsız.*) 'Ben Necati Ağbi'nin demesiyle geldim sadece.' (*Rahatlamış.*) Betül olsaydı şimdi burada, kabak çiçeği bu! derdi. Pervasız! (Zamansız, 91)

Dikkat edilirse sahneyi oluşturan karakterin dıştan konuşmaları turnak işareti içinde verilirken iç konuşması herhangi bir işaret ile belirtilmemiştir ve anlatıcı herhangi bir şekilde iç monolog olduğunu ifade etmemiştir. Sahneleme tekniği bünyesinde anlatıcının aradan çıkması ile iç monoloğun kullanılış şekli de değişir. Şevket'in kız ile konuşmasından sonra kızla alakalı düşünceleri, anlatıcının araya girmesi, ancak belirttiğimiz gibi herhangi bir şekilde açıklama yapmaması ile aktarılır.

Necati Mert öykücülüğünde kurgunun bir parçası olarak bilinç akışı/iç çözümleme ve iç monolog tekniklerinin kullanım şekillerini işlediğimiz bu bölümde görülmüştür ki yazar, bilinç akışını ve iç çözümlemeyi çok kullanmamakla birlikte iç monoloğa ağırlık vermiştir. 70 kuşağı toplumculuk anlayışı, öykülerin özellikle anlaşılabilir olmasına önem vermiş, bu bağlamda 50 kuşağı varoluşçularının öykünün anlamını derinleştiren bilinç akışı tekniğine fazla yer vermemiştir. Daha anlaşılabilir olan ve anlatıcının hâkimiyetinde gelişen iç monolog ise, dikkat edildiğinde, daha ziyade ruh yapısında bozukluk olabilecek nitelikteki karakterlerde sıklıkla uygulanmıştır. Çoğunlukla anlatma tarzında kullanılan iç monolog, anlatıcı tarafından okuyucuya bildirilmiş, böylelikle dışa vurum ile iç gerçeklik arasındaki sınır belli edilmiştir.

3.2.6. Geri Dönüş/Flashback

Kurmaca eserler, her durumda geçmişte yaşananı okuyucuya aktarır. Olaylar zaman sıralamasında anlatıldığından, olay örgüsü zaman çizgisinde ilerlediğinden eylemlerin geçmişte gerçekleşmesi gerekmektedir, bu yüzden kurmaca şimdiki zamanı anlatamaz. Ancak kurmacanın anlatma zamanı okunma zamanına tekabül eder. Anlatıcı geçmiş zaman kipiyle konuşsa da okuyucuya o anda anlatımını gerçekleştirir.

Kurmaca, bu iki zaman dilimi dikkate alınarak okunmalıdır. Şimdiki zamanda anlatılan eylem ve diğer unsurların tamamı, kendi özel geçmişlerine sahiptir. Geriye dönüş tekniği, söz konusu geçmişin geçmişinde kalanları gün yüzüne çıkarmak amacıyla kullanılmaktadır. Sözgelimi geçmiş zamandaki eylemleri ile kurguya girmiş, şimdiki zamanda anlatılan bir karakter, geçmişteki eylemlerinden de önce bir geçmişe sahip olması gerekir. Zira bu karakterin kurguya girmesi, onun tecrübelerinden bahsetmek içindir ki herhangi bir şeyin tecrübesi, ancak geçmişte yaşanıp bittikten sonra gerçekleşir. Karakterin vaka zamanındaki tecrübelerinin alt yapısının şimdiki zamanda aktarımında geriye dönüş tekniği büyük önem arz eder. Böylelikle karakter ve onun davranışlarının açıklanması, geriye dönüşlerdeki detaylarda kendini gösterir. Anlatıcı, herhangi bir yerde geriye dönüş tekniğinden faydalanmışsa bu, boşluk doldurma amacıyla gerçekleşmemiştir, gerçekleşmemelidir. Geri dönüşün kullanılması, metnin sebep-sonuç ilişkisinin kurulumunda ve gerilim oluşmasında büyük pay sahibidir. Özellikle öykü türü için neden-sonuç ilgisini geri dönüşler vasıtasıyla sağlamak ve gerilim oluşturmak, öykücünün işini kolaylaştırır: “Geri dönüş uzunluğu farklı farklı olur. Bu uzunluk, karakterin zihninde bulunan bir iki satırlık hatıra parıltısından, önemli bir olayı gerektiren oldukça görselleştirilmiş bir olaya kadar değişiklik arz eder. Öyküde gerilim yaratma konusunda, Geri dönüş kadar yararlı bir buluş yoktur.”¹¹⁵ Geri dönüş tekniği, karakterin, eşyanın, ya da kurgudaki herhangi bir öğenin kurgudaki zamanından öncesine dönmemizi sağlar, böylelikle okuyucuya bakış açısı kazandırır. Okur, geri dönüşler yardımıyla karakteri yakından tanıma fırsatı bulur. Ayrıca geçmişin bir izi gerilim yaratma amacıyla geri dönüş tekniği sayesinde ortaya çıkarılabilir. Olayları kısaltması özelliğinden ötürü de öykü türü için geri dönüşler kaçınılmazdır. Öykü, kısıtlı imkânlar dâhilinde en geniş ifadeyi okuyucuya sunmak ister. Dolayısıyla geri dönüşleri kullanarak geçmiş işaret eder ve tekrardan vaka zamanına döner. Romanın sayfalarca anlattığını öykü birkaç cümlelik geri dönüşlerle bünyesine sığdırabilir.

¹¹⁵ Thaler, Susan, “Kurmaca Eserde Geri dönüşler”, *Öykü Sanatı* (Haz. Hasan Çakır), Çizgi Kit., Konya 2002.

Geri dönüş tekniği, ölçüsünde kullanıldığında metne katkı sağlar. Tekniği fazlasıyla kullanmak okuyucuyu boğar, kurgunun geçmişte süzülüp kalmasına sebep olur. Fazla kullanılan geri dönüşle karakterin vaka zamanındaki hali anlatılmaktan ziyade geçmişinde takılıp kalır. Geri dönüş, kurguda iyi beslenilmemiş eylem ve karakterlerin eksikliğini tamamlamak amacıyla da sürekli kullanılmamalıdır. Bu bağlamda Geri dönüş metnin amacı değil, asıl amacına ulaşabilmesi için onu besleyen kollardan birisidir.

Geri dönüş tekniği, kurgunun herhangi bir yerinde aniden karşımıza çıkabildiğinden olayın akışını kesmesi bakımından modern dönemde fazla kullanılmamaktadır. Bunun yerine geri dönüşleri daha çok olay örgüsü içine başka tekniklerle birlikte dâhil eden ‘flashback’ tekniği tercih edilmektedir:

(...)Bu sakıncalı durumu dikkate alan modern romancılar, bilinç akımını devreye sokarak geriye dönüş tekniğine yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu bağlamda gündeme gelen yeni bir uygulama da, zamanda âni sıçramalar, gidip gelmeler anlamına gelen ‘flashback’ yöntemidir. Bu yöntem, olayların doğal bir şekilde yansı(tıl)masını sağlamaktadır.¹¹⁶

Flashback tekniği, bilinç akışı ile birlikte verildiğinden anlatıcı faktörünü ortadan kaldırır ve okur ile karakterin kaynaşmasını sağlar. Okur, flashback’lerle birlikte karakteri zihninde canlandırmaktan ziyade, karakterin geçmişi ile ilgili detaylı bilgi sahibi de olduğu için karakteri doğrudan yaşamaya başlar. Geri dönüş tekniği de gerçekçilik anlayışı ve kaygısıyla metne girse de flashback tekniği kadar gerçekçi değildir, okur-karakter bütünleşmesini sağlayamaz; zira arada anlatıcı vardır. Kurgusal gerçek, yaşamla benzerlik gösterdiğince başarılıdır; nasıl ki günlük hayatta bizleri etkileyen geçmiş sözden ziyade bilinçaltıyla zihinde vuku bulmaktadır, kurmacada da geri dönüşler bilinç akımı vasıtasıyla okura sunulmalıdır.

Necati Mert öykücülüğünde Geri dönüş/flashback, kurgunun oluşturulmasında en sık kullanılan yöntemlerdendir. Geri dönüş ve flashback’i olayın akışını kesme bağlamında ayırmamızı dikkate alarak her iki yöntemin de kullanımından söz edilebilir. Necati Mert, her ne kadar bilinç akışını fazlaca kullanmamış olsa da geçmişe yönelik anlatımı kimi öykülerinde anlatıyı keserek ayrı bölümde, kimilerinde ise anlatının içerisinde gerçekleştirir. Çalışmamızda geri dönüş ve flashback tekniklerinin kullanımı ayrı bölümlerde incelenecek ve örneklendirilecektir.

Geri dönüş tekniği, tekniğin detaylarını işlediğimiz bölümde de tartışıldığı gibi anlatıcının olay akışını kesmesi ve kendini göstermesi ile uygulanır. Dolayısıyla teknik olarak

¹¹⁶ Tekin, Mehmet, “Geriye Dönüş Tekniği”, *age*, s.238-239.

anlatıcının varlığını hissettirdiği için metni kurgusal gerçekliğe daha çok yakınlaştırır. Necati Mert'in ilk dönem öyküleri, standart kurgulama biçimine sahiptir. Mesajın ön planda olduğu öykülerde durum bilgisi, durumun geçmişini özetleme, yer yer karakteri gerçekten olabileceğinden farklı olarak aşırı özelliklerle donatma, çoğunlukla da sonda asıl mesajı iletme şeklindedir ve bu tarz öykülerde çoğunlukla her şeyi bilen anlatıcı vardır. Anlatma tarzı ile aktarılan öyküler, yaşamsal gerçeklik ile kurgusal gerçeklik arasında, kurgusal gerçeğe daha yakındır. Geri dönüş tekniği de daha çok olayın geçmişten vaka zamanına uzantısını özetlemek maksadıyla kullanılır. "Mustafa'nın Karesi" öykünün sonunda gelinen nokta ile başlar ve geçmişe yönelik kırılmayla Mustafa'nın kente süreci hikâyesi anlatılır:

Oysa patronunu iki yıl önce tanımıştı. Biriktirdiği üç beş kuruşla ondan fotoğraf makinesi aldığı, amatör fotoğrafçılığa başladığı gün. Çektiği filmler, dolayısıyla yaptırdığı resimler, kartpostallar arttıkça yakınları da artıyordu. 'Hiç kimse sert değildi o zamanlar. Yardım ederdi. Uysaldı. Hatta makineyi bile taksitle almıştı. Son aylarda karanlık odaya da sokuyor, mesleğini öğretiyordu. Elimden tutmuş, amatörlükten kurtulmamı istemişti. Belki de müşterisi olduğum için öyle iyi davranıyordu! Şimdi aylıkçısı olunca...' (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 8)

Mustafa'nın kente göç süreci ile ilgili bilgi verilen geri dönüşte tekniğin kullanımı zaman ifadeleri ile belli edilir; geçmiş ile vaka zamanının karşılaştırılması bu yolla sağlanır. Mustafa'nın geçmişten özlemlerle bahsetmesi de vaka zamanından memnun olmadığına işaret eder. Yani geri dönüş ile geçmişe özlem teması da öne çıkarılır. Geri dönüş tekniği ile anlatılana kadar yaşanan süreç de özetlenebilir. "Kürsü"deki kullanım bu yöndedir. Kürsüde konuşma yaparken gösterinin provoke edilmesi sonucu tutuklanan öğretmenin hikâyesi olan "Kürsü"de, kürsü kurulmadan önceki hazırlıklar, olay akışı kesilerek verilir:

Kürsü meydana kurulmuştu. Hoparlörler de yakındaki ağaçlara, elektrik direklerine. Çevre illerden, ilçelerden öğretmenler de gelmiş, koca bir kalabalık olmuştu. Otobüslerden hala yeni yeni öğretmenler inmekte topluca meydana gelmekteydiler. Kalabalık parka dek yayılacağı benziyordu. Kiminin elinde de dövizler vardı. Üzerlerinde 'Birimiz hepimiz hepimiz birimiz için' gibi şeyler yazılı." (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 30)

Geri dönüş tekniği ile öykünün başında, sonda gerçekleşen olaya geliş süreci anlatılmıştır. Öykünün başında konuşması engellenen ve tevkif edilen öğretmen hapidedir. Bunun bilgisi verildikten sonra öğretmenin tevkif edilmesinin sebebini açıklamak için geri dönüş tekniğine başvurulur. Ayrıca geri dönüş tekniği ile olayların akış sırası bozularak metin anı tarzından uzaklaşmış, kurgusallığı öne çıkarılmıştır. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de geri dönüş hâkimiyetiyle kurgulanan başka öyküler de vardır. Olayların akış sırasının bozularak sonuçta gerçekleşenin ilk olarak verilmesi ve geri dönüşle söz konusu sonuca

götüren nedenlerin açıklanması ve bu yolla kurgunun oluşturulması, standart kurgu biçimi olarak karşımıza çıkar. “Şehir”, “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”, “Domates” bu yolla kurgulanmış öykülerdir.

Geri dönüş tekniğinin geçmişe özlem teması ile birlikte kullanımı “Paytoncu Şevki Amca”da karşımıza çıkar. Değişimle birlikte geleneksel mesleklerin yitimi ve değişime direnememe mesajı verilen öyküde Şevki Amca, geri dönüşle birlikte vaka zamanından şikayetini pekiştirir; geçmişe duyduğu özlemi öne çıkarır:

Kendi malı sayardı her sokağı. Her evde kendinden bir iz bulurdu. Çünkü sokağın bütün evleri onun atlarının fişkısıyla sıvanmıştı. At fişkısıyla yapılmış sıva sağlam olur diye kadınlar leğen leğen fişki almaya gelirlerdi Şevki Amcalara. Fişki; samanla, toprakla karıştırılıp odun dizilmiş ya da fındık dallarıyla örülmüş duvarlara sıvandı mı pek sıcak tutardı evi soğuğa. Kış girişinde de kış çıkışında da bütün sokak yenilerdi sıvasını. Bir de kırmızı, sarı, mavi toprak boyayla renklendirdin mi eliş ile kaplanmış gibi olurdu evler. ‘Diğer sokaklarda nerde böyle renkli evler?’ derdi Şevki Amca her geçişinde. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 39)

Şevki Amca’nın geçmişe duyduğu özlem, geri dönüş tekniği ile kendini gösterir ve burada geri dönüşle birlikte uzunca geçmişten bahsedilir, şimdi ile geçmiş karşılaştırması yapılır. Burada tekniğin kullanımı yine ayrı bir bölüm içerisinde gerçekleşir, sonrasında tekrar vaka zamanına dönülür. Geri dönüş tekniği, zaman ifadeleri ile de kendini gösterir. Anlatıcı, vaka zamanının öncesi ile ilgili özetleme yaptığını geçmiş zaman ifadesi kullanarak belli eder. “Büyük Mağaza veya On Bir Paça Nizami”de değişime direnen Nizami, kentteki büyük fabrikada çalışmak istemez; emeğinin karşılığını alamayacağını düşünür. Ancak değişimin önüne geçilmez ve Nizami’nin direnişi yeterli gelmez. Anlatıcı, Nizami’nin işlerinin yolunda olduğu zamandan bahsederken geçmiş zamanı, yani geri dönüşü belli edecek şekilde ifade kullanır:

Oysa Nizami on bir pantolona sıkıştırılmadan önceki yıllar ne Nizami’ydi! Bilen bilir onu. Bu vilâyet henüz orta halli bir kasabayken, buranın sivrilmiş biricik tarzıydı. Üç beş sıra rafında kumaş da bulunur, dikişin yanında kumaştan da kazanırdı. Gazi’ni heykeline lâyık meydana bakardı dükkânı. (...) Arife günü de müşteriler önce Selami’ye uğrayıp gömlek paketlerini, sonra da Nizami’den elbiselerini alır, bahşişlerini dağıtıp giderdi. ‘Ah o günkü işler, ah!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 60-61)

Örnekte görüldüğü gibi geri dönüş, yine geçmişe özlemi pekiştirmek amaçlı kullanılır. Ayrıca Nizami’nin şikâyetçi olduğu durumun nedenlerinin açıklanabilmesi için de geçmişteki iş yoğunluğundan bahsedilir. Böylece geri dönüşün diğer bir yardımı, anlatılanların sebebini açıklama, öyküde neden-sonuç ilgisi kurma gerçekleşir. Aynı tarz

kullanım “İbrahim Usta’yı Karartan Güneş”te de görülebilir. Kente göçtükten sonra kentin çalışma şartları çerçevesinde geleneksel aile yapısının bozulmasıyla karısı Cabiranım’ın diktiği gömleklerle geçimini sürdüren İbrahim Usta, mevcut durumdan şikâyetçidir ancak bunu dışa vuramaz. Anlatıcı, İbrahim Usta’nın şikâyetini geçmiş yaşantısı ile ilgili bilgi vererek ve karşılaştırma yaparak belli eder. Buradaki geri dönüş, yine mevcut olay akışı kesilerek geçmişten uzunca bahsetme şeklindedir. Böylelikle şimdinin şikâyetinin nedenleri açığa çıkartılır. Geri dönüş yine zaman ifadesi ile belli edilir:

Yıllar önceydi. İbrahim Usta’nın dükkânının da bulunduğu, peçete genişliğindeki dörtgeni belediyenin yıktıracağı söylentilerinin taşra kentinde yaygın olduğu günlerin birinde. Cabiranım, öğle yemeğine eve gelecek olan kocasını karşılamak için her zamanki gibi yine sokak kapısına çıkmıştı. (...) (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 68)

Geri dönüş, karakterin açıklanması ve daha iyi tanıtılabilmesi için de kullanılmaktadır. “Temizlik”te geleneği temsilen titizliğiyle öne çıkan Pakizânım, yıllarca tertemiz kullandığı evinden üst kattaki ev sahibinin evine taşındıktan sonra, eski evine Safinur Hanım ve ailesi taşınmıştır. Safinur Hanım, Pakizânım’ın aksine evin temizliğiyle ilgilenmez, evi oldukça hor kullanır ve evden çıkan kokular Pakinânım’a kadar ulaşır. Evdeki düzensizlik ve pisliği evin kullanışsızlığına bağlayan Safinur Hanım’ın neden bu şekilde titiz olmadığını sebepleri geri dönüşle açıklanır:

Safinur Hanım bunları bayağı inana inana söylüyordu. Oysa babasından bir tek kurşunkalem parasını bile üç gün üç gece yalvarmalarla alır, o kalemi de günlerce hattâ haftalarca kullanırdı. Babasının cimriliği cimri olmak istemesinden değil içinde bulunduğu koşullardan geliyordu elbette. Göçmendiler Safinur Hanımlar. Babaları buraya göçtüğünde, hükümet onlara Kayserilerde bir yerde dağ başını vermiş, yurt edinsinler, ekip biçsinler, yaşasınlar diye. Birkaç yıl kalmışlar. Ama bu kıraç dağ başını yurt edinmek, ekip biçip yaşamak ne mümkün! ‘Tüketemem ben ömrü burda!’ demiş babası. ‘Kalsak biz burda, gidemeyiz bir arpa boyu!’ Sonra gelip buraları yurt edinmişler. (...) (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 119)

Safinur Hanım’ın geçmişi, aile yapısı, göç sebepleri, yaşam koşulları, karakterin daha iyi tanınması ve hareketlerinin anlamlandırılması, durumu hakkında neden-sonuç ilgisi kurulması bakımından geri dönüşle özetlenerek ayrı bir bölümde açıklanır. Her şeyi bilen anlatıcının hâkimiyetinde gerçekleşen geri dönüş, karakterin geçmişiyle alakalı detaylı bilgiye sahip olunabildiğinden anlatıcının varlığını açıkça hissettirir. Karakterin geri dönüşle açıklanması “Sıkıyönetimle Gelen”de Fatoş’un babasının geçmişinin açıklanmasında da görülür. Sıkıyönetim döneminde evleri askerlerce basılan Fatoş üzerinden askeri zihniyet ve sıkıyönetim eleştirisine yönelik mesaj iletilen öyküde, Fatoş’un babasının geçmişteki

yaşadıkları üzerinden vaka zamanındaki soğukkanlılığının nedenleri açıklanmakta, bu yolla karakterin tanınması sağlanmaktadır:

Babası bu kıvama gelene, sıkıyönetimlere karşı soğukkanlılık kazanana dek az çemberden geçmemişti. 46'dan sonraki bütün sıkıyönetimlerde hal hatırı sorulmuş, üç ay, beş ay, bir yıl ama mutlaka içeri alınmıştı. Kimi bir toplantıdan, bir konuşmadan, kimi de yayınladığı bir kitaptan hesap vermiş, sonunda hoşça kal deyip salmışlardı. Üç tanesini annesi de görmüştü. (...)
(Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 132)

3.2.7. Montaj/Metinlerarasılık

Montaj; “Bir bütün oluşturmak için parçaları takıp birleştirme işi”¹¹⁷ şeklinde tanımlanmaktadır. Edebi eserlerde montaj, herhangi bir parçayı ekleyip çıkarmaktan ziyade, başkasına ait sözün, düşüncenin metne aktarılmasıdır: “Montaj tekniği, bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel hatta ilahî bir nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, ‘kalıp halinde’ eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir.”¹¹⁸ Bu bağlamda montaj, kurgu dâhilinde metne girer ve onun bir parçası olur. Edebiyat geleneğimizde söz konusu alıntılama ve kullanma, ‘iktibas’ sanatıyla karşılanmaktadır. “İktibas; (ed) bir kelimeyi, cümleyi veya bunların manalarını olduğu gibi alma, aktarma”¹¹⁹ şeklinde tanımlanır. Her iki açıklamaya baktığımızda iktibas ile montaj birbirinden farklıdır. Nitekim iktibas, aynen aktarma tekniğidir; montaj ise aktarılacak olanın kurguya dâhil edilmesine dayanır.

Necati Mert’in öykülerinde de montaj tekniğinin kullanımını görmek mümkündür. Birinci tekil anlatıcının başkasının hikâyesini aktarması ve bu hikâyeden mesaj çıkarması şeklinde uygulanan montaj tekniği “O Gözle”de kullanılmıştır. Öykünün başında yine birinci tekil şahısta konuşan, ancak sonda anladığımız üzere Melek’in hikâyesi olan “O Gözle”de montajlama çerçeve hikâyenin anlatıcısı tarafından doğrudan bildirilir. Dolayısıyla başkasının hikâyesi, asıl öykünün oluşturulma sebebidir; çerçeve hikâyenin anlatıcısının iletmek istediği mesaja örnektir. Melek, köy pazarında satıcı köylünün duruşundaki hüznü çözmeye çalışmış, onunla diyaloga geçmiş ve bir müşteri tarafından iftiraya uğradığını anlatmıştır. Söz konusu durum çözülmüş dahi olsa da satıcı kadın, kendisinin kısa bir süre de olsa hırsız gözüyle görülmesini hazmedememektedir. Melek, bu hikâyeyi asıl hikâyenin anlatıcısına anlatır; bunun üzerine televizyondaki haber ile söz konusu hikâye karşılaştırılarak yönetim eleştirisi

¹¹⁷Türkçe Sözlük C.2, TDK Yay., Ankara 1998.

¹¹⁸Tekin, Mehmet, “Montaj Tekniği”, *age*, s.243-244.

¹¹⁹*Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, (Haz.Yard.Doç.Dr.Ahmet Doğan), Akçağ Yay., Ankara 1999.

gerçekleştirilir. Diğer taraftan söz konusu kullanım, öykünün yaşamsal gerçekle olan ilişkisini de kuvvetlendirmektedir. Güncelden beslenme ve Adapazarı'nın deprem gerçeği ile desteklenen yaşamsal gerçeklik, başkasının hikâyesi üzerinden yeni bir hikâye oluşturulması dolayısıyla metni gerçeğe yakınlaştırır. “Gönüller Küçüldü”de de aynı tarz kullanım söz konusudur. Değişim eleştirisinin konu edildiği öyküde Tevfik Bey'in hikâyesi aynen aktarılarak yeni bir hikâye oluşturulmuştur. Tevfik Bey, hikâyesinin arasında çerçeve hikâyenin anlatıcısı tarafından tanıtılır; böylelikle yeni bir metin doğmuş olur:

Bunları anlatan, Tevfik Bey. Hayatta işi hiç ters gitmemiş bir adam. Kırk yaşlarında. Üniversitede hoca. İki çocuklu.

Kaldığı yerden devam ediyor:

Akşam oldu. İftarı ettik. Kahveleri içerken zil çaldı. (...) (Gönüller Küçüldü, 100)

Tevfik Bey'in hikâyesinin dönüştürülerek anlatılması, yine metnin gerçek ile ilişkisini kuvvetlendirmektedir. Çerçeve hikâyenin anlatıcısı bir yerde kendini gösterir, Tevfik Bey'in kimliğini açıklar. Anlatıcının değişmesi ve bu öyküyü anlatanın başkasının olduğunun görülmesi yeni bir metnin doğduğuna işarettir.

Zamansız'ın ilk bölümünü oluşturan “Fesleğen”de birbirine bağlı dört hikâye arasında da montajlama tekniğinden bahsetmek mümkündür. İlk öykü “Fesleğen” Necip Bey'in hikâyesidir; torunundan uzak kalış hadisesi anlatılır. İkinci öykü “Hikâye İşte” ise Necati Bey'in (yazar-anlatıcı) hikâyesidir ve önceki hikâyeden öykünülmüştür. Söz konusu öykünme, Necip Bey'in hikâyesinin özetlenmesi ile verilir. Burada her metni ayrı hikâye olarak düşündüğümüzde “Hikâye İşte”de “Fesleğen”den montajlama yapıldığı söylenebilir. “Özetleme” başlığında alıntıladığımız bölümü burada da örneklemek mümkündür:

Hikâyelerini biliyorum: Dört yaşına gelene kadar çocuğu Necip Beylere göstermeyecekmiş Natali gelin. Necibe Hanım, doğumundan üç dört ay sonra gitmişti Dubai'ye; babaannenin dönüşünden sonra söylemiş gelin bunu çan çan. İyi ki gidip torununu görmüş kadıncağız. Gerçi hasretine dayanması daha zor şimdi, sıcaklığını almış vermiş bir kere. Necip Bey, sakın. Görünüşte böyle. Yazdı yaşananları. Öyküledi. Okudum. Gördüğüm şu: Aslında boşlukta. Koray'a, 'Geldiğinizde görürüm torunumu' dediğine pişman gibi. Ama gitseydi, Necibe Hanım'ın gördüklerini o da görecekti. Hangisi iyi bunun? (Zamansız, 15)

“Fesleğen”in özeti, montajlama tekniği ile verilmiş, yazar-anlatıcının hikâyesi buradan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kendisine gönderilen bir fotoğraf üzerine başlatılan öykünün sonunda yine “Fesleğen”deki olaya gönderme yapılır; her iki durum birbiri ile karşılaştırılır.

Öykülerdeki montajlamayı, daha genel kapsamda metinlerarasılıkla açıklamak mümkündür. Metinlerarası inceleme, 1960'lı yılların sonlarında algılanıp tanımlanan bir inceleme yöntemidir. Buna göre tüm metinler bir bütünün parçalarını oluşturmakta ve bu yolla bir süreklilik çizgisi elde edilmektedir. Tanım olarak metinlerarasılık “iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi”¹²⁰ olarak anlaşılmaktadır. Metinlerarası inceleme, tanımda belirtildiği gibi en az iki metin arasında kurulan bağları tespit etmekte, bu bağlardan yola çıkarak tüm metinlerin birbirinin devam ettiricisi olarak yorumlamaktadır. Metinlerarasılık öncesi inceleme yöntemleri, her metni bağımsız parça olarak değerlendirmekte, bu bağlamda yazar- metin, metin-amaç, metin-tarih arasında sıkı bir bağ kurmaktadır. Ancak yeni yöntem bu özne-nesne ilişkisini alt üst edip çoksesliliğe işaret eder:

Önceleri, metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak, sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında ‘çoksesli’ özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur.”¹²¹

Metinlerarasılık, yazarın ortadan kalktığı, metin merkezli bir inceleme yöntemidir. Yönteme göre her metin, diğer metinler ile bir şekilde bağlantı kurar; böylelikle alıntılar mozaikçi ortaya çıkar. Söz konusu alıntı diğer metinle alay etmek, ona saygı duymak, katkı sağlayarak onu yüceltmek ya da başka metne karşı çıkmak suretiyle ondan farklı olduğu yönleri açığa çıkarmak suretiyle bütün bir metnin parçası olduğuna işaret eder. Böylelikle metin, tek bir yazarın egemenliğinden çıkarak diğer metinlerden parçalar barındırması dolayısıyla parçalanmış yazara sahiptir. Bu yolla yazar merkezli inceleme yerini metin merkezli bakış açısına bırakır.

Metinlerarasılık yöntemi çokseslilik söylemi ile postmodern kuramın en büyük destekçisi konumundadır. Her metnin birbirinin tamamlayıcısı olması, postmodernizmin küçük parçaları birleştirerek oluşturduğu bütünle aynı yöndedir. Metin türleri ve anlatım teknikleri bakımından da çoksesliliği işleyen ve edebiyattaki kesin sınırları kaldıran ve üstkurmaca ile metnin yazınsal gerçekliğini öne çıkaran postmodernizm, metinlerarasılık bağlamında Yıldız Ecevit’in deyimiyle “iç içe ayna” görünümündedir:

Yazma ediminin odak alındığı üstkurmaca metinlerde, roman kişileri sürekli metinler üretir. Bu romanlar *öykü içinde öykülerle* doludur. Edebiyat, dış dünyayı/yaşamı anlatmaktan çok,

¹²⁰ Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 2007, s.17.

¹²¹ Aktulum, Kubilay, *age*, s.7.

kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. İç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi, öykülerin içinde öyküler anlatır yazar. Bunlar çoğunlukla geleneksel anlatılara benzemezler; çarpıtılmış öykü parodileridir. Burada amaç, bir konuyu öykülemekten çok, üstkurmacanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğunu vurgulayan öykü/yazı kesitleriyle dokumaktır.¹²²

Metinlerarasılık, postmodern anlayışta birbirinin devamını oluşturan parçaların bütünlüğünü ifade ederken sadece bu anlayış çerçevesinde değerlendirilebileceği anlamına gelmez. Postmodern anlayışta metinlerarasılık algılanır ve tanımlı hale getirilmiştir.¹²³ Geleneksel metinlerde de metinlerarası ilişkiler kurmak, onların bütünlüğünü bugüne yansıtmak mümkündür. Nitekim yöneme göre edebiyat başlangıçtan bugüne bir bütündür ve “bitmeyen”¹²⁴ metinlerle “süreklilik”¹²⁵ halindedir. Metin içindeki bilimsel ve tarihsel gerçeklik, başka kaynaklardan alıntılama suretiyle metnin bağlamına oturtulması, yazılagelen tüm metinlerin bütünlüğünü işaret eder. Burada önemli olan alıntılananın metnin bağlamına oturtulması, yüklendiği yeni anlamsal değeriyle tekrara düşmemesidir. Daha önce söylenenin farklı metinde aynı bağlamda yer alması, yalnızca aynı metnin farklı görünümünü ifade eder ve “belgesel tarzı”nı oluşturur. Ancak bilimsel, güncel ya da tarihsel gerçekliğin metne yeni bir bakış ve anlayışla dâhil edilmesi, metinlerarası ilişkiyi ve sürekliliği devam ettirir.

Metinlerarası inceleme, birbirini tamamlayan, aynı anlayışın devamını sürdüren metinlerin birlikteliği biçiminde düşünüldüğünde Necati Mert’in ilk dönem öyküleri bu bağlamda değerlendirilebilir. 70 kuşağı ile öyküye başlayan ve ilk kitabı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de ideolojik eleştiri ve toplumcu anlayış bünyesinde teklif sunan öyküler, 70 kuşağı bütünlüğünde metinlerarasılık bünyesinde öne çıkar. Söz konusu anlayış, öykücülüğümüzde toplumcu-gerçekçilik olarak adlandırılan ve sistem eleştirisine sosyalist bakış açısıyla yaklaşan anlayışın devamı niteliğindedir ve Necati Mert öykücülüğü 70 kuşağında bu eleştirel bakılışını öyküsüne asıl amaç olarak yüklemiştir, 80 sonrasında ise eleştirel bakış açısından kopmayarak bu anlayışı farklı tarzda sürdürmüştür. Necati Mert öykücülüğündeki metinlerarası ilişkileri öncelikle bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Postmodern yapıda olmayan, kurgu bakımından standart bir yapı oluşturan bu öyküler, içerik ve söylem bakımından edebiyatımızda uzun süre yankı uyandıran toplumcu-gerçekçi anlayışın devam ettiricisi olur; doğrudan herhangi bir metne gönderme olmasa da bu

¹²² Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s.110.

¹²³ Aktulum, Kubilay, *age*, s.11.

¹²⁴ Aktulum, Kubilay, *age*, s.8.

¹²⁵ Arık, Şahmurat, “Kurmacanın Gerçeğe Dönüştürülmesinde Murat Gülsoy Hikâyeleri”, *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri*, Ümraniye Belediyesi, 17-20 Ekim 2007, s.356.

anlayıştaki tüm metinleri onaylaması bakımından metinlerarası yöntem çerçevesinde bütünün parçası konumundadır.

Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla gönderme yapılan Memduh Şevket Esendal, metinlerarası bakış açısında dikkat çekicidir. “Külbastılar Şimdi”de Memduh Şevket’in “Sahan Külbastısı” adlı öyküsüne gönderme yapılır; öykünün şekillenmesinde bahsedilen öykü temel teşkil eder:

Zil çaldı. Esendal’ın okunması da yeni bitmişti. Dershaneden çıkım.

Aklım okunan öyküde, “Sahan Külbastısı”nda. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 9)

Öyküde temeli oluşturan ve aralarında ilişki kurulan yazar ve metin doğrudan verilmektedir. Burada metnin parodisi yapılmaktan ziyade onu onaylayarak ve buradan yola çıkarak yeni bir kurgu edinilir. Buradaki metinlerarasılık, postmodern anlatım tarzı içinde değildir. Yani amaç kurgunun gerçekliğini bildirmekten ziyade aksine öyküdeki gerçeklik algısını artırmaya yöneliktir. Necati Mert’in Memduh Şevket’le kurduğu metinlerarasılık “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması”nda da karşımıza çıkar. Yazar, burada Memduh Şevket’ten “Usta’m” olarak bahseder ve kendi deyimiyle “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması Memduh Şevket’in iki öyküsünden kolajdır adeta.”¹²⁶ Buradaki metinlerarası ilişki, postmodern üslup ile birliktedir. Anlatıcı-yazar, metnin sonunda öykünün oluşturulma şeklini ve kaynağını okuyucuya bildirir:

Babam dedim, ablam, ağabeyim dedim. Kedi dedim. Yalan. Ben bunları tanımadım.

Başlarına gelenleri de bilmem. Memduh Şevket derler, benim de pek sevdiğim bir hikâyecimiz vardır, onun bir hikâyesinde okudum bunları. Kısalttım. Değiştirdim. Bu yazı çıktı.

Ama final Usta’mın dediği gibi. (Zamansız, 82)

Yazar, ilişki kurduğu, daha ziyade öykündüğü öyküden doğrudan bahsederek metinlerarasılıkta, yukarıda bahsettiğimiz üzere, gönderme yapılan diğer metni onaylama, yüceltme bağlamında kullanmıştır. Böylelikle birbirinin devamı olan parçalardan yola çıkılarak iki metin arasındaki bağ yoluyla yeni bir öykü inşa edilmiştir. Yazar-anlatıcının anlatılanları yalanlayarak kolaj tekniğini doğrudan bildirmesi de postmodern yaklaşım bakımından dikkat çekicidir. *Zamansız*’da da aynı kullanım karşımıza çıkar. “Hiç İsyansız”da yine Memduh Şevket’in “Ana Baba” adlı hikâyesi, Necip Bey ve Necibe Hanım’ın mevcut durumunun açıklanması amacıyla, kendi bağlamında özetlenmiştir.

¹²⁶ Necati Mert’le *Zamansız* ve Öykü Üzerine Söyleşi, Konuşan: Cemile Sümeýra, *Hece Öykü*, S.48, Aralık-Ocak 2011-2012, s.71.

Necati Mert'in metinlerarası ilişki kurduğu diğer öyküler Faik Baysal'ın "Kırmızı Sardunya"¹²⁷ ve "Kestaneci Rahim"¹²⁸dir. "Küçük Osman Çıkmazı"nda yine Adapazarı'nı mekân olarak tercih eden Faik Baysal ile yazar anlatıcının şehir içi gezintileri anlatılır. Değişim temasının hâkim olduğu "Küçük Osman Çıkmazı"nda öncelikle halk arasında bilindiği üzere Küçük Osman'ın namından, yardımseverliğinden, isminin yetiştirdiği bir patates türüne verildiğinden bahsedilir ve "Kırmızı Sardunya"da Küçük Osman'ın oğlu Mustafa ile aralarında geçen tartışmada sonrasında Mustafa'nın babası Küçük Osman'ı vurduğu anlatılır. Faik Baysal'ın öyküsü kendi öyküsüne dâhil eden Necati Mert, söz konusu aktarımı ve yazarını da öyküsünde doğrudan bildirir:

Bu olayın üzerinden yıllar geçmiş, elli yıldan çok belki; Küçük Osman'a, Mustafa'ya ve ötekilere "Kırmızı Sardunya" öyküsü ile sonsuz yaşam armağan eden Faik Baysal bir gün konuğum oldu, sevindirdi beni. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 49)

Burada yazar anlatıcının kendini açık etmesi, diğer öyküyle metinlerarası ilişki kurduğunu bildirmesi, öykü içinde öykülerden bahsetmesi, Necati Mert'in Adapazarı'nı anlatan öyküler ile bir süreklilik çizgisinde bulunduğunu gösterir. "Küçük Osman Çıkmazı", Faik Baysal'ın "Kırmızı Sardunya" ve "Kestaneci Rahim" öykülerinin bir kolajıdır adeta. "Kestaneci Rahim"de Pamuk Osman Sokağı olarak geçen sokağın adı, Küçük Osman'ın hikâyesinden sonra Küçük Osman Çıkmazı ile değiştirilmiştir ve aynı sokakta bir başka öykü vuk'u bulur. Kestaneci Rahim, tıpkı Küçük Osman gibi yeni öykünün kahramanı olur ve kahramanın özellikleri yine asıl metinden özetlenerek verilir. "Küçük Osman Çıkmazı"nda Faik Baysal'ın öykülerinden yola çıkılarak Faik Baysal ile söz konusu öykülerin mekânlarında yapılan gezintide, asıl öykü ve yararlanılan bu iki öykü arasında karşılaştırma yapılarak mekânların değişimi sorgulanır. Böylelikle hem değişim teması işlenmiş hem de metinlerarası bağlamda Adapazarı merkezli öykülerin sürekliliği sağlanmıştır. Necati Mert, kurduğu bu metinlerarası ilişkide öykülerin ve yazarın adını da bildirerek söz konusu sürekliliği öne çıkarmıştır. "Küçük Osman Çıkmazı", Faik Baysal'la anlatıcı yazarın ortak mekânları üzerine yapılan yolcuğun ve mekânlar arası karşılaştırmanın öyküsüdür.

Necati Mert öykücülüğünün temel kaynaklarından olan ve metinlerarası bağlamda gönderme yapılan diğer öykücü Sait Faik'tir. "Saksıda Papatya" postmodern öğeleri yoğunluklu olarak bünyesinde barındırmakla birlikte postmodernizmin çokseslilik ve süreklilik esası çerçevesinde metinlerarasılıkla açıklanabilmektedir. Burada ilişki kurulan

¹²⁷ Baysal, Faik, *Kırmızı Sardunya*, Can Yay., İstanbul 1996

¹²⁸ Baysal, Faik, *age*.

metin, Sait Faik'in "Hişt, Hişt!"¹²⁹ adlı öyküsüdür. "Saksıda Papatya"da, sıkıldığı taşra kasabasından kaçmak isteyen anlatıcı yazar, bir ucu İstanbul'a gitmek üzere istasyona uzanan Sait Faik Sokak'a girer. Burada arkasından "Hişt, hişt!" şeklinde seslenildiğini işitir ki bu noktada Sait Faik'in öyküsüne gönderme vardır, tıpkı Sait Faik'te olduğu gibi sesin kaynağını araştırır. Seslenen papatyadır ve anlatıcıya bıkkınlığından kurtulması için Sait Faik'in kitabı arasından çıkardığı tomarlara içinden geldiği gibi yazmasını söyler. Öyküde Necati Mert'in öykü anlayışı ile ilgili detayların verilmesinin yanı sıra, özellikle öykü yazma sürecine başlaması için papatyanın Sait Faik'e gönderme yapıldığını gösteren "Hişt, hişt!" şeklinde seslenişi ve yine Sait Faik'in kitabı arasından çıkan tomarlara yazmasını tavsiye etmesi, Necati Mert öykücülüğünün temel kaynaklarını işaret etmesi bakımından önemlidir. Ayrıca "Hişt, hişt!" seslenişi, Sait Faik'in öyküsünü hatırlatmakla birlikte Necati Mert öyküsünde farklı bağlama oturtularak yeni bir öykünün temelini oluşturmuştur. "Gönüller Küçüldü"de de Sait Faik'in "Gün Ola Harman Ola"¹³⁰daki kahramanı Mercan Usta'ya gönderme yapılır:

Manavın sağır duvarı boyunca ta eczaneye kadar ya yana, yan yana sıralanmışlardı. Altlarında boş peynir tenekeleri, alçacık iskemleler. Önlerinde fukara sandıklar: Fırçalar kel kel. Şişelerin kapakları da ne sarı ne de parlak. O Mercan Usta işi, eski, kemik kakmalı süsler: deniz ejderhaları, çarkıfelekler falan, hak getire! (Gönüller Küçüldü, 98)

Öyküdeki ayakkabı boyacılarının sandığı, Sait Faik'in Mercan Usta'sı işi ile karşılaştırılır; aralarındaki derin farklılık gözlemlenir. Mercan Usta'nın özenmeden yaptığı sandığın dahi seyri muhteşemdir:

Sonra Mercan Usta'nın özenmeden yaptığı kemik kakmalı boya sandığını, yeni bir dünyaya doğar gibi seyredin. Boğaziçi'nde mehtap, Çamlıca'da gurup insanoğluna ölümü de arada bir hatırlatır. Mercan Usta'nın boyacı sandığı durmadan yeniden doğmanın mehtabıdır. (Son Kuşlar, 42)

"Gönüller Küçüldü"de Sait Faik'in kült kahramanı Mercan Usta'ya gönderme yapılması ile iki metin arasında kesişme sağlanmış, bu yolla meslek bağlamında aynı doğrultuda olan her iki öykünün kahramanı birbirini daha iyi açıklar duruma gelmiştir. Bu gönderme de çarpıtma ya da parodiden ziyade karşılaştırma ile daha iyi açıklama esasına dayanır; Necati Mert'in öykü çizgisinin belirlenmesinde yol gösterici olur. Diğer taraftan Mercan Usta'nın kullanımındaki bağlam, Sait Faik çizgisinden sapmamıştır.

Öyküde anlatılanın daha iyi açıklanması amacıyla diğer metinlerden yararlanma esası "Bir Fotoğrafa Mektup"ta da karşımıza çıkar. Burada gönderme yapılanlar Ahmet Haşim ve

¹²⁹ Abasıyamık Sait Faik, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, YKY, İstanbul 2002

¹³⁰ Abasıyamık, Sait Faik, *Son Kuşlar*, YKY, İstanbul, 2010

Dostoyevski'dir. Anlatıcıya gönderilen mektup üzerine fotoğraf okuması yapılan öyküde görülenler ve hatırlananlar, söz konusu metinlerarası bağlantı ile açıklanır:

Bizim, Çarksuyu ile Sakarya nehri arasındaki yarı(m)adamızda, yaz akşamları, bir gurup olur, sular bir sararır, bir yanar, buğdaylı, mısırlı tarlalar, başlarını bir eğer, muttasıl bir kanarlar ki sanırsınız bir Hâşim şiiRIDIR gördüğünüz. Öyle tutuşmuşsun sen de. (Zamansız, 69)

Öyküde geçen “muttasıl bir kanarlar ki” deyişi, Ahmed Hâşim'in “Merdiven”¹³¹ şiiri ile kesişir:

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller

Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? (Bir Günün Sonunda Arzu (Piyale'den), 210)

Görüldüğü gibi Ahmet Hâşim'in gurub efsanesi, Necati Mert'te yerel öğelerin açıklanmasında metinlerarası ilişki kurulması suretiyle yardımcı olmaktadır. Öyküdeki diğer gönderme, *Karamazov Kardeşler*'in girişinden doğrudan alıntılanır ve yine ilişki kurulan metnin kaynağı bildirilir:

Ömrümün gurubundayım. Fakat tuluunda gibiyim. Fotoğrafın, he buğdayın öyle çok şey hatırlattı ki bana! İlki “Karamazov Kardeşler”in başındaki alıntıdır, “İncil”dendir, şöyle: “Size gerçek, gerçeğin ta kendisi olarak diyorum ki: Toprağa düşen bir buğday tanesi yok olmazsa bir buğday tanesi olarak kalır; ama yok yok olursa o zaman bereketli bir ürün doğurur.” Hayır, katılmıyorum buna. Eksiği var. Buğdat, una, ekmeğe mi dönüşür sadece? Peki hatırlattıkları? Ol(dur)ma değil midir bunlar da? (Zamansız, 70)

Karamazov Kardeşler'in girişindeki epigraf da yine kaynak gösterilerek verilmiş ve mevcut durumun açıklanmasına gönderme yoluyla katkı sağlamıştır. Bu çerçevede metinlerarasılıktaki birbirini tamamlamak suretiyle her metnin süreklilik çizgisinde olduğu görüşü öne çıkar. Necati Mert öykülerinde gözlemlediğimiz göndermeler yoluyla kurulan metinlerarası ilişkiler hem yazarın öykü kaynaklarını bildirmesi, hem de mevcut durumun başka metinlerdeki karşılığıyla açıklanması amacıyla kullanılmıştır. Ancak belirtilmelidir ki söz konusu kullanımlarda yazar faktörü metinlerarasılığın bildirdiği şekilde ortadan kalkmaz; aksine anlatıcı yazar tarafından açık kimliğiyle gösterilir. Dolayısıyla söz konusu göndermeler, farklı bağlama oturtulmaktan ziyade var olduğu bağlamda yeni üretilen öyküye dayanak olmaktadır.

¹³¹ Ahmed Hâşim, *Bir Günün Sonunda Arzu, Bütün Şiirleri*, Can Yay., Temmuz 2011.

Necati Mert öyküleri, metinlerarası ilişkiler çerçevesinde, diğer yazar ve metinlere göndermeler yapmasının yanı sıra kendi içinde de göndermeler vasıtasıyla birbirine bağlanabilmektedir. İlk olarak *Gönüller Küçüldü*'de ilk öykü "Eşler" ile son öykü "Hulusi Bey Böyle Düşünüyor" arasında böyle bir ilişki söz konusudur; bu iki öykü arasında karakter, mekân ve olay örgüsü bakımından örtüşmeler vardır. "Eşler"de birbirine denk olmayan çiftin öyküsü anlatılır. Karısı, Muammer Bey'in ikinci eşiştir. Muammer Bey, eşi Nigar Hanım'ın da kendisi gibi olduğunu, evliliklerinin şartlardan dolayı daha ziyade evcilik oyunu şeklinde sürdüğünü düşünmektedir. Ancak durumun sandığından farklı olduğunu öykünün sonunda fark eder ve öykü hayal kırıklığı ile sonlanır. "Hulusi Bey Böyle Düşünüyor"da karakter, mekân, durum ve sonuç aynı yöndedir ki öyküde belirtildiği üzere Hulusi Bey ve Muammer Bey aynı apartmanda yaşamaktadır. Hulusi Bey de dengi olmayan Suzan Hanım'la evlidir, o da diğer öyküde olduğu gibi dışarı çıkıp tekrar eve döndüğünde karısını değişmiş ve apartman komşusu Zarife Abla'ya inmek üzere olduğunu öğrenmiştir. "Hulusi Bey Böyle Düşünüyor" da "Eşler"de olduğu gibi henüz net şekilde bitmemekle birlikte hayal kırıklığı ve gerçeklerle yüzleşme hissi ile sonlanır. Görüldüğü gibi aynı kitabın ilk ve son öyküleri, birbirini tamamlayacak şekilde ilişki içerisindedir ve metinlerarasılıkta belirtildiği üzere ucu açık, tamamlanmamış şekilde, bir bütüne parça olmak suretiyle yazılmış görünümündedir. Her iki öyküde de yazar merkezinden ziyade metin merkezli inceleme öne çıkar; nitekim aynı konu farklı karakterlerce aynı mekânda aynı çizgide işlenmiş, metinlerin parçalar halinde birbirini tamamlaması, yazar faktörünü ikinci plana itmiştir. *Zamansız*'ın ilk bölümünü teşkil eden dört hikâyeye de yine birbirini tamamlamakta ve açıklamaktadır. Bölümü oluşturan "Fesleğen", "Hikâyeye İşte!", "Hiç İsyansız" ve "Nasıl Sevilir Torun?", aynı karakterler ve olayla birbirine bağlanır; yalnızca anlatıcı değişmektedir ve son öyküde diğer öykülerin anlatıcıları (yazar anlatıcı ve anlatıcı kahraman Necip Bey) bir araya gelmektedir. Burada metinlerin aynı bütünün parçaları şeklinde birbiri ile ilişki içerisinde olması, her parçada meselenin farklı bir yönünün öne çıkarılması suretiyle ancak bütüne bakıldığında metnin asıl şeklini ve anlamını kazandığı görülmektedir.

Metinlerarası ilişkiler çerçevesinde Necati Mert öykücüsünde bilimsel ve tarihsel gerçeklerden de yararlanılmıştır. Metinlerarası inceleme yöntemi, yalnız edebi metinleri kapsamaz; var olan tüm metinler bir şekilde kendinden sonrakini etkiler. Bu bağlamda bilimsel veriler ve tarihsel gerçekler edebi metin içerisinde kullanılabilen, söz konusu gerçekliklerden yararlanabilmektedir. Necati Mert'in "Giyotin" adlı hikâyesinde söz konusu kullanımı görmek mümkündür. Giyotinin tarihçesi hakkında bilgi verilir:

İhtilalden sonra Fransa karışır. Terör yükselir. Demokrasi de neymiş! Asillerden, halktan, politikacı, gazeteci, fahişe... kim varsa – yeter ki Cumhuriyet karşıtı olduklarından şüphelenilsin – giyotine yatırılır. ‘Ulusal Jilet’te yok edilir. Kral ve Kraliçe bile. İdamlar seyre dönüşür. Saatleri önceden verilmektedir; aileler çoluk çocuk erken erken gelip tribünlerde en güzel yerleri kaparlar. Müthiş eğlence!”(Zamansız, 86)

Giyotinin ortaya çıkışı, kullanım şekli ve sebebi hakkında bilgi verilen öyküde tarihsel gerçek kaynak bildirilmeden metne dâhil edilir. Böylelikle belgesel hikâye tarzı dışına çıkılarak metinlerarası bağlama oturtulabilmektedir. “İhtiyarla Emre”de de bilimsel gerçek öyküye dâhil olur. Kaynak Öz Türkçe Sözlük’tür:

Uzattı Emre. Yeni çıkmış bir sözlüktü: Öz Türkçe Sözlük.

İhtiyar aldı, açtı, çevirdi, bir yere takıldı, okudu, okuduğum doğru mu acaba’yla bir daha okudu, yarı hayret, yarı öfkeyle:

‘Laileheillallah!’ dedi, ‘Lisanımızda ‘L’ ile başlayan kelime yokmuş.’ (Gönüller Küçüldü, 93)

Öz Türkçe Sözlük’te bildirilen bilimsel gerçek, dil devrimi eleştirisi bağlamında eleştirilmekte, burada başka bir metindeki gerçeklik öyküye dâhil edilmektedir. Belgesel tarzı hikâyeden farklı olarak söz konusu gerçekliğin farklı bağlamda kullanılması ve öykünün yüklendiği bir mesaj taşıması, metinlerarası inceleme yöntemine uygun düşmektedir.

Metinlerarasılık, başlangıçtan bugüne tüm metinlerin birliğini savunmaktadır. Dolayısıyla tekniğin keşfi ve anlamlandırılması ya da bilinçli uygulanıp uygulanmaması noktasında da söz konusu bakış açısıyla her metnin bütünü parçası olduğu savunulabilir. Çalışmamızda Necati Mert’in çeşitli sebep ve şekillerle göndermelerde bulunduğu, doğrudan alıntıladığı, özetlediği ya da hissettirdiği metinlerarası ilişkiler ele alınmış, tespit edilen metinlerin hangi bağlamda Necati Mert öyküsünde var olduğu incelenmiştir. Metinlerarası incelemede kimi öykülerde yazarın bilinçli olarak bu ilişkiyi öyküye uyguladığı görülmekle birlikte metinlerarası tekniklere uymayacak, ancak salt alıntı ya da belgesel olarak niteleyemeyeceğimiz kullanımlar da karşımıza çıkmıştır. Postmodern anlayışla örtüşen metinlerarasılık, Necati Mert’teki örneklerinde de postmodern tekniğin uygulandığı öykülerde daha yoğun şekilde kullanılmıştır. Özellikle “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması”, “Küçük Osman Çıkmazı”, “Saksıda Papatya”, “Bir Fotoğrafa Mektup”, “Eşler” , “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor” , “Giyotin” ve “İhtiyarla Emre”de karşımıza çıkan metinlerarasılık uygulamaları, tekniğin tanımına uygun örnekleridir.

3.2.8. Leitmotive

Edebiyata müzikten geçen leitmotiv; “herhangi bir tavır, hareket veya sözün çeşitli vesilelerle birçok kez eserde tekrar edilmesidir. Yazar veya şairler, leitmotiv tekniğiyle muhtevada sürekliliği sağlar, kahramanını çok belirgin bir yönüyle karakterize eder; ayrıca metne simetrik ve estetik bir yapı kazandırır.”¹³² Leitmotiv tekniğinin kullanılması, metinde dikkat çekilmek istenen noktanın belirlenmesine katkı sağlar. Söz konusu tekrar karakter yönlüye karakterin öne çıkan özelliği tespit edilebilir. Böyle bir kullanım hem eserin anlam kalıplarını ortaya dökerek ve anlamın pekişmesine yardımcı olacak hem de metne estetik özellik katacaktır. Bu estetik özellikse iç ahenk ve simetri yönlüdür; yani hem görsel hem de işitseldir.

Necati Mert’in öykülerinde leitmotive’in kullanımını birkaç öyküde görmek mümkündür. Yazarın ikinci öykü kitabı olan *Minnacık Bir Uçurum*’daki “Ömer Muhip Bey, Çiçekler ve Başka Şeyler” adlı öykü anlatma esasına dayanır ve diyalog içermez. Bu özelliğiyle dikkat çeken öyküde çiçeklerin dünyası ile Ömer Muhip Bey’inki arasında benzerlik söz konusudur ve bu benzerlik anlatma tarzında, hatta daha ziyade deneme üslûbunda okuyucuya sunulur. Çiçeklerle kurulan benzetmeler, aslında Ömer Muhip Bey’in dünyasının farklı yoldan anlatımıdır ve henüz öykünün başında verilen “Her mevsim içimden gelir geçersin!” ifadesi öyküde tekrarlanır; bu yolla karakterin çiçeklerle kurulu dünyası pekiştirilir.

Necati Mert’in son öykülerini topladığı *Zamansız*’daki “Canım, Rüyada”, leitmotive tekniğinin en açık kullanımını oluşturur; öykü adından başlayarak “Canım, Rüyada” ifadesi sıklıkla tekrar edilir. Böylelikle metnin rüya çerçevesinde geliştiği izlenimi vurgulanmış olur. Öykünün muhtevasının yoğunlaştığı rüya hali, yemek masasındaki karakterlerin gerçeklik-rüya arasında gidiş gelişlerini anlatır. Bu yolla söz konusu durum pekiştirilir, ayrıca ifadenin sık tekrarı, öyküye ahenk değeri katar.

Leitmotive tekniğiyle öykülerde fazlaca karşılaşmamakla birlikte tekniğe örnek teşkil edecek kullanımları görmek mümkündür.

¹³²Çetişli, İsmail, “Leitmotiv”, *age*, s.50.

3.3. MEKÂN

Necati Mert öykücülüğünde mekân ögesi genel itibariyle taşra-merkez ilişkisi üzerinde, özellikle Adapazarı-merkez ekseninde kurgulanır. Burada tüm öyküler için aynı durumun söz konusu olmaması, ilk dönem öykülerindeki standart kurgulama biçimi ile 1980 sonrası öykülerde görülen farklılıktan kaynaklanır. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler* 1972-1980 arası yazılan öyküleri kapsar ki bu dönem yazarın 70 kuşağı bünyesinde politik-eleştirel ağırlıkta öyküler ürettiği döneme tekabül eder. Diğer teknik öğelerde görüldüğü gibi mekân ögesi de politik bakış açısında ele alınmış ve büyük kent karşıtlığı sisteme başkaldırı ile eşdeğer görülmüştür. Öyküler yine taşraya ev sahipliği yapar ancak bir taşra şehri olarak Adapazarı en açık şekilde “Paytoncu Şevki Amca”da kullanılmış, “Mustafa’nın Karesi” ve “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”de yerel unsur (ıslama köfte) ve mekân ismi (Rüstemler) şeklinde ele alınmıştır. Genel itibariyle değişim, kentleşme, sistem eleştirisi temalarına sahip ilk dönem öykülerinde mekân yine taşradır ancak bu taşralılık daha ziyade sistem karşıtlığı ve değişim eksenindedir. Necati Mert’in öykülerinin bütününe baktığımızda Adapazarı’nın taşralı bir duruş ve taşradan merkeze sesleniş öne çıkar. İlk dönem öykülerinde ise Adapazarı’ndan ziyade genel olarak taşralılık savunusu yapılır ki bu durum Necati Mert öykücülüğünün ayırt edici özelliği olmasından ziyade poetik önem taşımayan bir mekân algısıdır. Çalışmamızda Necati Mert öykücülüğünün taşraya bakışı, taşra olarak Adapazarı’nı tercih edişi ve işleyişi incelenecek ve Necati Mert öykücülüğünde ele alınan taşranın diğer taşralı yazarlardan farkı değerlendirilecektir.

Necati Mert öykücülüğünde mekân, taşra olarak Adapazarı ve merkez karşıtlığını ifade eder. Dolayısıyla öncelikle taşra kavramı üzerinde durmak gerekir. Taşra, kelime anlamı olarak öncelikle merkezin dışı olan yerleri ifade eder. Gerek edebiyatta gerekse sosyolojide burada bahsettiğimiz merkez dışılık haricinde farklı karşılıklar bulan ve çeşitli tartışmalara sebep olan taşra kavramı, köken itibariyle “dış” anlamına gelen “taş” kelimesi ve dışarı anlamı katan “re” ekinin birleşiminden doğar.¹³³ En genel tanımıyla taşra; “Bir ülkenin başşehri veya en önemli şehirlerin dışındaki yerlerin hepsi, dışarılık”¹³⁴ şeklinde açıklanır. Tanımdan yola çıkarak taşranın merkez karşısında bulunması, merkezin mekân olarak başşehir ya da diğer önemli yerler olarak tespiti ve taşranın bunların dışında kalması, mekânsal olarak merkezden sonra gelmek suretiyle ikinci plana itildiği çıkarımında bulunulabilir. Tanımda dikkat çeken diğer husus, merkezin yalnız başkent olarak ele

¹³³ Nişanyan, Sevan, *Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, Adam Yay., İstanbul 2002

¹³⁴ *TDK Türkçe Sözlük*, 2. Cilt, Ankara 1998

alınmamasıdır. Böylelikle bir şehrin taşra olup olmaması siyasi otoritenin merkezi olmasını gerektirmez; başka şartlar merkez-taşra ayrımını belirlemektedir. Taşra dışındaki merkezin kent olma özelliği de yine tanımdan yola çıkarak söylenebilmektedir. Bu çerçevede taşranın tanımlanması ile alakalı çeşitli problemler ortaya çıkar. Merkez neresidir? Merkez ile taşrayı birbirinden ayıran özellikler nelerdir ya da bu özellikler net olarak belirlenebilmekte midir? Bir mekânın taşra ya da merkez olarak tespiti belirli hususlarda yapıldıktan sonra bu tespitin geçerliliği ne kadar sahihtir? Sıraladığımız sorulara cevap bulabilmek için öncelikle taşranın Türk siyasi ve sosyal yaşantısındaki yerine ve gelişme sürecine göz atmak gerekir.

Taşra kavramı, yalnız cumhuriyet sonrası toplumcu kuşak özelinde var olan bir kavram değildir. Şehir olgusunun var oluşundan bu yana merkez-merkez dışı olarak taşralılıktan söz edilebilir. Bu bağlamda Osmanlı'da da taşra-merkez karşıtlığından bahsetmek mümkündür. Mehmet Zeki Pakalın taşrayı; "Payitaht olan İstanbul dışında bulunan şehir, kasaba ve köyler"¹³⁵ şeklinde tanımlar. Buna göre Osmanlı Devleti'nde taşra, padişahın bulunduğu İstanbul dışındaki yerleri kapsamakta, böylelikle İstanbul dışında kalan tüm yerler taşra bağlamında değerlendirilmektedir. Burada modern anlamda merkez-taşra karşıtlığı söz konusu değildir; nitekim Tanzimat'la başlayan modernleşme süreci cumhuriyetin ilanı ile hız kazanmış ve Türk siyasi ve toplumsal yapısının temeli konumuna gelmiş, böylelikle taşra ve merkez kavramlarının da yeniden oluşmasına neden olmuştur. Pakalın'ın tanımındaki taşra mekânsal olarak ayrımı öne çıkarırken modernleşme sürecinde taşranın anlamsal ve niteliksel karşılığı genişlemiş, ekonomik, sosyolojik, kültürel ve siyasi ayrımın adı olmuştur. Bu anlamsal ve niteliksel genişlemede şüphesiz en önemli etken, Tanzimat sonrası görülen uluslaşma hareketleridir. Fransız İhtilali etkilerinin dünyaya ve Osmanlı'ya milliyetçilik düşüncesi şeklinde yansısıyla bünyesinde bulunan diğer milletleri kaybeden Osmanlı, Tanzimat Fermanı'yla azınlıkların haklarını genişleterek bu kopuşları engellemeye çalışmıştır. Cenk Reyhan'ın aktardıklarına göre uluslaşma öncesinde merkez-taşra ilişkisi, merkeze bağlı Anadolu ve Rumeli eyaletleri (taşraları) yanında merkezden uzak olan özel yönetimli eyaletler ile iç işlerinde bağımsız, dış işlerinde Osmanlı Devleti'ne bağlı imtiyazlı eyaletlerden oluşmaktaydı. Oysa Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile Osmanlı Devleti'nin taşra yönetimi, eyalet sisteminden il sistemine geçilmesiyle değişmiştir.¹³⁶ Merkez ile taşra arasındaki söz konusu durum değişikliği, uluslaşma akımının bu süreçte hız kazanması ve merkezin etrafını yönetme bakımından güç kaybetmesi neticesinde kopuşlar devam etmiştir. Osmanlı Devleti, elinde

¹³⁵ *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 3, MEB Yay., İstanbul 1971

¹³⁶ Reyhan, Cenk, "Taşranın Osmanlı Türk Siyasi Hayatına Etkisi: Bir Açıklama Modeli", *Toplum ve Bilim*, Kış 1999-2000, Sayı 83, Birikim, İstanbul

kalan toprakları koruma, Batı'ya ayak uydurma çabası ile reformlara hız vermiş, yönetimindeki tebaa ise bu reformlardan uzak kalmıştır. Yönetimin merkezi güçlendirme ve Batılılaşma amacıyla içe dönmesi merkezin gelişimi ile taşranın geri kalmışlığı hiyerarşisini doğurmuştur. Dolayısıyla modern anlamda tartıştığımız merkez-taşra karşıtlığının temelleri atılmış olur. Ahmet Turan Alkan'ın ifadesiyle “Taşra, Tanzimat'ın icadı”¹³⁷ olmuştur.

Görüldüğü gibi taşra, kökeni itibariyle de anlaşılacağı üzere merkez dışında kalan yerler olarak algılanırken Cumhuriyet sonrasında içerik bakımından birtakım değişikliklere uğrar; Cumhuriyet'in ilanından sonra hız kazanan modernleşme süreciyle daha belirgin bir ayrımın adı olur. Osmanlı Devleti'nin yönetimi süresince de var olan taşra, cumhuriyetten sonra içeriğini genişletir. Her iki dönemde de ilk elden yoksulluğu çağrıştıran taşra, öncesinde *yoksunluk* ve *eksiklik* olarak yaşayıp bu şekilde algılanmazdı. Bu onun için bir zaaf değil, tam tersine bir onur, hatta gurur kaynağıydı. Merkeze pek özenmez; sadece merkezle arasındaki mesafeyi korumaya özen gösterir; yaşam enerjisinin önemli bir kısmını merkezi idareyi bulunduğu yerden *idare etme* teknikleri geliştirmeye vakfederdi. Bu bakımdan, Cumhuriyet öncesi taşrası için ‘kendi içine kapanma’nın bir tür hayatta kalma stratejisi olduğunu; bu nedenle de, ‘kenara itilme’den çok bir ‘kenara çekilme’ halini işaret ettiğini söylemek mümkün görünüyor.¹³⁸ Argın'ın ifade ettiği yoksunluk ve eksiklik hissi Cumhuriyet'le birlikte hız kazanan modernleşme sürecinde taşra bünyesinde varlığını hissettirir; böylelikle taşra, mekânsal olarak merkezin dışında kalan yerler haricinde farklı özellikler üstlenir. Yine Şükrü Argın'ın ifadesiyle modernleşmeci Cumhuriyet, özellikle bu hiyerarşik mekân örgütlenmesini düzleştirerek taşrayı merkezden uzak rüzgârlara daha açık hale getirdi ve süreç içinde taşranın bu yarı-uhrevî ‘memnuniyet’ halini aşındırıp bunun yerine tam anlamıyla dünyevî nitelik taşıyan bir ‘mahcubiyet’ hissini getirdi. Taşra-Cumhuriyet'le birlikte-artık sadece yoksulluğun değil, aynı zamanda yoksunluğun da yurdu haline geldi.¹³⁹ Osmanlı döneminde taşralı, kendini payitahtın dışında bilmesi suretiyle doğrudan belirli bir sınıfa sokarak, imkânları dâhilinde memnuniyetini sürdürür ve sahip olamayacakları ile alakalı mücadele içerisine girmez. Burada merkezin kendini taşraya kapatmış olması da önemli etkidir. Nitekim Cumhuriyet'ten sonra merkezin kendini taşraya açması ile birlikte merkez-taşra yaklaşması gerçekleşir ve görünüşte gerçekleşen bu yaklaşma bilakis merkez ile taşranın birbirinden uzaklaşmasına, mensuplarının merkezden yoksunluk hissiyle mahcubiyet ve mahrumiyet duymasına neden olur. Mekânsal olarak gerçekleşen bu yaklaşma, aynı

¹³⁷ Alkan, Ahmet Turan, “Memleketin Taşra Hali”, *Taşraya Bakmak*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 69.

¹³⁸ Argın, Şükrü, “Taşraya İçerden Bakmak Mümkün mü?” *Taşraya Bakmak*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 276.

¹³⁹ Argın, Şükrü, *agy, age*, s.276-277.

mekânda, hatta merkezde yaşayanların dahi taşra-merkez çatışmasını yaşamalarına kadar özele iner. Bu durum Nurdan Gürbilek tarafından “Taşralılık Sıkıntısı” olarak adlandırılır.¹⁴⁰ Merkezin kendi sınırlarını çizmesi ile birlikte taşrada çeşitlenme görülür. Söz konusu çeşitlenme en genel ayırmda kent, kasaba, köy biçimindedir.

Taşra kavramının daha iyi açıklanması ve sınırlarının daha net çizilmesi için yerleşim birimi olarak kent, köy ve kasaba kavramlarını açıklamak gerekir. Kent; “Nüfusu belirli bir büyüklüğü ve yoğunluğu aşan, ekonomisi daha çok tarım dışı etkinliklerle yoğunlaşan ve kendi nüfusundan başka, etki alanı içinde yaşayanlara da hizmet sağlayan yerleşim birimi”¹⁴¹ olarak tanımlanır. Tanıma göre kent ile diğerleri arasındaki temel ayırım ekonomi, nüfus ve hizmet alanı çerçevesindedir. Köylülük ise “Ağırlıklı olarak geleneksel yöntemlerle tarımsal üretim yapan, geleneklere sıkı sıkıya bağlı, hısımlık, akrabalık ve diğer yerel bağlılıklara büyük önem veren, sanat, kültür, estetik alanlarında çok yaratıcı ve duyarlı olmayan, formel kurallardan ziyade informel kurallara göre belirlenen yaşam tarzı”¹⁴² tanımı ile karşımıza çıkar. Buna göre kent ile köy arasındaki ekonomik farklılık, sosyolojik ve kültürel yapıya da etki ederek merkez-taşra ayrımını belirginleştirir. Köylülük tanımı içerisindeki gelenek vurgusu ile kent hayatındaki yeniliğe evriliş öne çıkarılır. Yine insanlar arası ilişkilerde köyün daha hassas olması neticesinde kent hayatının merkez olma bağlamında yerini şekillendirir. Kent ve köy ayrımının yanı sıra, her ikisinin de özelliklerini barındıran kasaba; “Şehirden küçük, köyden büyük, henüz kırsal özelliklerini yitirmemiş olan yerleşim yeri, belde”¹⁴³ şeklinde tanımlanır. Buna göre kasaba, ekonomik, sosyal ve kültürel bakımdan kente yaklaşmakla beraber kırsaldan kopmaz. Taşradaki bu çeşitlenmeyi yerel yönetim itibarıyla kasabalılıktan ziyade küçük şehir olarak da düşünebiliriz. İmkânlar dâhilinde büyük kent kadar gelişmişlik gösteremeyen, ekonomik kaynak olarak tarım olmasa da kentliliğin el süremediği, kırsal alışkanlıkların imkânlar dâhilinde devam ettirildiği, tanımda gördüğümüz kasaba ile ekonomik bakımdan uyuşmasa da sosyal ve kültürel yönden benzerlik taşıyan küçük kent de, merkez dışı olarak taşra bağlamında değerlendirilebilir. Bilhassa Cumhuriyet’ten 80’lere uzanan süreçte, teknolojik bakımdan büyük gelişmişlikler görülmemesi dolayısıyla birçok kentin taşra bağlamında değerlendirilebilir. 1980 sonrasında ise, teknolojik gelişmeler ve liberal ekonomik sistem ile kürenin küçülmesi, daha önce taşra niteliği taşıyan mekânların kentleşme sürecine hız kazandırmıştır. Böylece taşra-merkez ilişkisi dönemlere göre farklılık göstermektedir. Taşra ile merkezin yakınlaştırılma çabası

¹⁴⁰ Gürbilek, Nurdan, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yay., İstanbul 1995.

¹⁴¹ *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yay., Ankara 2002.

¹⁴² *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yay., Ankara 2002.

¹⁴³ *TDK Türkçe Sözlük*, 2. Cilt, Ankara 1998

elbette ki sadece teknolojik gelişmeler bünyesinde değerlendirilemez. Cumhuriyet'in kurulmasından sonra merkezi özelliklerin kırsalda yaygınlaştırılması üzerine en dikkat çeken çalışma 1940'ta Köy Enstitüleri'nin kuruluşudur. Temelde modernleşme kaygısıyla açılan enstitüler, diğer taraftan içe kapanan merkezin tekrar dışa açılması, bu bağlamda mevcut yönetim ve rejim değişikliği hususunda taşrayı sisteme dâhil etme çabası öne çıkar. Söz konusu kuruluşlar hem ücra köşeler sistemin temel amacı olan modernleşmeyi hızlandıracak hem de kendine taraftar toplayarak ve sistem temsilcileri yetiştirerek çok yönlü gelişimi amaçlar. Enstitüler, nitelik ve yöntem bakımından taşra ile bütünleşemediğinden ve özellikle muhafazakâr yapıya aykırı görüldüğünden çok partili sisteme geçilmesiyle Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi neticesinde kapanır.

Görüldüğü gibi taşra, geleneksel anlamda merkez dışılığı ifade ederken ve geleneksel anlayışta merkez ve dışı arasındaki sınırlar belliyken Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le hız kazanan modernleşme hareketlerinden sonra taşra ile merkez birbirine yakınlaşmış; tanımladığımız kent-köy-kasaba yerleşim birimlerinin de dışına çıkarak sınırları kesin olarak saptanamayan bir hal almıştır. Modern Türk edebiyatında taşranın işlenişi, öncelikle siyasal kaygıların işlenişinde karşımıza çıkar. Burada özellikle taşranın bir mekân olarak algılanmasından ziyade aynılığın farklı yerlerde yaşayan farklı insanlar şeklinde algılandığı dikkat çeker. Yani insan faktöründen uzak bir taşralılık anlayışı ön plandadır. Bu tür toplumcu yaklaşımda siyasal düşüncenin asıl amaç olduğu, dolayısıyla edebiyatın bu yolda bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Necati Mert'in yukarıda bahsettiğimiz ilk dönem öykülerinde de söz konusu durum ağırlığını hissettirir. Taşra merkezinde siyasal kaygıların işlendiği edebiyat, çeşitli problemlerle birlikte vardır. Taşra edebiyatında en sık karşılaşılan problemlerden biri taşraya dışardan bakarak içeriği anlatmaya çalışmaktır. Böylesi bir bakış, merkezde bulunmaları dolayısıyla aşağı yukarı taşraya aynı hizada bakan yazarlarca oluşturulan standart bir yazın türü ortaya çıkmasına neden olur. Farklı köy ya da kasabaları anlatan farklı yazarlar, dışarıda olmaları sebebiyle iki farklı yeri hemen hemen aynı şekilde işler: “Bu öyle bir gözdür ki, kendisini daha yola koyulduğunda ele verecek; “zencileri”, “kırmızı” ya da “sarıları” birbirinden ayırt etmeyen, etmek istemeyen oryantalist seyyahlar gibi, taşranın bütün kent, kasaba ve köylerini, bütün insanları ve bütün hayatlarını aynılaştıracaktır.”¹⁴⁴ Hâlbuki taşra ya da bir başka mekânda anlatılanlar hiçbirinde aynılık göstermeyecektir. Nitekim anlatılan yerler, donuk bir resim olmaktan ziyade içinde yaşayan farklı farklı yapıdaki insanlarıyla, sokakların canlılığıyla, işyerlerinin hareketliliğiyle,

¹⁴⁴ Türkeş, Ömer A., “Orda Bir Taşra Var Uzakta”, *Taşraya Bakmak*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 163.

bölgenin konuşma biçimiyle evlerin imar şekilleriyle ve diğer özellikleriyle birbirinden farklılık taşır. Söz konusu standart işleyiş tarzı, anlatılan taşranın renksiz, kimliksiz ve donuk kalmasına neden olur ve bu yolla taşranın iç dinamizmi göz ardı edilir. Ömer Türkeş, çalışmasında farklı taşra mekânlarının farklı yazarlarca işlenmesine rağmen aynı hissiyatı uyandığının, hatta farklı dönemlerde olsalar dahi hemen hemen aynı tasvirlerle zihinlerde canlandırıldığına örneklerini verir. Söz konusu tutum, taşraya merkezden bakış ve edebiyatın tez yüklenmesi sonucu oluşmaktadır. Tezli roman ya da hikâyede taşranın merkezden bakış neticesinde aynılığının eleştirisi yine Ömer Türkeş'in kaleminden aktarılır:

Nüfusla, maddi zenginlikle, coğrafyayla sınırlanamayan, ele avuca gelmeyen, ancak tariflerle yaklaştığımız kaygan bir kavramdır taşra. İşte bu nedenle bir hakikati değil, yazarıyla/okuruyla/eleştirmeniyle/araştırmacısıyla taşraya bakanın ideolojisini ve hissiyatını sergileyen taşra söylemini yakalamak ve söylemin romanların ezici çoğunluğunda küçük burjuva aydınının diliyle örtüştüğüne dikkat çekmek istiyorum. Ele aldığım romanların ezici çoğunluğunda belli bir toplumsal kesimin dışına çıkmıyor yazarlar. Taşranın yoksulları birer figüran olmaktan öteye gitmiyor, sanki hiç katılmıyorlar kasaba hayatına. Taşra, taşrada yaşadığını bilenlerde maddileşen bir gerçeklik.¹⁴⁵

Taşraya dışardan bakan, merkezin şartlarında taşranın standartlarını bildiren ve bunu kurguya döken yazarların yanı sıra taşralı olup da taşralılığının farkında olmadan merkezin standartlarında yazanlar da aynı hataya düşmektedir. Bu anlayışta yazılan eserlerde çoğunlukla karakterden ziyade tip, figüran öne çıkar; işlenişte yaşamsal gerçeklik ile kurmaca gerçekliği çeliştiği görülür. Söz konusu çelişkiler, yine Ömer Türkeş tarafından örneklendirilecektir:

Oysa biliyoruz ki, kokular, renkler, yoksulluk ve zenginlik imgeleri görecelidir; öyleyse tasvirlerdeki başarısına rağmen, on yıllık hapisten çıkmış yoksul bir köylüye oteldeki bu köhneliği fark ettiren yazarın bir bakış açısı yanlına düştüğünü söylememiz gerekiyor. Tasvirlerin anlamlı hale gelebilmesi için bakan (taşralı roman kahramanı) ve baktıran (merkezden bakan yazar) yer değiştirmeli veya merkezin çevreyi yuttuğu, çevrenin merkezin gözüyle bakıp merkezin diliyle konuştuğu bir dönemde yaşadığımız hatırdaki tutulmalıdır.¹⁴⁶

Taşra, merkez dışı olması münasebetiyle merkezin belirsizliği ya da farklı merkezlerden taşraya bakış gibi problemlerin odak noktasındadır. Kavramın kendisinde gördüğümüz bu durum uygulamada da kendini gösterir; yazar kurgusal anlamda merkezde, gerçek anlamda ise taşrada ya da taşra ölçülerinde düşünce ve görüş açısında olmalıdır.

¹⁴⁵ Türkeş, Ömer A., agy, *age*, s.164-165.

¹⁴⁶ Türkeş, Ömer A., agy, *age*, s.169.

Necati Mert öykücülüğünde taşra algısı bu noktada toplumcu anlayışın işleyişinden ayrılır. Nitekim Necati Mert öykücülüğünde taşra Adapazarı olarak karşımıza çıkar ve toplumcu anlayışta olan yazar, gerek siyasi-ideolojik eleştirisinde gerekse taşrayı ele alışında diğer toplumculardan ayrılır. İlk dönemden son dönem öykülerine kadar genel itibarıyla toplumsal söylemler öyküye dâhil olup merkezîliğe karşı duruş sergilenir ve söz konusu duruşun merkezi Adapazarı'dır. Bu duruş, Adapazarı'nın taşrayı en iyi şekilde temsil ettiği iddiasını barındırmamaktadır. Biyografisinden öğrendiğimiz üzere Necati Mert, öğrencilik ve askerlik dışında Adapazarı'ndan hiç ayrılmamış ve öykülerinde yaşadığı şehre yabancı kalmayarak, mekânı öyküye fon olarak kullanmaktan ziyade poetik algı uyandıracak şekilde kullanmıştır. Bu duruş merkezîlik karşısındadır ve bu merkez karşıtlığı şehir milliyetçiliğinden ziyade hayata dair bakış açısının göstergesidir ki yazar bu durumu “despotizmin, otoritazimin ve her türlü merkezîliğin karşısında”¹⁴⁷ bulunmak şeklinde özetler. Burada taşralı bir duruş, duyuş ve gösterişin ulusala hitap edecek şekilde kullanımı söz konusudur. Yani Necati Mert, öykülerinde işlediği Adapazarı'nı, köy edebiyatında karşılaştığımız şekilde insandan bağımsız olarak değil, insanı merkeze alarak, bunun yanı sıra taşranın niteliklerini, kimi öykülerde de taşranın değişmişliğini konu edinerek işler. Zaman zaman küçük şehir olarak Adapazarı, zaman zamansa ismi bilinmeyen “kasaba” öykülerin mekânı olur. Kimi öykülerde taşradan merkeze bakılmakta, kimilerinde ise merkezden taşraya bakılarak merkez eleştirisi yapılmaktadır. Kısacası taşra ve Adapazarı, Necati Mert öykülerinde farklı şekillerde, ancak insan merkezinde sabitlenerek işlenir. Taşranın öykülerde işlenişine geçmeden önce Necati Mert'in taşra-merkez ilişkisine yönelik düşüncelerinden bahsetmemiz gerekir. Bu düşüncelerini *Payton'un F'si* adlı kitabında topladığı denemelerinde görmek mümkündür.

Necati Mert, söz konusu denemelerinde İstanbul'un merkez olarak ekonomiyi, siyaseti, toplum yaşamını yönetmesinin yanı sıra edebiyata da yön vermesine karşı çıkar. Buna göre ödüller dahi merkezden taşraya uzaktan bakış neticesinde merkezin istediği yönlendirme çerçevesinde verilmektedir. Yine düzenlenen çeşitli toplantılar, merkez İstanbul'un hâkimiyeti ve yönlendirmesinde gerçekleşir. “İstanbul-Taşra” yazısında Adapazarı'nda düzenlenen Sait Faik anma gününe Adapazarlı yazarlar Faik Baysal ve Kerim Korcan'ın çağırılmaması, merkezin taşraya dayattığı zihniyetin göstergesi olarak kabul edilir. Burada merkeze karşı taşralı bir duruş, merkezi taşradan sorgulama ağırlığını

¹⁴⁷ “Öykü Soruşturması”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46-47, Ekim-Kasım 2000, s.369.

hissettirmektedir. Bu düşünce Necati Mert tarafından “ ‘Diyelim ki Ayten’den Dökülüveren Doğrular” yazısının “Hatırlattıkları” bölümünde bizzat dile getirilir:

Amacım ‘taşra’ bağlamında yazarı, okuru, dili, edebiyatı, özellikle öyküyü, verilen ürünleri, ödülleri... ve ‘metropol’ü sorgulamak. ‘Taşra’nın çok nankör bir bağlam olduğunu biliyorum. Yalnız anlaşılma, anlaşılmama, anlaşılmazlıktan gelinme... Hepsi başıma gelebilir. Olsun. Düşündüklerimin, dediklerimin ve diyeceklerimin edebiyatımıza ve dilimize ait olduklarını biliyorum ya, ona sığmıyorum. İşte ‘metropol’ün bilmediği, bu: geleneğimizden kopmuşluğu. Görünür bütün gücü de suyun başını tutmasından geliyor. Oysa öyle bir dünyada yaşıyoruz ki güçlerin kimlerden kimlere geçeceği pek belli değil. En doğru yaşamak, galiba, insanın, mevcut günlerce ‘gerici’ sayılmak pahasına bile olsa ‘kendine ait’ bir tarzda, kimseye öykünmeden yaşaması. Sanırım öyle yaşıyorum. Şimdiden sonra ise tarzımın benimsenmesine de çalışacağım. (Paytonun F’si, 130)

19 Ocak 1990 tarihli mektuptan alıntılardıklarımıza göre Necati Mert öykücülüğünde taşralılığın bilinçli bir duruş olması bu zamandan sonradır. Yazarın “şimdiden sonra ise tarzımın benimsenmesine çalışacağım” ifadesi bu söylemi ispatlamaktadır. “On Binde Bir”de merkezden taşraya yöneltilen ‘taşra okumuyor’ eleştirilere karşılık verilir. Necati Mert, İstanbullu, hatta kendi ifadesiyle “Nişantaşlı” yazarların ödül almalarına rağmen öz’den kopuşunu eleştirir; aslen taşra kökenli olanların merkez hâkimiyetine girmesine ve bunu yazılarına yansıtılmalarına karşı çıkar. “Paytonun F’si”nde ele alınan bu durum, payton kelimesinin orijinalinde f ile başlamasına rağmen halk dilinde payton şeklinde kullanımını örnek verir. Böylelikle taşraya ait olmayan taşrada kendi şartlarına dönüştürülerek kullanılmış olur. Nitekim dilimizde f ile başlayan sözcük yoktur. “Uçun Bakalım”da Batılı edebiyat alışkanlıklarının bize uygulanışının protez gibi duruşundan bahseden Necati Mert, burada da öz’e uydurma teklifi sunmaktadır. Aynı yönde eleştiri “ ‘Kifayetsiz’ Ama Ödüllü”de Mario Levi’nin bizim gelenek ve alışkanlıklarımızdan uzak anlatım tarzı ve cümle yapısına yöneliktir. Levi’nin cümle hataları tespit edildikten sonra neden ödüllendirildiğini, yine merkezin rağmına bağlar. “İstanbul’a Taşınmak”ta İstanbul’un neden yazarlık için şart olmadığı düşüncesi anlatılır:

Gerçekten, henüz *İstanbul*’a taşınmamış taşra doğumlu yazar topu topu kaç kişidir? Yazarlığını taşrada sürdürenlerden de hangimiz, hiç değilse bir dönem, *İstanbul*’a taşınmayı hayal etmemişizdir ki!

Peki, taşra duygusuz, düşüncesiz, dilsiz, insansız, *aksiyon*’suz mudur, yani edebiyat için pek “nâ-müsâid” bir yer midir ki “*İstanbul’a taşınmak*”, yazarlık için şart oluyor?

Canım, öyle olsaydı, taşını toprağını altın sanırcasına *İstanbul*'a taşınanlar, edebiyatımızın o “*gurbet kuşları*”, gittikleri İstanbul'da dönüp dönüp kendi taşralarını mı anlatırlardı? (Paytonun F'si, 54)

Yazar, taşradan İstanbul'a giden yazarların merkez içerisinde öz'lerini anlatmaktan ziyade İstanbul'un reklam gücünü arkalarına aldıkları eleştirisini yapar. “Edebiyatımızda Kent”te merkez karşısına alternatif olarak üretilen ve savunulan taşra edebiyatının nasıl olması gerektiği hakkında bilgi verilir. Buna göre taşra insanının sevmesi, duyarlılıklarının özlerinden beslenerek biçimlenmesi, yani kendiliğini anlatması ve değerlerinden ayrılmaması gerekliliği bildirilmektedir. “Aksi Halde Beyhudedir”de taşra edebiyatının nasıl olması gerektiği net bir şekilde bildirilir:

Ancak, bu, biz taşralıların, kendisinde hayatımızın muhtevasını bulacağımız, buna bağlı olarak kendisini varlığımıza hüviyet bilip hep rehber edineceğimiz bir taşralılık olmalıdır.

Yani, *yerleşik bir hissi bilinç gücüne dönüştürmüş*, aklın egemenliğini *geleneklerden kopmadan* benimsemiş bir taşralılık. (Paytonun F'si, 66)

Necati Mert, taşralı edebiyat savunusunu kuralların belirleyip netleştirerek gerçekleştirir. Burada en önemli husus, taşraya taşradan bakılması, böylelikle merkezin tam karşıya konulmasıdır. Bu yolla yazar, merkezin yönlendirmesine maruz kalmadan, tam olarak taşra kelimesine uygun olarak merkez dışında oluşan bir edebiyat teklifi sunmaktadır. Edebiyatımızda taşra doğumlu olup merkeze gidenlerin sayısı hayli çoktur. Bu durum merkezin taşralıyı bünyesine çekerek taşra karşısında gücünü artırmasına neden olur. Böylelikle edebiyat ve sanat, belli bir kitlenin egemenliği altında, onun yönlendirmesiyle ve kendinden olmayanı dışlamasıyla toplumun tamamına hitap etmeyen ya da toplumu istediği gibi yönlendiren bir yola girer. Necati Mert, taşra savunusunda akılcı bir gelenek ve bilinçli bir taşralı tavır ile Adapazarı ve diğer ismi bildirilmeyen kasabaları mekân olarak tercih eder ve bu mekânları kendi duyarlılıkları ile işler. Necati Mert'in denemelerde karşılaştığımız bu düşünce yapısının uygulanışını öykülerinde görmek mümkündür.

Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde taşranın standart kurgu dâhilinde, kimi öykülerde poetik önem taşımayacak şekilde, yalnızca kurgunun gerçekleşmesi için zemin olarak kullanıldığı görülmektedir. Değişim eleştirisi hâkimiyetindeki bu öykülerde amaç daha ziyade sosyal-ideolojik mesaj iletmektir. Burada kurgu mesajı iletmek için bir araç konumundadır; dolayısıyla mekân ya da diğer unsurlar farklı bir amaca hizmet edecek tarzda kullanılmaz. Ancak bu öykülerde yine de taşra savunusu yapılmakta, değişimden etkilenmeyen şehir ile değişim sonrası kent karşılaştırması öne çıkmaktadır. Yine merkez

karşıtlığı ideolojik-toplumsal söylem çerçevesinde işlenir. Köyden kente göçenler, kente tutunabilen ya da tutunamayanlar, merkezin çevreye etkisi ve çevre üzerindeki dönüştürücü etkisi taşra-merkez ekseninde işleniş şekilleridir. Bu öykülerde dikkat çeken husus, karakter başlığında da işlediğimiz üzere kişilerin tek yönlü olmasıdır. İlk dönem öykülerindeki karakterler, mevcut durumlarının ötesinde mesaj ileterek ideolojinin asıl amaç olarak kullanıldığını örneklemektedir. Dolayısıyla, yukarıda bahsettiğimiz toplumcu-gerçekçilerin tekdüzeleştirdikleri taşra hayatı bu bağlamda Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde var olur.

Çoğunlukla 1980-1990 arası öyküleri kapsayan *Minnacık Bir Uçurum*'dan itibaren taşra ve taşralının işlenişinde farklılıklar gözlenir. Ben anlatıcının Adapazarı'ndaki çocukluk anıları ile anı çağrışımı uyandıran öykülerde Adapazarı'nın poetik anlamda daha bilinçli kullanıldığı da dikkat çeker. "Yeftin", "Bakkalın Sinekleri", "Gizli Zabıtan", "Üstümüzde Yıldızlar Hep", "Hüznün, Olgun Menekşe", "Beğenmek Seni", Adapazarı'nın mekân olarak kullanıldığı öykülerdir. Adapazarı'nın bilinçli olarak kullanılmaya başlanması, adeta ileriki dönemlerde bu tavrın bir tarz olarak kullanılacağına işarettir. *Minnacık Bir Uçurum* Necati Mert öykücülüğünde kentleşme eleştirisinin en sık uygulandığı öykülerden oluşmaktadır. Bu çerçevede değişim ve modernleşme eleştirisinin devamlılığı dikkat çeker. Ayrıca işleniş olarak ben anlatıcının yoğunluğu, yaşamsal gerçekle ilişkilendirilebilecek öğelerin kullanımı, standart kurgu özelliklerinin aşarak postmodern öğelere yer verilmesi, Necati Mert öykücülüğünün yapı olarak değişse de içerik ve duruş bakımından sabitlendiğinin de göstergesidir. Necati Güngör'ün *Minnacık Bir Uçurum* için kaleme aldığı yazıda Necati Mert'in taşra sığınağına düşmeden, taşradan merkeze eleştirisine dikkat çekilir:

İşte Necati Mert'in hikâyeleriyle sergilediği başarı bu noktada kendini gösteriyor. Dar boyutlu taşra kentinin kısır ilişkilerine yakayı kaptırmak yerine, olaylara gerçek bir aydın bilinciyle ve umudunu yitirmeden yaklaşıyor. Çevresini saran insan kalabalığından kaçmak, onları itici bulmak yerine, insanları severek, onları eleştirerek, iğneleyerek, yerel değerleri gözden kaçırmadan, birer hikâye malzemesi olarak yararlanıyor. Dahası, büyük kentin, yani İstanbul'un 'edebiyat patronları'na karşı Adapazarı'nı bir savunma kalesi olarak güçlendirme yolunu seçiyor. Kentin önemli önemsiz bütün insanlarını kendi insanı olarak benimsiyor; eski köprüden parklarına, kırlarına, esnafına, otel barına, mahallelerine, bağ evlerine, türedi apartmanlarına kadar her şeye kâh sevgiyle, kâh eleştirel gözle bakıyor... Bütün bunları yaparken de taşralı bir sığınağına düşmüyor; tersine, her yazdığı hikâyede sanatsallık kaygısını ön planda tutuyor. Geçmiş zaman değerlerini yakut, elmas, yeşim taşlarıymış gibi ve bir kuyum işçisi titizliğiyle yerli yerine oturtuyor. Gözlemleri güçlü ve inandırıcı. Hangi ayrıntının birer değer ifade ettiğini biliyor.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Güngör, Necati, "Taşra Ötesi Hikâyeler", *Gösteri*, S.167, Ekim 1994, s.60.

Buna göre Necati Mert'in diğer taşralı yazarlardan farkı, meseleye insan merkezli yaklaşması ve siyasi göndermelerde bulunduğu da söz konusu yaklaşımından taviz vermemesidir. Nitekim Sezai Karakoç'un 1967 tarihli "Kasaba Edebiyatı"¹⁴⁹ başlıklı yazısında da köy edebiyatına karşı kurulacak edebiyatın kent merkezinde değil, kasaba merkezinde olması gerektiği savunulur. Çünkü kentli de insan değerini tam olarak yansıtmaktan ziyade kentliliğin doğurduğu bireysel sıkıntılar içerisindedir. Bu doğrultuda, yerleşim birimleri tanımlarında gördüğümüz üzere kent ile köyün nitelikelerini bünyesinde barındıran kasaba, insanı anlatması bakımından edebiyatın merkezine oturmalıdır. Necati Mert öykücülüğünde ele alınan Adapazarı da Karakoç'un bahsettiği yöndedir.

Geceye Uçurulan Güvercinler merkezin dışı olması itibarıyla Adapazarı'nın taşra bağlamında kullanımının daha bilinçli hale geldiği öykülerden oluşur ki yazar bu tutumunun bir tarz oluşturmaya yönelik olduğunu denemelerinde bildirir. Adapazarı'nın mekân olarak kullanımının dışında yerel özelliklerinin daha çok belirginleşmesi, Adapazarı'nda yaşayanların şehir milliyetçiliği yapılmaksızın duyarlılıkları, günlük telaşları, geçmiş izleri ve gelecek kaygıları öykülerde öne çıkar. Böylelikle taşralı duruşun Necati Mert öykücülüğünde bir yapı özelliği olarak sabitlenmesi söz konusu olur. Nitekim kasaba edebiyatında taşranın kendi değer ve ölçüleriyle ele alınması temel şartlardandır ki Necati Mert'in öykülerinde söz konusu durum daha da öze indirgenerek yaşanan şehrin geçmişiyle, etkisiyle, hissettirdikleriyle, çağrışımlarıyla öyküye girmesi esastır. *Geceye Uçurulan Güvercinler*'deki öyküler adı anılmayan kasabada, Adapazarı'nda ya da taşranın büyük şehirdeki bireyin içe kapanması şeklinde geçer. Bu çerçevede "Külbastılar Şimdi", "Yağmurun İslatamadığı", "Sigara", "Zakkum", "Küçük Osman Çıkmazı", "Geceye Uçurulan Güvercinler", "Poyrazlar, Bir İçli Kuş", "Ablasız", "Mikrofon", "Onlar Yabanierik Onlar Kızgın Kediler" ve "Yılbaşı Fotoğrafları" Adapazarı ve çevresinde anlatılan öykülerdir. Bunlardan "Yağmurun İslatamadığı" Adapazarı'na mahsus olan yağmurun deneme havasında anlatılması ile başlar; yerel özellik öne çıkarılır; Adapazarı'nın merkeze tanıtımı niteliğindedir. "Sigara"da geri dönüşte mekânın Adapazarı olduğu tespit edilir. Söz konusu öyküler içerisinde Adapazarı'nın en açık ve geniş işlendiği öykü "Küçük Osman Çıkmazı"dır. Faik Baysal ile anlatıcı yazarın şehir içi gezmelerinin anlatıldığı anı tarzı öyküde, yine Adapazarı'nı öykülerinde işleyen Faik Baysal'ın işlediği Adapazarı ile Necati Mert'in işlediği Adapazarı arasında karşılaştırma yapılır; bu yolla değişime yönelik eleştiriler yöneltilir: "Küçük Osman Çıkmazı"... Değişen insanlarla beraber değişen kent mi ?.. Değişen kentle beraber değişen insanlar mı?.. Eski

¹⁴⁹ Karakoç, Sezai, "Kasaba Edebiyatı", *Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı*, Diriliş Yay., İstanbul 2007

evler, eski değerler, değişen sokak adları, çıkmaz sokakları delip geçen asfaltlar... Çocukluk anılarını oluşturan mekânları çocuklarına gösteremeyen iki yazar.”¹⁵⁰ Barbarosoğlu da öyküde mekânın değişimi üzerine durmuş ve öykülerinde çocukluklarını kazıdıkları Adapazarı’na artık ulaşamayan iki yazarın öyküsünü değişim merkezinde vurgulamıştır. Diğer öykülerde Adapazarı’nın işlenişi daha ziyade şehre ait özel mekânların isimlerinin anılması yoluyla gerçekleşir. “Köprü”, “Kahraman Olamamak”, “Kasabada Günebakan” ve “Ayna” adı anılmayan ancak taşraya ait olan bir kasabada geçer. “Köprü”de ilk dönem öykülerini anımsatacak tezli kurgu söz konusudur. “Kasabada Günebakan” adında kasaba kavramını taşıyarak kasabanın modernleşmeye direnememesini ele alır. Böylelikle kuru ve standart bir taşra işlenişinden ziyade taşranın farklı şekilleriyle öyküye girdiği görülmektedir. “Kendi Halinde Sami”de ise büyük kentte yaşayan, ancak kente tutunamamasıyla dışa itilerek taşrayı yaşayan Sami, öykünün sonunda da taşralılığına karşılık verecek olan Kahveci Sami ile çay içerek öykünün sahnesini bitirir. Yine “Yorgun”da kentlilikle uyuşamayan, bunun üzerine yorgun düşen ve tedavi gören anlatıcının kent içinde dışlanmak suretiyle taşrayı yaşadığı anlatılmaktadır. Görüldüğü gibi taşra ve Adapazarı, daha bilinçli ve etkili yolla Necati Mert öyküsünde yer bulur.

Gönüller Küçüldü’de bir taşra mekânı olarak Adapazarı’nın bilinçli işlenişinin yerleştiği ve Necati Mert’in öykü tarzı olduğu görülmektedir. Buradaki öyküler içerisinde Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı’nın yeri hakkında detaylı bilgi edindiğimiz “Saksıda Papatya”nın ayrı bir önemi vardır. Yazar için bir öykü biçimi olarak standartlaşan Adapazarı’nın işlenişi hakkında gerekçeler kurgu içerisinde anlatılır. Adapazarı’nda geçen öyküde anlatıcı, bu küçük şehrin (kasaba) tekdüzeliğinden sıyrılmak, çekip gitmek ister. Nitekim bu küçük taşra şehrinde kendini anlayacak muhatap bulamamaktan şikâyetçidir. Buraya kadar merkezin taşrayı gördüğü gibi tekdüzelik, taşra içinde anlaşılabilirlik handikapı işlenir. Dolayısıyla yazarın merkezin bakış açısında bir gerçeklik payı bulduğu ve buna hak verdiği düşüncesinde olduğu aşikârdır. Ancak, öyküye dönersek, anlatıcı Sait Faik Sokak’ta kendisine seslenen papatyayla konuşmaya başlar; papatya Sait Faik’in kitabı arasından çıkardığı kâğıtlara yazmasını salık verir. Papatyanın

Doldur bunları. İçinden geldiği gibi yaz. Sakarya’nın kendiliğinden akışı gibi yaz
(Gönüller Küçüldü, 64)

¹⁵⁰ Barbarosoğlu, Nalan, “Geceye Uçurulan Güvercinler”, *Adam Öykü*, S.9, Mart-Nisan 1997.

tavsiyesi ve Sait Faik'in kitabı arasından tomarlar vermesi Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı'nın işlenişinin nedenleri hakkında bilgi vermekte, öykülerinin kaynağını bildirmektedir. Nitekim anlatıcı yazmaya başladıktan sonra

Adapazarı da Adapazarı değil zaten. Onlar nasıl görmek istemişsem ona yönlüyorlar sözcük sözcük. (Gönüller Küçüldü, 64)

diyerek öykünün başında anlayış gösterdiği merkezden bakanlara adeta cevap vermiştir. Böylelikle taşra ve Adapazarı'nı işleyen öykülerin yerelde sınırlı kalması riski de engellenmiş olur. Bu durum öyküde Sait Faik Sokak'ın yeri itibarıyla da önemlidir. Sokağın bir ucu istasyona, yani İstanbul'a giden trenlerin merkezine çıkar. Yine öyküde de bununla alakalı ifadeler görmek mümkündür.

Hep papatyanın verdiği kâğıtlara yazdım kurşunkalemle. Sanki ay, demiryolu üzerinden yine İstanbul'a vurmuş gidiyormuş gibi: Hışır hışır, hışır hışır. (Gönüller Küçüldü, 65)

Görüldüğü gibi yazılanların taşra ötesinde merkeze yolculuğu, göndermesi ve eleştirisi öne çıkar. Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı'nın işlenişi ve yeri ile ilgili en açık ifadeler öykünün sonunda karşımıza çıkar:

“Kimler var öykünde?”

“Bir kentin sancısını çekmeden orali olunabileceğini sananlarla ben. Onlara sorsam, ‘Burası neresi, kar nereye düşüyor şimdi? diye; ‘Adapazarı!’ derler, ‘Bulvar!’ derler. Sakarya'nın yatağından öyle emindirler ki karşı çıkanın aklından şüphe ederler. Sakarya, oysa yatağını bıraktı. Gürültüyle geliyor. Ortadan akacak. Ben de Adapazarı'nın o Sakarya halini yaşıyorum.” (Gönüller Küçüldü, 69)

Öyküde ifade edildiğine göre bir kente ait olmanın ilk kuralı o kentin sıkıntısını çekmekten geçer. Yani yaşanmışlıkların farkında olma ve mekâna yabancı kalmama mekâna ait olma için temel şarttır. Ancak bu bağlamda yereli işleme metnin söz konusu dar çevrede mahkûm kalmasını da gerektirmemektedir. Nitekim edebiyat, sahip olduğu üst dille gerçeği olduğundan çok farklı yansıtabilmektedir ve merkezin dışında iken de merkezi anlatabilmek bu yolla mümkündür. Öyküde geçen “Adapazarı'nın Sakarya halini yaşıyorum” ifadesi, şehrin ulusal adının kullanılması dolayısıyla önem taşır. Burada yazar, taşradan merkeze hitap ettiğini, yani yerelden ulusala seslendiğini açıkça bildirmektedir. “Birkaç Saat İçinde”, “Mayhoş Haller”, “Betül”, “Bilet”, “Çamdağı'nın Keşfi”, “Çiğdem”, “Saksıda Papatya”, “O Gözle”, “Hay Ben Senin...”, “Herkesin Bir Bildiği”, “Fal”, “Ağustos Boşluğu” Adapazarı'nın mekân olarak kullanıldığı öykülerdir. Bunun yanı sıra kasabalı özelliği taşıyan, küçük dünyaya sahip karakterlerin öyküleri olan “Eşler”, “İzzet Bey”, “Duman”, “Bak Sırtın Yere

Gelir miydi?”, “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor” kasaba edebiyatı bünyesine dâhil edilebilir. Bunların tamamında merkez dışı taşraya içerden bakış söz konusudur.

Necati Mert'in son dönem öykülerinin bir araya geldiği *Zamansız*'da da genelde taşralı, özelde Adapazarlı bir duruş hâkimdir. İki bölümden oluşan *Zamansız*'da ilk bölümü oluşturan “Fesleğen”deki dört öykü Necip Bey ile yazar anlatıcı arasında gidip gelerek yaşamsal gerçekle bağıni kuvvetlendirir; insana dair değerler ve bu değerlerden yoksunlaşma, taşra bünyesinde işlenir. İkinci bölümün adı olan “Ada'msın! Hikâyemsin!”de deneme tarzı anlatım ağırlıktadır ancak burada Necati Mert öykücülüğünde tespit ettiğimiz üzere mekân olmanın ötesinde başkarakter hüviyeti kazanan Adapazarı'nın işlendiği bir karakter öyküsü yorumu yapılabilir. Öykülerin bütünü düşünüldüğünde Adapazarı'nın tarihi gelişim ve değişimi izlenebilmekte, “Ada'msın! Hikâyemsin!”de ise Adapazarı'nın tarihi, kültürel ve sosyal özellikleri anlatılarak, adeta karakter özelliği kazanan şehrin detaylı anlatımı söz konusudur. Şehrin işlenişi ile alakalı en dikkat çeken öykü ise kitaba da adını veren “Zamansız”dır. Burada da mekân Adapazarı'dır ve teknik bakımdan tiyatrodan öyküye türler arası geçiş sağlanan öyküde Necati Mert öykücülüğünün temelini teşkil eden değişim ve Adapazarı unsurlarının kullanımı ironik bir dille anlatılır:

‘Yoksa Necati Ağbi'n, Garipler'in yıkılacak olmasına senin üzerinden ağıt mı yakacak?’ (*Şarkı okuyup geçen bir afet gibi*) (*Zamansız*, 90)

“Zamansız” Necati Mert öykücülüğünün “Mustafa'nın Karesi”nden bugüne uzanan değişim ve gelişim sürecinde gelinen son noktadır. Teknik bakımdan yenilikler taşıyan, postmodern öğelere yer vermesinin yanı sıra öyküye yeni tanım getirmeyi de amaçlayan söz konusu farklılıklarda değişmeyen en önemli faktör Adapazarı'nın kullanımınıdır. Şehre yabancı kalmayarak tüm gerçekliğini işleyen yazar, 1999 sonrası öykülerinde deprem gerçeğini ve depremzedelerin yaşadıklarını insana dair her şeyi anlatma temelinde öyküye dâhil eder. *Gönüller Küçüldü*'deki “Ağustos Boşluğu” ve *Zamansız*'daki “Ay Gibi Geçmiyor” bu yöndedir. Bahsettiğimiz öyküler dışında “Düğün ve Bebekler”, “Dayım”, “Çocuk ve Su”, “Bir Fotoğrafa Mektup”, “Hatıraltı”, “Giyotin”, “Kervan” ve “Ne Güzel, Ne Mübarek!” Adapazarı'nın mekân olarak tercih edildiği öykülerdir.

Necati Mert, gerek denemelerinde gerekse öykülerinde, öykü anlayışının temel özelliklerinden birini teşkil edecek, belki de en önde gelecek şekilde taşralı bir duruş olarak Adapazarı'nı tercih etmiş, bu noktada yaşadığı yere yabancı kalmayarak ve “Saksıda Papatya”da bildirdiği üzere yaşadığı kentin sıkıntısını çekerek Adapazarı'na ait olmuştur. Necati Mert'in taşradan bakarak merkeze eleştiri yöneltmesi, zaman zaman merkezden taşrayı

incelemesi, tutumunun milliyetçi ya da tekdüze bir taşralılık düşüncesi olmadığını göstergesidir. Böylelikle mekân, öykünün kurgulanmasına zemin olmaktan çok ötede bir duyuş ve duruş biçiminin zemini konumuna yükselir. Mekânın Sakarya adlandırması dışında Adapazarı özelinde kalması da aynı bakış açısının ürünüdür. Nitekim Sakarya, şehrin ulusalda bilinen ve kentleşme yolundaki adı iken Adapazarı yerel ve geleneksel karşılığı ifade eder. Necati Mert, Adapazarı'nın Sakarya haliyle, yani yerelden ulusala hitap etmek suretiyle öyküsünü temellendirir. Böylelikle taşra kavramı Adapazarı-merkez ikileminden çıkarak tanımındaki ve giriftiliğindeki karşılığına tekabül eden Necati Mert'in merkeziyetçiliğe karşı duruş düşüncesiyle merkez karşıtlığı şeklinde açıklanabilir. Yani taşralılık mekânsal olarak merkezin dışında olmaktan ziyade diğer alanlardaki (edebiyat, siyaset vb.) merkez dışılık şeklinde de taşra olgusu içine dâhil olur.

Sonuç olarak görülmektedir ki Necati Mert öykücülüğünde mekân ögesi, özellikle taşra-merkez karşıtlığı ile gelişmiştir. Bir taşra şehri olarak Adapazarı'nı küçümsemek suretiyle taşralılığı yeğleyen, toplumcu köy edebiyatında olduğu gibi sığığa düşmeyen, zaman zaman taşralılığı eleştiren yazar, söz konusu tutumuyla öykünün mekân ögesini olayların kurulumu için salt zemin olmaktan kurtarmıştır. Gerek Adapazarı içi gerekse Adapazarı dışında anlatılan öykülerde meselelere insan odaklı yaklaşan yazar, merkeziyetçiliğe karşı duruşunu hemen her öyküsünde öne çıkarmıştır. 1982 sonrası öykülerinde bilinçli bir tutum ve duruşla kendi öykü anlayışının sınırlarını belli eden Necati Mert, son dönem öykülerine kadar mekân anlayışındaki tutumunu koruyarak genelde taşradan, özelde Adapazarı'ndan ulusala hitap etmiştir.

3.4. ZAMAN

Anlatmaya dayalı edebi metinlerde zaman ögesi, anlatılanların vuku bulduğu zamanı bildirmektedir. Mekân ögesi ile birlikte var olan zaman, türlere göre farklılık göstermekle birlikte genel ayırmda roman türünde daha geniş, öyküde ise daha dar kapsamlıdır. Ancak bu yargı tüm öykü ve romanlar için geçerli değildir; çok uzun zamana sahip öyküler ya da çok kısa zamana sahip romanlar da mevcuttur. Zaman ögesindeki ileri ve geri kırılmalarla metnin vaka zamanı geçmişle birlikte verilebilmekteyken söz konusu kırılmalar anlatıcının da yerinin ve bilgisinin tespit edilmesi bakımından önemlidir. Anlatmaya dayalı edebi metinler temelde iki tür zamana sahiptir:

1-Vaka zamanı

2-Anlatma zamanı

Vaka zamanı, metinde olayların cereyan ettiği zaman dilimini oluşturmaktadır. Olayın ya da durumun başlangıcı ile bitişi ya da metnin açık uçluluğu, vaka zamanının sınırlarını belirler. Burada anlatıcı, geri kırılmalarla vaka zamanının geçmişi hakkında bilgi vererek olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi kurulmasını sağlar. Anlatıcı, şimdiki zamanda konuşuyor olsa bile anlatılanlar geçmişte gerçekleşir; söz konusu anlatının anlatıcıda oluşması yine geçmiştedir. Bu noktada anlatma zamanı ayrımı ortaya çıkar. Anlatma zamanı, anlatıcının metni okuyucuya aktardığı zamanı ifade eder; yani metnin okuyucuya ulaştığı zaman, anlatma zamanını oluşturur. Anlatma zamanında anlatıcı geçmişte vuku bulan hadiseleri klasik anlamda naklederken anlatma zamanında konuşur. Anlatılanlar itibari âleme ait de olsa, kurgunun gerçekleşmesi de yine bir yaşanmışlık üzerinedir; dolayısıyla anlatma zamanı okuyucu ile anlatıcının bulunduğu anı ifade eder.¹⁵¹ Öykü türü için zaman ögesi anı anlatmakla birlikte daha uzun dilimi de kapsayabilir. Bir metnin türü, zamanının kapsadığı süreye bakılarak tespit edilmez; daha ziyade diğer teknik öğelerin desteğine ihtiyaç vardır. Zaman ögesi yardımıyla anlatılanların yaşamsal gerçekle ilişkisi de tespit edilebilmekte, kurgusalılık-yaşamsallık arasındaki yeri belirlenebilmektedir. Çalışmamızda Necati Mert'in öykülerinde zaman ögesinin özellikleri tespit edilecek, bildirilen zaman ifadeleri ile öykülerin yaşamsal gerçeklikteki yeri irdelenecek, öykülerin kapsadığı zaman dilimi örneklendirilecektir.

Necati Mert gerçekçi bir yazardır. Mensup olduğu 70 kuşağı itibariyle kendisinden önceki toplumcu gerçekçilerin devamı niteliğinde öykülere sahip Necati Mert, öykülerin gerçek temeline dayandığını genel itibariyle vurgulamış, öykülerin yaşamsallıktaki karşılığını zaman ögesi yardımıyla bildirmiştir. Necati Mert'in öykülerine baktığımızda, 70'lerden 2000'lere genelde Türkiye'nin, özelde Adapazarı'nın panoraması görülmekte, değişimin etkileri vurgulanmaktadır. Temelde beslendiği toplumcu anlayış neticesinde yaşadığı toplumun gerçeklerine yabancı kalmayan Necati Mert, taşralılık bağlamında askerlik ve öğrencilik haricinde hiç ayrılmadığı Adapazarı'nı mekân olarak tercih etmiş, şehrin sorunlarını, geçmişini, değişimini öykülerine dâhil etmiştir. Bu bağlamda zaman ögesi, söz konusu yaşamsallığı ve toplumculuğu besleyecek şekilde kullanılmış, vaka zamanı kimi öykülerde açıkça bildirilmiştir. Özellikle ilk dönem öyküleri, 70 kuşağı özelliklerini barındırmakta, toplumcu anlayış, sosyalist ideoloji ile güçlendirilmektedir. Böylelikle

¹⁵¹ Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1991.

sosyalist düşünce adına dönüm noktaları olan ve değişimin asıl kırılmalarını belirleyen zaman, vaka zamanında açıkça bildirilir. “Göç Eden Çarşı”da Demokrat Parti iktidarı dönemi vaka zamanı olarak öyküde belirtilir:

‘Günahkâr eder bunlar adamı be! Bir de dimorkatları müslüman derler. Hükümet oldukları daha dün bir bugün iki, kâfiristana döndürdüler memleketi!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 54)

Modernleşme ve kentleşmenin tesiriyle küçük zanaatkârların hükmünü yitirmesi ve çarşının büyük fabrika merkezlerine göç etmesinin işlendiği öyküde, Türk modernleşmesinin ve liberal ekonominin büyük adımını temsil eden Demokrat Parti iktidarından bahsedilerek, Demokratlara karşı duruş öne çıkarılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası küresel anlamda yayılan değişim dalgası, Türk toplumunu Demokratlar’ın tek parti olarak iktidara gelmesi ile etkilemiş, sosyalist düşünceye de bu bağlamda ters kalmıştır. Aynı dönem “Park” adlı öykünün de vaka zamanını oluşturur:

En az otuz yıllık geçmişim var. Yani Demokratlar iktidara geçmeden çok önce kuruldum.” (87)

O zamanlar Ajdaların, Füsunların esamisi bile yoktu (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 93)

Öykünün vaka zamanı 1950’ler öncesini kapsamaktadır. Demokratların iktidarda olmaması, dönemin meşhur şarkıcılarının henüz piyasaya çıkmamış olması, vaka zamanının değişim öncesi olduğunu gösterir. “Park”, bu bağlamda uzun bir dönem içermektedir. Değişim öncesi ile sonrası arasındaki parkın karşılaştırıldığı öyküde geniş bir zaman dilimi anlatılmaktadır. Vaka zamanının siyasi bağlamda verilmesi “Gramofonlar, Radyolar, Teypler”de de karşımıza çıkar:

Yıkıklar köyü kahvecisi Rüstem Amedefendi’yle ilk alışverişini yaptığında İsmet Paşa devlet kuşunu elinden ya uçurmuştu, ya da uçurmak üzereydi. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 80)

Değişim öncesi ve sonrasının konu edildiği öyküde vaka zamanı siyasi süreçte öne çıkan kırılma ile birlikte bildirilmiş, böylelikle öykünün siyasi gönderme üzerine kurulu olduğu mesajı verilmiştir. “Yol”da da yine Demokrat Parti iktidarına gönderme yapılarak vaka zamanı siyasal bağlamda bildirilir:

Babamlar daha varlıklıken yerinde bile saymamış gerilemişler de bunlar nasıl ilerlemişler? İşte babam bu düğümü her zaman şöyle çözer: ‘Onlar sırtını partiye dayadı oğlum, partiye! O Demokratların adam ettiği sümüklü sayısı çoktur bu memlekette! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 108)

Sosyalist düşüncenin başlangıçta umutla karşıladığı, ancak uğradığı hayal kırıklığıyla şiddetle yüklendiği Demokrat Parti iktidarı, burada da karşımıza çıkar. Demokratlarla birlikte değişim dalgasından kendine pay biçerek hızla büyüyen Hacıbeyler’in eleştirildiği öyküde, gelişmişliğin müsebbibi iktidar ve getirileri olarak görülür, vak’ a zamanı, Demokratların iktidarı sonrasıdır.

Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla işlenen zaman dilimlerinden biri de sıkıyönetim dönemidir. Kendisi de sıkıyönetim mağduru olan ve bir dönem tevkif edilen yazar, siyasi çatışmalar sonucu doğan askeri yönetim döneminde vuku bulan olayları anlatır. “Sıkıyönetimle Gelen”, isminden de anlaşılacağı üzere askeri baskı dönemini ele alır. Dönem, öykünün başında doğrudan zaman ifadesiyle bildirilmez, dolaylı olarak anlatılır:

O gece Fatoş’un hiç uykusu yoktu. Annesiyle babasında bir tuhaflık sezdiğinden midir, sıkıyönetim bildirimlerini günlerdir okuyan spikerin sesinin öteki spikerlerinkinden daha tok olduğunu henüz gördüğünden ve bu tok ses içine bir korku saldığından mıdır, Maviş Ayşesine, Sulugözlü Emine’ne, Plastik Meryemine parça kumaştan renk renk etekler, bluzlar dikerek oyalandığından mıdır, yoksa kızını masal okuyarak uyutmaya alıştıran babası gecenin bir vakti olduğu halde hâlâ: ‘Gel bakalım Fatoş! Masal masal içinde hangi masal var acaba?’ deyip çağırmasından mıdır, bilinmez. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 130)

Sıkıyönetim dönemi, ben anlatıcı bünyesinde yaşamsal gerçekliğe yaklaşan “Domates”te de işlenmektedir. Öyküde anlatıcının verilen tarih ve tevkif edilme sebep ve sürecinden dolayı yazarla örtüştüğü, yazar-anlatıcının kullanıldığından söz edilebilir. Bu bağlamda öykünün daha ziyade anı tarzına yaklaştığı görülmektedir:

Meğer 71 yılının mayıs ayında polisin beni Selimiye’ye götürmesinin nedeni de bu suçlarmış. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 136)

Vaka zamanının bildirimi, doğrudan öykünün geçtiği dönem hakkında bilgi vermeyebilir. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de karşılaştığımız söz konusu kullanım sonraki dönem öykülerinde daha farklıdır. Söz gelimi “Yemek”te gün, ay, mevsimle alakalı bilgi verilmekte, ancak yıl bilgisi verilmemektedir. Ancak, anlatılanlar yazar-anlatıcı ile ilişkilendirildiğinde dönemle alakalı yorum yapılabilmektedir:

Bu gün ramazan. Ramazanın birinci günü.

Mevsim yaz. Gün uzun. İş yoğun. (Minnacık Bir Uçurum, 17)

Öykünün geçtiği zamanla alakalı bilgi yaşamsal gerçekteki zaman diliminin belirtilmesinden ziyade anlatılanların durumunu pekiştirmek için kullanıldığı görülmektedir. Anlatıcının özellikleri çerçevesinde yazar-anlatıcıya ulaştığımızda ise vaka zamanının yazarın

öğrencilik yılları olduğu tespiti yapılabilir. Öykü, önceki dönemde olduğu gibi ideolojik mesaj barındırmadığından, daha ziyade sosyal mesaj taşıdığından ve bu mesaj belli bir döneme ait olmayıp genel bir ayırım oluşturduğundan zaman ifadesinin hangi dönemi kapsadığı ikinci derecede önem taşır. Ancak siyasi mesaj taşıyan “Gizli Zabıtan”da vaka zamanı yine siyasi bağlamda kendini gösterir:

“(…)Netameli zamanlardayız, Allah otobüs kazalarından esirgesin!” (30)

“Oh be! Ağzına sağlık!’ diye haykırdı ihtiyar. ‘Konuşmayınca ben de sizi gizli zabıtan sanmıştım. Çok şükür! Bari daha rahat konuşup açlayım şimdi!’ (Minnacık Bir Uçurum, 31)

Yanındaki iş adamı görünümlü Mesut Bey’le diyalog kurmaya çalışan köylü ihtiyar, “netameli zamanlardayız” ifadesiyle sıkıyönetim dönemini işaret eder; yanındaki gizli zabıtan sanmış olması da yine söz konusu dönemdeki siyasi durumun göstergesidir. Öyküde kullanılan zaman ifadesi, emayı besleyecek, asıl mesajı iletecek şekilde kullanılmıştır.

Karakterleri ve anlattıkları ile doğrudan yaşamsal gerçeklikte karşılığı olan “Küçük Osman Çıkmazı”, daha ziyade anı tarzındadır. Anlatıcı Necati Mert ile diğer kahraman, öykücü Faik Baysal’ın Adapazarı içinde dolaşmalarını, şehrin geçirdiği değişimi konu alan öykünün yaşamsal gerçeğe yakınlığı yadsınamaz. Burada bildirilen zaman ifadesi de kaynağını geçmişten ve yaşanmışlıklardan alır; tasvirle bildirilir:

Eski Adapazarı’nın kara dutlu akşamlarından biri yine. Perakende uçuşlardan dönen kargaların bulut bulut toplanıp istasyon çınarlarına konduğu vakit şimdi. Etekleri yosun tutmuş hazneli çeşmeden gürül gürül dökülen suyu, çeşmeye elinde çift kulplu testisi ile takunya tak tak leylek bacaklı Vasfiye’yi ve o gelir gelmez çeşme başında başlatılan dedikoduyu duyar gibi, görür gibi, yaşar gibi oluyorum. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 49)

“Betül”, anlatıcının geleneksel anlatılarda olduğu gibi okuyucuya seslenmesi, içerik, zaman, mekân bilgisi vermesiyle başlar. Henüz metnin başında verilen bu bilgiler ışığında geçen öyküde zaman yine 1950’li yıllardır:

1950’li yıllar... Çevre diye bir problem yok. Yaprak yeşil. Kuşlar pır pır. Sakarya, pırlanta misali pırl pırl. İçinde adı güzel, tadı güzel, kendi güzel balıklar: Oklama, Çılpık, Hösgün... (Gönüller Küçüldü, 31)

Necati Mert öykücülüğünde vaka zamanı olarak sıklıkla kullanılan 1950’li yıllar burada da karşımıza çıkar. Söz konusu dönem, Menderes iktidarının Türk siyasi tarihinin dönüm noktası olması bakımından önemlidir. 1950’li yıllar, her şeyin henüz asıyla var

olduğu dönem olarak anlatılmıştır; vaka zamanı geleneksel usulce tam olarak verilmiştir. Anlatının anı tarzından uzaklaşıp geleneksel hikâye olarak adlandırılması, anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olması ve olayları akış sırasına göre vermesi dolayısıyladır. Vaka zamanının tam olarak verilmesi öykü-anı arasında türler arası geçişe de sebep olur. “Hay Ben Senin”deki vaka zamanının verilmesi bu yöndedir. Henüz anlatının başında vaka zamanı bildirilir:

2001 Temmuz’u. Akşam. Dükkânı kapatacağız. (Gönüller Küçüldü, 88)

Öykünün geçtiği mekân, sonunda verilen tarih, ben anlatıcının mesleği yazarın biyografisi ile kesişmekte, anlatıcının yazar olduğu, öykünün de anıya yaklaştığı söylenebilir. Böylelikle anlatının yaşamsal gerçekteki karşılığı pekiştirilmektedir.

Vaka zamanın bildirilmesi anı tarzından ziyade belgelere dayandırılarak öyküyü belgesel tarzına da dönüştürebilir. “Düğün ve Bebekler”de ben anlatıcı, “Kurgu” bölümünde tartıştığımız gibi yazar-anlatıcı olarak nitelenebilir, Radikal gazetesinden alıntılıdığı yazıyı tam tarihi ile birlikte verir; öykü metnini kanıtlanabilir belgeyle beraber sunar:

Haluk Şahin yazıyordu (Radikal, 10 Ağustos 2003) (Zamansız, 55)

Öykünün belgeye dayandırılması, kanıtlanabilirlik bakımından makale-öykü arası türler arası geçişi oluşturur. Asıl itibariyle kurgulamaya, yaşamsal gerçeği taklit etmeye, ancak bunu yaşamsal gerçekten kopmayacak şekilde uygulayan öykü, buradaki uygulamayla farklı bir nitelik kazanır; metnin yaşamsal gerçekle bağı sağlamlaştırılır, hatta yaşamsal gerçeğin kendisi gibi algılanır. Söz konusu uygulama güncelden beslenme ile de gerçekleştirilebilir. “Kervan”da Filistin’ yürüyen eylemcilerin Adapazarı’nda karşılanması anlatılmaktadır. Yine “13 Temmuz Çarşamba” (Zamansız, 107) şeklinde tam tarih verilir; bu tarihlerde gerçekleşen eylemde yaşananlar ve ben anlatıcının olaya farklı yaklaşımı öykü sınırları içerisinde verilir. Zamanın net olarak bildirilmesi dolayısıyla anlatılanların gerçekleşmiş olma ihtimali kuvvetlendirilir.

Necati Mert öykücülüğünde zaman ögesini ele alırken incelenmesi gereken diğer öykü şüphesiz “Zamansız”dır. Aynı zamanda yazarın son öykü kitabına da adını veren “Zamansız”, zamanın dışına çıkma, tüm zamanlara hitap etme biçiminde düşünülebilir. Nitekim öyküde zamansızlık şu şekilde vurgulanır:

“Bırakmamalı elbette. Direnmek neden zamansız olsun? Bunu anlamadım.”

‘Direnmek zamansız değil, ben zamansızım. Dün ne isem bugün de oyum, yarın da o olacağım. Zaman beni bağlamıyor.’ (Zamansız, 94)

Zamansızlık, değişime direnişin son noktasıdır. Necati Mert öykücülüğü baştan sona değişim savaşı vermekte, değişimin kültür kodlarına uydurularak gerçekleşmesi mesajını verir. Son öykülerde kapitalizm ve sanayileşmeyi zorunlu olarak kabullendiği iddia edilen yazar¹⁵², değişime karşı duruşunun zaman bağlamından çıkardığını, direnişin hiçbir zaman durdurulmayacağını vurgular. Bu bağlamda kitaptaki diğer öykülerin de zamansızlık paydasında toplandığı söylenebilir. Necati Mert, değişim karşıtı öykülerini noktalamaktan ziyade belli bir zamana bağlı olmama, belli bir zamanda kalmama şeklinde tüm zamanlara hitap ettiğini vurgular. Nasıl ki taşra olarak Adapazarı'nda vuku bulan, ancak ulusa hitap eden öyküler olduğu gibi “Zamansız”la zamandan münezzeh öyküler olduğu söylenebilmektedir.

Necati Mert öykücülüğünde zaman kavramı, anlatıcının çocukluk anılarının anlatılması şeklinde de karşımıza çıkar. Öykülerinde yaşamsal gerçekten kopmayan, zaman zaman, yukarda belirttiğimiz gibi, net tarih vererek öykü-anı arası türler arası geçiş elde eden yazar, öykü anlayışının oluşmasında geçmişinin rolünü de çocukluğundan bahsederek pekiştirir. Bu anlamda “Yeftin” dikkat çekicidir. Yazar-anlatıcı olarak niteleyebileceğimiz anlatıcı, öykülerinin kaynağının geçmişine dayandığını doğrudan bildirir:

Ben de büyüsündeyim dedemin. Öykü yazıyor, sözcük peşinde koşuyorsam, dedemin eseridir bu. (Minnacık Bir Uçurum, 14)

Öykülerde geçmişin izi bu bağlamda incelenebilmektedir. Yazarın çocukluğunda dedesinin anlattığı hikâyeler, ürettiği kelimeler Necati Mert'in öykü dağarcığının temelini oluşturur. Zaman ögesi çerçevesinde vaka zamanı anlatıcının çocukluğudur. Çocukluk anıları “Üstümüzde Yıldızlar Hep”te de yazar-çocukluk ilişkisi çerçevesinde düşünülebilir. Anlatıcının çocukken annesi ile birlikte gittikleri evin, yazarda uyandırdıkları ile birlikte anlatılması, zaman ögesinin öyküyü yaşamsal gerçeğe yaklaştırması bakımından dikkat çekicidir. Aynı kitaptaki “Çocuk ve Su” da yine çocukluk anıları üzerine inşa edilmiştir.

Öykü, genel itibarıyla daha kısa zamanda, hatta Çehov tarzı öykü olarak bilinen ve durum öyküsü olarak da adlandırılan metinlerde tek bir an'ı dahi anlatabilmektedir. Ancak bu durum, öykünün biçimsel şartı değildir; daha uzun zamanı anlatan öyküler de mevcuttur. Necati Mert öykücülüğünde bu tarz örneklerle karşılaşmak mümkündür. *Minnacık Bir Uçurum* 'daki “İki Portakal” bir kıştan diğer kışa uzanan süreyi kapsar; yaklaşık bir yıldır. *Geceye Uçurulan Güvercinler* 'deki “Kahraman Olamamak” anlatıcının ilkokula başladığı yıllarda başlar, evlilik çağına gelene kadar geçen süreyi kapsar. Dolayısıyla öyküde işlenebilecek olandan daha uzun bir süreye sahiptir; ancak detaylara inilmeden hızla ilerleyen

¹⁵² Söz konusu iddia için, bkz., “Zamansız”, Cemale Sümeýra, *Hece Öykü*, S.48, Aralık 2011-Ocak 2012

zaman, anlatıcının umutsuzluğunu vurgulayarak biter; sonuç belli değildir; uzun bir süre de anlatılmış olsa son sahnedeki umutsuzluk öncesinde anlatılanların gerekçesi konumundadır.

Görüldüğü gibi Necati Mert öykücülüğü genel itibarıyla toplumsal gerçekliğe yabancı kalmayacak şekilde başlangıcından son dönemlere kadar ülke ve toplum sorunlarının panoramasını sunar. Genelde ülkenin, özelde Adapazarı'nın değişiminin izlendiği öykülerde teknik işleniş de dönemlere göre uyumluluk gösterir. Zaman ögesinin kullanılışı, Necati Mert öykücülüğünün gerçekle temellendirilmesine yardımcı olur. Nitekim ideolojik eleştiri ve teklif sunan, çocukluk anılarına dayanan güncelden beslenen, tarihle başlayan, hatta kaynağa dayandırılan öyküler söz konusu gerçeklik-kurgusallık ilişkisini göstermektedir.

3.5. KARAKTERLER

Anlatma esasına dayalı edebî metinler, temelde insanı konu alır. Tüm unsurların dengeli birlikteliğini barındıran roman, öykü gibi türler, anlatılanların tamamını insan üzerine inşa eder; insanın başından geçenler kurgulanarak anlatılır ve bir insan tarafından (anlatıcı) dile getirilir. Temelde her yönüyle insana dayanan roman ve öykü, gerçeği anlatma, gerçek dünyayı metne yansıtma amacıyla olan metinlerdir. Ancak gerçek hayatın bire bir kopyası değildir. Nitekim gerçek hayatta yaşayabilecek herhangi bir karakter, hatta yaşayan bir karakter, metne girdiğinde kurgunun kahramanı olur; gerçek hayattakinden farklılaşır. Genel anlamda karakterler oluşturma “bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona ‘beşerî’ bir yapı kazandırarak canlandırmasına *karakterizasyon* denir”¹⁵³ şeklinde tanımlanmıştır. Tanımdan yola çıkarak denilebilir ki karakter, sadece insan olmak zorunda da değildir. Beşerî nitelik kazanmış herhangi bir nesne veya canlı, kurguya karakter olarak girebilmektedir. Diğer taraftan karakter, anlatının belkemiğini oluşturmaktadır. Olayların ilerlemesi ve bir sonuca ulaşması ancak karakteri varlığı ile mümkündür. Zira eylem, gerçekleştireni olmadıkça herhangi bir şey ifade etmez. En basit cümle kurgusunda dahi bir eylem (yüklem) ve bu eylemi gerçekleştiren bir fail (özne) bulunmak zorundadır. Bu bağlamda karakter, anlatı metinleri için hem amaç hem de araç konumundadır: “Araçtır; çünkü motifleri birbirine bağlar, dolayısıyla anlatıda bütünlüğün doğmasına vesile olur. Amaçtır; çünkü çoğu romanların varlık nedeni odur.”¹⁵⁴ Karakterlerin amaç veya araç olması, kurgu içerisindeki görev ve sorumluluklarına göre değişir; çeşitli sınıflandırmalara tabii tutulabilir.

¹⁵³ Tekin, Mehmet, “Kişiler”, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay., İstanbul 2004, s.78.

¹⁵⁴ Tekin, Mehmet, *agm*, s.85.

Kurgulama türü eserlerde ilgi olay üzerine olsa bile olay, metnin yalnızca bir parçasıdır. Edebî eleştiride ise olayın pek önemi yoktur; gerçek veya gerçek dışı olması metni kalitesinin yegâne belirleyicisi olmaz. Anlatma esasına dayalı metinler, tüm öğelerin birbiri ile uyumu ve birbirini tamamlaması ile ölçülür. Özellikle olay örgüsü-karakter ilişkisi de aynı uyumu göstermek durumundadır. Herhangi bir olay örgüsü kurmak, en az iki karakter ile mümkündür: “Bir vakanın zuhuru için şahıs kadrosu içerisinde yer alan en az iki unsurun bir arada olması veya onları birbirine bağlayan ve birbiriyle ilgilenmeye zorlayan münasebetlerin bulunması şarttır. Aksi halde o iki şahıstan biri için diğersinin varlığı manasızdır. Vaka çeşitli sebeplerden dolayı bir arada bulunmak veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde olan şahıslar arasındaki münasebetten kaynaklanır.”¹⁵⁵ Karakterler birbirini tamamladığı ve birbiri ile ilişki kurduğu sürece kurguda önem kazanır, olay örgüsü içerisinde kendine yer bulur. Klasik anlatılar, en az iki insanın münasebetleri üzerine kuruludur. Anlatım tekniklerinden özellikle bilinç akışı tekniği kullanılmadığından ikinci bir karaktere ihtiyaç duyulmuştur. Ancak modern anlatılar, sadece bilinç akışı tekniğini kullanarak karakterin iç dünyasını, herhangi bir aracı kullanmaksızın doğrudan okuyucuya ulaştırabilmektedir. Anlatılan, yalnızca kahramanın bilinçaltıdır ve anlatıcı unsuru kendini göstermez. Fakat başkahramanın bilinç akışı metne yansısı da arka planda (bilinçaltında)kahramanın hayatını şekillendiren bazı karakterler de bulunmak zorundadır; ancak bunlar özetlenecek bir karakter ya da temsil gücü olan bir tip özelliği taşıyacak kadar kuvvetli değildir.

Roman ve öykü türleri, temelde birbiri ile aynı öğeleri paylaşsalar da nitelik farklılıklarından ötürü karakter özellikleri bakımından farklılıklar gösterir. Roman, öyküye nazaran daha geniş çaplıdır, daha geniş imkânlarla sahiptir. Roman unsurlarında herhangi bir teknik kısıtlama olmadığından karakter ögesinde de sınırsız sayıda karakter kurguya dâhil olabilir. Roman, kurgu çeşidine göre karakter hiyerarşisini belirler; karakter sayısını öne çıkarır. Sözelimi serüven esasına dayanan kurguda karakter olaydan sonra gelirken araştırma kurgusunda arayan karakter ön plandadır. Metamorfoz içerikli kurguda karakterdeki fiziksel değişim söz konusuysen değişim kurgusunda karakterin kurgunun başı ve sonu arasındaki içsel değişim süreci incelenir. Kısacası roman kurgusu ile karakterin kurgu çeşidini belirleyecek nitelikte önemi vardır ki burada öykü ile roman karakterinin ayrılma noktası değişimdir:

Roman, ağırlıklı olarak yaşamın çözümlenmesidir: insanın duygularının ve isteklerinin karmaşıklığına, gerçekleşmesine, dağılmasına ve doyumuna değinir. ‘Karakterler başlangıçta

¹⁵⁵ Aktaş, Şerif, “Mekân ve Şahıs Kadrosu”, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1991, s. 150.

gençtir, sonra yaşlanırlar, bir sahneden ötekine giderler; durmadan yer değiştirirler' demiştir Virginia Woolf. Bu karakter gelişimi, zamanın bu ileriye yönelik hareketi, her zaman için romanın temelini oluşturmuştur ve bu gelecekte de böyle olacaktır. Fakat kısa öyküde, sonsuz küçük bir parça dışında zaman hareket etmek zorunda değildir; hatta öykünün bir karakteri bile olmayabilir.¹⁵⁶

Öykü karakteri, roman karakteri gibi değişim sürecini yaşamak zorunda değildir. Öykü, tek an'ın açılımıdır; dolayısıyla karakterin o'an'daki durumunu resmeder, sahneleme bakımından da tek sahneyi bile canlandırabilir. Karakterin başka sahnedeki durumunun ne olup olmadığı, kahramanın akıbetinin bilinip bilinmemesi öykü türü için önem arz etmeyebilir. Hatta dağınık bir odanın görünümünü anlatmak, odanın tek 'an'ını okuyucuyla paylaşmak, bu süreçte odada yaşayan kahramanı metne dâhil etmemek dahi mümkündür. Toplumcu anlayış, böylesi bir kurgulamaya karşıdır:

Françoise Sagan'ın kahramanlarının içinde buldukları durumun dramatik olmasının nedeni, toplumcu önemli düşünsel amaçlardan yoksunluk yüzünden, bu kahramanların yaşadıkları toplumdaki ve çağından, haklı yaşamından ve insanlıktan bütünüyle yalıtılmış olma duygusunun yerini alamayacağıdır. Burjuva toplum yaşam düzeni, demek ki, sanatı kahramansızlaştırmakta, sanatın yüce olan içeriğini yok etmektedir.¹⁵⁷

Toplumcu anlayış, karakter unsuru üzerinden yüksek ahlakî ve estetik idealleri metne dâhil eder, 'yüce' işler yapan kahramanın toplumsal değer kazanmasına yol açar. Toplumculara göre karakter metnin içeriğini oluşturur; modern anlatılardaki karakersiz görünüm içeriğin de olmadığını gösterir. Necati Mert de aynı görüştedir. Öykünün kişisiz olamayacağını, yazarın amacını öykü kişisi yoluyla iletebildiğini söyler:

(...)her yazar, öyküye bir amaçla oturur. Yani, bir diyeceği vardır, onu diyecektir. Onu belirledikten sonra, ona uyan kişileri seçer(...) Yazar, bazen de, bildiği kişilerden hareketle kurar öyküsünü. Ne ki bunlarda da amaç, kişinin kendisi değil, o kişi aracılığıyla söylenilmesi istenilendir yine(...)öyküdeki kişi, öyküsü yazılan kişi olmaz. Fakat öykü kişisi ile öykü amacı arasında öyle sıkı doku vardır ki, bu doku, öykü kişisini hayattaki aslından da sahici yapar.¹⁵⁸

Yazar, karakterini kendisi de üretse, yaşayan karakteri öyküye de alsın, toplumcu anlayışta karaktere muhtaçtır; çünkü toplumcu yazar okuyucuya hitap etme amacıyla metne başlar, burada da karakter olmazsa olmazdır.

Necati Mert öykücülüğünde karakter ögesi iki şekilde incelenebilmektedir. İlk olarak tematik bakımdan ele aldığımız karakterler, kurgulanma şekillerinden ziyade öykünün

¹⁵⁶ Bates, H.E., *Kısa Öykü*, Bilge Kültür Sanat Yay., İstanbul 2001, s.10.

¹⁵⁷ Kagan, Moissej, S., "Çağdaş Sanatsal Kültürde Yüce-Olan ve Aşağı-Olan", *Estetik ve Sanat Notları*(Çev.Aziz Çalışlar), Karakalem Kit.İzmir 2008, s. 153.

¹⁵⁸ Mert, Necati, "Öykü Kişisi", *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara 2006, s.59-60.

içeriğindeki işlevleriyle incelenmiştir. Bu tür incelemenin yanı sıra öykülerdeki karakterlerin oluşturulma biçiminden de bahsedilmelidir. Öncelikli olarak belirtilmelidir ki Necati Mert öykücülüğü temelde insan gerçeği üzerine inşa edilir. İnsanın bilhassa birey olarak hayata, sistemlere ve merkeze karşı duruşu Necati Mert öykücülüğündeki karakterin genel hatlarını oluşturur. Bu karakterin teknik olarak oluşturulma şekli de özellikle 70’li yıllar öyküleri dışında çoğunlukla ben anlatıcı ile sağlanır. İlk dönem öykülerinde karşılaştığımız karakterler ise teknik bakımdan kurgulanma şeklinden ziyade temsil ettiği düşünce ile öne çıkar. Kurmaca eserlerde karakter ögesinin genel özelliklerinde gördüğümüz gibi kurgu kişileri amaç ya da araç olabilmektedir. Necati Mert öykücülüğünde karakterin araç olarak kullanımı yine ilk dönem ürünlerinde görülmektedir. Temelde bir mesaj iletme kaygısında olan anlatıcı, seçtiği öykü kişilerine mesajı doğrudan yükler, gerçek hayattaki karşılığında söz konusu karakterin o mesajı iletip iletemeyeceğine dikkat edilmez. Söz gelimi “Büyük Mağaza ve On Bir Paça Nizami”, “Paytoncu Şevki Amca”, “Kürsü”, “Şehir” bu yönde karaktere sahiptir; karakterin tematik incelenmesinde tespit ettiğimiz gibi karakterlerin yüklendikleri mesaj gerçek hayattakine nazaran ağırdır. Özellikle 1980 sonrası öykülerde öne çıkan ben anlatıcı ile karakterin amaç pozisyonu kazandığı görülmektedir. Bu çerçevede daha ziyade karakterin etkilenmişlikleri, değişimi, kent karşısındaki varoluşsal mücadelesi, geçmiş-şimdi bağlantısı ve geçmişe özlemi, karakter oluşturma dâhilinde ele alınmalıdır. Örneğin *Minnacık Bir Uçurum*’daki “Yeftin”, “İki Portakal”, “Vahit Efendi”, “Ömer Muhip Bey, Çiçekler ve Başka Şeyler”, “Amortiden Bir Gün”; *Geceye Uçurulan Güvercinler*’deki “Külbastılar Şimdi”, “Nihavent”, “Semiramis’in Tülleri”, “Geceye Uçurulan Güvercinler”, “Bir Yaprağın Düşüşüyle”; *Gönüller Küçüldü*’deki “Eşler”, “Saksıda Papatya”, “Kutular ve Toplar”, “Gönüller Küçüldü”, “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor”; *Zamansız*’daki “Fesleğen”, “Hikâye İşte”, “Hiç İsyansız”, “Nasıl Sevilir Torun?”, “Zamansız”, “Lenduha Önünde Bir Çocuk”, “Ne Güzel, Ne Mübarek” gerek ben anlatıcı, gerekse üçüncü tekil anlatıcı ile karakterin amaç olarak kullanımını teşkil eder. Burada işlenen temanın karakter üzerine kurgulanması söz konusudur.

Necati Mert öykücülüğünde karakter ögesinin kuruluşu, karakterde görülen değişim bakımından da ele alınabilir. İlk dönem ürünlerinde çatışmadan doğan mesajla değişime uğrayan karakter öne çıkar. Söz konusu karakter toplum, iktidar, sistem, ideoloji ya da kendisi ile çatışmaya girmiş ve çatışma sonunda doğan mesajla birlikte değişime maruz kalmıştır. Böylelikle gerilim dâhilinde öykülerden bahsetmek mümkündür. 1980 sonrası öykülerde ise karakterin değişime uğramaktan ziyade asıl amaç olarak kurgulanmak suretiyle bir anı temsil

ettiği görülür. Öykünün başından sonuna karakterde değişim gözlenmez, akıbeti belli olmayan karakter herhangi bir sonuca bağlanmaksızın bırakılır. Bu tür anlatım, Necati Mert'in öykülerini çatışmadan soyut durum öyküsüne dâhil eder. Öykülerin zaman zaman tek karakterle kurgulanması da söz konusudur; “Ömer Muhip Bey, Çiçekler ve Başka Şeyler” bu yöndedir. Necati Mert öykülerinde karakter oluşturma alakalı dikkat edilmesi gereken diğer özellik, kahraman niteliğinde öne çıkan yapının kullanılmamasıdır. Herhangi özelliğe sahip küçük insanın öyküsünün kurulduğu öykülerde akıllarda kalan, kütleşen kahramandan söz edilemez. Söz konusu tespit, tip kurgusundan bağımsız olarak edinilmiştir. Öykülerde karşılaştığımız tipler, karakter yapısı bünyesinde ayrıca incelenecektir.

3.5.1. Öykü Kişisi Olarak Ben

Necati Mert öykücülüğünde özellikle ilk dönem sonrası öykülerde ben anlatıcı ile sıklıkla karşılaşılır. Buradan yola çıkarak ben anlatıcının yazarla arasında zaman zaman yazar-anlatıcı ilişkisi kurulabilmekle birlikte doğrudan yazarla ilişkilendirilemeyen birinci tekil şahıstan da söz edilebilir. Ben anlatıcının kullanıldığı öykülerin çoğunlukla kurmaca gerçeklikten ziyade yaşamsal gerçekliğe yaklaşma görülmektedir. Söz gelimi “Oruç Satmak”, “Domates”, “Yeftin”, “Küçük Osman Çıkmazı”, “Hay Ben Senin”, “Armağan”, “Düğün ve Bebekler”, “Çocuk ve Su”, birinci tekil anlatıcının yazarla ilişkilendirilebildiği öykülere örnek olarak gösterilebilir. Burada yazarın biyografisiyle açıklanabilecek çeşitli öğeler mevcuttur. Böylelikle kurgusal gerçeğin yaşamsal gerçekle ilişkisi, Necati Mert öykülerinin yaşamsal gerçeklikteki yeri tespit edilebilir. Gerçeği taklit etmek, ondan öykünmek anlamına gelen öykü, bu bağlamda Necati Mert'te yaşamsal gerçekliğe yaklaşmaktadır. Bunun yanı sıra “Üçüncü Bahçe”, “Semiramis'in Tülleri” gibi gerçek üstü öğelere sahip olan ben anlatıcının yazarla ilişkilendirilmesi güçtür. Nitekim söz konusu gerçek üstü öğeler, öyküyü yaşamsal gerçeklikten uzaklaştırmış, postmodern olarak nitelendirilebilecek tarzda metnin kurgusallığını öne çıkarmıştır. “Park”ta ise ben anlatıcı parkın kendisidir; yazara ilişkilendirilmesi mümkün değildir. Gerçek üstü öğe ve insan dışı karakter barındırmayan “Kahraman Olamamak”, “Yol” “Vahit Efendi” gibi öykülerde ise ben anlatıcı ile yazar arasında herhangi bir ilişki kurulamamakta, hatta bazılarında kadın anlatıcı ile ben anlatıcının kurgusallığı vurgulanmaktadır.¹⁵⁹ Öykü kişisi olarak ben, görüldüğü gibi

¹⁵⁹ Söz konusu ben anlatıcı ile kurgusal gerçek arasındaki ilişki “Kurgu” bölümündeki “Ben Anlatıcı ve Gerçekçilik” maddesinde tartışıldığından burada ayrıca böyle bir ilişkilendirme ve tartışma yapılmamış, yalnızca ben anlatıcının kullanıldığı öykülerden bazılarının isimleri verilerek öykü kişisi olarak ben'in kullanım şekli hakkında bilgi verilmiştir.

Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla kullanılmış ve öykülerin kurgusal gerçeklik-yaşamsal gerçeklik arasındaki yerinin tespit edilmesi adına önemli bir yer edinmiştir.

3.5.2. İnsan Dışı Karakterler

Necati Mert öykücülüğünde sık karşılaşılmayan, ancak temsil ettikleriyle işlenmeye değer diğer karakter çeşidi insan dışı karakterlerdir. Necati Mert, insan gerçeğinin öyküsünü yazar, onu yeniden üretir. Öykülerde kurgulanan insan dışı karakterler de kişileştirme yoluyla insan özelliği kazanır; ancak mekânın, hayvanların, bitkilerin konuşması, anlatıcı olması, fitratlarıyla zıt kutupları temsil etmeleri ile öyküye girer.

İlk olarak “Park” adlı öyküde anlatıcı karakter parktır ve mekân üzerinden değişim süreci işlenir. Buna göre parkın değişimi üç aşamada gerçekleşmektedir. Öncelikle Demokratlar iktidara gelmeden evvel kurulan park törenlerle açılır, elit kesme hitap eder ve bu durumdan memnundur ve halk tabakasının kendisine gelmesini istemez; halk ona ancak kapıdan bakar:

Ömründe rendeden, falçatadan, çekiçten başka bir şey bilmeyen ne kadar marangoz, ne kadar kunduracı, ne kadar bakırcı kalfası, çırağı varsa toplanmışlar kapı ağzına şenlik var diye. Bunlara simitçi, karamelacı, boyacı veletleri de eklenmiş mi sana! Yani bir sürü ipten kazıktan kurtulmuş adam, imi timi belirsiz insanlar! Bereket kapıda polisler vardı. Eğer onlardan sıkıyı görmeselerdi baş çıplak ayak yalın demez, buraya giyim kuşam tam paşamlar toplanmış diye düşünmez sellem aleyhümsellem içeri dalarlardı herhalde. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 89-90)

Park, ziyarete gelen elitler arasındaki birbirine yaranma kaygılarına da şahit olmakta, yine de kendisine zarar verecek olan halkın içeri polislerce alınmamasına sevinmektedir. Bünyesinde gerçekleştirilen çeşitli faaliyetler, törenler ve özel bir topluluğa hitap ediyor olması hoşnutluğunun sebepleridir. Ancak bir gece halk isyan eder, Demokratlar’ın iktidara gelmesiyle parkın elit ziyaretçileri yerini halka bırakır. Önceleri park içindeki seviyeli diyaloglar yerini halka bırakır, diğer taraftan park içinde çeşitli binalar kurulur; park bu durumdan şikâyetçidir. İhtilalle Demokratlar iktidardan indirilir, asker yönetime el koyar. Bu durum park için üçüncü kırılmadır, yeniden şekillenir, hemen yanı başına ordu evi inşa edilir, park küçülür. Diğer taraftan ekonomideki hızlı dalgalanma ve değişim döngüsü, daha önceleri parktan çıkmayanların yeni ekonomik koşullarla imkânlarını genişletmesiyle parka uğramamalarına neden olur; park işsizlere, yaşlılara kalır; parkın artık herhangi bir sınıf belirleme durumu kalmamıştır. Burada yeni sistemin mekân-insan bağlamında görünürde

eşitlik sağladığı, ancak temelde eşitsizliğin yaşam alanından ziyade yaşam koşullarına döndüğü bilgisi verilmektedir. Artık parka gelenler aynı bahçede, aynı ağaçların altında, aynı bardaklarla çay içmektedir; aynı mekânı farklı sınıflar aynıymış gibi paylaşmaktadır. İnsan dışı karakter parkın anlatıcılığında değişim süreci ve sonuçta gelinen noktanın bildirildiği öyküde mekân-insan ilişkisi bağlamında değişim eleştirisi sezdirilmektedir.

İnsan dışı karakterin gerçek üstü öge olarak öyküde yer aldığı “Saksıda Papatya”da anlatıcı ile diyaloga giren, onu öyküye yönlendiren papatyadır. Taşra şehrinde yalnızlığı yaşayan, kendini ifade edemeyen anlatıcı, bir ucu İstanbul’a uzanan Sait Faik Sokak’ta papatyayla konuşur, papatya içinde bulunduğu durumdan kurtulması için Sait Faik’in kitabı arasından tomarla kâğıt çıkararak onu yazmaya yöneltir. Papatyanın tavsiyesiyle yazmaya girişen anlatıcı, yaşadığı ve kendisini boğduğu şehir Adapazarı’nı istediği gibi yazmaya koyulur, yazdıkça açılır. Necati Mert’in öykü dünyasıyla alakalı geniş bilgiye sahip olduğumuz öyküde papatya yönlendirici karakter olarak karşımıza çıkar. Papatyanın Sait Faik Sokak’ta bulunması, Sait Faik’in öykü kitabından çıkardığı kâğıtlara yazmasını istemesi, anlatıcının yaşadığı şehre yabancı kalmamasını tavsiye etmesi Necati Mert’in öykü evrenini bize açmaktadır. Yine *Gönüller Küçüldü*’de yer alan “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?”de insan dışı karakter olarak horoz ile tilki karşımıza çıkar. Masalsı anlatımıyla dikkat çeken öyküde horozun güçsüzlüğü, tilkinin uyanıklığı ile alegorik anlatım bağlamında karakterlerin kimlikleri bildirilir. Horoz, babasının ölümü üzerine hem okumaya hem de baba mesleği faytonculuğa devam eder. Ancak değişimle birlikte faytonculuk tarihe karışır, Horoz İstanbul’a göçer. İstanbul’da kültür, sanat ve teknik sahibi olan Horoz, ayrıldığı taşraya geri döndüğünde Tilki’nin statüsü altında ezilir. Nitekim Tilki “beleşçi, cambaz, hinoğlu hin” olarak nitelenir. Babasından zengindir, değişimle birlikte işlerini büyütür, taksi durağı açar. Horoz’un kazandığı nitelikleri küçük gören Tilki, tüm bunları taksi şoförü olmaktan aşağı görür. Görüldüğü gibi öyküde söz konusu masalsi öğelerle simgesel anlatım elde edilmiştir. İnsan dışı karakterler, gerçek hayattaki karşılıkları itibariyle birinin diğerinde üstünlüğüyle zıtlığı oluşturur. Öyküde de Tilki, doğası gereği Horozu her şeye rağmen alt edebilmektedir.

Necati Mert öykücülüğünün inşa edildiği, öykülere ortak mekân olma özelliği taşıyan Adapazarı da insan dışı karakter olarak düşünülebilir. Necati Mert, “Saksıda Papatya”da da bildirildiği üzere yaşadığı şehre yabancı kalmamış, Sait Faik Sokak’ın İstanbul’a doğru uzanması gibi taşradan ulusala hitap etmiştir. Bu bağlamda da Adapazarı taşralılık çerçevesinde temel mekândır. Öykü serüveni boyunca değişimi izlenebilen Adapazarı’nın doğrudan karakter olarak öyküye dâhil olması “Ada’mısın! Hikâyemsin”de kendini gösterir ki

bu öykü aynı zamanda *Zamansız*'ın ikinci bölümünü oluşturur. Daha çok denemeyi hatırlatan, ancak yine de türler arası geçiş bünyesinde öykü olarak değerlendirilebilecek metinde Adapazarı'nın geçmişi, kültürel özellikleri, isimlendirilmesi gibi konular hakkında bilgi verilir, rivayetler aktarılır. Ancak unutulmamalıdır ki yalnız burada anlatılan Adapazarı, insan dışı karakter değildir. Öykülerinin hemen hepsinde işlenen şehir, genel anlamda insan dışı karakter olarak değerlendirilmelidir. Burada ise tüm bu işlenmişliğin bir metinde vücut bulduğundan söz edilebilir.

3.5.3. Tip

Tip, genel itibariyle anlatma tarzı edebî metinlerde, metnin başından sonuna herhangi bir değişime uğramayan, bir meslek, topluluk, düşünce, duruş temsiliyetinde bulunan karakter anlamına gelir.

Toplumsal hayatta bazı insanlar farklıdır: Duyuş, davranış, düşünüş ve eylem itibariyle; meslek, mizaç ve işlevleriyle ötekilerden ayrılırlar. Beşerî meziyet ve kusurlar onlarda daha belirgin, daha somutlaşmış gibidir. Bu yönleriyle onlar, ait oldukları cins ve gruplardan ayrılırlar. Ancak buradaki ayrılığı, farklı olmak biçimiyle düşünmek, anlamak daha uygun olacaktır. Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle 'temsili' bir nitelik taşır. O, kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir.¹⁶⁰

Tekin'in ifade ettiği tipin günlük hayatta karşımıza çıktığı şeklinin benzerini kurgusal eserlerde de görebiliriz. Kurgunun başından sonuna kadar değişme göstermeyen, farklılığı ve temsil ettikleriyle kendini hissettiren bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Tip, yazarın amacının gerçekleşmesi ve eser üzerinden sosyal, siyasal düşüncesinin okura aktarılması için bir araç konumundadır. Necati Mert öykücülüğünde de sadece temsil ettiği meslek, düşünce, ideoloji, yaşam tarzı çerçevesinde ele alınan tiplerle karşılaşmak mümkündür. Siyasi düşünce ekseninde eleştirel boyutta asker tipi, toplumcu-gerçekçilikte sıklıkla karşılaşılan imam ya da yozlaşmış din adamı tipi en sık karşılaşılan tiplerdendir. Orson Scott Card'ın "strotip kişi"¹⁶¹ olarak adlandırdığı söz konusu karakter çeşidi, Necati Mert'te beslenen ideolojiye karşı duruşlarıyla dikkat çeker.

İktidara yönelik eleştiri bünyesinde asker tipi "Domates", "Üçüncü Bahçe" ve "Organize"de belirgin biçimde işlenmektedir. "Domates"te yazar-anlatıcı olarak yorumlayabileceğimiz ben anlatıcının tevkif edilme öyküsü anlatılır. Görev yaptığı okulda

¹⁶⁰ Tekin, Mehmet, "Kişiler", *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul 2004, s.98-99.

¹⁶¹ Card, Orson Scott, "Kişileştirmede İnce Ayar", *Öykü Sanatı*, (Haz. Hasan Çakır), Çizgi Kit., Konya 2002, s.27-28.

okuttuğu yazarlardan dolayı tutuklanan anlatıcı, bu sürede karşılaştığı asker ve subayları, standart hareketleri ekseninde eleştirir:

(...) Bizimle konuşmaya pek meraklı görünen iki pırpırlı bir assubay var, ona soruyoruz: ‘Sorgu’dan bizi ne zaman çağırırlar?’ Elektronik beyin gibi yanılmaz cevap verme gayreti içinde: ‘Size kadarkilerin hepsi sorguya çıktı.’ diyor. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 137)

Anlatıcı, askerin cevabını insancıl değil, mekanik bulur. Nitekim askerî nizam, emir komuta zincirindedir, tekdüze indirgenmiş hayatlar bütünüdür. Yine bu çerçevede eleştiri dışarıdan yiyecek getirmek istediklerinde de gerçekleşir. Görevli asteğmenden domates isteyen anlatıcı, yine tekdüze mantıkla karşılık bulur:

‘Kesin emir var! Dışardan yiyecek getirmek yasak! Sizin hayatınız için gerekli imiş bu! Ne olur ne olmaz diyorlar!’ Sanki içine zehir koyduracağım! Oysa aynı asteğmenden Coryban-D istiyorum. O günlerde ben de arkadaşlar da bir üşütmüş, gribe, nezleye tutulmuş muyuz! ‘Olur!’ diyor doktor. Bir reçete yazıyor. Kutu kutu getiriyoruz koğuşa. Ama domates yok!’

“Nöbetçi subayına şikâyet ediyoruz: ‘Ne biçim yemek bunlar?’ ‘Size eratin yemeğinden veriyoruz!’ diyor. Sanki biz erlerin yemeğinden daha iyisini istemişiz veya erlere kötü yemek çıkartmıyorlarmış gibi. Adam bu yemeğin kimseye çıkartılmaması gerektiğini düşünemiyor.” (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 140)

“Üçüncü Bahçe”de asker, aşılması gereken engelde köprüyü tutmakta, anlatıcıyı nehirden karşıya geçirmemektedir. Öyküde nehirle simgeleştirilen ütopya, askeri engelden dolayı yine ideoloji bağlamında düşünülebilir. Burada, askerî yönetimin ihtilalle siyasi ve düşünsel eylemleri durdurması, hemen her şeyde baskı uygulayarak kendi sistemince standart bir hayat kurma çabasına karşılık düşünce ve idolleri bastırılan, bunları ütopyada bırakan anlatıcının karşılaştığı engele eleştirisi söz konusudur. Eleştirilen askeri zihniyet kendini sorgulamamakta, ideal olarak görmektedir. Dolayısıyla bu durum yalnız iş yaşantılarında değil, tüm yaşamlarında kendini gösterir. “Organize İşler”de bu durumun eleştirisi yapılmaktadır. Tüp bayisinden tüp isteyen asker eşi, beklediği tarzda cevap alamayınca, kayınbiraderinin dükkânına bakan anlatıcıyı tersler; kendisine hakaret ettiğini iddia eder ve eşine vurduracağı yönünde tehditler savurur. Öykü, söz konusu çatışmanın hala sonuçlanmamasıyla sona erer.

Öykülerde karşılaşılan diğer bir tip çeşidi de imam-din adamı tipidir. Özellikle toplumcu-gerçekçi anlayışın sıklıkla kullandığı tip çeşidi olan imam tipi, toplumculuğun ileri şekli olan 70 kuşağında da işlenmiştir. Necati Mert öykücülüğünde din adamı tipi ileri dönemlerde kendini gösterir, işleniş bakımından toplumculardan farklıdır. Toplumcu-gerçekçi anlayış, arzu ettiği ideolojiyi öne çıkarmak için yozlaşmış din meselesinden yararlanır, din

adamlarının toplumu manipüle ettiğini, geriye götürdüğünü savunur ve bu yolla din düşüncesine eleştirisini abartılmış din adamı tiplemesi üzerine yükler. Burada karakter ve olayların ak-kara karşıtlığında ele alındığı, yaşamsal gerçekten ideoloji uğruna uzaklaşıldığı, belli amaçla üretilen tip ve karakterler olduğu aşikârdır. Necati Mert öykücülüğünde üretilen din adamı tiplemesi ise toplumcu-gerçekçi anlayıştaki kadar köşeli değildir, kimi öykülerde alternatifleriyle beraber, kimilerinde ise yozlaşmaya eleştiri boyutunda işlenir. “Mikrofon”da Cuma namazına mikrofon görmek için köyden şehre inen Recep, Rıza Emmi ve Sürmeli Salih’in hikâyesi anlatılır. Daha çok köy-kent karşıtlığının ele alındığı öyküde cami imamının yeni kullanılmaya başlanan mikrofonu kaldırtması, tipin işlenişini gösterir:

‘Öyleyse neden gereksin keferenin icadı? Allah vergisi sesimi siz duyuyorsanız neden gereksin? Allah’ın kelamını duymanız için alete ihtiyaç yoktur. Sizin mümin kulaklarınız buna yeter. Öyleyse neden seslerimizi, kulaklarımızı kâfirliğe bulaşturalım? Neden bulaştırıp da küfür işleyelim? Zaten karımıza, çocuğumuza, kızımıza, komşumuza, dostumuza yeterince göz kulak olmamış, onları kötülükten engelleyememiştik. Gâvurluk almış yürümüş. Din elden gidiyor. O kefere bana değil, kendine hayır işlesin. Tövbekâr olsun; Allah’a, Kitap’a inansın. Ben Müslüman’ım, el bağlamam onun önünde. İcadı da olsa iterim elimi tersiyle. Defol derim.’
(Geceye Uçurulan Güvercinler, 148)

Batı’nın teknolojisine karşılık buna ayak uyduramayan, uydurulmaması gerektiğini anlatan imam, mikrofonu da kâfir icadı olarak görür, kullanmak istemez. İmamın sebepleri mantıktan ziyade dini düşünce bağlamında Batı’yı topyekûn reddedicidir. İnançsız olanların ürettiklerinin de inanca ters düşeceğini söyleyen imam tipiyle değişim eleştirisine farklı bir boyut getirilmiştir. Değişim eleştirisi Necati Mert öykücülüğünde tek boyutlu ele alınmamıştır; eleştiriler değişimin tam karşısını alternatif sunacak şekilde değildir. Değişim kaçınılmazdır, buna ayak uydurmak, ancak sistemin emriyle değil, kendi kodlarımıza uygun biçimde gerçekleşmesi gerekir. Bu durum Necati Mert’te “öz’e uydurma” şeklinde özetlenebilir. Batı’nın teknolojisi kullanışlılığı itibarıyla kültüre dâhil olur; kültürü değiştirecek boyutta değilse bundan yararlanmak gerekir. “Mikrofon”daki imam tipi de söz konusu anlayışı gösterecek niteliktedir. Öyle ki, buradaki din adamı, değişime alternatif olarak değil, olmaması gereken topyekûn karşı çıkış bağlamında kullanılmıştır. Köyden kente mikrofonu görmek ve Hatip Mehmet Efendi’yi dinlemek üzere gelen karakterler ise, onun bu konuşmasından etkilenmiş, camiden çıktıklarında yabancıları oldukları kentte öz’lerini bulmuşlardır. Ancak öykünün sonunda “kendilerine ‘Defol!’ denir miydi acaba?” sorgulamasıyla değişimin kaçınılmazlığı, geleneğin Batılılık karşısında yitimi vurgulanmıştır.

Yozlaşmış din ve din adamı düşüncesi “Hayalperest ve Kızları”nda da işlenir. Maide Teyze ve İsmayıl Efendi’nin kızları Ayşenur’un hikâyesinde Maide Teyze yeniye ayak uydurmaya çalışmakta, eşi İsmayıl Efendi ise karısı değişime yaklaştıkça kendini dine vermekte, dünyalıktan uzaklaşmaktadır. Maide Teyze İsmayıl Efendi’nin dükkâna yönelmesini, inancını yaşamasının işlerini etkilememesini istemektedir. İsmayıl Efendi ise karısının tüm istek ve çabalarını karşılıksız bırakır. Maide Teyze dükkâna işlerin başına gelir, kocasının erkeklik onurunun zedeleneceğini, işlere daha fazla yöneleceğini düşünür. Ancak İsmayıl Efendi bunu fırsat bilir, karısının gelmesiyle dükkânı daha da boşlar, tüm işleri Maide Teyze’ye bırakır. Bir yaz gecesi tavandaki sinekliğe bakıp üzerine yapışan sinekleri gören ve bunlarla kendi hayatı arasında benzerlik kuran Maide Teyze, kendini camiye kapatan İsmayıl Efendi’ye tepkisini gösterir:

‘Bana bak Makarios sakallı!’ deyip yapıştı sakallarına, ‘Dinimiz, yarın ölecekmiş gibi ibadeti, hiç ölmeyecekmiş gibi çalışmakla birlikte buyurmuyor mu?’

‘Destuur! Seni hayaletler çarpmış! Ecinniler çarpmış!’ deyip elini uzattı İsmayıl Efendi, Maide Teyze’yle arasını açtı. ‘Asrılık hayaletleri çarpmış seni!’

‘Çarpmışsa adamlaşman için çarpmış! Kötü mü etmiş?’

‘Ecinniler vardır! biliyoruz, kabul de ediyoruz! Ama bizden uzak olmalılar! Senin, benim, bizim neyimize asrılık?’ (Geceye Uçurulan Güvercinler, 86)

İsmayıl Efendi, yozlaşmış din düşüncesinin temsilcisi, tipidir. Karısı Maide Teyze ise din düşüncesini tamamen reddetmemekle birlikte değişime ayak uydurmaya çalışan yenilikçi tiptir. İsmayıl Efendi’nin dünya işlerine karşı tutumu, dinin yozlaştırılmasına işarettir; Maide Teyze de din düşüncesini reddetmediğinden söz konusu yozlaşmanın karşısında, değişimi öz’e uydurma düşüncesindedir. İsmayıl Efendi ise “asrılık” karşıtıdır ve mesele dini düşünce bağlamında işlenir. Buradaki işleyiş toplumcu-gerçekçilerin işleyişiyle benzerlik gösterir.

Din adamı tiplemesi “Ne Güzel, Ne Mübarek!”te de görülmektedir. Doğrudan din adamı tiplemesine yönelik eleştiriyi konu alan öyküde anlatıcı, yeni din adamı tiplemesine karşıdır; Muhsin Hoca, görevi icabı toplumun önderi olması gerekirken temsil ettiği misyonun yalnızca bir yönünü öne çıkararak yaşar. Öykü, Muhsin Hoca’nın tanıtılmasıyla başlar:

Muhsin Hoca. Cemaatli bir imam. Seyrek saçlı. Seyrek sakallı. Ama güzel bir incelmeyle ta göğsüne, göbeğine kadar indiğinden sakalı gür mü gür görünüyor. Ayrıca dumanlı. Kırçılı hiç yok. Beyazdan da siyahtan da almış, ortası yok olmuş. Gözleri ise gök rengi. Parlak. Ne ki konu değiştikçe, dil alçalıp yükseldikçe onlar da renkten renge dalgalanır, kâh siyah kızar, kâh yeşil güler, kâh sepya masumluğuna çekilirler. Etkilenir cemaat. Kıssaları boldur, Muhsin Hoca duruma uygun olanını, olanlarını seçer bunlardan, Arapça sanılır terkipli bir dille ve ‘ayeti

celile'lerle süsleyerek anlatır. Çarşılarda böyledir, eminim ki cami kürsüsünde, vaazda, hutbede fazlasıyla. Başka bir camiye verilecek olsa da peşi sıra cemaatinden semt, mahalle hatta ilçe değiştirecek pek çok dindarın söz bir, Allah bir yemini etmesi boşuna mıdır? (Zamansız, 113)

Dini hassasiyeti fazlaca olmayan anlatıcı ile Muhsin Hoca'nın hikâyesinde her iki taraf da birbirini ikna etme, birbirine yol gösterme uğraşındadır. Aralarında geçen "imam cemaati camide bekler" ifadesi sıklıkla karşımıza çıkar, Muhsin Hoca anlatıcıyı camiye çekmeye çalışır; anlatıcı ise inancın yalnız camiden ibaret olmadığını kanıtlamak ister. Anlatıcı, inancın protestanlaşmasını engellemek için Muhsin Hoca'nın hac kafilesinden örnek verir; buradaki diyalog anlatıcıya göre inançla çelişir:

Hacdan bu son dönüşü kaçınıcı gidişinin dönüşüydü bilmiyorum. Tebrike gitmek içimden gelmedi. Çünkü başkanlık edeceği kafiye cami avlusunda yol öncesi yaptığı konuşma unutulur gibi değil. Vazgeçtim, hiç kimsenin, ama hiç kimsenin ağzına yakışmaz o sözler: 'Bu hac kafilesine ne mutlu! Ne güzel, ne mübarek kafiye bu! Aramızda müteşebbis iş adamlarımızdan Aziz Doğan var. Eşraftan Asım Aslan, tüccardan Ahsen Salih Mutafoğlu, Ebubekir Vatansever var. İlim irfan dünyamızın müstesna profesörlerinden...' Sanırsınız kapitalizmin ruhunu keşfetmiş bu insanlar İslam ahlâkının mümtazlarıdır ve kafiye yalnız bunlar vardır. Oysa ekâbirden olanların hepsi bu kadardır, gerisi ise çarşıdan insanlar. Esnaf. Ya da onların yöresinden, yakınlarından çiftçiler, işçi emeklileri. Hepsi de Muhsin Hoca'nın cemaatinden. Adsız insanlar. İnsancıklar. (Zamansız, 116-117)

Muhsin Hoca'nın şehrin önde gelenlerinin de katıldığı hac kafilesi ile övünerek ibadete gitmesi, inancı yaşamayı yalnız camiden ibaret görmesi anlatıcının onu eleştirmesine kapı açar. Nitekim her hafta başörtüsüne özgürlük için direnenlere katılan anlatıcı, böylesi hassas konuya Muhsin Hoca'nın ilgi göstermemesine tepki gösterir. Görüldüğü gibi, öyküde dini inancın tek yönünü yaşayıp genel anlamda hayatına yansıtmayan din adamı eleştirisi hâkimdir. Kapital öğeleri kabullenen, inanca yönelik baskılara tepki göstermeyen, ancak cemaati camide bekleyen hoca tiplmesi karşısında anlatıcı, dini inanç ve yaşantının üzerini tamamen kapatmamakla birlikte hayatın gerçeklerinden soyutlanmasına karşı çıkar. Buradaki tip eleştirisi, önceki din adamı tiplerinden farklıdır. Nitekim *Zamansız*, genel itibariyle değişimi kabullenişten sonrası öyküleri içerir. Dolayısıyla din adamı tipinin öncekilerde olduğu gibi değişim ekseninde yeri bildirilmez; değişime maruz kalan toplumda edindiği ve sabitlendiği yer eleştirilir.

Necati Mert öykücülüğünde iktidarı temsilen asker tipi ve değişim karşısında duruşu ile din adamı tipi sıklıkla işlenmiştir. Söz konusu iki tip örneği, eleştirel boyutta ve kalıplaşması, değişmezliği ile dikkat çeker. Diğer karakterlerden farklı olarak yer yer öykünün bir kısmında, yer yerse öykünün tamamında etkili olan tipler, Necati Mert

öykücülüğünde öne çıkan temalardan değişim ile ideoloji ve eleştiriyi destekleyecek biçimde kullanılır. Burada ele aldığımız tipler, öykülerde genel itibariyle aynılığıyla işlenmiştir. Diğer taraftan tip çeşitlerini çoğaltmak mümkündür; ancak, söz gelimi aile, değişim, kentlilik vb. eksenindeki tipler farklı bağlamlarda işlenmiş, öykülerde genel itibariyle tip oluşturacak, belli bir kalıp sunacak şekilde kullanılmamıştır. Asker ve din adamı tiplerini ise aynı doğrultularda öykülere dâhil olmuştur.

3.6. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

Herhangi bir sanat dalında anlatılacak olan nesne, bağlamdan kopuk düşünüldüğünde nesne olmaktan ileri gidememektedir. Nesne, sanatçının süzgecinde yeni bir duruş ve anlam yüklenerek sanatsal ifade bulmaktadır. Söz konusu süzgecin ilk adımı, sanatçının nesneye bakış açısından geçer. Dolayısıyla şeyler dünyasından herhangi biri, sanatçı gözüyle incelendiğinde diğerlerinden farklı misyon yüklenir, ifade etmeye değerlilik kazanır.

Anlatma esasına dayalı sanatsal metinlerde sanatçının kendini ifade etmekte kullanacağı araç dildir. Dilin sanatçı-yazar tarafından yeni bir işlev kazanması, anlatılacak nesne veya olayın farklı bir bakış açısı yüklenerek değerlendirilmesidir. Öncelikle belirtmelidir ki anlatma esasında kullanılacak ilk yöntem kurgulamadır; kurgu temel yapıdır, metnin iskeletini oluşturur. Kurgunun gerçekleştiği alan yazarın zihnidir; metne yansması dil vasıtasıyla olur. Edebiyat, dil ile ifade bulma özelliğinden ötürü öteki sanat dallarından da kesin olarak ayrılır. Bu ayrılık edebiyatı hem sınırlı hem de özgür kılar. Sınırlıdır; çünkü eserin aktarılmasındaki tek yol dildir, dolayısıyla anlaşılması ve anlatılması, yani ifade olarak gerçekleri yansıtması güçtür. Özgürdür; çünkü okuyucunun zihnine girdiğinde çok farklı şekillerde ifade edilir konuma yükselebilir. Bir metnin anlam genişliği, okuyucu sayısı ile eşdeğerdir. Kurguya dayalı eserlerde bakış açısı, söz konusu özgürlük-sınırlılık oranının belirleyicisidir:

Dil, düşünce ve davranışları daha iyi ifade ettiği halde, duygusal niteliği ifadede sınırlıdır. Bir ressamın münasip yere uygun gölgeyi düşürmesi için paletini ustalıkla kullanması yeter, fakat bir yazar, bir yandan konusunun gerçekte ne olduğunu tayin etmek ve öte yandan kendisinin bu konuda hissettiklerini kolaylıkla ifade etmek gibi iki güç meselenin arasında büyük bir mücadele vermek zorundadır. (...) edebiyat, varlığını bütün edebî çeşitlerde esas olan konu ve

sanatçı arasındaki çatışmaya borçludur. (...) Romanda ‘bakış açısı’ tekniği ise, bir parçanın bütünle ilişkisinde olduğu gibi, bu esas gerilimin bir parçasıdır.¹⁶²

Klasik anlatı geleneğimizde de kurgu ve dil, anlatmanın temel gereksinimleridir; ancak sözlü anlatım esasına dayanan klasik anlatılarda anlatıcı dinleyici ile doğrudan teması geçer. Böylelikle anlatının sahibi, kimde şekillendiği, kısacası kimin süzgecinden yani bakış açısından geçtiği açıkça bellidir. Zaten söz konusu anlatılar, eylem öncelikli olduğundan anlatıcının görev ve fonksiyonu eylemi pekiştirme yönündedir; anlatım esnasındaki jest ve mimikler, ses tonlamaları, anlatıcının en ilkel dönemde dahi tesirini ispatlar.

Anlatma esasına dayalı kurgusal metinlerde bakış açısı ve anlatıcı, kurgunun yazarın zihninden çıkararak dille ifade edilmiş şeklinin önceliğini oluşturduğundan ciddi öneme sahiptir. Bakış açısı, metnin baştan sona her köşesinde kendini gösterdiğinden, diğer tüm tekniklerin de belirleyicisi konumundadır:

Anlatma esasına bağlı edebî türlerde, bu arada tabî olarak hikâye ve romanda, hem metin halkası hem vaka zinciri hem de eserin dili bakış açısına göre şekil alır. En azından bunların eserdeki görünüşlerinde bakış açısının çok ehemmiyetli rolü vardır. Kısacası metin halkalarının teşekkülü ve tanziminde, onların bir sistem halinde eser denilen bütünü meydana getirmesinde bakış açısının rolü inkâr edilemez.¹⁶³

Roman ve hikâye, kurgulama esasına dayanır, anlattığı dünya gerçek dünyaya öykünür, ona yakındır; ancak tamamen aynısı değildir. Yazar, temelde gerçeği yakalama, yeni bir gerçeklik oluşturma kaygısıyla metni kurgular, anlatısının bir gerekçesi ve bir iletisi vardır. Söz konusu metin türlerinin diğer nesir türlerinden farkı, işte bu kurgulama esasına dayanır. Deneme ya da makale gibi türler, mesajını doğrudan ve yazarın anlatımıyla ifade ederken anlatma esasına dayalı türler yazar gerçeğini metne yansıtmaz. Bu durumda yazar, sözünü başka bir anlatıcıya emanet eder. Yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcı, tıpkı metnin kendisi gibi ‘itibarî’dir, kurgunun bir parçasıdır. Edebî metinler, aynı konuyu işleyebilir, aynı özelliklere sahip karakterleri işleyebilir. Burada farklılığı sağlayan yegâne unsur, anlatılan ile anlatıcının arasındaki ilişkidir. Her anlatıcı, aynı nesneye, aynı eyleme odaklanabilir; ancak her birinin yaklaşımı farklı olacağından metinler de birbirinden kesin çizgilerle ayrılacaktır. Kırmızı çizgi bakış açısıdır; onu besleyenler ise üslup başta olmak üzere anlatım tarzındaki farklılıklardır. Diğer taraftan her eylem, nesne ya da durum, ona bakan her muhatap için aynı görünüşte değildir, kişilerin bakış açılarını belirleyen birçok faktör vardır:

¹⁶² Freidman, Norman, “Romanda Bakış Açısı: Eleştirel Kavramın Gelişmesi”, *Roman Teorisi*, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara 2011, s.105.

¹⁶³ Aktaş, Şerif, “Bakış Açısı ve Anlatıcı”, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1991, s.81.

Dış dünyada gördüğümüz varlık ve hayat tezahürleri, bulunduğumuz yere ve mevkie, ruh halimize göre değer kazanırlar ve mana ifade ederler. Babasının veya sevdiği bir insanın ölüm haberini duyan biri için yeni açmış bir gül, ay ışığı ve çok güzel tabii bir manzara bilmem ki ne ifade eder? Çocuğu denizde boğulan bir anne için sessiz ve sakin denizin güneş karşısında tembel tembel yatan kocaman bir yılandan ne farkı vardır? Şehirde doğmuş ve belirli bir yaşa kadar büyümüş bir çocuk için güzel görünen kuzu ve oğlaklar, onun peşinde koşan ve onlar yüzünden zaman zaman azar işiten, kötü muamelelere maruz kalan köylü çocuğunun gözünde de güzel midir? (...)¹⁶⁴

Aktaş, örnekleri çoğaltmaktadır, ancak görülüyor ki bakış açısını belirleyen temel unsur, ‘bakan’ın bulunduğu konumdur. Anlatımı gerçekleştiren, bulunduğu konum itibarıyla kurgulamaya başlar, metin içerisinde de yazar olarak kendini göstermekten ziyade seçmiş olduğu anlatıcı çeşidine sadık kalarak itibarî dünyasını gerçeğe yakınlaştırır. Okuyucu da bu noktada anlatıcının konumunu tespit etmeli, metni okurken, yorumlarken, açıklarken ya da eleştirirken, bu durumu metnin her noktasında göz önünde bulundurmalıdır.

Bakış açısı, roman ve hikâyede anlatılanların kim tarafından dile getirildiği meselesidir. Öncelikle unutulmamalıdır ki anlatma eylemini gerçekleştiren yazar değildir. Çünkü söz konusu metinler vaka zamanı ve anlatma zamanı olmak üzere iki zaman çeşidine sahiptir. Yazılı metinlerde de bu iki zamanın aynı olması mümkün değildir; olayların gerçekleşmesinden sonra dile getirilmesi gereklidir. Dolayısıyla arada yazar haricinde başka bir anlatıcının varlığına gereksinim duyulur:

(...)roman ve hikâyedeki anlatıcı-çoğu zaman zannedildiği gibi-yazar değildir. İtibarî bir eserin itibarî dünyasında gerçek dünyaya ait bir insanın anlatıcılığından bahsedilemez. Teorik olarak buna imkân yoktur. (...) Kısacası roman ve hikâye yazarı, daha eserin başında, kurduğu itibarî dünyada yaşananları okuyucuya anlatacak, itibarî bir anlatıcı yaratmak, sözü ona devretmek ve kendini eserinim dünyasından çekmek mecburiyetindedir. Böylece anlatma yetkisi ve anlatıcılık görevi, söz konusu itibarî anlatıcıya devredilmiş olur.¹⁶⁵

Buraya kadarki kısımda, bakış açısının farklılığı ve anlatıcının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Peki, bakış açısının teorik açılımı nedir? Bu soruya yine Şerif Aktaş cevap verir: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.”¹⁶⁶ Tanımdan yola çıkarak denilebilir ki, bakış açısı anlatının diğer tüm unsurlarını keşfetmek için tespit edilmesi gereken birinci adımdır. Başta olay örgüsünü kimin

¹⁶⁴ Aktaş, Şerif, “agm, *age*, s.82.

¹⁶⁵ Çetişli, İsmail, “Bakış Açısı”, *Metin Tahlillerine Giriş*, Tuğra Mat., Isparta 2000, s. 30.

¹⁶⁶ Aktaş, Şerif, *agm, age*, s.84.

dile getirdiği, olayların ayrıntılarını ne kadar bildiği sorgulanmalı, sonrasında başkarakterin ve diğer karakterlerin ne ölçüde tanındığı belirlenmeli, zaman, mekân öğelerinin anlatıcıya göre şekillenmesi tespit edilmelidir. Bahsettiğimiz tüm unsurların bütünü kurguyu meydana getirir. Anlatıcı da bu kurgunun metinde ifade edeni, metnin yazarın zihninden çıkararak okuyucuya ulaştırmış şeklidir. Dolayısıyla yazar, itibarî âlemi yansıttığından itibarî anlatıcı ile metni kendinden soyutlar. Yazar, bilinçli ya da bilinçsiz, metnin henüz başındayken duracağı yeri ve görececeklerini belirler, diğer teknik öğeleri de bu belirlenişe uydurarak yeni gerçekliğini inşa eder.

Bakış açısı, yukarıda tanımladığımız şekliyle gerek romanda gerekse öyküde kurgunun aktarımı için birinci derece öneme sahiptir. Bakış açısının tespiti, metnin çözümlenmesi içinde atılan en büyük adımdır. Dolayısıyla metnin türünün belirlenmesinde, vurgulananın öne çıkarılmasında, metni anlamlandırmada en büyük yardımcıdır:

Roman teknikleri arasında hiçbiri ‘bakış açısı’ kadar büyük ölçüde tartışılmamış ve analiz edilmemiştir. (...) Bakış açısı, hikâye türünden eserlerin sınıflandırılıp bir düzene sokulmasında çok faydalı olmuştur. (...) Bu, sadece bakış açısının modern bir hikâye tekniği olarak çok denenmesinden değil, insan dimağının nesneyi vurgulayış şeklinin de modern bir tutku olmasından da ileri gelmektedir. Bu, daha modern ve psikolojik olan romanların bakış açısı tekniğinden yararlanılarak değerlendirilmeleri gerektiğinden de değildir. Herhangi bir romanı değerlendirirken, hikâyenin bakış açısını kavramamız, romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir.¹⁶⁷

Henüz eserin başındayken bizimle ilk muhatap olan ve ilişkisini metnin sonuna kadar sürdüren anlatıcının konumunu belirlemek, metnin sebep sonuç ilişkisi ağını keşfetmemiz ve olayları anlamlandırmamız adına önemlidir. Anlatıcı her şeyi biliyor mu? Karakterlerini yeterince tanıyor mu ve onların iç dünyalarını bize aktarabiliyor mu? Yoksa anlatıcı bizim gibi karakter ve olaylara dışarıdan bakan herhangi biri mi? Ya da anlatılanların tamamı anlatıcının başından mı geçiyor? Henüz metnin başındayken söz konusu sorulara cevap bulmak, metin karşısında bizim de bakış açımızı belirler. Eğer anlatıcı her şeyi biliyorsa zihnimizde oluşacak birtakım sorulara cevap bulma imkânımız doğar, metin bir yerlerde sorularımıza cevap verecektir. Ancak, anlatıcı da bizim kadar bilgi sahibiyse, yola beraber çıkmışız demektir ve sorularımızı anlatıcıyla birlikte sorar, cevaplarımızı da onunla birlikte ararız. Görüldüğü gibi anlatıcı kendi konumunu belirlerken, aynı zamanda bizim de

¹⁶⁷ Stevick, Philip, “Bakış Açısı”, *Roman Teorisi*, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara 2011, s.83-84.

konumumuzu belirlemekte, izlenecek bir oyunda oturacağımız yerin sahne ya da izleyici koltuğu olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla yazar, anlatısının ilk aşamasında kendini ve bizi uygun gördüğü konuma yerleştirmelidir. Bakış açısı, yazarın zihnindeki okuyucuya sunma şeklidir. Yazarın mahreminde şekillenen olaylar zinciri, karakterler ve mekân, yazarın istediği ölçülerde okuyucuya ulaşır. Metin içindeki karakterlerin, nesne ve olaylara belli bir perspektiften yaklaşması da, onların kurgudaki konumlarını ve özelliklerini aktarır. Zira bakış açısı kazanmak, sınır çizmek anlamına gelir. Metnin anlatımından yola çıkarak tespit ettiğimiz bakış açısı metin-okur ilişkisini belirlerken karakterlerin birbirine, eylemlere ve nesnelere; yani metnin içindeki bakış açıları da karakter-okur ilişkisini belirler. Bu bağlamda anlatıcının konumunu keşfetmek birinci derecede öneme sahipken diğer bakış açılarına dikkat etmeden yeterli değildir.

Anlatıcı ile karakter arasında, saygıdeğer bir mesafe de bulunması gerekir. Karakter, her ne kadar yazarın ürünü olsa da kurmaca gerçeklik dolayısıyla okuyucunun zihninde gerçek bir yer edinir; dolayısıyla saygı değer nitelik kazanır. Anlatıcı, tıpkı yaşamsal gerçeklikte olduğu gibi ötekinin ‘özel’ine saygı duymalıdır:

Öykü kişileriyle yazar arasında da aynı ‘saygıdeğer uzaklık’ var. Yazar, kişisini bu uzaklıktan anlatır; ona daha fazla yaklaşamaz. Ne ki bu uzaklığın ‘görsel etki’yle açıklanması zor. Uzaklığı belirleyen, öykünün anlam çerçevesi çünkü. Yazar, öyküde ne’yi hangi açıdan anlatmak istemişse ona uygun kişi seçiyor, kişisini de o amacın gerektirdiği kadar anlatıyor. Yook, kişi önceden seçilmişse, uzaklığı bu kez, kişiyi seçilir kılan ne ise o belirliyor. Diyeceğim, her iki durumda da yazar sınırdadır. Kişisine karşı mesafeli. Bunun bir adım ötesi mahrem alandır. Kişiseldir. Gizli tutulur. Yazar, buraya geçemez. Geçmemekle, hem kişisini korumuş hem de okurunu öykü dışı heyecanlarla ziyan etmemiş olur.¹⁶⁸

Necati Mert, bu sözlerinden sonra Ömer Seyfettin’in “Beyaz Lale” öyküsünden örnek verir; buradaki bazı sahnelerin karakterin mahremine girdiğini, anlatıcı her şeyi bilir olsa da yine de karakterine saygılı olması gerektiğini söyler. Birinci tekil anlatım da aynı saygı ölçülerine sahip olmalıdır. Ben anlatıcı ile yazar birbiri ile karıştırılmamalı ve anlatılanlar, yazarın mahremine girmek şeklinde algılanmamalıdır. Çünkü gerek birinci şahsı gerekse üçüncü şahsı kullanan anlatıcı, bunlardan birini seçmekle sadece bir zihne girmiş olur; olaylara yakınlığı-uzaklığı çerçevesinde karakterinin her durumunu teşhir etmesi yanlıştır.

Bakış açısı ve anlatıcı ile ilgili teknik detayların açıklandığı bölümden sonra Necati Mert öykücülüğünde bakış açısı ve anlatıcı ögesi ile ilgili detaylar açıklanacaktır. Necati Mert

¹⁶⁸ Mert, Necati, “Öyküde Kişisel Alan”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, s.46-47, Ekim-Kasım 2000 s.172.

öykücülüğü 1980 öncesi ve 1980 sonrası olmak üzere iki ana dönemde incelenebilir. Yazarın 80 ihtilali öncesi öyküleri ile sonrakiler arasında gerek içerik gerekse teknik bakımdan önemli farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu çerçevede öykülemde kullanılan üç temel bakış açısında da söz konusu ayrımı görmek mümkündür. ‘Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı’, ‘Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı’, ‘Gözlemci Bakış Açısı ve Anlatıcı’ ve ‘Çoğulcu Bakış Açısı ve Anlatıcı’ şeklinde dört bölüme ayrılır. Söz konusu bakış açısı çeşitleri dönemlere göre ağırlık kazanmaktadır. Öykülerin bakış açısı ve anlatıcı özelliklerini tespit etmeden önce söz konusu öğelerin teknik detayları hakkında bilgi verilecek, sonrasında genel çerçevede inceleme yapılacak ve örnekler verilecektir.

3.6.1. Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcısı

‘Tanrısal bakış açısı’ ya da ‘her şeyi bilen anlatıcı’ şeklinde de adlandırılan hâkim bakış açısındaki anlatıcı, isminden de anlaşılacağı üzere kurgu hakkında tüm detayları bilir pozisyonundadır. Öncelikle belirtilmelidir ki her şeyi bilen anlatıcı, uzun zaman diliminde gerçekleşen olayları aktarabilme özelliğine sahip olduğundan dolayı zaman ve mekân bakımından sınırsızdır. Tüm karakterleri en ince detayına kadar tanıyan ve onların geçmiş ve gelecekleri hakkında bilgi verebilen anlatıcı, üçüncü tekil şahıs ile anlatımını sürdürür. Hâkim bakış açısında anlatıcı, metnin kurgu ürünü olduğunu da göstermektedir. Klasik anlatı ürünlerimiz olan masal, halk hikâyesi, mesnevi gibi türlerde de kullanılan hâkim bakış açısında ‘yazar-anlatıcı’ ile muhatap olunur. Okuyucu henüz eserin başındayken böyle bir anlatıcı ile karşılaştığında, aklına gelebilecek soruların cevabını anlatıcının vermesini bekler; okumasını onun hâkimiyetinde sürdürür. Çünkü yazar-anlatıcı, metnin hâkimi pozisyonundadır: “İtibarî dünyanın hâkimi olan bu anlatıcı, orada yaşanmış, yaşanan ve yaşanacak olan her şeyi bilir, görür, duyar; kahramanların gönlü veya kafasından geçenleri okur. Bu noktada adeta tanrısal bir güce sahip olan; bu sebeple itibarî dünyanın tanrısı durumuna yükselmiş bulunan bu anlatıcı için imkânsızlık söz konusu değildir.”¹⁶⁹ Her şeyi bilen anlatıcı, sadece karakterlerin iç ve dış dünyasını aktarmakla kalmaz; kendi düşünce dünyası ile ilgili detayları da okuyucu ile paylaşma imkânına sahiptir. Özellikle karakterler hakkında yaptığı yorumlar, karakterlerin durum ve davranışları ile iletmek istediği mesaj bu anlatıcının diğer avantajlarıdır. Hâkim bakış açısına sahip anlatıcı metin ile okur arasında konumlanmıştır: “Her şeyi bilen hikâyecinin en belirgin özelliği, yazarın, okuyucu ve hikâye arasında girmek için her zaman hazır oluşudur. Hatta yazar, bir olayı sahnelerken, onu

¹⁶⁹ Çetişli, İsmail, “Bakış Açısı”, *Metin Tahlillerine Giriş*, Tuğra Matbaası, Isparta 2000, s. 91.

başkalarından ziyade kendi gördüğü şekilde sergiler.”¹⁷⁰ Böylesi anlatıcı okuyucuya fazla yorum imkânı bırakmamakta, okuru yönlendirmektedir. Yazarın imtiyazında sürdürülen hikâye, anlatıcının hislerinin aktarılabilirdiği ölçüde başarı kazanır. Bu durumda bir karakterin zihnine girmekten ziyade tüm karakterlerin zihnine girmek, onlarla birlikte düşünmek mümkündür.

Necati Mert öykücülüğünde her şeyi bilen anlatıcı özellikle ilk dönem öykülerinde kullanılmıştır. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'de toplanan ve 70 kuşağı özelliklerini yoğun biçimde taşıyan bu öykülerde standart kurgulama özelliği olarak her şeyi bilen anlatıcı yoğun şekilde karşımıza çıkar. Öncelikle belirtmelidir ki ilk dönem öyküleri sosyal-siyasal mesaj ve eleştiri yüklüdür; öykülerin asıl amacı söz konusu mesajı en dolaysız yoldan iletmek, okurun zihnindeki değiştirmektir. Dolayısıyla öykülerin yaşamsal gerçeğe yakınlığı, teknik incelikleri önemszenmez. Her şeyi bilen anlatıcı da bu bağlamda içerikle uyum sağlar. Nitekim bu tarz anlatıcının kullanıldığı metinlerin kurgusalılığı ön plandadır, okuyucu metnin başından sonuna dek hâkim anlatıcının varlığından haberdardır ki bu durum yukarıda da belirtildiği gibi metnin kurgu ürünü olduğunun doğrudan göstergesidir. Anlatıcının karakterlerin iç dünyası ile ilgili bilgi vermesi, onların geçmiş ve geleceklerini bildirmesi, birbirleri ile ilişkilerinin detaylarını okuyucuya sunması her şeyi bilen anlatıcının öykülerde kendini gösterme biçimleridir. *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'deki “Mustafa'nın Karesi”, “Bekçi”, “ ‘Ağa Reis’le Savaş”, “Kürsü”, “Paytoncu Şevki Amca”, “Göç Eden Çarşı”, “Büyük Mağaza veya On Bir Paça Nizami”, “İbrahim Usta'yı Karartan Güneş”, “Şehir”, “Gramofonlar...Radyolar...Teypler...”, “Temizlik”, “Osman Ağbi”, “Sıkıyönetimle Gelen” ve “Herkesin Kızı” her şeyi bilen anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Görüldüğü gibi öykülerin çoğunluğu söz konusu anlatıcıya sahiptir. 1994'te basılan, 1970 ve 1980 yıllarının öykülerini içeren *Minnacık Bir Uçurum*'da da hâkim bakış açısı ile karşılaşmak mümkündür. “Gizli Zabıtan”, “İki Portakal”, “Kürkçü Dükkânının Anahtarı” hâkim anlatıcıya sahiptir. Görüldüğü gibi önceki döneme göre daha az sayıda öyküde söz konusu bakış açısı kullanılmıştır. 1996'da yayımlanan *Geceye Uçurulan Güvercinler*'de de hâkim bakış açısının sıklıkla kullanılmadığı görülmektedir. “Kendi Halinde Sami”, “Köprü”, “Kasabada Günebakan”, “Hayalperest ve Kızları”, “Ayna”, “Mikrofon”, “Yılbaşı Fotoğrafları” her şeyi bilen anlatıcıya sahiptir. Burada 70 kuşağı temalarını hatırlatan öykülerde hâkim anlatıcının kullanıldığı tespiti yapılabilir. Özellikle “Köprü” ki 80 ihtilali öncesi yayınlanmıştır, “Kasabada Günebakan” ve “Mikrofon” sosyal-siyasal eleştiri taşımakla birlikte değişim

¹⁷⁰ Freidman, Norman, agm, age, s. 118.

sürecindeki toplum yapısını ve bunun bireydeki aşırı etkilerini anlatır ki söz konusu konular bilhassa 70 kuşağı etkisinde sıklıkla işlenmiştir. Buna göre temada görülen değişiklik ve öykünün mesaj yoğunluğunun artması, bakış açısında da değişiklik meydana getirmektedir. 2002’de yayımlanan *Gönüller Küçüldü*’de “Eşler”, “İzzet Bey”, “Kapıcı”, “Betül”, “Çamdağı’nın Keşfi”, “Şapka”, “Her Şey Kendi Yağmurunda”, “Pardon Vallahi”, “İhtiyarla Emre”, “Oyunda”, “Sütlaç”, “Çakıl Taşları” ve “Hulusi Bey Böyle Düşünüyor” hâkim bakım açısına sahiptir. Burada tema-bakış açısı bakımından, öncekilerde olduğu gibi genelleme yapmak mümkün olmaz. Nitekim simgesel anlatımın ağırlık kazandığı “Şapka”, “Her Şey Kendi Yağmurunda” gibi öykülerde de hâkim bakış açısını görmek mümkündür. Diğer taraftan bu tarz anlatıcının klasik tarzda kullanımı “Betül”de karşımıza çıkar. Her şeyi bilen anlatıcı anlatma usulünün en eski şeklidir; en eski anlatıcıdır. Sözlü anlatım ürünlerinde karşılaştığımız bu tarz anlatıcı metni doğrudan dinleyiciye aktarandır; “Betül”de de anlatıcının henüz metnin başında okuyucuya seslendiği, anlatılanların içeriğiyle alakalı bilgi verdiği görülür. Son olarak *Zamansız*’da “Ay Gibi Geçmiyor”, “Canım, Rüyada”, “Kim O?”, “Islak” hâkim bakış açısı ile yazılmıştır.

3.6.2. Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

‘Ben anlatıcı’ olarak da isimlendirilen kahraman bakış açısında anlatıcı, olay örgüsündeki kahramanlardan biridir. Anlatım, başkahramanın bakış açısıyla aktarılabileceği gibi herhangi bir karakterin ‘ben’ olması ile de gerçekleşebilir. Kahraman bakış açısında anlatıcı hâkim bakış açısında olduğu gibi insanüstü özelliklere sahip değildir, her karakterin geçmişini, geleceğini; aklından, gönlünden geçenleri bilemez; sadece kendi iç dünyası ve düşünceleri hakkında bilgi verebilir. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi. Dolayısıyla kahraman bakış açısında yazılan eserler kurmaca gerçek oluşturmak bakımından daha uygundur; anlatım okuyucuya daha sıcak ve samimi gelir:

Yöntemin avantajları oldukça büyüktür. Olup biten her şeyin tamamen doğru olduğu duygusunu okurda uyandırmak ve inanmaması gerektiği halde inandırmak, yazarın temel amaçlarından biridir. Yöntem güven verici bir niteliğe sahiptir. Yazılmış bir yaşam öyküsü gibi, sanki gerçeğin bir parçasıdır.¹⁷¹

Bir karakter vasıtasıyla okuyucuya aktarılan metin, söz konusu karakterin temsil ettiği değerler ve bulunduğu sosyal durum ile de özdeşir: “(...) metnin yapısı ve üslubu

¹⁷¹ Hildick, Wallece, "Anlatmanın Sekiz Yolu", *Öykü Yazma Teknikleri* (Haz. Salih Bolat), Varlık Yay., İst., 2009, s. 196.

üzerinde kahraman-anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur. Zira metinde nakledilen her şeyi onun duyu organları ile idrak ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar.”¹⁷² Böyle bir anlatıcı çeşidinde karakterin zihnine girmek ve olayları onun gözüyle takip etmek de mümkündür. Anlatıcının hisleri ve konumu belirlendiği takdirde metin amacına ulaşmış olacaktır. Birinci şahıs anlatıcının kullanıldığı kurgular, tam anlamıyla bir anlatıcıya sahip olur. Anlatıcı ya merkezdeki karakterdir ya da merkezden uzak, başkasının başından geçenleri ‘ben’ şahsıyla aktarandır. Olay örgüsü içerisinde olan bir karakter, orada şahit olduklarını aktarmakla yükümlüdür. Bu durumda okuyucunun doğrudan muhatabıdır; dolayısıyla okuyucuyu anlattıklarına inandırmak zorundadır. Hâkim bakış açısındaki tek el burada yoktur; uygulanması güç olsa da başarısı hâkim bakış açısının çok üzerinde olacaktır: “Yazar, anlatıcının sözlerini okurun kabul etmesini bekler. Ne var ki, işin en zor tarafı okuru buna ikna etmek olur. Sonuçta, okur anlatıcıya güvenecek ve inanacaktır. Burada gösterilen başarı, öykü başarısının mihenk taşıdır.”¹⁷³

Kısa öykü türü için en uygun olacak bakış açısı, bu tür öznel bakış açısıdır. Öykücünün güçlü duygulara ihtiyacı vardır. Böylesi güçlü duyguları samimi biçimde okuyucuya aktarabilecek bakış açısına gerek duyar. Öykü, kısa zamanda en etkili vuruşu gerçekleştirmek için hâkim anlatıcı kadar geniş bilgi sahibi olmamalıdır; çünkü bunları okura aktarmak zaman alacak ve anlatımı uzatacak, dolayısıyla öykünün temel prensibini bozacaktır. Öznel anlatıcı ile öykü, hem samimiyet kazanır hem de okuyucu ile anlatıcının eş zamanlı hareket etmesini, hakikati birlikte bulmalarını sağlar. Başkarakter, aynı zamanda bakış açısı karakteri konumundadır.

Kahraman bakış açısı Necati Mert öykücülüğünde en sık karşılaştığımız bakış açısı çeşididir. Ben anlatıcı, olayların gerçeklik hissini artıran, metne samimi bir hava katan ve öykünün kısıtlı imkânlarında okuyucuya en yakın duran anlatıcıdır. Necati Mert öykücülüğü, önceki bölümde de belirttiğimiz gibi, ilk dönem ürünlerinde mesaj ağırlıklı ve standart kurgu çerçevesinde her şeyi bilen anlatıcı hâkimiyetindedir. İlk öykülerin toplandığı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*’de “Oruç Satmak”, “Park”, “Yol”, “Domates” ve “Bizim Partinin Müdürü”nde birinci tekil anlatıcı kullanılmış, bunlardan “Oruç Satmak” anlatıcının çocukluk

¹⁷² Aktaş, Şerif, “agm, age, s.100.

¹⁷³ Burrowey, Janet, "Bana İsmail Diyebilirsiniz Bakış Açısı", *Öykü Sanatı*,(Haz. Hasan Çakır), Çizgi Kit., Konya 2002, s.187-188.

anılarını, “Domates” ise anlatıcının tevkif edilme öyküsünü konu alır ve “Domates” tarihsel özellikleri ve içeriği bakımından yazar-anlatıcıya oldukça yaklaşmaktadır. “Park”taki ben anlatıcı ise insan dışı karakterdir; parktır. Dolayısıyla anlatılanların kurgu ürünü olduğu gerçeği öne çıkarılır ki bu dönem öykülerinde teknik olarak getirilen bir yenilik söz konusu değildir. Ancak yine de ben anlatıcının kullanıldığı ilk dönem ürünlerinde dahi gerçeklik hissi diğerlerinden daha yoğundur. Özellikle “Domates” sanki gerçeğin bire bir aktarımı gibidir. Ben anlatıcı yoğunluklu öyküler *Minnacık Bir Uçurum* ile başlar. “Yeftin”, “Yemek”, “Bakkalın Sinekleri”, “Vahit Efendi”, “Vitrinlerde Mekânsız”, “Bekârlar Hamamı”, “Kartpostal Titreşim”, “Üçüncü Bahçe”, “Siyah Leylek”, “Amortiden Bir Gün”, “Bomboş ve Dolu”, “Üstümüzde Yıldızlar Hep”, “Hüznün Olgun Menekşe” ve “Beğenmek Seni”de kahraman bakış açısı kullanılmıştır. Bu öykülerde ben anlatıcının farklı kullanım şekillerini görmek mümkündür. “Yeftin”, “Yemek” gibi öykülerde yazarın biyografisi ile özdeşleşen unsurlar tespit edilebilmekte, yazar-anlatıcıya yaklaşılmaktadır. Özellikle “Yeftin”de anlatıcının öykü yazıyor olması, öykülerinin kaynağı bakımından geçmişe bağımlılığı anlatıcıyı yazara yaklaştırmaktadır. Ayrıca bu öykülerde ben anlatıcı ile anlatılanlar gerçekte temellendirilmiş, inandırıcılığı artırılmış, anlatıcının ve okuyucunun bilgisi aynı olduğu için okur ile anlatıcı arasındaki mesafe en aza indirilmiştir. “Yemek”te kahraman anlatıcıdan ziyade Cavit ön plandadır, ben anlatıcı Cavit’in hikâyesini aktarmaktadır. Dolayısıyla ben anlatıcının her zaman metnin merkezinde olmadığı da söylenebilmektedir. “Vahit Efendi” ve “Vitrinlerde Mekânsız” ben anlatıcının kent içi yolculuğunu ve buradan yol çıkarak kentleşmeyle alakalı düşünce ve eleştirilerini konu alır. Burada dikkat çeken eleştiri ağırlıklı öyküde, önceki dönemden farklı olarak standart kurgu bozulmuş, hâkim anlatıcıdan ziyade ben anlatıcıyla eleştiri yöneltmiştir. *Geceye Uçurulan Güvercinler*’de “Külbastılar Şimdi”, “Yağmurun İslatamadığı”, “Sigara”, “Zakkum”, “Küçük Osman Çıkmazı”, “Küçük Bir Ziyaret”, “Nihavent”, “Kırmızı Kúpeli Kadın”, “Yorgun”, “Semiramis’in Tülleri”, “Çardakta”, “Bir Yaprağın Düşüşüyle”, “Akşamleyin Kılıpayı”, “Poyrazlar, Bir İçli Kuş”, “Ablasız” ve “Onlar Yabanierik, Onlar Kızgın Kediler” kahraman anlatıcıya sahiptir. Burada, yine anlatılanların gerçeğe ve yazar anlatıcıya yakınlaşması söz konusudur. Özellikle “Küçük Osman Çıkmazı”nda doğrudan yazar-anlatıcıdan söz edilebilir. Böylelikle anlatılanlar öyküden ziyade anı türüne yakınlaşır. Diğer taraftan ben anlatıcı kullanılmasına rağmen gerçeğe çelişecek öğelere sahip “Semiramis’in Tülleri”nde ben anlatıcının farklı bağlamda kullanıldığı söylenebilir. Öyle ki öyküde geçen gerçeküstü öğeler onu yaşamsallıktan uzaklaştırır; ancak ben anlatıcı ile yine gerçeklik hissi uyandırılmakla birlikte metne samimi bir ortam yüklenir. “Poyrazlar, Bir İçli Kuş”ta anlatıcı kadındır. “Bir Yaprağın Düşüşüyle”

gözlemci bakış açısı ile başlar; ben anlatıcı ile devam eder. Buradaki öykülerde kahraman anlatıcının metnin merkezinde olması da dikkat çekicidir. *Gönüller Küçüldü*'de de ben anlatıcının yoğunluğunu görmek mümkündür. “Birkaç Saat İçinde”, “Mayhoş Haller”, “Köprü Başında”, “Kapıcı”, “Çöpleşik Adam”, “Bilet”, “Çiğdem”, “Saksıda Papatya”, “Duman”, “O Gözle”, “Hay Ben Senin...”, “Herkesin Bir Bildiği”, “Gönüller Küçüldü”, “Armağan”, “Yarın Yine Gelecekler”, “Ses, Sesler”, “Bir Buzhane Daha”, “Fal”, “Şehir Zamanla Çözülür”, “Ya, İşte Böyle!”de ben anlatıcı kullanılmıştır. Ben anlatıcı tüm öykülerde metnin merkezindeki asıl kahraman değildir. “Köprü Başında”, “Bir Buzhane Daha” ve “Ya, İşte Böyle!”de anlatıcı birinci tekilde konuşmasının yanı sıra adeta gözlemcidir, olayı yönlendirecek bir etkisi yoktur. Ancak birinci tekil şahısta konuştuğu için kahraman bakış açısına dâhil edilmelidir. *Zamansız*'da da yine ben anlatıcının ağırlığı hissedilmektedir. İlk bölümde “Fesleğen”, “Hikâye İşte”, “Hiç İsyansız” ve “Nasıl Sevilir Torun?”da ben anlatıcı iki şekilde karşımıza çıkar. “Fesleğen” ve “Hiç İsyansız”ın anlatıcısı Necip Bey'dir ve birinci tekil şahıstadır; diğerlerinde ise yazar anlatıcı karşımıza çıkar. Birbirine bağlı bu dört hikâyede bakış açısının değişmemesinin yanında anlatıcının değişmesi, olayı farklı yönlerden görmemizi sağlar. Özellikle “Hikâye İşte”de anlatıcı yazar tespiti yazarın ilk kitabının isminin geçmesinden kaynaklıdır. Ancak yine de isminden de anlaşılacağı üzere anlatılanların hikâye olduğu gerçeği öne çıkarılır. İkinci bölümde “Ada'msın! Hikâyemsin!”, “Düğün ve Bebekler”, “Dayım”, “Çocuk ve Su”, “Hatıraltı”, “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması”, “Giyotin”, “Ferit Usta”, “Organize”, “Lenduha Önünde Bir Çocuk”, “Kervan”, “Ne Güzel, Ne Mübarek!” ve “Güvercinler”de kahraman anlatıcı görülmektedir. “Ada'msın! Hikâyemsin!”de daha ziyade deneme üslûbu hâkimdir ve anlatıcı yine birinci şahıstadır. “Dayım”da ben anlatıcının değiştiği görülmektedir. Öykü, dayı ile çocuk arasındaki ilişkinin hikâyesidir ve çocuğun kahraman anlatıcı olarak konuşmasından sonra bakış açısı yine birinci tekil şahısta dayıya geçer. “Bir Delikanlı Kedinin Soysuzlaşması” Memduh Şevket'in hikâyesinden uyarlamadır. Dolayısıyla ben anlatıcı ile başlar, ancak öykünün sonundan anlaşıldığı üzere bunları bize aktaran doğrudan yazardır.

3.6.3. Müşahit Bakış Açısı ve Anlatıcı

‘Gözlemci hikâyeci/anlatıcı’ olarak da isimlendirilen bu bakış açısında anlatıcı, kahraman bakış açısında olduğu gibi yine kurgu içerisinde bir karakterdir; yani bilgisi sınırlıdır. Anlatıcı, olay örgüsünün içinde veya dışında olabilir. Olay örgüsünün içinde olan gözlemci anlatıcı, birinci dereceden öneme sahip karakter değildir; olay örgüsüne dâhil

olmadan sadece dışardan gözlemlerini aktaran pozisyonda da olabilir. Müşahit anlatıcı, olayları kamera tarafsızlığıyla okuyucuya aktarır. Kahramanların geçmiş ve geleceğini bilemez; zihin ve duygu durumlarını kestiremez. Gözlemci hikâyecinin en büyük özelliği, olaylar karşısındaki tarafsız tutumudur. Kahraman anlatıcı kendi başından geçenleri aktardığından en azından kendi tarafını tutmakta, yanlı bir tutum sergilemektedir. Gözlemci ise, olayı etkileyecek kadar ön planda olmadığından ya da olayla hiç bağlantısı bulunmadığından okuyucuya objektif bilgi vermektedir. Ayrıca kurgu başkışisi ile muhatap olabileceğinden hem onun hem de diğer karakterlerin dünyaları ile alakalı tarafsız bilgi verme imkânına da sahiptir. Diğer taraftan kahraman anlatıcı tek odak noktasında sahiptir. Gözlemci hikâyeci ise odak noktalarını sürekli değiştirerek, yani karakterleri ayrı ayrı değerlendirerek daha geniş bilgi birikimi elde etmiş olur. Ancak bu bilgi birikimi yine de her şeyi bilen anlatıcı kadar sınırsız değildir. Zira karakterlerin iç dünyası ile ilgili detaylar sadece hâkim bakış açısında verilebilir. Böyle de olsa hâkim bakış açısının inandırıcılık ve objektiflik özellikleri zayıftır. Kahraman bakış açısı ise, inandırıcılığı kuvvetli olsa da bilgi birikimi ve sübjektif özelliği dolayısıyla eksik kalır. Tarafsızlık ve gerçekçilik bakımından en uygun şartlara sahip anlatıcı, müşahit bakış açısına sahip anlatıcıdır.

Necati Mert öykücülüğünde gözlemci anlatıcı sıklıkla kullanılmamakla birlikte birkaç öyküde karşımıza çıkar. *Geceye Uçurulan Güvercinler*'e adını veren öyküde bu tarz anlatıcı ile karşılaşılmaktadır. Berceste ile Nebati Bey'in hikâyesinde anlatıcı karakterlerle alakalı tüm detaylara hâkim olmamakla birlikte okuyucu kadar sınırlı bilgiyle olayı aktarır. Berceste ile Nebati Bey arasındaki gizli aşk, her iki karakterin ölümü sonrası anlaşılır ve sınırlı bakış açısına sahip olan anlatıcı karakter, okuyucu gibi bu durumu sonradan öğrenir. Birinci tekil şahısta konuşan anlatıcı, olayın dışında kalarak yalnızca gözlemlerini ve bildiklerini anlatmaktadır. Bu bağlamda müşahit bakış açısı içerisinde değerlendirilir. Karakterlerle alakalı detaylar öğrenilen geçmiş zaman kipiyle çekimlenerek başkasından duyma anlamı kazanır:

Müşteriyle ilgilenmez, karanlık odaya girmez, işe el sürmezmiş Nebati Bey. Kalfası anlatırdı: Yalnız geceleri ve yalnız kendi çektiği fotoğraflarla çalışmış. Şimdi daha az çekiyormuş ama eski çektiklerini birtakım düzenlemelerle yeni yeni fotoğraflar haline getiriyormuş. Bir odası varmış, arşiv; içi dosyalarla, ancak galerilerde, sergi salonlarında rastlanabilecek fotoğraflarla doluymuş. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 119)

“Kutular ve Toplar”da da gözlemci bakış açısı kullanılmıştır. Anlatıcı olayın tamamen dışında, yalnızca gözlemlerini aktarmaktadır. Hâkim bakış açısında olduğu gibi

karakterlerin iç dünyası, geçmiş ve gelecekleri hakkında herhangi bir şey söylenmez; yalnızca karakterin hareketlerine anlatıcının yorumu, daha açık bir ifadeyle tahmini katılır:

Fakat, üzerinde o odanın yeterince tıraşlanmamış halleri: Askısıyla oynuyor. Karşısında ayna varmış gibi yüzüne bakıyor, ağzının mekikliğini, gözlerinin baygın bakışını beğeniyor; ama, ah o profili! Burnunu, bir süre iki ucundan ve kanatlarından iki eliyle bastırıp, kayısı yapsa, profili düzelir miydi acaba? Deniyor. Deniyor ya, moraracak diye de hemen cayıyor. Önünde su var şimdi. Suya girecek. Bal köpüğü eteğini sıyrıyor. Verev zaten. Harika! Dizleri, trabzan babası. Kayıyor. Yan yatmış uçaktan bakar gibi bakıyor. Memnun. Ne ki beyaz. Bacakları yeterince kırılmamış. Bal köpüğü giymese miydi? (Gönüller Küçüldü, 49)

Anlatıcı, görüldüğü gibi, gözlemlerini aktarır ve karakterin hareketlerinden yola çıkarak düşünceleri ile ilgili tahmin ve tespitlerde bulunur. Hâkim bakış açısında anlatıcının kullanımında ise karakterin iç dünyası iç monolog ya da bilinç akışı ile aktarılır. Burada daha ziyade gözlemci anlatıcının tahminleri ve gözlemleri ön plandadır. Bu yolla, olayın tamamen dışında kalan anlatıcının objektif gözlemleri ile anlatının gerçeğe ilişkisi kuvvetlendirilir, tahmin ve tespitlerle okuyucuya gözlemlediklerinin uyandırdıkları ile alakalı bilgi verilir.

Son olarak “Fiş”te de gözlemci bakış açısı kullanılmıştır. Olayın aktarıldığı bölümde olayın dışında kalarak yalnız gözlemlerini aktaran anlatıcı öykünün sonunda birinci tekil şahısta karşımıza çıkar; ancak asıl olayın anlatıldığı bölümde anlatıcının dışarıdan gözlemci olması bakış açısını gözlemci yapar. Dükkâna gelen ve daha önce aldığı malzemeleri iade etmek isteyen askerî personelle dükkân çalışanlarının tartışmasının anlatıldığı öyküde anlatıcı söz konusu olayları kenardan izlemekte, yalnızca gözlemlerini aktarmaktadır. Karakter Mustafa'nın geçmişi hakkında bilgi verildiği bölümde ise anlatıcı dikkatle bakış açısını bozmaz, kendi bilgisini okuyucunun da bildiğini ifade eder:

Mustafa, biliyorsunuz, gençliğinde sıkıyönetimlerle yargılanmış biri, şimdi ellisini geçmiş, pişmiş bir adam, öyle kuru güdültüye pabuç bırakmaz (...) (Gönüller Küçüldü, 143)

Anlatıcının okuyucuyu bilgisi dâhilinde olduğu bir şeyi anlattığını bildirmesi gözlemci bakış açısını bozmamaktadır. “Biliyorsunuz” ifadesi ile bildirilen bu durum, gözlemci anlatıcı ile okuyucunun durdukları noktayı pekiştirmektedir. Bu tarz anlatıcı sayesinde okuyucu da dükkân içerisinde olayları gözlemlemektedir.

3.6.4. Çoğulcu Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yazar, hikâyesinde bakış açılarını değiştirerek çoğulcu bakış açısı elde eder. Burada hem hâkim hem de kahraman anlatıcı kullanılabilir. Yani hâkim bakış açısının olduğu yerde

kahramanların düşünce ve duygularına onların ağzından yer vermek çoğulcu bakış açısını oluşturur. “Yazar eserinin tamamında hâkim bakış açısı ve anlatıcı kullanmakla birlikte, şahıs kadrosunda yer alan kahramanların bakış açılarından da faydalanabilir. Böylece X olayı, hem hâkim anlatıcı hem A hem B hem de C kahramanının bakış açısı tarafından değerlendirilebilir. Bu tür bir tavır X olayının okuyucuya takdimini çok daha inandırıcı hale getirecek ve onu tek bir anlatıcının esiri olmaktan kurtaracaktır.”¹⁷⁴ Hâkim bakış açının imkânlarının yanında inandırıcılık eksikliği olduğunu belirtmiştik. Çoğulcu bakış açısı, söz konusu durumu ortadan kaldırır, okuyucuya karakterleri ve olayları daha iyi tanıma imkânı verir. Ancak yine de hâkim bakış açısı ile temel bir farklılık söz konusudur:

Yazarın, karakterlerinin iç dünyalarını verdiği bu metodu, yazarın karakterlerinin ruh hallerini tahlil ettiği normal her şeyi bilen hikâyeci tarafından anlatılmasından nasıl farklı olduğu sorulabilir. Fark, birinde karakterlerin düşünce, duygu ve izlenimlerinin yaşandıkları anda, ayrıntılı olarak birbiri arkasına sahne teknikleriyle verilmesinden; ötekinde ise, ruhî tecrübenin yaşandıktan sonra özetlenmesinden ve yorumlanmasından ileri gelmektedir.¹⁷⁵

Hâkim anlatıcı, yaşanan anda bahsi geçen detayları aktarabilirken çoğulcu bakış açısındaki anlatıcı, her şeyi bilse de bunları geçmiş tecrübelerle dayandırarak özetler.

Çoğulcu bakış açısının hâkim bakış açısı arasındaki fark, ‘kinaye mesafesi’ kavramını ortaya çıkarır. Hâkim anlatıcının anlatma zamanı ve olayları yakınlığı ile kahraman anlatıcının anlatma zamanı ve olaylara yakınlığı-uzaklığı arasındaki mesafe, kinaye mesafesini oluşturur. Nitekim her iki anlatıcının da bilgi düzeyleri birbirinden farklıdır. Hâkim anlatıcı her şeyden haberdardır, ancak kurgu içerisinde yeri olmadığından kurgunun sosyal ortamına dâhil değildir. Kahraman anlatıcı ise her şeyi bilememekle birlikte kurgunun sosyal ortamının içindedir. Dolayısıyla her iki bakış açısında belli bir yakınlık-uzaklık farklılığı vardır. Çoğulcu bakış açısı, bu yakın-uzak mesafeler arasında gidip gelerek okuyucuya hem her detayı iletir hem de kurgudan çok uzak, sosyal ortamdan bağımsız bir anlatıcının samimiyetsizliğini ortadan kaldırmış olur.

İlk olarak *Minnacık Bir Uçurum*’da “Ömer Muhip Bey, Çiçekler ve Başka Şeyler”, ben anlatıcı ile başlar, her şeyi bilen anlatıcı ile devam eder, ben anlatıcı ile sona erer. Dolayısıyla çoğulcu bakış açısının kullanıldığı gözlemlenmektedir. Yine kitaba adını veren “Minnacık Bir Uçurum”da çoğulcu bakış açısı kullanıldığı da söylenebilir. Öykü tiyatro formatındadır; tiyatro sahnesi üzerinde geçer. Bilindiği gibi tiyatro metinlerinde her kahraman anlatıcı konumdadır. Bahsolunan öyküde de karakterin sahne aldığı bölümde birinci tekil

¹⁷⁴ Çetişli, İsmail, “Bakış Açısı”, *Metin Tahlillerine Giriş*, Tuğra Matbaası, Isparta 2000, s. 91.

¹⁷⁵ Freidman, Norman, agm, *age*, s. 121.

şahıs ile konuşarak kahraman anlatıcı özelliği kazanması, aynı metinde farklı bakış açılarının kullanılmasıyla çoğulcu bakış açısına dâhil olur. Böylelikle hâkim anlatıcıdan kahraman anlatıcıya geçilerek metindeki kinaye mesafesi de ayarlanmış olur; okuyucu karakter-anlatıcı çerçevesinde hem karakterle alakalı detayları öğrenir hem de karaktere uzak kalmaz. *Gönüller Küçüldü*'de “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?” ben anlatıcı ile başlar, ancak anlatıcı her şeyi bilen nitelik kazanır, horoz ile tilkinin hikâyesi anlatılırken üçüncü tekil şahısta her şeyi bilen anlatıcı öne çıkar. Böylelikle yine çoğulcu bakış açısının kullanımından bahsedilebilir. *Zamansız*'a adını veren öyküde yine çoğul bakış açısından bahsedilebilir. Nitekim “Minnacık Bir Uçurum” gibi, hatta ondan daha kuvvetli biçimde tiyatro formatında kurgulanan öyküde her karakterin anlatıcı olması ile birlikte hâkim anlatıcının varlığından da söz edilebilir. Böylelikle farklı bakış açılarının bir arada kullanılması çoğulcu bakış açısını oluşturmaktadır. “Tozlu Topraklı Kitaplar”da da çoğulcu bakış açısıyla karşılaşılır. Hâkim anlatıcı ile başlayan öykü birinci tekil anlatıcı ile sonlanır. Çoğulcu bakış açısı ile anlatıcı karakter üzerindeki hâkimiyetini bildirmekle birlikte birinci tekil şahsa dönerek olay örgüsü içinde kahraman olur ve hâkim bakış açısının karaktere uzak kalma handikabı aşılmış olur. Öykü türü için sıklıkla kullanılmayan bu tür bakış açısı, Necati Mert'in öykülerine birkaç örnekle girmektedir.

3.7. ÜSLÛP

3.7.1. Simgesel Anlatım

Necati Mert öykücülüğünde ilk dönemden son döneme kadar simgelerle anlatımın zenginleştirildiği görülmektedir. Simgelerle daha kapalı ve farklı çağrışımlar uyandıracak şekilde anlatım imkânı yakalayan yazar, bu yolla öykülerin kapsamını genişletmiş, zaman zaman daha kapalı simgelerle tek anlam yakalanmasından ziyade öykülerin okuyucu sayısında anlam kazanmasını sağlamıştır. İlk dönem öykülerinde göstergesi belirgin olan simgeler kullanılmakla birlikte 80 sonrası öykülerde daha kapalı gösterge sistemi kullanılmıştır. Bir üslûp özelliği olarak simgesel anlatım, yazarın öykü anlayışının temellerinden yola çıkılarak anlamlandırılacak, göstergeler yorumlanacaktır. Ancak öncelikle belirtilmelidir ki, bilhassa 80 sonrası öykülerde doğrudan tek anlam elde etme iddiası yanlış olacaktır. Dolayısıyla çalışmamızda daha ziyade en kuvvetli ihtimalde olan anlamlandırmalar simgeler üzerine uygulanacaktır.

“İbrahim Usta'yı Karartan Güneş” adından da anlaşılacağı üzere simgesel anlatım hâkimiyetindedir. Değişim ve kent karşıtlığını konu alan öyküde İbrahim Usta taşrada işleri

bozulunca karısı Cabiranım'la birlikte kente göçer; ancak kentte kendisine uygun bir iş bulamaz, karısının işine yardım ederek karısının çalışması ile aile geçimini sürdürür. Söz konusu durum geleneksel aile yapısına uygun olmamakla birlikte değişimin etkisiyle kentte yaşayabilmek için zorunludur. Öyküde bu durum Cabiranım'ın gölgesinin İbrahim Usta'nın üstüne düşmesi şeklinde simgeleştirilir; güneş ve gölge metaforuyla anlatılır:

Şuraya bak, koca bir gölge! Eskiden sakız gibi olurlardı. Şimdi gölge! Benim ardımda bir güneş var galiba! Beni kavuran, beni güden bir güneş! İşimi kirleten, gölgesi İbrahim'in üstüne düşüren bir güneş! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 71)

Cabiranım'ın bu sözlerinden anlaşılmaktadır ki taşradaki geleneksel yaşantılarından kente göçtükten sonra eskisinden farklı olarak ve gelenekle çelişecek şekilde evin reisi karısının hâkimiyeti altında çalışmaktadır ve bu gölgenin İbrahim Usta'nın üstüne düşmesinin sebebi sistemdir. Güneş metaforuyla anlatılan sistem, Cabiranım'ı da kavurmakta, ezmekte, öz'e aykırı olarak yeni bir hayat sunmaktadır. Aslı itibariyle aydınlığın kaynağı olan güneş İbrahim Usta'nın kararmasına neden olmaktadır. Sistem öyle bir güneştir ki herkese eşit ışık imkânı sunmamakta, birisini aydınlatırken diğerini karanlıkta bırakmaktadır.

Aynı kitapta yer alan ve kitaba ismini veren "Gramofonlar, Radyolar, Teypler", değişim temasının yoğunlukla işlendiği öykülerde değişimin aşamalarını simgeler. Değişim taraftarı olan ve kente göçerek değişim savunusunu sürdüren Amedefendi ile kasabada değişime direnmeye çalışan Kahveci Rüstem'in hikâyesinde Rüstem, kahvesine müşteri toplamak için değişimin göstergelerine ayak uydurmak zorundadır. Teknolojinin hızla ilerlemesi ile sürekli bir yenilik doğuran değişim, önce gramofonu kahveye, dolayısıyla kasabalının hayatına sokmuş, daha sonra radyoyu, sonra ise teybi çıkararak Kahveci Rüstem'i istememesine rağmen kendine mahkûm kılmıştır. Değişimin sonu teyple de gerçekleşmez, sonrasında televizyon, daha sonra da renklisi çıkacak, birinin ödemesi bitmeden diğerini başlatarak Rüstem'i esir edecektir:

Bıktım bu gramofonlardan, radyolardan, teyplerden. Her gün bi yenisi çıkar oldu. Keyfimiz için alırken de kahvehane için alırken de yetişemedik onların süratine. Bu sefer de transistörlünün senedini ödemeye çalışırken teyp çıktı piyasaya. Her yenilik canımıza okudu bizim! Bize göre değişmiş bunlar. Baştan kanmamalıymışız bu çalgılara! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 85)

Kahveci Rüstem mahkûmiyetinin farkındadır ve çözüm yolu için eşitliği teklif etmektedir. Nitekim değişime ayak uydurmaya çalıştıkça Amedefendi kazancına kazanç eklemekte, Rüstem ise gittikçe tutsak olmaktadır. Tüm bu zıtlıkların karşısına alternatif olarak eşitlik, ideolojik anlamda sosyalizm teklifi yapılmaktadır. Değişime ayak uyduran

Amedefendi ise söz konusu kazanç durumu için başlangıçta kendisini değiştirmiş, değerlerini görünüre indirmiştir. Bu durum öyküde duvara asılı Mevlana tabağı ile anlatılmaktadır:

Hasır seccadeyi de indirmiş duvardan. Yerine Mevlâna tabağı asıp müslümanlığı şuncacık şeye sığdırmış! (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 83)

Görüldüğü gibi Amedefendi'nin inanç değerleri geçmişten farklı olarak yalnızca ufak bir sembol içerisine gizlenmiştir. Öykülerde sıklıkla vurgulanan husus, değişimin değer tanımazlığıdır. Amedefendi de dinsel değerlerini eskisine nazaran küçük bir Mevlâna tabağından ibaret kalmış, öncesindeki büyük seccadenin yerini almıştır.

“Sıkıyönetimle Gelen” ideoloji ve eleştiri çerçevesinde sıkıyönetim dönemini konu alır. Öyküde başkahraman Fatoş'tur ve henüz çocuktur. Eve gelen sıkıyönetim görevlilerine anlam verememekle birlikte babasını kahraman olarak görür ve onları alt edeceğini düşünür. Ancak görevliler kitapları aramakta, onlara el koymaktadır. Fatoş, bu durumu anlamlandıramaz; nitekim yararlı olarak bildiği kitaplardan nasıl bir zarar dokunacağını kestiremez ve bu durumu sorgular:

‘Öyleyse neden okul açıyorlar? Hem sonra kitaplar olmasa kör kuyudan nasıl kaçılacağını nereden öğrenirdik? Devi de şişleyemedik! Tilkinin tuzağına düşmekten nasıl kurtulacağımızı da bilmezdik!’ (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,134)

Fatoş'un bahsettiği kitaplar ve içeriğinden yola çıkarak anlatıcının Fatoş üzerinden sistem eleştirisi ve ideoloji savunusu yaptığını söylemek mümkündür. Burada kör kuyudan çıkmak, devin şişlenmesi, tilkinin tuzağından kurtulma simgesel anlatımı oluşturmaktadır. Buna göre kitaplar, sisteme ve değişime ayak uymamayı öğretmekte, sisteme direnişi desteklemekte ve sistemin kandırıcılığına alet olmamaya yönlendirmektedir. Kitaplardan doğacak zarara anlam veremeyen Fatoş üzerinden aktarılan düşünceler, söz konusu durumun çocuğun bakış açısında bile saçma olduğunu da vurgular. Öykünün sonunda Fatoş'un babasından “Keloğlan'ın Devi nasıl öldürdüğü”nü anlatmasını istemesi ve bunun dışardaki tank ve askerlerden dolayı sessizce yapmasını istemesi, sisteme başkaldırının simgeleştirilmesidir. Keloğlan halkı, dev ise sistemi temsil etmektedir.

Necati Mert öykücülüğünde simgesel anlatım 1980 sonrası öykülerde daha kapalı şekildedir. “Gizli Zabitan”da trende Adapazarı'ndan İstanbul'a yolculuk eden köylü ihtiyar ve Mesut'un hikâyesi anlatılır. İhtiyar, Mesut'la diyalog kurmaya, onun kimliğini çözmeye çalışır; nitekim söz konusu dönem öyküde “netametli zamanlar” şeklinde bildirilerek sıkıyönetim dönemine gönderme yapılır. Öyküde gelenek-yenilik, köylü-kentli çatışması konu edinilir ve geleneksel düşünce ihtiyarın sözlerinin aktarılmasıyla tren örneğiyle anlatılır:

Sonracığıma, biz trenci milletmişiz! Neden mi? Ata sözü tutar, ona uyar yaşarmışız! Lokomotif benzer biz makinenin ardına takılıp gitmek de aynı şey değil miymiş! Bu yüzden ihtiyar, otobüsten korkarmış, nerede bir otobüs görse darağacında hazır ip görmüş gibi olurmuş. (Minnacık Bir Uçurum, 29)

Tren, lokomotifin peşinde başka alternatifi olmaksızın arkasından diğer vagonların gitmesi suretiyle ilerler. Geleneksel yapıda da topluma lider olan kişi, kitleleri arkasından sürükleyerek onların başka yönlere kaymasını engeller. Otobüs ise kolektif hareketten ziyade, bireysel yaşamı temsil eder. Bu bağlamda ihtiyar bireyselliğe karşıdır ve “Netametli zamanlardayız, Allah otobüs kazalarından esirgesin!” diyerek modern yaşamın getirdiği bireyselliğe ve onun doğuracağı olumsuz sonuçlara gönderme yapar.

“İki Portakal”da karakterdeki değişim portakal sembolü ile hissettirilir. Avukat Cemal Bey, yanında stajyer olarak çalışmaya başlayan Serap’la gittikçe yakınlaşır, bu yakınlaşma Cemal Bey’in Serap’a meyiletmesine neden olur. Söz konusu durumu başlangıçta eşinden gizlemek isteyen Cemal Bey, eşine normalden farklı ilgi göstererek eve kanlı canlı iki portakalla gider:

O akşam, iş dönüşü iri, güzel, kanlı canlı iki portakal aldı Avukat Cemal Bey. Karısı Gülbeyaz Hanım, sevginin bu kuraldışı gösterilişi karşısında heyecanlandı, öleyazdı. Sevilme ve sevildiğini süslü bir stille öğrenmek, taze kızlarda olduğu gibi onun da hasretiymiş meğer; bilmiyormuş; o gece, içi bir yıldız gibi kayar olduğunda yalnız hasretine değil, kendi sırrına da ermiş oluyordu böylece.

(...) Ancak Gülbeyaz Hanım, yine kadınların on milyonda bir yanılışıyla yanılıp portakallardan birinin kendisine sunulduğunu sanmış; kim bilir, belki de öyle, kendi rüyasında görünmüştü. (Minnacık Bir Uçurum, 37)

Cemal Bey, aile kurumunu hiçe sayarak Serap’la gayrimeşru ilişki yaşamaya başlar, evini terk eder, Serap’la birlikte yaşar. Söz konusu durumu toplumun da kabullenmeyeceğini bilen Cemal Bey, toplumu çağdışılık ve modern olamamakla suçlar. Serap, bir sabah Cemal Bey’i geldiği gibi terk eder, eşinden de boşanmış olan Cemal Bey yalnız kalır. Oysa eşine sevgi gösterisi olarak almış olduğu portakallar, aile sıcaklığında ve mahremiyetinde beklemektedir:

Oysa sıcak bir odada, eski çarşılar kadar serin, sessiz ve sabırlı bir kadın, önündeki masada, Çin işi porselen tabakta öylece duran iri, güzel bir portakal ve hemen yanında yine öyle durup duran zarif bir bıçaksa gerçekten bekliyordurlar... Kimseler de bilmiyordur. (Minnacık Bir Uçurum, 39)

Görüldüğü gibi portakal sembolü üzerinden aile kurumun önemi ve Cemal Bey'deki bireysel değişimden sonra aile kurumundan mahrum kalışı anlatılmaktadır. Cemal Bey çağdaşlık altında ailesini dağıtmış, kendisi terk edildikten sonra ise arkasına sığındığı çağdaşlık onun yalnızlığını bastırmamıştır. Hâlbuki dağıttığı ailesi o yalnız kalmışken masada kalan portakal ve onu soymayı bekleyen bıçakla beklemededir.

Öyküden tiyatroya geçiş özelliği taşıyan “Minnacık Bir Uçurum”da sahneleme tekniği üzerine kurulan öykü, sahnelerin niteliğiyle simgesel anlatım özelliği taşır. Bir tiyatro oyunu gibi sahnelerden oluşan öyküde sahneler arası farklılık vardır; birinci sahne geleneği, ikinci sahneyse yeniliği, değişimi temsil eder. Sahnenin tamamı ise düzeni, sistemi temsil eder. Düzene ayak uyduranlara eleştiri yöneltilir:

Kasabalı izleyiciler beton sessizlikteydiler hâlâ. Sürgünleri, giyotinleri, kale zincirlerini, sehpaları, bıçakları gerektiren suçlar işleniyordu yeryüzünde. Kunt bakışlar yetmediğine, rezillik son perdeye geldiğine göre derin uğultularla protesto edilecek, ardından ıslık küfür, daha sonra da fis fis fis, fis fis fis meşveret kurup kararı uygulayı-verecekler-di: Asalım, keselim, biçelim!

Oysa ne derin mağaralardan uğuldadılar, ne küfrettiler, ne de ip yağladılar. Kalın, beton, sağır sessizlikte boş boş izlediler yalnızca. (Minnacık Bir Uçurum, 77)

Görüldüğü gibi sahnede oynanan oyun karşısında izleticiler sadece izlemekle yetinmektedir. Burada sistemin tüm eziciliğine rağmen ona ses çıkarmayan, onu kabullenen halka gönderme yapılmaktadır. Nitekim metinde de belirtildiği gibi gelenekten yeniliğe evrilen oyunda ikinci sahne artık yeniliğe kapı açmaktadır; öyküde bunun sorumlusunun halk olduğu mesajı verilir:

Her şeye karşın ikinci perde bir değişime açılıyordu. Mahmut Ağa ölmüş ve varlık oğluna kalmıştı. Köseciliğin fabrikasyona yenik düşmesiyle dümende bir boşluk olabilirdi belki, ama büyük iş merkezlerinin uyarı ve önerileriyle toparlanan oğul, bu yeni dönemde ailenin varlığını sürdürmekten öte büyütmeyi de başarmıştı.(...) (Minnacık Bir Uçurum, 78-79)

Sisteme ayak uyduran halk, azınlığın elinde olan gücün kendisini ezmeye razı olmuş, diğer güç sahipleri de kendini kurtarma telaşına giderek bireyselleşme yolunu açmışlardır. Birinci sahneye sessiz kalan kasabalı, ikinci sahnede değişimin gerçekleşmesiyle moderne ve kente ayak uydurmaya çalışan, bu çerçevede emeğinin karşılığı peşinde sürünen bireyler haline gelmiştir.

Simgesel anlatım bakımından dikkat çeken öykülerden biri de “Üçüncü Bahçe”dir. Postmodern öğelerle de beslenen öyküde karakterler belirli bir isim almaz, A, B, C şeklinde isimlendirilir. Düşsel öğelerin hâkimiyetinde geçen öyküde nehir imgesi amaca ulaşmadaki

engel olarak kullanılmıştır. Söz konusu nehir, alışılmışın aksine duruluk, saflık niteliklerinin çok ötesinde şeyler barındırmaktadır. Anlatıcı masalsi öğeler sonunda nehre ulaşır:

Az gittim, uz gittim, masal masal zaman gittim, sonunda bir nehre, nehir kıyısında da kız kardeşime rastladım.

Nehir, sellice yağmurlardan kabarmış, gürültülü ve çamurlu akıyor; bir yandan da kokuşmuş leşler, iskelet parçaları, paçavralaşmış renkli bezler, kağnılar, idam sehpaları, yok olan imparatorluklar, eskiyen modalar, gençlik yılları...ve daha nice ölümler sürüklüyor sularında. (Minnacık Bir Uçurum, 89)

Nehir, durgun su olmaması sebebiyle pislik barındırmamakta, böylelikle temizliğiyle anılagelmektedir. Edebiyatta pek çok kez farklı bağlamlarda kullanılan nehir imgesi, temelde söz konusu niteliklerinden yola çıkılarak imgeleştirilmiştir. Ancak buradaki kullanımında farklılık vardır; nehir, anlatıcının karşı kıyıya ulaşmasına engeldir ve bu engel pisliklerle doludur. Kaynağı bakımından saf olan nehir, dökülmeye düştüğü yolda pek çok zarar görür, leş ve iskeletlerle dolar. Ancak karakter tüm bu engelleri aşma çabasındadır:

Bu kez, nehir boyunca, devrilip karşı geçeye köprü olmuş bir ağaç, ya da dar ve sığ bir yer bulmak umuduyla koşuyor; bu yüzden, hiç ayrılp uzaklaşmıyordum nehirden.

Ama yoktu. Hiç geçit vermiyordu nehir. Leşler, iskeletler, savaş artıkları, imparatorluklar da çamurlu sulara kapılmış sürükleniyorlardı hep.

(...)

Benim taşralı gençliğim, okumalara gittiğim büyük kent, çalıştığım adresler, yurdumuz, hatta dünya diye bir şey kalmamıştı ortada. Tekmil dünya, bir savaştan yeni çıkmıştı sanki. Her şey öyle dehşet verici, ürperti ve yılgınlık yüklüydü ki binlerce kilometre uzayan bir yıkıntıda koşuyor, koşuyordum. (Minnacık Bir Uçurum, 89-90)

Aşılmaya çalışılan engel olarak nehir, tüm çabalarına rağmen anlatıcıya geçit vermez. Nehri kirleten, geçilmez hale sokan süreçte yüklendiği bozukluklardır. Burada nehri sistem anlamında da düşünebiliriz. Öyle ki başlangıcında kaynağından doğan nehir gibi tertemiz olan sistem de mücadeleler, anlaşmazlıklar, kavgalar ve en önemlisi maruz kaldığı değişimle kirlenmiştir. Anlatıcı ise sistemi aşmak, karşı kıyıda kalan öz'üne ulaşabilmek için mücadele vermektedir; nehrin karşı kıyısı adeta ütopyadır. Bulunduğu kıyıda karısı ile bir araya gelen anlatıcı, karşıya geçme gayesini yitirmiş, ailesine kavuşmakla öz'e dönme eğilimini ertelemiştir. Nitekim karısı ile birlikte karşıya geçmek üzere bir geçit bulan anlatıcı, bu sefer de geçiti engelleyen askerle karşılaşır; asker onları kaşıya geçirmez. Burada askerin engel olması çerçevesinde öykünün 80 sonrası memnuniyetsizliği ifade edecek tarzda nehrin pisliğini öne çıkardığı görülmektedir. 70 kuşağı öykücülerinin ideoloji ve eleştiri bünyesinde

amaçladıklarının 80 ihtilaliyle engellenmesi, burada nehir imgesi ile anlatılmıştır. Nehrin karşı kıyısı 70'lerde amaçlananları içerir; ancak ihtilalle öyle engeller koyulmuştur ki, bu bağlamda öz'e dönmenin yolu kapanmıştır.

“Kasabada Günebakan”da sistemin birey üzerindeki etkisi kapan metaforu ile anlatılmıştır. Kasabaya yeni gelen (sürülen) Tuğrul, başlangıçta diğerleri ile muhatap olmamaktadır ve bu durum kasabalının dikkatini çeker. Tuğrul'un kasabalıyla ilk toplandığı mecliste aralarında geçen değişim tartışması esnasında birden sahne değişir; Recep'in kurduğu kapana fare yakalanmıştır:

'Dadanmıştı namussuz. Kapanı peynirleyince kaçamadı yakalandı.' Kalın kalın gülüyordu Recep.

Masalar boşalmış, sokağa çıkılıyordu. Recep'in elinden aldı kapanı, şimdi Kâmil'deydi kapan. Çeşme başına geldiler. Fır fır dönüyordu tel kafes içinde fare. İri, korkar, sinirliydi. Kapanı sallıyor, sallıyor, hayvanı yeterince sersemletemiyordu Kâmil. Fare sersemeler gibi oluyor, sallama durduğunda kendini toplayıp yeniden fır dönmeye, kurtuluş yolları aramaya başlıyordu. Anasonlu kahkahalar ve öç duyguları ile kapanı çeşmeye uzattı Kâmil; duyun boşanmasıyla hayvanın dönüşleri azaldı, nefesi tıkanı; boğulmaya, debelenmeye başladı fare. Kapan yere düştüğünde artık kıpırdayamıyordu. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 57)

Burada kapana kısılan fare ile değişen sisteme mensup bireyler arasında benzerlik kurulabilir ve farenin sistemin altında kalanları temsil ettiği söylenebilir. Nitekim fareyi sersemletmeye çalışan ve çeşmede boğan, kasabada açtığı mağazayla kentteki yenilikleri kasabalıya ulaştıran ve her yenilikle kasabalıyı borçlandırarak hayatını ipotek altına alan Kâmil'dir. Yine farenin yakalanma ve suda boğulma sahnesinin modernleşme ve değişim tartışmalarının hemen ardından gerçekleşmesi söz konusu yorumu yapmamıza destek olur. Bu durum öykü içinde de desteklenmektedir. Ekonomik krizin baş göstermesiyle kasabalı kapana kısılan ve suda boğulan fareye benzer:

Esnaf, yeni alıcıları ürkütür, ciro elden gider diye, alacaklıların üstüne genellikle icraya gitmez, onları suyuna bırakır, alacağını güler yüzle almaya çalışır. Ama kasaba hatta yurdumuz öyle günler yaşıyordu ki bankerler batıyor, olağanüstü yöntemler uygulanmaya konuyor, faizler yükseliyor, toptan alışverişler peşine kayıyordu. Mağazacı Kâmil, Meyhaneci Recep, esnafın küçüğü, büyüğü, tüccar, holding, aylıklı, ücretli...herkes bir başka sıkıntı içindeydi ve kapanı tutanlar da sanki bir başka devasa kapan içinde fır dönüyordu. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 59)

Kapanı tutanlar daha büyük bir kapan içinde olduklarının farkında değildir. Ancak, nasıl ki fare peyniri elde etme uğruna kapanda sıkılmış ve boğulmasına sebep olmuştur, kasabalı da sistemin getirdiği bolluk üzerine yaşam standartlarını yükseltmiş, ancak sistem

söz konusu yaşam standartlarını tıpkı kapana koyulan peynir gibi kullanılmıştır ve buna kanan kasabalı, büyük bir kapan içinde sıkışıp kalmıştır. Farenin kurtulamaması gibi kasabalı da bu liberal kapandan kurtulamayacaktır.

“Çardakta”da öyküye ismini veren çardak, özgürlük alanı içerisinde anlatıcıyı tutsak etmesi ve bu bağlamda yaş bakımından artık özgürlüğünü yaşayamayan anlatıcının tutsaklığını temsil etmektedir. Çardak, anlatıcının yaşının ilerlemesiyle ortaya çıkan aciziyetinin sembolüdür; bu durum anlatıcı tarafından doğrudan dile getirilir:

Oysa hiç sevmemiştim çardağı, ona düşman kesilmiştim. Bunca dirilik, gençlik, güzellik fışkıran bir ortamda hastalık simgesi gibi görünmüştü bana. Çocuk bahçesi, voleybol alanı, yemekhane, gazino ve denizin tam da orta yerinde koltuk değnekleriyle salaş salaş dikilmesini görmez de, diriliğin haddini bildirmeye, gençlerin cümlesine gözdağı vermeye çalışırdı. Belki de öyle değildi ama bana öyle geliyordu. Dört köşeden dikili dört direk, kirece bulanmışlığıyla hastaneden başka usa ne gelebilirdi ki! Gerili teller arasından gire çıka çatıyı hasırlayan sarmaşık asma ise ruh hastalığının bir başka göstergesi, sinamekiliğin ta kendisiydi.(...)
(Geceye Uçurulan Güvercinler, 99)

Aynı öyküde geçen ayna metaforu ile modern düzenin aldaticılığı ve dış görünüşe önem vermesi vurgulanmaktadır. Ayna, yalnızca görüneni yansıtmaktadır ve modern insan aynanın bu gizli gerçeği göz ardı etmesine kanmakta, onu asıl gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Aynalar, asıl gerçekliği göstermemesi bakımından yalancı olarak nitelenir:

‘Yo yo hanım kızım, sakın bir daha yapmayın!’ dedi kadın. ‘Aynalara güvenmeyin. Aynalara güvenilmez. Aynalar dışımızı gösterir, gözümüzün gördüğünü. Dış güzelliğe tutkun olanlar yüz verir aynalara. Oysa insanca güzellenmek duyarlıkla olur, boyutlu ilişkiyle olur. Ruh sağlığını yansıtabilir mi aynalar? Onu kendimiz yakalamak zorundayız.’

Ne diyordu bu yaşlı kadınlar? Bunca yıl birlikte yaşadığım gençliğim, gençliğimiz, pahalı mayolarımız, dizim dizim giysilerimiz, kutu kutu, şişe şişe kozmetiklerimiz, becerikli kuaförlere teslim edilen saçlarımız, Jr.bencilliğimiz, Ajda güzelliğimiz hep aynaların yalanı mı?
(Geceye Uçurulan Güvercinler, 100)

Anlatıcı, modern düzenin bireyi tatmin eden tüm getirilerinin dış görünüşte kaldığı için aynalar bağlamında iç güzelliği göstermemesi bakımından yalanlandığını kabullenemez. Çardakta kısıp kalan anlatıcı, yaşlı kadının deyişleriyle hayatının hata üzerine inşa edildiği kabul etmek istememektedir. Diğer taraftansa kentli insanın tek tipleşmesini eleştirmekte, kendini gelenekle yenilik arasında bir yere koyma çabasına girmektedir.

“Köprü Başında”da anlatıcının karşılaştığı fahişe ile anayasa arasında benzerlik kurulmakta, bu benzetme sonrasında kadın Anayasa adı ile öyküde yer almaktadır. Anayasa’nın 20.maddesinden yola çıkarak söz konusu benzetmeyi gerçekleştiren anlatıcı, bu yolla öyküsüne ağır siyasi göndermeler yükler. Sistem ve ideoloji eleştiri yoğunluğuna sahip öyküde sistemi temsil eden Anayasa, askerin kendisini koruması ve bu korunma ile iş adamına prim vererek köprüden uzaklaşması, söz konusu siyasal göndermelere örnektir. Ayrıca bu tarz öykülerde geçen ‘köprü’ metaforu da dikkat çekicidir. Daha önce de “Köprü” adlı öyküde karşılaştığımız ve geçişi temsil etmesi bakımından önemseydiğimiz köprü burada da karşımıza çıkar. Değişim merkezi etrafına inşa edilmiş Necati Mert öykücülüğünde değişime geçiş sürecini temsilen köprü dikkat çekici şekilde kullanılmıştır.

Simgesel anlatım “Şapka”da yoğun biçimde karşımıza çıkar. Necati Mert öykülerinin en kısası olan öykü, baştan sona mecaz ve simgelerle yüklüdür ve öykünün sonunda içerikteki başarısızlık ve hayal kırıklığı şapka alımında karşılaşılan aksiliğe benzetilmektedir. Karakterlerin ilik ve düğme olmak üzere olması ve arkasından mekânın özellikleri, metnin içeriğinin cinsellik bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Özellikle “Sırt dönüldü, uykuya dalındı” ifadesi söz konusu tespitimizi desteklemektedir. Cinsellik temalı öyküde cinsellikle alakalı herhangi bir ifade kullanmaksızın söz konusu durumun sembollerle ifade edilmesi, Necati Mert öykücülüğünde simgesel anlatımın yeri ve kullanımı bakımından önemlidir. Cinsellik temasının sembollerle ifade edilmesi “Çamdağı’nın Keşfi”nde de karşımıza çıkar. Öykünün adındaki keşif Çamdağı’ndan ziyade Oktay ve Perihan’ın birbirlerini keşfidir. Perihan, başlangıçta isteksiz olduğu Oktay’a karşı git geller yaşamakta, bu durum öyküde ‘kahve kabarması’ şeklinde ifadelendirilmektedir:

Cezveyi ocaktan aldı Perihan, kahve indi. Verdi, kabardı. Aldı verdi, aldı verdi. Defalarca. Bu çocuk önünde gönlü de böyleydi işte. Bir kabarıyor, bir iniyor. Hep kabarsa!...” (45-46)

“Perihan ne sıcak bakıyor şimdi de!

Öyledir, bakar! Kahvesi kabardı yeniden. Üstelik cezveyi çekmeye de niyeti yok. İsterse taşsın. Çünkü gördü ki Oktay’daki yapmacıklık gelip geçicidir. Habis değil.” (47)

“Ocak da kahve de darmadağın zaten!” (48)

“Kahvesi yeniden kabarr Perihan’ın. Hisseder ki bir daha hiç inmeyecektir. (Gönüller Küçüldü, 48)

Perihan ile Oktay'ın birbirlerine yakınlaşması yalnızca birbirlerine hissettikleri ölçüsünde değildir; daha ötesi de vardır ki bu durum öyküde kapalı anlatımla işlenmiştir. Öncelikle hissettirilen durum, sonrasında birbirlerini keşfe giden yolda simgeleştirilmektedir:

Oktay rahat. Yolla bir aşinalığı var sanki.

Perihan'sa taşlı topraklı irice bir parça olmuş düşüyor, düşüyor, düşüyor... Kendi uçurumuna düşüyor. Ötesinde yılanları, sıcakları, erimiş madenleri, denizleri olabileceğini düşünüyor. Öyle ya tabiattan içerde esrar dolu ikinci bir tabiat varken bizden içerde niye olmasın?

Düze indiklerinde keşfinden sonsuz memnundur Perihan.

Peki, ya Oktay şimdi kendisine nasıldır?

Oktay'a bakar.

Robenson'u görür.

Kahvesi yeniden kabarr Perihan'ın. Hisseder ki bir daha hiç inmeyecektir. (Gönüller Küçüldü, 48)

Masalsı öğelerle kurulan ve karakterleri ile simgesel anlatım tarzı oluşturan “Bak Sırtın Yere Gelir miydi?”de değişim sonrasında parasal gücün diğer tüm güçlerin ötesine geçtiği konu edinilir. Öykü geçmişe özlemle başlar, anlatıcının da doğrudan belirtmesiyle masal özelliği kazanır. Burada insan dışı karakterler söz konusudur; horoz ile tilkinin hikâyesi anlatılır. Paytoncunun oğlu Horoz, babasının ölümünden sonra hem okumaya hem de baba mesleğini sürdürmeye devam eder. Söz konusu yoğunlukta yaşam mücadelesi veren Horoz, baba parası ile geçinen, başkalarının emeklerini sömüren ve herhangi bir işle uğraşmaksızın kazanç sağlayan tilkilere de öfke duyar:

Çünkü tilkiler tembel, tilkiler beleşçi, tilkiler cambaz, tilkiler hinoğluhin. Çalıp çırpınsınlar, kapıp götürsünler, başka düşündükleri yok tilkilerin. (85)

Tilki, horozun değişim sonrası kaybolan mesleğini bırakmasını, kendisinin kullandığı taksinin artık faytonun yerini aldığını söyler ve horozun İstanbul'a gitmesine neden olur. Aradan yıllar geçer. Horoz sanat ve teknikle donanarak doğduğu yere geri döner. Tilkinin gözünde horozun kazançları hiçbir şey ifade etmez ve onu hala kaybetmiş olarak görür:

Tilki, horozu baştan aşağı süzmüş, tartmış, daha sonra:

‘Eee ne var ne yok? Ne edindin görmeyeli?’ diye sormuş.

‘Bir kemanım, bir T cetvelim, bir de daktilom var.’

‘Ne işe yarar bunlar?’

‘Avrupa’nın en iyi keman çalan dört ustasından biriyim. Açılan her barajın hesaplarında benim imzam var. Ulusumun adı da kitaplarımla dünya edebiyatına geçti.’

Tilki:

‘Sokak başındaki şu apartman, yanındaki pasaj, karşıdaki otel ve bankanın bulunduğu yer benim. Ayrıca gölde de iki evim var.’ demiş.

Sonra pişmanlığını dile getirmiş:

‘Ah, ah! Şimdiki aklım olsaydı kaçırır mıydım seni? Bir taksi de sana çekerdim. Şoförüm olduğunda, bak sırtın yere gelir miydi böyle?’ (Gönüller Küçüldü, 86-87)

Tilki, horozun kazandığı meziyetleri kaybedilmişlik olarak görmekte, onun için hayıflanmaktadır. Öyküde karakterlerin horoz ve tilki şeklinde seçilmesi fabl türünü hatırlatmakta ve tilkinin kurnazlığıyla öne çıkması dikkat çekmektedir. Horoz ise tilki karşısında gerçek anlamda fitrat bakımından güçsüzdür; öyküdeki kullanımı da bu yöndedir. Değişen sistemde her türlü bilgi, teknik ve sanatsal becerinin karşısında paranın ezici gücü eleştirisi yapılmaktadır.

Görüldüğü gibi ilk dönem ürünlerinde göndermesi net olan ve mevcut durumun farklı şekilde işlenmesi, öyküleştirmesi bağlamında kullanılan semboller ileriki dönemlerde daha kapalı şekle bürünmüştür. Ağır göndermelerle de birlikte kullanılan semboller, benzetmeler yoluyla anlatıma kuvvet kazandırmıştır. Özellikle cinsellik bağlamında doğrudan işlenmeyen tema, simgesel anlatım yoluyla hissettirilmiştir. Değişim, ideoloji ve eleştiri temasının yoğunluğu son dönem öykülere kadar görülse de söz konusu temalar simgesel anlatım aracılığıyla ve yer yer postmodern ve düşsel öğeler yardımıyla desteklenerek yeni bir anlatım tarzı oluşturulmuştur. Hedefi belli olan ve göndergesi işlenen tema çerçevesinde çözümlenebilen öykülerde, zaman zaman kullanılan daha kapalı üslûp, tek anlam yüklenmekten ziyade farklı çağrışımlar uyandırabilecek şekilde yer almıştır. Necati Mert öykücülüğünde simgesel anlatım burada verdiğimiz örnekler dışında pek çok öyküde de karşımıza çıkabilmektedir.

3.7.2. Benzetmeler

Benzetme (teşbih), edebiyatta söze güç katma, anlamı kuvvetlendirme amacıyla farklı türlerde sıklıkla kullanılan bir edebî sanattır. Tanım olarak: “Aralarında çeşitli yönlerden benzerlik bulunan iki varlıktan zayıfını kuvvetlisine benzetmek”¹⁷⁶ şeklindedir.

¹⁷⁶ Kocakaplan, İsa, *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2002.

Necati Mert öykücülüğünde benzetmeler yoğunluklu olarak karşımıza çıkar. Diğer üslûp özellikleri yanında dikkat çekici özellikler taşıyan benzetmeler, ilk dönemden son döneme kadar yoğunluğunu sürdürür. Öykü türünün kısa olma özelliği neticesinde çarpıcı benzetmelerle anlamı kuvvetlendirme özelliği Necati Mert öykülerinde öne çıkar. Söz konusu benzetmeler simgesel anlatımı da destekler biçimde kullanılır. Tür olarak kimi benzetmelerde benzetme edatı kullanılarak benzetme açığa çıkarılmış, kimilerinde yalnızca benzeyen ve benzetilen öğeler kullanılarak daha kapalı benzetmeler elde edilmiştir. Özellikle değişim, kentleşme, ideoloji eleştirisi yapılan Necati Mert öykücülüğünde benzetmelerle eleştirinin gücü artırılmıştır.

“Büyük Mağaza veya On Bir Paça Nizami”de Selami, Nizami’yi kentteki fabrikadan gelen maaşlı iş teklifine ikna etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda mesleklerinin yitiminden bahsederken kullanılan benzetme öne çıkar:

Aklını başına devşir Nizami. Hepimiz öldük. Sen de, ben de. Ama sen ölümüne cevizden tabur istiyorsun. Oysa şu haline bak! Göbeğinin altında on bir paçayla kalmış da nohut yutmuş solucana dönmüşsün. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler,59-60)

Nizami’nin dış görünüşü, kente gitmeye ikna etme adına solucana benzetilerek durumun vahametine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Yine aynı öyküde kasabada zamanla zanaatkârların mesleklerini elinden alacak şekilde büyük mağazalar açılacaktır ve müşterilere zanaatkârlardan daha cazip imkânlar tanır. Nizami’nin dükkânına gelen broşür hepsini hayrete düşürür; tanınan kolaylıklar batan geminin yağmalanmasına benzetilir. Benzetme kurulurken ‘sanki’ edatından yararlanır:

Sanki bir gemi batmıştı da onun artıkları yağmalanıyordu, ya da bir şebeke yakalanmıştı da kaçak malları halka dağıtıyordu. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 61-62)

“Sıkıyönetimle Gelen”de ideoloji ve eleştiri teması çocuk karakter Fatoş’un gözünden işlenmektedir. Fatoş, sıkıyönetim görevlilerini masallardan öğrendiği devlere benzetmekte, anlatıcı bu yolla söz konusu baskı dönemine eleştirilerini yöneltmektedir. Eve ani baskınla gelen subayların ev içindeki hareketleri masallarda korku unsuru uyandıran devlerin hareketleri ile eşdeğerdir:

Fatoş o kadar korkmuştu ki asmasalar da bin beter edeceklerinden emindi. Bu yüzden, Fatoş masallardaki devlerin önünde, bir dudağı yerde bir dudağı gökte arapların elinde kalmış gibi umarsız görüyordu kendini. (Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 132)

Benzetmenin karakterin içinde bulunduğu durumu kuvvetlendirmek amacıyla kullanımı da karşımıza çıkar. “İki Portakal”da stajyeri Serap’la birlikte yaşamaya başlayan ve

aile düzenini bozan Avukat Cemal Bey'in, Serap kendisini terk ettikten sonra ortada kalması 'kereviz'e benzetilmektedir ve anlatıcı Cemal Bey'in düştüğü duruma acıdığını, bu durumdan ders çıkarılmasını kurduğu benzetme yoluyla vurgulamaktadır.

Avukat Cemal Bey, söylemesi güç, o derbeder yatakta hiç özenilmeyecek halde, nasıl diyeyim, bir kap terbiyeli kereviz gibi kalakaldı. (Minnacık Bir Uçurum, 38)

“Bekârlar Hamamı”nda kurulan benzetmeler, kente tutunamayan öğrencinin durumunun bildirilmesi bakımından çarpıcı nitelik taşır. Hamama giden anlatıcı, burada maruz kaldığı yabancılaşma ve çaresizliğini benzetme yoluyla aktarır. Yine kent içindeki tutunamama, kendini güvensiz hissetme ve buna rağmen gözü yükseklerde kalma halini benzetme yoluyla ifade eder ki burada benzetme edatlarının kullanımıyla benzetmeler sağlanır:

Islak sandalyeye donumla oturamıyorum ama. Soyunamıyorum da. Bulvar yerde çıplak kalakalmış gibi oluyorum. Elimde sabunum, temiz çamaşırlarımla yolu derin çaya rastlamış çaresiz yolcuymuş sanki. Uzanacak köprü bekliyorum. (53)

Gözlerini, döndükçe hem açılan, hem yükselen zincirli salıncaklardan ayıramayan, ama yine de kendini atlıkarıncada güven arayan lunapark çocukları gibiyim. (Minnacık Bir Uçurum, 55)

“Kartpostal Titreşim”, diğer öykülerin aksine kentliliği ve değişim sonrası oluşan özgürlük alanını savunmaktadır. Burada özgürlük bağlamında öne çıkarılan konu evliliğdir. Anlatıcı evlilikle alakalı düşüncelerini sıralarken onu her türlü özgürlüğü engelleyici ve son çare olarak başvurulmuş bir kurum olarak görür ve bu yönde benzetmelerle anlatır:

Evlilik!

Duvarları aşıp kasaba dışına çıkamayanların çektiği hücre hapsi!

Denize düştüğümüzde sarıldığımız yılan!

Sağ kalmanın sevinciyle ömür boyu bırakamadığımız cankurtaran simidi!

Yeni çağların doğumunu sinsi sinsi boğan sipiral!

Yuvanın selameti için bileklerimize prangalanan çocuklar!

(...)

Cinsiyetimizi rahat kullanmak için giriştiğimiz, ama kullanamadığımız gibi, ezmesine de katlandığımız bir şahmerdan evlilik! (Minnacık Bir Uçurum, 60)

Benzetme sanatının en yoğun kullanımlarından biri “Ömer Muhip Bey, Çiçekler ve Başka Şeyler”de karşımıza çıkar. Başkarakter Ömer Muhip Bey'in çiçeklerle örülü bir

dünyası vardır ve bu dünyadaki çiçekler ile insanlar arasında benzerlikler kurulmakta, böylelikle çiçekler öyküde kahraman olma konumuna yükselmektedir. Çiçeklerin özellikleri, bazı insan guruplarının görünüş ve hareketleri ile benzeştirilir, bu yolla uzun benzetmeler kurulur. Özellikle belirtilmelidir ki bahsi geçen benzetmelerde benzetme edatı kullanılmamak suretiyle, benzeyen ve benzetilen öğelerin kullanılmaması simgesel anlatıma da yol açmakta, çiçeklerin durumu ile benzetildiği insan tipleri çerçevesinde semboller üretilmekte, çiçekler söz konusu insan tiplerini temsil eden sembol vasfı kazanmaktadır:

Nedense Mor Zambak da öyle bilinir. Hoş, bu yerli çiçek bacıklarını ve kalçalarını açıkta bırakan ta beline kadar yırtmaçlı elbisesiyle orada burada piyasa yapmaktan pek hoşlanır. Baş döndürerek kokar. Hafif de sarhoştur. Eh, gençtir de, nasıl bir şeydir merakıyla bir iki öpüştüğü de olmuştur herhalde; amma, yukarıda Allah var, başkaca bir kötülüğünü iştinmedik. Bir de, kibarlar arasına katıldığında, aslından bir sapıyla gizlenip kendisini İris, Sisam, Süsen gibi, ancak vaftiz adları olabilecek rumuzlarla tanıtmayı bıraksa! Cahilliktir, ileride inşallah düzelir.

İşte Telgrafçiği, onun da sanki düzelmiş, yaptığı uygun evlilikle toparlanıp evine çekilmişidir. Gönlünde Alacalı Sarmaşık gibi genç genç sarılmak ya da Hançerçiği'nin, taklidini ancak bir şark dansözünün alabileceği uzanışıyla uzanmak belki hâlâ vardır. Ama madem uzun yeşil kadife elbisesiyle artık, madem göğsündeki gümüşle rahmetlinin hatırasına saygılıdır hep, minicik beyaz çiçeklerinin açtığı mevsim Paşakılıcı aşka gelip: 'Nâzenînim perişânım lutf et münâsiptir!' deyû dil döküp kollarını açıp onu 'der-kenâr etmek' istediğinde, Ejderkanı Göksu usulü bıyık burup cinas söylediğinde de madem bu temiz olmayan sözlerden utanıp kızarmaktadır, öyleyse hanımefendiliği yine de tam kabul olunmalıdır. (...)

Saygı gösterilen bir diğer çiçek de Orkide. Aslında Orkide ne saygıyı hak etmiştir, ne de sanıldığı kadar asildir. (...)

Ekmea olsun, Afelandra olsun kendi hallerinde hatunlardır. Gece gündüz beraberdirler. Kavgasız gürültüsüzdürler. (...)

Sardunya öyle mi ya? Nesilden nesile tanıtılarak aktarılmış, her nesil de kendince tanımıştır onu. (...)

Lale de, Gül de eskimemişmiş! Geçiniz efenim geçiniz! Onların itibarları değil eskimeyen, alıp yürümüş şöhretleri. Yoksa az entrika çevirmemişler, az kirli işlere bulaşmamışlardır. (...)

Karanfil 'yosma'dır 'mosma'dır diye adı çıkmıştır ya, yalandır bu. Aslında Gül'dür, seksapeli olan. Sonra Gül, ona 'courtisane'ca bir zeyreklik de katmıştır. Karanfilin yaptığı ise yaradılışın verdiği güzelliği ruhundan ayırmadan göstermektir nihayet. (...)

Yosma denince akla Katleya gelmeli. Kâfir...bir sap, bir yapraktır; ama yalnızlığına tezat süslenmez mi? (...)

Pervane Orkidesi de Katleya'nın huyundandır. Akrabadlılar da. Hatta, vücudu henüz duş almışçasına sıcak ve ıslaktır, âlâ fahişe de olabilir. (...)

Gelinduvağı bu rolde olmayı ne kadar isterdi! (...)

Kala evlendi. Evlenir evlenemez de eşini yitirdi, dul kaldı. Hiç evlenmemiş gibi oldu. (...)

Buhurumeryem'in muayyen günleri aksamaya başladı.

Kalyoz hanidir üstünü görmüyor.

Kordilin de öyle.

(...)

Gloksinya yeni doğmuş kuzu canlılığında.

Sinerarya renkleri, boylanışı ve tüylenip kendini gösterişi ile aşığına kaçamaklar veriyor sanki.

Camgüzeli'nin dilinde, inanılmaz ama yakası açılmadık hikâyeler.

En münasebetsiz zamanda damlayışı ve güler yüzlü kalçalarıyla girişi ile de sadece evin hanımcığını öfkeliendiren, komşunun kızı havai fişek karısı Açelya.

Aşkın güzelliklerine Glayöl'ün erişi zaman zaman oluyor. Eşinden bu yüzden memnun değil. (...)

Afrikamenekşesi, kadınlığını, kendi iç dünyasına tırmanışla bilinç almış bşr maneviyat seyyahı.

Bunalımlı, sabit bakışlı, pejmürde kılıklı, dağınık saçlı, şüphesiz de esrarkeş bir 'avant-garde' genç kız: Bilberjya.

Atatürkçiçeği mi? Yaşayan bir çiçek değil, ama plastiğin bu hissi veren mucizesiymiş sanki! (...)

Müjde! Gardenya'nın testleri pozitif çıktı! (Minnacık Bir Uçurum, 64-65-66-67-68)

Yapmış olduğumuz uzun alıntıda görülmektedir ki Ömer Muhip Bey'in dünyasını oluşturan çiçekler, insana mahsus özelliklerle onun dünyasının bireyleri olmuşlardır. Öyküde söz konusu durum benzetme temelli, ancak benzetilen unsur insanın kullanılmadığı kapalı istiare sanatı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Ömer Muhip Bey'in çiçeklerle kurulmuş dünyasının fertleri, birbirleri ile olan ilişkileriyle, kurdukları akrabalıklarıyla, dış görünüşleriyle, temsil ettikleriyle, kapalı istiare yoluyla bambaşka bir dünyanın kapılarını aralamaktadır. Kent içinde çiçekleriyle yaşayan Ömer Muhip Bey'in dünyası, dış dünyadakilerin özelliklerini taşımakla birlikte kentliliğin getirdiklerinden uzak olarak kendi

muhayyilesinde var olmuştur ve bu dünya moderne direnmenin farklı bir duruşu şeklinde, kendi oluşturduğu alternatif yaşam alanı anlatılmıştır.

“Minnacık Bir Uçurum”da tiyatro-öykü birleşimi yapı kullanılmıştır. Öykünün girişinde, bir oyun metninde de karşılaşılabileceği gibi mekân tasviri yapılır ve bu noktada uygulanan benzetme dikkat çekicidir. Ayın görünüşünün sönüklüğü ve mekân tasviri yoluyla anlatılacak ortam ve durumdan memnuniyetsizlik, benzetme yoluyla kuvvetlendirilmiştir:

Ay tostoparlaktı, ama ışıl ışıl değildi. Kullanılmış bir paraşüt ya da nice şişirildikten sonra unutulmuş bir balon gibi havasız, kırış buruştu. (Minnacık Bir Uçurum, 75)

Minnacık Bir Uçurum, benzeyen benzetilen ilişkisinde kuvvetli benzetmelere sahiptir ve özellikle değişim ve kentleşme eleştirisi temalarına sahip öyküler ağırlıktadır. “Amortiden Bir Gün”de kentleşme eleştirisi öne çıkar. Kentin tüm yük ve sorumluluklarından sıyrılarak kendince bir gün yaşayan, bu yolla kent içinde dolaşmaya çıkan anlatıcı, etrafta gözlemlediklerini anlatır. Apartman önünde sıkışan çocuklardan yola çıkarak, kente dışardan gelen ve oraya tutunmak için çeşitli mücadeleler vererek çocukluğunu yaşamayıp yetişkinliğe adım atan çocukları anlatır ve bu noktada anlam, benzetme ile güçlendirilir:

Hayallerin en kolay genişleyeceği yaşlarda olmalarına karşın bir vav gibi kendi içlerine kıvrılıp sur diplerinde, izbelerde, köprü altlarında yatan, bir acılı lahmacunu bir dilim ekmeğe katıklayan, onu da bir ömür yiyen çocuklar! (Minnacık Bir Uçurum, 102)

Geceye Uçurulan Güvercinler de nitelik bakımından güçlü benzetmelere sahiptir. Bu çerçevede Necati Mert öykücülüğünün 1980 sonrasında (*Payton’un F’si*’nde yazar, büyük kırılmanın 1982’de başladığını söyler) biçimsel yeniliklerle kuvvetlendirildiğini söylemek mümkündür. “Sigara”da, tutuklanan anlatıcının cezaevi yolunda özgürlük-tutukluluk karşılaştırması sonrasında tutuklu hali ile ilgili benzetmesi karşımıza çıkar:

Oysa kapan özgürlüğündeki insanlar gibi farecikleriz! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 27)

‘Kapan’ metaforu, “Simgesel Anlatım” başlığında işlediğimiz çerçevede burada da karşımıza çıkar. Modern insan, görünürde tutsaklıktan sıyrılmış gibi olsa da onun özgürlüğü ancak kapanın izin verdiği ölçüdedir; buradaki kapan ise “Kasabada Günebakan”da olduğu gibi ekonomik sistemi temsil eder. “Sigara”da anlatıcı sigara içip içmeme üzerinden genele tutunup tutunamama meselesini işler. Nitekim gençliğinden beri sigaraya alışamayan anlatıcı, onu oyunda aktif olan orta saha adamlarının işi olarak görür. Burada, Necati Mert öykücülüğünde meslek bilgisi bakımından sıklıkla karşımıza çıkan fotoğrafçılık çerçevesinde de benzetme kullanılmıştır. Fotoğrafçılıkta baskıda resmi büyütme yarayan agrandisör ile

anlatıcı arasında benzerlik kurulmuştur. Bu bağlamda ötekini önceleyen, ancak kendini hep geride bırakan karakter yapısı vurgulanmıştır:

Hep kıyı teknesinde yaşadım, açık denize yollanmadım hiç. Hani yeden futbolcular vardır; antrenmanlara katıldıkları, form korudukları, futbolun getirdiği bütün disiplinlere uyup tövbeli yaşadıkları hatta as oyuncular kadar becerikli oldukları halde sahanın dışına mahkûm yedekler; işte onlar gibi ben de orta sahaya çıkmaktayım, yıldızım yüksek değilmiş benim de.

(...)

Beceremeyişimin nedeni, belki de sigarayı orta saha adamlarına layık gördüğümüdür. Kendim ne kadar silikleşmiş, yıldızımın ne kadar alçakta eyleştigiğine inanmışsam karşımdakini de o denli yüceltmişimdir. Agrandisör gibiydim ben!.. Büyüten, ama kendi büyümeyen. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 27)

“Poyrazlar, Bir İçli Kuş”ta teknik-içerik özdeşliğinin benzetme yoluyla kullanıldığı görülür. Kadın anlatıcının yalnızlığı ve bekleyişini kuvvetlendirilmesi bakımından benzetmelerin arka arkaya sıralanması bakımından yoğunluğu dikkat çekicidir:

Biliyorum, bir gün biri çıkacak; gizlide, kapalıda, örtük olanda, yani sessizlikte, yumuşaklıkta, cırlak olmayan bir dille yazılmış bir metne eğilir gibi eğilip beni çözmeye çalışan biri; fırından on beş yaşın kız çocuğu çıtır çıtırlığıyla çıkmış bir francalada şıp diye görülen o hayat duygusunun bende de tıp tıp attığını duyan biri; böyle biri çıkacak, yerini sevmiş bir açalya gibi renk renk açtıracak beni, biliyorum! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 130)

Kendisi ile metin arasında benzerlik kuran anlatıcı, metnin nasıl olması gerektiği hakkında da bilgi vermektedir. Buna göre kapalı, cırlak iddiaları olmayan bir metin, olması gereken öykü biçimi şeklinde nitelenir. Anlatıcının Poyrazlar’a gitme meselesindeki karşısındaki tutumu da yine benzetme yoluyla anlatılır:

Hiç içesiniz yokken, sırf uzatılan bir sigarayı ve uzatanı geri çevirmiş olmak için çantanızdaki kendi sigaranızı alıp yakmaktaki o dayanılmaz çekicilikle mi çıktı acaba? (Geceye Uçurulan Güvercinler, 133)

Bir üslûp özelliği olarak benzetme, bir başka metne, yazara gönderme kanalıyla da uygulanmıştır. Bu çerçevede “Ablasız”da, başka metinden yararlanma özelliği bakımından benzetmenin metinlerarasılık tekniğini kuvvetlendirdiği görülmektedir:

Çocuk önüne baktı. Durdu. Bir Oktay Akbal cümlesi gibi kesik kesik, titreşim, kırık, sanki yüklemiş: (...) (Geceye Uçurulan Güvercinler, 140)

“Çiğdem”de anlatılan yaylanın tasviri, gönderme yapılan metin ve yazarlarla benzetme kurularak gerçekleştirilir. Sanat hakkında düşüncelerin aktarılması yoluyla öykü-

teknik özdeşliğinin de bulunduğu benzetmede adeta, anlatıcıyı cezbeden yaylanın okuyucuyu da cezbetmesi beklenir:

Bilirsin, sanat mantıklı bir düzenlemedir. Sanatçı, doğanın gelişigüzelliğinden seçer, öyle kotarır yapıtını. Ama doğada da mantık olduğunu, doğa'nın da sanatın yerine geçebileceğini ilk kez Çiğdem'de gördüm. Doğan, güneş değil de Homeros'un gül tenli şafağı idi sanki. Ya da bir tiyatronun yükselen reostasında Çehov'a perde açılıyordu. (Gönüller Küçüldü, 54)

Gönüller Küçüldü'de benzetmelerin kullanımı bakımından en dikkat çekici öykü "Hay Ben Senin"dir. Dükkâna gelen karakterin içeriye girişiyile birlikte başlayan benzetme ileri seviyeye yükselerek açık istiareye döner. İlk olarak benzetme olduğu açıkça ifade edilmek suretiyle hayaletle benzetilen akademisyen, ilerleyen bölümde kendisine benzetilen kafes, sonrasında ise kafesin içindeki kuş şeklinde nitelendirilir:

Kapıdan hayalet bir kafes girdi.

Ardından bir de adam. Hayaletle benziyor. Tepeden turnağa beyaz. Tepeden turnağa lafin gelişi. Aslında basık hem de tombik biri. Gerçi gömleğinin tel tel inen mavi çizgileri var, daracık iki omzu arasından da başı sivri sivri yükselmekte. Ama bunlar da adamın adamlıktan çok hayaletle benzerliğini artırıyor. Hele kafasındaki iki tel saç! Halkalaşmış mı bir de sana! Adam adeta bir kafes. Bir, kuşu eksik.

Hayalet kafesi bir kenara koyup hayalden çıkıyor gerçeğine dönüyorum. (Gönüller Küçüldü, 88)

Bir eli gömleğinde. Elinin altında da o şey. Hayalimdeki kafese de bir kuş giriyor.

Kafesin içinden cik cik soruyor adam. (Gönüller Küçüldü, 90)

Benzetmeler, *Zamansız*'da da dikkat çekici biçimde kullanılır. "Nasıl Sevilir Torun" birbirine bağlı dört öykünün sonuncusudur ve bu dört öyküde farklı anlatıcılarla torununu gelininin engellemesiyle göremeyen ve yabancı etki ile aile düzenin bozulması anlatılır. Söz konusu durum yazar anlatıcı tarafından aktarılan "Nasıl Sevilir Torun"da benzetme yoluyla güçlendirilmiştir. Necip Bey ve Necibe Hanım'ın beklemedikleri bir zamanda oğul Koray, gelin Natali ve torun Erman'ın gelmesi karşısında Necip Bey ve karısı Necibe Hanımın tepkisi benzetme yoluyla anlatılır:

İstanbul'a geldiklerini biliyorlarmış ama, Ada'ya gelmelerini isteseler de beklemiyorlar, hem meyve bahçesinde gibi olmuşlar hem samut kesilip durmuşlar. (Zamansız, 25)

"Bir Fotoğrafa Mektup"ta fotoğraf karesinde görülenlerin uyandırdığı çağrışımlar benzetme yoluyla anlatılır:

Kınalı bir koyun pöstekisinden detaysın belki. Ya da bir muhabbet kuşunun göğsünden iyice mübalağa. Yataktan yeni kalkmış bir saç hali var sende.

(...)

Ömrümün gurubundayım. Fakat tuluunda gibiyim. (Zamansız, 69)

“Hatırlaltı”da da benzetme sanatının anlatımı kuvvetlendirme bakımından geniş çaplı kullanımı karşımıza çıkar. Geçmişe özlem temasının hâkimiyetindeki öyküde geri dönüş tekniği ile geçmiş, kahvaltılıklar üzerinden anlatılır ve yine geçmişte sınıfa yeni gelen kız ile söz konusu kahvaltılıklar arasında benzerlikler kurulmaktadır:

Elindeki kâğıdı uzattı öğretmene, naklen gelmiş meğer, sonra göğsünde el boyunda bir defter-içinde belki şiir miir, belki name-bebekli bir anne gibi, yok, yok, ıslak zeminde yürür gibi adımcık adımcık yürüdü, kızların arkasındaki boş sıraya çift sarılı oturdu. Yumurta yumurtaya benzer derler. Benzemiyor. Onu gördükten sonra fark ettim önceki kızları da. Gelen çok başkaydı. Naylondu. Diyeceksin ki: Hani zeytindi? Zeytin. Bakışı zeytin. Dinleyişi zeytin. Oturuşu zeytin. Hele salınış! Sakin. Yumuşak. Kuzu. Ama tuzlu. (Zamansız, 77)

Örneklemelerimizden ve farklı öykülerden alıntılardıklarımız çerçevesinde görülmektedir ki Necati Mert öykücülüğünde anlatıma güç katmak, onu zenginleştirmek ve öykünün kısıtlı teknik imkânları bünyesinde çarpıcı ve yoğun anlatım elde etme bakımından benzetme sanatını sıklıkla kullanılmıştır. Zaman zaman benzeyen ve benzetilen unsurların birinin kullanılmamasıyla açık ve kapalı istiâre sanatının da kullanıldığı (“Sigara”, “Hay Ben Senin” vb.) görülmüştür. Kurulan benzetmeler dönemsel olarak incelendiğinde ise özellikle 1980 sonrası öykülerde nitelik ve nicelik bakımından daha kuvvetli ve yoğun benzetmeler tespit edilmiştir. Benzetme edatlarının kullanımının yanı sıra benzetme yapıldığının göstergesi olacak ‘benzer’ gibi ifadeleri kullanımını görmekle birlikte yalnızca benzeyen ve benzetilen öğelerin kullanımıyla oluşturulmuş benzetmeler (“Hatırlaltı”) de karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan farklı teknikleri besleme bakımından da benzetme sanatı metne katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda teknik-içerik özdeşliği (“Poyrazlar, Bir İçli Kuş”), metinlerarasılık (“Ablasız”), tasvir (“Çiğdem”), simgesel anlatım (“Sigara”) benzetmeler yoluyla kuvvetlendirilmiştir.

3.7.3. Anı Tarzı Anlatım

Anı tarzı anlatım Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla karşılaşılan öyküleme şeklidir. Anı tarzı anlatım, yer yer yazarın biyografisiyle uyuşarak öyküden ziyade anıya yakın metinlere yol açmıştır. Söz konusu anlatım tarzı, özellikle gerçekten öykünüldüğünü göstermesi, metnin yaşamsal gerçekteki yerini sağlamaştırması bakımından önemlidir.

Özellikle 1980 sonrası öykülerde yazarın biyografisi ile örtüşen metinler görmek mümkündür ve anı tarzı anlatım, 80'lerden sonra sıklıkla kullanılmıştır. 70 kuşağı bünyesindeki ilk öykülerde de anı tarzının kullanımı karşımıza çıkar; hatta “Domates”te yazarın yaşamsal gerçekliği işlenir. Necati Mert öykülerini kurgusallık ile yaşamsallık arası bir yere koymak gerekirse yaşamsallığa daha yakın öyküler olduğu söylenebilir ve burada, şüphesiz, anı tarzı anlatımın imkânlarından yararlanmanın büyük katkısı vardır. Anı tarzı anlatımla türler arası geçişten de söz edilebilir. Nitekim kimi anlatılar, olayların arka arkaya sıralanması, net tarih verilmesi, hayattan küçük bir parçanın yazar anlatıcı ile anlatılması bakımından metinlerin anıya yakınlığı dikkat çeker; ancak yine de anlatının bire bir yaşamsal gerçekliği yansıttığı iddiası kesinlik kazanamaz.

Anı tarzı anlatım, ilk öykülerin toplandığı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'deki “Park”ta, insan dışı karakter olan parkın, olayları kronolojik sıralamada anlatması şeklinde karşımıza çıkar. Parkın konuşması metni yaşamsal gerçeklikten uzaklaştırırsa da anlattıklarının gerçekte bir yeri olması (parkın kuruluş tarihi, iktidara göre farklılaşması, içine inşa edilen binalar, Şemsiyeli Park adını alması) ve tarihsel uyum, anı biçiminde yaşamsallığa yaklaşmıştır. Aynı kitapta yer alan ve yukarıda bahsi geçen “Domates”, “Ben Anlatıcı ve Gerçekçilik” başlığında tespit ettiğimiz gibi anlatıcı yazara yaklaşmaktadır ve bu çerçevede anlatılanlar anı hüviyeti kazanır. Özellikle olayların geçtiği tarih ya da anlatıcı karaktere yöneltilen suçlar, anlatının biyografi ile uyumunu göstermektedir. Diğer taraftan olayların oluş sırasına göre anlatılması, yine anı tarzını kuvvetlendirmektedir. Öykü, sistem eleştirisi ve iktidar eleştirisi çerçevesinde Necati Mert öykücülüğünün sıklıkla işlenen temalarına da yer verir; anı tarzı ile olayların yaşamsallıktan beslenmesi ve bu yolla metnin ikna etme ve inandırma gücü artırılmıştır.

Minnacık Bir Uçurum'un ilk bölümünün ilk öyküsünü teşkil eden “Yeftin” anı tarzı anlatıma sahiptir. Öyküde birinci tekil anlatıcının kullanılmasının yanı sıra yazar anlatıcı ile uyuşan pek çok yön mevcuttur. Anlatıcının çocukluğu, dedesi ile ilişkisi, öykünün geçtiği mekân, anlatıcının mesleği ve öykülerinin kaynağı, anlatıcı yazar çerçevesinde metni anı tarzına yaklaştırır. Özellikle geri dönüş ile çocukluk anılarından bahsedilmesi, anı tarzının Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla işleniş şekli olarak karşımıza çıkar. Yine “Üstümüzde Yıldızlar Hep” ben anlatıcı ve gerçeklik bünyesinde anıya yakın anlatım şekline sahiptir. Anlatıcı, çocukluk anılarından bahsederek vaka zamanı ile aralarında bağlantı kurar; geçmişten bahsederek şimdiki açıklamaya çalışır. Öykünün türsel özellikleri hakkında verilen bilgiler, Necati Mert öykücülüğünün detaylarını yakalamamıza yardımcı olur. Nitekim

buradaki anlatıcı da öykü ile uğraşmakta, çocukluk anıları ve meslek bilgisi çerçevesinde yazar anlatıcıya yaklaşarak öykünün yaşanmışlıktaki yerini sağlamlaştırmaktadır. “Bomboş ve Dolu” tam tarih verilerek başlar. Bu çerçevede anı üslûbunun yazar anlatıcı dışında farklı kullanımı karşımıza çıkar. Yine “Beğenmek Seni” de anı üslûbunda değerlendirilebilir.

Minnacık Bir Uçurum'dan iki sene sonra yayınlanan *Geceye Uçurulan Güvercinler*'de öykülerin kurgusal yapısı ve anlatım şekli benzerdir. Anı tarzı anlatım bünyesinde en güçlü örnek “Küçük Osman Çıkmazı”dır. Buradaki karakterler de gerçek hayatta karşılığını bulur. Nitekim biri Faik Baysal, diğeri ise anlatıcı yazardır. Faik Baysal ile Adapazarı'nda anıların peşinde koşan ve değişime maruz kalmış geçmişi yeniden bulma çabasında olan yazar anlatıcı, bu yolla değişim eleştirisi mesajı verir. Olayları akış sırasından ziyade geri kırılmalarla birlikte örülür; ancak bu yapı anı tarzı anlatıma mani değildir. Bu çerçevede hem Faik Baysal hem de Necati Mert öykücülüğünde gerçekten öykünme ölçüsü ile alakalı bilgi edinilebilmektedir. *Geceye Uçurulan Güvercinler*'deki “Sigara”, “Küçük Bir Ziyaret” anı üslûbunda yazılan diğer öykülerdir. Burada ben anlatıcı kullanılmasının yanı sıra yazar ile uygunluk gösterebilecek özellikler esas alınmıştır.

Gönüller Küçüldü'de yer alan “Mayhoş Haller”, olayların oluş sırasına göre aktarılması ve yazarın biyografisi ile uyuşması bakımından anı tarzına yaklaşır. Vaka zamanındaki anlatıcının mesleği ve çalıştığı yer, anı tarzını kuvvetlendirmekte ve metnin yaşamsal gerçeklikteki yerini sağlamlaştırmaktadır. “O Gözle” de yine anı tarzında değerlendirebileceğimiz öykülerdendir. Burada iki farklı anlatıcı söz konusudur. İlk olarak birinci tekilde konuşan, olayları yaşayan Melek'tir. Diğer anlatıcı ise öyküden doğan mesajı ileten ben anlatıcıdır. Mekân özellikleri, yerel öğeler metni yaşamsal gerçekliğe yaklaştırmakta ve yazar anlatıcının olayları akış sırasına göre vererek anısını aktarması şeklinde yorumlanabilir. Aynı kitaptaki “Birkaç Saat İçinde”, “Çöpleşik Adam”, “Bilet”, “Çiğdem”, “Hay Ben Senin”, “Herkesin Bir Bildiği”, “Armağan”, “Yarın Yine Gelecekler”, “Fiş” anı tarzı anlatıma örnektir. Özellikle “Hay Ben Senin”de tam tarih verilmesi ve mekânsal özellik, anlatının yaşamsallığını güçlendirmektedir.

Zamansız'ın ilk bölümünü oluşturan birbirine bağlı dört hikâyenin ilki ve bu bölüme adını veren “Fesleğen”de de anı tarzı üslûptan bahsetmek mümkündür. Burada anlatıcı Necip Bey'dir ve Necip Bey'in gerçeği anlatılmaktadır. Öykü, hayattan bir parçanın anısını aktaracak bir anlatıcı ile “bunu yazmak istedim” ifadesi ile yaşamsal gerçeğe yaklaştırılır. Birinci bölümün diğer öyküsü “Hikâye İşte!”nin anlatıcısı yazardır ve burada yazar anlatıcının yaşadığı bir olay, önceki öyküye örnek olacak şekilde anlatılır. Öykünün adının “Hikâye

İşte!” olması, anlatının yine de kurgu olabileceğinin vurgusunu yapmaktadır. “Hiç İsyansız”da anlatıcı yine Necip Bey’dir; aynı meseleyi farklı bağlamda, karısı Necibe Hanım’ın mevcut durum karşısında sessizliği ve içindeki sıkıntılı halin dışarıya şarkı sözleri ile aktarılması anlatılır. Burada da öykünün adında kinaye söz konusudur. Sessizliğini koruyan Necibe’nin isyansızlığına ‘hiç’ sıfatıyla vurgu yapılmıştır. Son öykü “Nasıl Sevilir Torun?”da diğer üç öykünün anlatıcıları bir aradadır ve öykü yine yazar anlatıcı tarafından aktarılır. Bu çerçevede kullanılan anı üslûbu, dört öyküye yaşamsal gerçeklikte bir yer açar. *Zamansız*’da yer alan “Düğün ve Bebekler”, “Çocuk ve Su”, “Hatırlatı”, “Lenduha Önünde Bir Çocuk”, “Kervan”, “Ne Güzel, Ne Mübarek!” ben anlatıcı ile anı tarzına yaklaşan ve yaşamsal gerçekliği kuvvetlendirilen diğer öykülerdir. Burada “Hatırlatı” isminde de var olan hatıraların aktarılması bakımından dikkat çekicidir. Hatırlatı başlığının altında öykünün – larlayım şeklinde başlaması, arada çeşitli anıların nakledilmesi ve sonunda yine Hatırlatı şeklinde bitmesi, Necati Mert öykücülüğünde geçmiş ve hatıraların yerini tespit etmemiz bakımından önemlidir. Söz konusu teknik oyun, anıların hiç bitmeyecek bir devinim şeklinde öykülerde var olduğu ve olacağını bildirmektedir. “Çocuk ve Su” çocukluk anılarının aktarılmasına örnektir. “Düğün ve Bebekler” tarih verilmesi bakımından hem anı üslûbuna sahiptir; ancak kaynak gösterme yoluyla belgesel üslûbuna daha yatkındır ve “Belgesel Hikâye” başlığında incelenecektir.

Görüldüğü gibi Necati Mert öykücülüğünde bir kurgulama usulü olarak anı tarzı anlatım geniş yer bulur. Açıklanan öyküler özellikle yazar anlatıcı bünyesinde değerlendirilebilecek olanlardır ve bu çerçevede doğrudan yazarın anılarını işleyen öyküler ele alınmıştır. Ben anlatıcıya sahip ve anlatıcı yazarla kısmen özdeşleştirilebilecek olanların yalnızca isimleri verilmiştir. Ancak unutulmamalıdır ki anlatılanların tamamı bire bir yazar ile uyuşsa da tür olarak kurgusal esası var olduğundan ve metinler anı özelliklerinden ziyade öykü olma özelliğiyle öne çıktığından, yaşamsallığa en yakın öyküde dahi kurgu olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim özellikle *Zamansız*’da yoğunlukla kullanılan anı üslûbu yaşamsal gerçekliğe ne kadar yaklaşırsa da anlatıcı tüm bunların kurgu olma ihtimalini sıklıkla vurgular. “Hikâye İşte!” adlandırması bu duruma en güzel örnektir. Yazar anlatıcının ismi karakter olarak doğrudan öyküde geçse de öykünün ismi her şeye rağmen kurgusalılığı vurgular. Yine “Nasıl Sevilir Torun”un sonunda anlatılanların tamamının kurgu olup olmayacağı, anlatıcının bir anısından anlatmasından sonra;

Küçük şeyler beni üzer, ağlatır, ama sevindirir de. Bu futbol hikâyesini gerçekten ben mi yaşadım? Rüyada mı gördüm yoksa? Belki Necip Bey yaşadı, anlattı, ondan duydum. Yahut Necip Bey’e yakıştırarak ben uydurdum.

Bilmiyorum. Ne desem yalan. (Zamansız, 28)

ifadesi ile anlatılanların tamamının kurgu olabileceği mesajı verilmektedir. Diğer taraftan Necip Bey şahsında anlatılan tüm olaylar zincirinin yazar anlatıcının gerçeği olma ihtimali de mevcuttur. Metnimiz tür olarak öykü olduğundan, yaşamsal gerçekle birebir örtüşme durumunda dahi farklı ihtimaller olabileceğinden anı tarzı üslûp kullanılsa dahi anlatılanların hikâye etme bünyesinde kurgu olduğu unutulmamalı ve anı türünden ziyade öykü türünün şartlarına göre değerlendirilmedi.

3.7.4. Deneme Tarzı Anlatım

Necati Mert öykücülüğünde türler arası geçişte bir üslûp özelliği olarak deneme tarzı anlatım da kullanılmıştır. Güncelden beslenme, bilgi verme, alıntı yapıp kaynağa dayandırma şeklinde karşımıza çıkan deneme tarzı anlatım, diğer üslûp özelliklerinin karşısında nicelik olarak az sayıda öyküde uygulanmıştır.

Minnacık Bir Uçurum'da deneme tarzı anlatım yerel öğelerle alakalı bilgi verme ve güncelden beslenme şeklinde karşımıza çıkar. Öykünün girişindeki “40 yaş... Ah o 40'lı yaşlar!..” ifadesi öykünün yazım tarihi çerçevesinde biyografik olarak yazarla benzerlik gösterir; dolayısıyla güncel anlatımdan söz edilebilir. Necati Mert öykücülüğünün ana damarlarından biri yerel öğelerin taşrayı ulusala tanıtmaya, bu yolla taşralı bir duruşla edebiyatta tekelleşmeye direnmedir. “Beğenmek Seni”de karşımıza çıkan Adapazarlı öğeler, şehrin özelliklerinin ayrıntılı olarak işlenmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu yolla iktidar ve ideoloji eleştirisi de ihmal edilmemiştir:

Hele o Sakarya Köprüsü... Alnında, yaptıran bakanla başbakanın adlarının yazılı olduğu bir plaka asılı olduğuna göre üç kemerli bir taş köprüünün övünülecek bir devlet hizmeti sayıldığı yıllarda yapılmış bu köprü. Eski İstanbul-Ankara yolunun vazgeçilmez olmasına karşın hizmeti seçilmişliğimize sayıp sevinmiş veya ancak en akıllı zamanlarımızda olmak üzere, böyle bir yerde oturuyor olmanın gözle görülür şansı nihayet görüp şansımızla gururlanmışızdır. Sakarya Köprüsü, ayak kemerlerine denk bir uyumla üstten de sağlı sollu kemerli olup bu kubbemsi bol kemerleriyle ve iç içe geçmiş görünen eğrilerinin yarattığı çokluk ve derinlik duygusuyla öyle zengin bir kartpostal oluşturur ve bu haliyle öyle anaç, öyle koruyucu ve öyle güven vericidir ki Adapazarı'nın hiç rakipsiz simgesidir.”(Minnacık Bir Uçurum, 138-139)

Öyküde deneme üslûbu güncelden beslenme şeklinde de karşımıza çıkar. “Şimdilerde” ifadesiyle işaret edilen güncellik, kurgu içerisine yaşamsal gerçekten bir karenin aynen yerleştirildiğini gösterir. Burada da eleştirel bakış öne çıkar:

Nitekim, şimdilerde birtakım insanlar da: yeşiller, enteller, çevreciler, ilericiler, sosyaller, marjinaler, çenesi sakallılar, barcılar, biracılar...yani 'nev-zuhur'un cümlesi, bir modadır başlatmışlar... Ama sanılır ki o eski hayat parçalarına içten bir yönelişle... Ne gezer!.. Hemen bitişiğinde yapılmakta olan yenisine karşı eskisinin, artık eski kalacak olan Galata Köprüsü'nün korunmasını istiyorlar ve desteklenmelerini bekliyorlarmış. (Minnacık Bir Uçurum, 140)

Deneme tarzı anlatım “Yağmurun Islatamadığı”nda yerel öğelerin aktarılması bağlamında karşımıza çıkar. Adapazarı'na mahsus bir yağmurun tasviriyle başlayan öyküde söz konusu özelliğin öykü şartlarında anlatılması, deneme-öykü arası türler arası geçişi oluşturur:

Meşhur meseldir, adam adama sormuş:

‘Nerelisin?’

‘Adapazarlıyım.’

‘O yağmur hâlâ yağıyor mu?’

Adapazarı'na bir kez uğramış olanın bile zihninde Adapazarlı bir yağmur vardır. Ya gök güriültüsüne ya da ahmak ıslatanına rastlamıştır muhakkak. Ama asıl yağmurumuz başkadır. Hani sinemadaki müzikler vardır, insan ne keyiflenebilir, ne efkârlanabilir, hoplayayım desen hoplayamazsın, kafa çekeyim desen çekemezsin, işte böylesi bir yağmur günlerce yağar. Handiyse ekinler de yağmurlar da kalkacak, kıra, hıdırelleze de yağmurda gidilecek. Ara verse n' olur? Bu kez de nem içindesin. Şeker mi, tuz mu gerekti, topak topaktır. Çekmecenin en dibindeki fanılayı bir seç, bir de ütü bas istersen, yine de muşambaya sarınmış gibi olursun. Ben diyeyim Türkiye'nin en soğuk yeri Erzurum, sen de Adapazarı. Nem alır nem verirsin solurken. O temmuz güneşlerinde bile nisan yağmurları gibi kalın kalın buhar kalkar gökyüzüne. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 17)

Örnekte görülmektedir ki Adapazarı'nın yerel özelliği olan yağmurdan detayları ile bahsedilmiş, bu çerçevede anlatı öyküden ziyade deneme niteliği kazanmıştır. Yerel öğelerin hâkimiyetindeki anlatıda diyalogların kurulması metnin öyküye dönmesine yardımcı olur; bu çerçevede iki tür arasında geçiş ön plana çıkmıştır. Yerel öğelerin anlatılması ile öykünün deneme üslûbu kazanması “Küçük Osman Çıkmazı”nda da karşımıza çıkar. Adapazarı'nda bir patates türünün ilk yetiştiricisi olduğundan ismini ona veren ve Küçük Osman patatesi olarak anılan patates ile ilgili detaylar öyküde işlenir:

Tohum mu getirtti yoksa değişik ırklardan melezleme ile kendisi mi üretti tohumu kim bilir! Zaten önemli olmayan ayrıntılar bunlar. Çünkü halk pazarlarından İstanbul'un, Ankara'nın jelatinli manavlarına kadar cümle âleme Adapazarı ile patatesi el ele, kol kola piyasalanması, hem Adapazarı'nı, hem de patatesi sevdirtmesi, gerektiğinde patates'in ille de Adapazarlısını

arattırması daha önemli değil mi? Siz Ada'nın patatesi diye bilirsiniz ya, olsun! (Geceye Uçurulan Güvercinler, 47-48)

Deneme üslûbu anlatıcının okuyucuya hitap etmesi ile öne çıkarılmıştır. Klasik öykü kurgusunda anlatıcı metnin kurgusallığını okuyucuya hissettirmek istemezken burada anlatıcının okuyucuya doğrudan hitabı söz konudur. Söz konusu seslenme postmodern bir anlatma tarzı gibi görünse de burada daha ziyade Küçük Osman patatesi hakkında bilgi verilmekte, bu süreçte okuyucuya “siz” şeklinde hitap edilerek deneme tarzı anlatım elde edilmektedir.

Deneme tarzı anlatım düşüncenin dolaysız olarak metne doğrudan dâhil edilmesi şeklinde de karşımıza çıkar. “Pardon Vallahi!”de söz konusu anlatım imkânı kullanılmıştır. Öyküde Hakkı Güneri'nin yazar olduğu söylenmekte, onun fikirleri ve yazıları ayrı bir bölümde işlenerek öyküye doğrudan iletilecek mesaj yüklenmektedir. Dolayısıyla anlatımın kurgu dışında ayrı bir bölümde ele alınması ve fikir taşıması, deneme tarzı anlatıma örnek teşkil eder; söz konusu düşünceler daha sonra kurgu ile çakıştırılır:

Hakkı Güneri, yazar. Serbest yazar. Bursa'ya yakın bir ilde oturuyor. Kendince fikirleri var; onları yazıyor, söylüyor. Diyor ki: Merkezin rağmına siyaset mümkün değil. Neden? Çünkü siyasetin kurallarını ve sınırlarına merkez belirliyor. Gelgelelim merkezîyetçilik edebiyatta da hâkim. Orada da üç beş adam, yayınevi, ödül var. Merkezde. Onlar çiziyor sınırı: Şu sözcükler yasak. Şu görüşler tabu. Şu karakterler edebiyat dışı. Bunlara uyarsan ne âlâ! Edebiyat devletinin seçkinleri arasındasın. Uymadın mı yandın, afaroz edildiğinin resmidir. Nasıl ki merkezin rağmına siyasete kalkanlar da komünisttir, bölücüdür, şeriatçıdır. Bu arada siyaset cumhurdan, edebiyat okurdan kopuyormuş, kopsun! Ne gam! (Gönüller Küçüldü, 76-77)

Necati Mert'in denemelerini ve çeşitli yerlerde konuşmalarını topladığı *Payton'un F'si*'nde ısrarla ele aldığı siyasette ve edebiyatta merkez karşıtlığı burada Hakkı Güneri'nin düşünceleri şeklinde tekrar karşımıza çıkar. Yazarın denemelerinde ele aldığı, öykülerinde kurgulama bünyesinde mesajlar yüklediği söz konusu düşüncelerin öykü metni içinde başkasının düşünceleri şeklinde kurgulamanın dışında ancak kurguya dâhil edilecek şekilde kullanılması öyküden denemeye türler arası geçişi oluşturur ve bir üslûp özelliği olarak karşımıza çıkar.

Deneme üslûbunun en yoğun biçimde kullanıldığı öykü *Zamansız*'ın ikinci bölümüne de adını veren “Ada'msın! Hikâyemsin!”de karşımıza çıkar. Baştan sona deneme üslûbunda olan, türü öyküden ziyade deneme olarak belirlenebilen anlatıda Adapazarı'nın yerel özelliklerinin anlatıldığı görülmektedir. Şehrin tarihinin, efsanelerinin, mahallelerinin, kültürel özelliklerinin işlendiği anlatıda diyalog kurma, zaman, mekân bildirme, karakter

üretme gibi hikâye etme unsurları kullanılmamıştır. Dolayısıyla anlatının verdiğimiz diğer örneklerden farklı olarak öykü-deneme arasında, denemeye daha yakın olduğu söylenebilir. Diğer taraftan hikâye etme özelliği olarak Necati Mert öykücülüğünde genelde taşra özelde Adapazarı'nın yeri incelendiğinde söz konusu metne öykü özelliği kazandırılabilir. Necati Mert öykücülüğünde Adapazarı, ilk öykülerden sonlara kadar taşrayı temsilen temel mekân olarak kullanılmış, yazarın öykü ürettiği 40 yıllık yazı hayatında toplumsal, siyasal, ekonomik, ideolojik değişimle birlikte şehrin de değişimi işlenmiş, böylelikle Adapazarı adeta hikâyelerin ortak kahramanı niteliği kazanmıştır. Bu çerçevede “Ada’msın! Hikâyemsin!”de anlatılan Adapazarı hikâye kahramanı gibi düşünebilir, tarihi ile anlatılanlar olay örgüsü, kronolojik sıralama zaman ögesi olarak değerlendirilebilir. Böylelikle “Ada’msın! Hikâyemsin!” deneme üslûbunun yanı sıra öykü özelliği de kazanmış olur.

Deneme tarzı anlatım kurgu içerisinde bahsedilenle alakalı teorik bilgi verme şeklinde de kullanılır. “Giyotin”de anlatıcı kurguyu kesip giyotinin tanımı ve tarihçesi hakkında bilgi verir; sonrasında kurguya devam eder:

İhtilalden sonra Fransa karışır. Terör yükselir. Demokrasi de neymiş! Asillerden, halktan, politikacı, gazeteci, fahişe...kim varsa-yeter ki Cumhuriyet karşıtı olduklarından şüphelenilsin-giyotine yatırılır. ‘Ulusal Jilet’te yok edilir. Kral ve kraliçe bile. İdamlar seyre dönüşür. Saatleri önceden verilmektedir; aileler çoluk çocuk erken erken gelip tribünlerde en güzel yerleri kaparlar. Müthiş eğlence!

Karşı çıkar Danton. Bu kadarı fazla, der. İhtilal’in sembolü olduğuna inanmıştır. Vazgeçilmezliğini düşünür. Hatipliği zaten rakipsiz. Tutuklanmasına ses çıkarmaz, hatta memnun olur; Jakobenleri halk önünde rezil etme fırsatı geçmiştir eline. Savcıyı, mahkeme heyetini köşeye sıkıştırır gerçekten. Robespierre’in uzattığı eli tutmak, düşüncelerinden vazgeçmek olacaktır, onu da reddeder. Sonu malum. (Zamansız, 86)

Deneme üslûbunda anlatım Necati Mert öykücülüğünde farklı şekillerde karşımıza çıkar. Kimi öykülerde denemede anlatılacak bir mesele kurgu içerisine dâhil edilerek dolaylı olarak verilecek mesaj doğrudan iletilmiş, öykünün amacına ulaşması için bir araç olarak kullanılmış, kimilerinde ise deneme üslûbu hâkimiyetinde kurgusallık dışında düşünceler doğrudan aktarılmış, anlatı sonrasında öykü formatı kazanmıştır. Necati Mert’in denemelerinde işlediği konuların öykülerde kurgu dâhilinde işlendiği görülmektedir. Deneme üslûbuna sahip öykülerde ise hem deneme hem de öykü türünün imkânlarıyla farklı bir anlatım tarzı elde edilmiş, türler arası geçişle anlatım ve mesajı güç verilmiştir.

3.7.5. Belgesel Tarzı Anlatım

Belgesel tarzı anlatım Necati Mert öykücülüğünde, özellikle son dönemde dikkat çekici şekilde karşımıza çıkar. Kurgu bahsinde de belirttiğimiz gibi Necati Mert öykücülüğü gerek ben anlatıcı ile yazarın biyografisinin örtüşmesi, gerek mekân olarak Adapazarı'nın tercih edilmesi, gerekse uygulanan anlatım tarzları ile yaşamsal gerçekle bağıni kesmez, ona yaklaşır, hatta zaman zaman gerçeğin kendisi olur. Bu noktada belgesel tarzı anlatımın da kullanımı öne çıkar. Nitekim belgesel tarzı anlatım, net tarihler verilerek ya da kaynak gösterme suretiyle elde edilmiştir. Bu tarzın ilk kullanımı “Fal”da karşımıza çıkar. Anlatıcı, tarzın niteliğini doğrudan bildirir:

Mesela geçenlerde, on gün kadar oluyor, hadi tarihini de verelim de tam belgesel olsun: 11 Ekim Pazar günü, türbanlı oldukları için fakültelerine alınmayan öğrenciler ve onları destekleyen kadınlar, erkekler yollar boyu el ele tutuşup bu yasağı protesto ettiler. (...) Fakat hanım şöyle yazmış: ‘Türkiye’de dişi ve erkek irtica, türban ve çarşafa dolanmak ‘özgürlüğü’ için yürüyor, dövüşüyor.’ Bakındı! Yürümenin bir çeşit dövüşme olduğunu yeni öğreniyorum. (...) ‘Kimi aydınlar, mürtecinin irtica hakkını, demokrasi adına savunuyor.’ (Gönüller Küçüldü, 132-133)

Görüldüğü gibi anlatılanın net tarihinin verilmesi anlatımın gerçekle bağıni kuvvetlendirmektedir. Belgesel tarzı anlatım, bu bağlamda kaynak gösterme şeklinde de düşünülebilir. Ayrıca anlatıcının söz konusu üslûbu ile kendini göstermesi, kurgusal gerçekten ziyade yaşamsal gerçeği aktardığını da işaret eder. Burada güncel bir sorun olan başörtüsü yasağı, net tarih verilerek ve gazete yazısı ile kahramanın çatışması kurularak işlenmiştir.

Belgesel üslûbu, net tarih vermenin yanı sıra kaynak gösterme şeklinde de karşımıza çıkar. “Düğün ve Bebekler”de Radikal gazetesinden net tarih vererek Haluk Şahin’e ait köşe yazısının kaynak gösterilmesi öykünün gerçekle temellendirildiğinin göstergesi olur:

Nasıl ki...

Haluk Şahin yazıyordu (Radikal, 10 Ağustos 2003): Bozcaada Kainikas Sanatevi’nde sergi açmış Nimet Sanlıman. (...) (Zamansız, 55)

Yapı itibariyle yazar-anlatıcıya sahip olan öyküde anlatıcının yazma ile ilgili düşüncelerini net şekilde bildirmesi, köşe yazısını künyesi ile birlikte kaynak olarak göstermesi, kurgusal havayı dağıtmaktadır. Ancak anlatılanların tamamı bire bir gerçek olsa dahi meselenin yazarın objektifinden değerlendirilmesi, onu kişiselleştirmek anlamına gelir ki bu durum kurgulama için yeterlidir. Böylelikle, klasik öykü kurallarının dışında, öyküye yenilik kazandıracak nitelikte üslûp tarzı kullanımı dikkat çekmektedir.

Necati Mert öykücülüğünde son dönemde kullanılan belgesel tarzı anlatım, kurmaca-gerçek ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yolla yazar, anlatılanların tamamının gerçekliğini adeta ispatlamak istercesine kesin hükümler bildirmiş, diğer taraftan bunları öykü sınırları içerisinde gerçekleştirmiştir. Böylelikle kurmacaya dayalı metinlerdeki gerçeğe yakınlaşma kaygısı net kaynak verilerek kesinleştirilmiş, ancak bunu kurmaca içinde yaparak öykü türünün mevcut sınırlarını zorlamıştır.

3.7.6. Postmodern Öğeler

Necati Mert öykücülüğü sürekli bir değişim ve gelişim çizgisindedir. Yaşadığı şehre, çevresindeki sorunlara, güncel sosyal ve siyasi meselelere yabancı kalmayan ve çeşitli şekillerde söz konusu temaları işleyen yazar, teknik bakımdan da Türk edebiyatında öykü türünün bilhassa 90'larda başlayan değişimine yabancı kalmamış, bu çerçevede postmodern anlayışa örnek olacak öyküler kaleme almıştır. Postmodernizm, modernizmin ötesinde, onun imkânlarını kullanıp ona karşı duran ve edebiyatımızda son dönemde egemen olan bir kuramdır. Modern dönem yazarı metinde kendini gizlemekte, anlatının gerçekle ilişkisi, okuyucunun anlatılanların kurgu olduğunu hissetmemesi ölçüsünde değerlendirilmektedir. Postmodernizmde ise üst kurmaca ile asıl anlatılan, olay örgüsünden ziyade öykünün kendisi olur. Burada postmodernizm, modernizmin söz konusu kurgu gizliliği imkânının parodisini yaparak metnin kurgusallığını öne çıkarırken diğer taraftan okuyucuya daha dürüst bir tavır sergiler.

Üst kurmaca, postmodern edebiyatın ana kurgu ögesidir. Bu eğilim genel anlamda yazma sürecinin kurmaca metnin içinde kurgulanması demektir. Söz konusu durum, yazarın metnini nasıl yazdığını o metin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana izleği durumuna getirmesi ve kimi zaman okuru metnin içine sokarak eseri nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelmektedir.¹⁷⁷

Buna göre üst kurmaca, okuyucuya anlatılanların kurgu olabileceğinin izlenimini verir; aslolan metindir. Dolayısıyla modernizmin kurguyla gerçeğe yakınlaşma çabasının içerdiği dürüstlükten daha dürüst bir yaklaşım karşımıza çıkar. Öyle ki, postmodern anlatı anlatılanların kurgusallığını bildirmekle okuyucuyu kandırmaz; okuyucu kurmaca gerçeklikten ziyade kurmacanın gerçekliği ile muhataptır. Böylelikle anlatılanın ne olduğunun önemi ikinci planda kalır; önemli olan nasıl anlatıldığıdır. Tekniğin öne çıkması daha ziyade dille mümkün olur. Postmodern anlatı, anlatabilmenin yegâne ögesi olarak 'dil'i önceler:

¹⁷⁷ Ecevit, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s.142.

Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, *dilden* oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında varolurlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, *sözcükten adam* anlamında, *homo logos* der.¹⁷⁸

Görüldüğü gibi postmodern anlatıdaki karakterler ve olaylar dille var olur. Bu tutum, anlatılanın ikinci planda kalmasına neden olur ki onlara göre anlatılacak bir şeyin kalmaması, metni kendisini anlatmaya itmiştir:

Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin *dış dünyası*, ne de romantikler ve modernistlerin *iç dünyaları* artık. Belki de, Beckett'in dediği gibi "*anlatılacak bir şeyin kalmadığı*" bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla *oyunmaktadır*. Bu, aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir.¹⁷⁹

Burada öne çıkan kavram *oyundur*. Yazarın metnin anlatım sürecini bildirmesi, içeriği ikinci plana atarak anlatma şeklini incelemesi metinle oyun oynandığını göstermekte, alt metinde çerçeve olay anlatılırken üst metinde olayın anlatım şekli bir oyun oynarcasına metne hâkim olmaktadır. Postmodern anlatıda yazar bakış açısını, karakterlerini, olay örgüsünü hep bir oyun üzerine kurar. Bakış açısındaki değişiklikler, yazar anlatıcının okuyucu ile diyalog kurması, varlığı önceden öngörölmüş okuyucu ile sohbet etmesi, karakterlerin canlılığından ziyade zaman zaman gerçek üstü özellikler taşıması, olayın yaşamın kendini tekrar etmesi düşüncesiyle metinlerarasılık bağlamında bir sürekliliği arz etmesi, postmodern anlatının kendini anlatmasına destek olmaktadır. Bu tarz yapıda yazar sık sık neden yazdığı sorusu üzerinde durur; öyküden mesajla doğacak ayrıntıları doğrudan okuyucuya aktarır.

Necati Mert öykücülüğünde de 1980 sonrası öykülerde başlamak üzere söz konusu üst kurmaca ve metin ile oyun oynama özellikleri karşımıza çıkar. Gerçeküstü öğelerle beslenmiş "Semiramis'in Tülleri" bu bağlamda postmodern edebiyat kuramına örnek teşkil eder. Anlatının mitolojiden besleniyor olması, postmodernizmin metinlerarasılık çerçevesinde tüm anlatıların ortak paydada toplanmış olduğuna işaret eder. Öyküde anlatıcının sık sık kendini göstermesi ve anlatma şekli hakkında bilgi vermesi, metne postmodern yaklaşımı gösterir:

¹⁷⁸ Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s.98.

¹⁷⁹ Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s.99.

Kim artist, kim dansöz? Yönetmen hangisi, ya da figüran? Yalan mı, gerçek mi? Aslı nerde, nerde Kerem? Hiçbiri belli değildi. Bunlar benim şakacı mikserimde, birbirleriyle, isim, yüz, kişilik, yer ve zaman değiş tokuş ediyorlardı yalnız. Onun için kapak yıldızı, kraliçe 'süpergirl', Sophia Loren, vamp, konsomatris birbirlerine çok kolay dönüşüyor; ne marifettir, kimi ufak tefek şeyleri de öyle ustaca kullanıp poz veriyorlardı ki çektiğim fotoğrafların hiçbiri de müstehcen olmuyordu. (93)

Bu öyküyü, meğer gördüklerim rüyaymış, der, burada bitirebilirdim. Sarhoş olmadığım, esrar çekmediğim nasıl gerçekse, oramı buramı çimdiklediğimde uyanmayışımdan da anlıyordum ki, rüyada olmadığım da öyle gerçekti. (Geceye Uçurulan Güvercinler, 94)

Görüldüğü gibi anlatıcı, bahsettiği gerçeküstü öğelerin aslında birer kurmaca olduğunu, bunları kendi ürettiğini doğrudan kendini göstererek okuyucuya bilgi verir. Tüm bunlar anlatılanların gerçek dışılığına işaret eder ki yazar tekrar araya girerek bunların tamamının gerçek olduğunu belirtir. Bir taraftan gerçeküstülük vurgulanırken diğer taraftan anlatılanların kesin gerçek olduğunun da ısrarla bildirilmesi, üst kurmacanın metnin kendini anlatması bağlamında yazarın dürüstlüğünün göstergesi olur. Nitekim yazar, anlatılanların kurmacanın gerçekliği olduğunu doğrudan belirtmiş, içerikten ziyade anlatma şekli itibarıyla tüm bunların gerçek olduğunu vurgulamıştır. Yani postmodern kuramda karşımıza çıkan kurmaca olma gerçeği çerçevesinde gerçeklik iddiası sürdürülmüştür.

Necati Mert öykücülüğünde postmodern anlayışın yoğun biçimde metne yayıldığı "Saksıda Papatya", yazarın nasıl ve neden anlattığına dair cevapları barındırmaktadır. Yine gerçeküstü öğelerle beslenen öyküde metnin yazım sürecinde olması ile karşılaşılması da dikkat çekicidir. Yazarın yazma sebepleri ve kaynakları öykünün farklı yerlerinde bildirilir. Böylelikle anlatılanın kurmaca olduğu gerçeği de vurgulanmakla birlikte neden yazıldığı ile alakalı da malumat edinilir. Gerçeküstü olarak ise papatya ile anlatıcının konuşması dikkat çeker:

'Canın sıkın görünüyor!' dedi.

'Öyle!' dedim.

'Çok iyi anlıyorum. Ama kimse gelmez seni götürmek için. Herkes kendince yaşar. Hem gitmek ne ki! Tükenmek, yok olmak. Asıl zor olan kalmak. Acıya direnmek. Ama aylak aylak gezerek değil, kendini üreterek.'

'Nasıl?'

Sait Faik'in arasından tomar tomar kâğıt çıkardı, eğilip uzattı.

'Yaz!' dedi. 'Doldur bunları. İçinden geldiği gibi yaz. Sakarya'nın kendiliğinden akışı gibi yaz.' (Minnacık Bir Uçurum, 64)

“Hep papatyanın verdiği kâğıtlara yazdım kurşunkalemle. Sanki ay, demiryolu üzerinden yine İstanbul’a vurmuş gidiyormuş gibi: Hışır hışır, hışır hışır.” (Minnacık Bir Uçurum, 65)

“Ben kendi gerçeğimin acılarını yazıyorum. Ama onun görüldüğü gibi değil.” (Minnacık Bir Uçurum, 65)

“Yazmak, aşkı yataktan çıkarmak, sözcüklerle sevişmektir. O kaçamak aşkların geçisi hazzını sürekli kılmaktır bana göre. (Minnacık Bir Uçurum, 66)

Görüldüğü gibi öykünün içinde yazarı öyküye iten sebepler ve ona kaynaklık edenler, papatyayla kurulan diyalogda ve anlatıcının söylemlerinde karşımıza çıkar. Burada papatyanın Sait Faik Sokak’ta bulunması, yine bir Adapazarlı olan Sait Faik’in kitapları arasından çıkardığı kâğıtlara yazılmasını tavsiye etmesi, Necati Mert’in öykü kaynakları bakımından Sait Faik’in yerini gösterir. Necati Mert, *Adalı Sinağrit*¹⁸⁰, in “Sunuş” bölümünde taşralı bakış açısı ve duruşu 1982 yılında düzenlenen Sait Faik’i anma gününde edindiğini söyler. Adapazarlı Sait Faik’in kimi öykülerinde Adapazarı’nı mekân olarak tercih ettiği, “Saksıda Papatya”da metinlerarasılık çerçevesinde “Hişt, hişt!” göndermesi, Necati Mert - Sait Faik yakınlaşmasını gösterir. Papatya, anlatıcı-yazara yaşadığı ve bunaldığı yeri Sait Faik arasından çıkardığı tomarlara istediği gibi nakletmesini tavsiye eder; böylelikle yazılmakta olan öykünün de kaynakları bildirilmiş olur. Üst kurmaca örneği olarak metnin yazımına okuyucunun tanıklık etmesi, öykünün sonunda karşımıza çıkar. Anlatıcı-yazar, öykünün yazılma sürecine okuyucunun da tanıklık etmesini sağlar:

Bir an kolumda hissettim papatyayı.

Benimle yürüyor, bir yandan da soruyordu:

‘Dilerim aylıklıkta değil, bir öykü peşindedir?’

‘Bir öykünün içindeyim!’

‘Kimler var öykünde?’

‘Bir kentin sancısını çekmeden oralı olunabileceğini sananlarla ben.’ (Minnacık Bir Uçurum, 69)

Anlatıcının yazar kimliğiyle öyküde kendini göstermesi, öykü kaynaklarının baştan itibaren bildirilmesiyle anlatının kurgusallığının öne çıkarılması, vaka zamanı ile anlatma zamanının çakıştırılması, anlatıcı yazarın öyküyü yazma sürecini bildirmesi ile okuyucuyu da metne dâhil etmesi, postmodern kuramın önemli göstergesi üst kurmacaya örnek teşkil eder.

¹⁸⁰ Mert, Necati, *Adalı Sinağrit (Sait Faik)*, Hece Yay., İstanbul 2006.

Okuyucunun metne dâhil edilmesi suretiyle üst kurmacanın bildirilmesi “Şehir Zamanla Çözülür”de de karşımıza çıkar. Burada anlatıcı-yazar, olay akışını keserek okuyucu ile diyaloga başlar:

Siz iyi okursunuz. Sizden laf çıkmaz. İşin aslı şu: Hasan Cavit'in bir sevdiği var, bir yayınevinde sekreterlik yapar: Ebru. Sevdiği dediysem, kötüye yorulmasın, çıktığı değil, seyrettiği. (Minnacık Bir Uçurum, 138-139)

Anlatıcı-yazarın söz konusu tutumu, okuyucuyu metne dâhil etmek suretiyle kurgusallığın öne çıkarıldığını gösterir. Öyküde modern tutumun aksine yazarın kimliği açık edilir; okura hitap eden anlatıcı, okuru metne dâhil eder. Böylelikle modern anlatıların okuyucuda gerçeklik hissi uyandırma kaygısıyla okuyucudan kurgusallığı gizleme çabası, postmodern tutumla tam tersi yönde, ancak okuyucuyu yine metne çekerek gerçekleşir.

Postmodern öğeler çerçevesinde en dikkat çeken ve en ileri düzeyde postmodern teknikleri uygulayan öykü, yazarın son dönem öykülerini topladığı kitaba da adını veren “Zamansız”dır. Postmodernizmin çok seslilik anlayışı, tiyatro-öykü arası türler arası geçişle teknik bakımdan işlenmiştir. Nitekim postmodern edebiyatta türler arasında belirgin bir ayırım söz konusu değildir. “Zamansız” da öykü formatında tiyatro sahnesiyle çok sesliliğe işaret eder. Diğer taraftan öykünün üst kurmaca yapısı ve yazarın kendi öykü anlayışını ironik bir dille bildirmesi dikkat çekicidir. “Zamansız”da anlatma zamanı ile vaka zamanı birlikte verilir ve anlatıcı yazar kendini açık eder:

“Necati Ağbi mi? O kim?” (*Meraktadır*)

“Sen Elegante’desin demek? Hemen geleyim.” Alacağın olsun Necati Ağbi!

“Necati Ağbi kim dedim. Hem gelme. Elegante’de değilim.” Şimdi meraktadır: Kiminleyim? Yeni biri mi?

“Nerdesin? Kiminlesin?”

“Necati Ağbi?” (*Melodik.*)

“Yazarım. Bizi yazıyor.” (*Zamansız, 90*)

(...)

“Hayır!” (*Durur. Bekler. Belki utanmış. Diyeceğinde kararsız.*) “Ben Necati Ağbi’nin demesiyle geldim sadece.” (*Rahatlamış.*) Betül olsaydı şimdi burada, kabak çiçeği bu! derdi. Pervasız!

“Yazar olan?”

“Tanıyorsunuz demek. Nerde şimdi?”

“Yazmaktayız işte. Beni de o gönderdi.”

“Ne dedi? Nasıl dedi?”

“‘Git!’ dedi, ‘Bakkalın üstündeki kahveye git. Söylerim, o da gelir. Görüşürsünüz.”

(Zamansız, 91-92)

Görüldüğü gibi üst kurmaca ile metnin yazılma sürecine okur tanıklık eder. Ayrıca karakterler yazar tarafından oluşturulduklarının farkındadırlar. Böylelikle üst kurmaca ile sağlanan yazarın okuyucuya karşı dürüstlük ilkesi yetkin biçimde karşımıza çıkar. Burada yazar, doğrudan kendi ismini kullanarak kurgunun gerçekliğini bildirir. Ancak öykü, salt teknikle yoğrulmaz; Necati Mert öykücülüğünde sıklıkla karşımıza çıkan ideoloji ve eleştiri teması, postmodern tekniklerle birlikte işlenir. Yazar, bu durumunu da önceki işleyişlerinin parodisini yaparak alaycı biçimde dile getirir:

“Gülünce’de mi? Ne işin var orada?”

“Sana geliyordum, cebim çaldı, baktım Ero, Ercan n’ber falan, ‘Boştaysan alayım seni’ dedi, ‘Al!’ dedim, Gülünce’de onlardayım. Yamaçta. Havuzda. Yoksa Necati Ağbi’n, Garipler’in yıkılacak olmasına senin üzerinden ağıt mı yakacak?” (*Şarkı okuyup geçen afet gibi*) (Zamansız, 90)

Öykünün mesaj iletme düşüncesini ikinci plana atmış olması burada da karşımıza çıkar. Necati Mert öykücülüğü, özellikle ilk dönemde, kurgulamayı mesaj iletme temeli üzerine kurmuş, zaman zaman gerçeğe de çelişebilecek olaylarla mesajla dolu öyküler amaca feda edilmiştir. “Zamansız”da da bu tutum ironik biçimde işlenir. Öyle ki, yazar bu tutumunu “ağıt yakmak” deyimi ile basite indirger; ancak içerik tamamen teknik için harcanmaz; mesaj alaylı dille de olsa iletilir.

Postmodern unsurlar, üst kurmaca dışında, yine postmodernizmin temelini teşkil eden çok seslilik anlayışı çerçevesinde de karşımıza çıkar. Postmodern anlayış kendinden öncekileri topyekûn reddetmez; birbirine karşıt olan unsurların bir arada kullanılabilmesini savunur. Nitekim postmodern savlar, kendinden önceki modernizmin ironik bir devamı niteliğindedir. Edebiyat-hayat birlikteliğinde durumun böyle olması hiç de şaşırtıcı değildir. Zira Türk modernleşmesinin hız kazandığı 1980 sonrasında merkez-taşra karşıtlığı girift bir hala almış, iç-dış kavramı kesin sınırlarını bütünüyle yitirerek iç içe geçmiş merkez içi-dışı ortamı oluşturmuştur. Bu yolla gelenek, modern içinde varlığını sürdürmeye çalışmış ve birbiri ile çatışmaktan ziyade postmodern anlayışta birlikte yaşamaya başlamıştır. Modernizmin karşıt olduğu geleneksel unsurlar, postmodern anlatı içerisinde bir arada kullanılabilir. Söz

gelimi geleneksel anlatım biçimi ile modern metin türü birbiri ile çakışır. “Üçüncü Bahçe”de Necati Mert, modern anlatıyı geleneksel masal türünün anlatım özellikleri ile bir arada verir:

Az gittim, uz gittim, masal masal zaman gittim, sonunda da bir nehre, nehir kenarında da kız kardeşime rastladım. (Minnacık Bir Uçurum, 89)

“Üçüncü Bahçe”de anlatım şeklinin anlatılanın önüne geçmesi, karakterlerin isim verilmeden A, B, C şeklinde adlandırılmasında da kendini gösterir. Burada Beckett’in bahsettiği *homo logos (sözcükten adam)*’un örneği görülmektedir. Kahramanlar, modern anlatıda olduğunun aksine yaşamsal gerçeğe yakın değil, tamamen dille oluşturulmuş, isimlerini de harflerden almıştır. Geleneksel anlatım şekli “Betül”de de karşımıza çıkar. Anlatıcı, sözlü gelenekte olduğu gibi metne okuyucuya seslenerek ve içerikten bahsederek başlar:

Merhaba!

Balıkçının kızı Betül’ün hikâyesidir anlatacağımız hikâye. Sadece onun mu? En az onun kadar da doktor Bedri’nin ve öğrenci Bektaş’ın.

Haydi bakalım! (Gönüller Küçüldü, 31)

Görüldüğü gibi Necati Mert, kendisinin de ifade ettiği gibi özellikle 1982 sonrasında öyküye bakışını ve tarzını değiştirmiş, bu değişimde öykücülüğünün temel taşları olan ve tema başlığında ele aldığımız değişim, kentleşme, ideoloji, eleştiri, geçmişe özlem gibi konulardaki söylemlerinden taviz vermemiş, edebiyatımızdaki yeniliklere yabancı kalmayarak söz konusu temaları yeni tekniklerle işleyerek güncelliğini korumuştur. Üst kurmaca, çok seslilik, geleneğin modern içinde anlatılması, içerikten çok anlatma şeklinin öne çıkarılması şeklinde postmodern öğeleri barındıran Necati Mert öykücülüğü, değişim ve gelişim çizgisini bu yolla sürdürmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE NECATİ MERT

4.1. TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYENİN GELİŞİMİ

Türk edebiyatında hikâye türünün doğuşu ve gelişimi gerçeklik temeli üzerine inşa edilmiştir. Anlatma esasına dayalı metinler, bir olay aktarma, rivayet etme, yani tahkiye üzerine kurulmuş olsa da Batılı hikâyenin bizdeki doğuşu 1868’de Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ıyladır. 1872’de Emin Nihad Bey’in *Müsameretnâme*’si de, ibret verici gerçek olaylardan seçilmiş on hikâyeden oluşur. Ahmed Midhat Efendi de türün doğuş ve gelişimi bakımından önem taşır: “Ahmed Midhat Efendi, *Kırk Anbar*’ında (1873) hikâye yazmaktaki gayesinin batı hikemî ve ahlakî esasları, ağılatmak ve güldürmek suretiyle okuyanlara telkin etmek olduğunu söyler.”¹⁸¹ İlk dönemde hikâye geleneklere bağlı olarak kıssadan hisse çıkarmak, ders vermek maksadıyla araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca roman ile hikâyenin tür olarak ayrımı henüz söz konusu değildir. İki tür arasındaki ayrımı ilk olarak Nabızâde Nâzım tespit eder:

Hikâye vakanın (olayın) sadece nakil veya rivayetinden (aktarılmasından) ibarettir. Tafsilâta (ayrıntıya) tahammülü yoktur. Adeta hikâye bir romanın hülâsası (özeti) demektir. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söylenip bitiriliverilmelidir. Fakat her hülâsada (özette) olduğu gibi bunda da marifet (asıl beceri), vukûâtın (olayların) canlı noktalarını tefrîk ve intihâbdadır (ayırıp seçebilmektir).[Nabızâde Nâzım, “Hasba”(önsöz)]¹⁸²

Görülüyor ki hikâye türü romandan bu suretle ayrılmış, ancak henüz yetkin örnekleri verilememiştir. Yine anlatmak, nakil etmek üzerine kurulan hikâye, kısa olması ve ayrıntıya yer vermemesi dolayısıyla farklı bir tür olarak doğmuştur. Servet-i Fünûn yazarları geleneksel edebiyattan bağını büyük ölçüde kopardığından, hikâye türünün de gelişimi mümkün olmuştur. Batı etkisinde sanat yapan Servet-i Fünûncular, ağır üslûp özelliğiyle öne çıkar, sosyal meseleler metinlerden fazlasıyla uzak olduğundan bu tavır mevcut türün gelişimine katkı sağlar: “Servet-i Fünûn ve II. Meşrutiyet yazarlarının bir kısmında Maupassant kurgulama tekniği kendini belirgin biçimde hissettirmektedir. Servet-i Fünûn topluluğu yazarlarında olay unsuru yerini büyük oranda ruhsal durumların tasvir ve tahlillerine, duygusal anlamda tepki verme biçimlerinin aktarılmasına bırakmıştır.”¹⁸³ Bu süre zarfında hikâye, şiirin gölgesinde kalmış, gerçekçilik meselesi yaşamla bire bir örtüşemediğinden, çeşitli tesadüf ve ruh hallerinin anlatımından ibaret kalmıştır. Ancak toplum gerçeklerinin konu edinilmeye başlanması neticesinde öykü türünün gelişimi hız kazanmış, şiirden

¹⁸¹ Külahlıoğlu İslam, Ayşenur, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliği" *YTE El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara 2011, s.342.

¹⁸² Çetin, Nurullah, “Tanzimat’tan Cumhuriyete Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bakış”, *Hece Öykü*, S.3.,s.59.

¹⁸³ Çetin, Nurullah, agm, *agd*, s.59.

gölgesinde çıkması bu yolla mümkün olmuştur. Burada önemli olan sosyal gerçekçiliği yansıtılma meselesidir. Türün gelişimine paralel olarak siyasi ve sosyal yaşamda da birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Meşrutiyetin ilanı, Milli mücadele süreci, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması, yedi yüz yıllık saltanatın devrilmesi ve yeni rejimin yönetimi devralması; bu geçişlerde halkın, ediplerin ve siyasilere durumu anlatılanların içeriğine nüfuz etmiş, sanat, sıkıntıyı dile getirmenin aracı olarak düşünülmüş, tüm bunları geleneksel şiir kalıplarını terk ederek anlatmak dönem itibariyle mümkün olmadığından öykü ve roman türlerinin gelişimine sebep olmuştur:

Yerli öykünün doğum noktası, gerçekçiliktir. Sosyo-kültürel yapıdaki batısal tercihler, yöneticilerin siyasal zaaf ve başarısızlıkları yüzünden ülkedeki tüm dengelerin bozulması, zamanın hikâyecilerini bir tür zamanlarını kayıt altına almaya, hayatta karşılığı olan, gündelik meselelerle uyuşan konuları, olayları yazmaya zorlamıştır.(...)Gerçekçilik yerli öykücülüğün aort damarı hükmündedir; öyküde uygulandığı ilk günden beri her alternatif buradan çıkmış, her türlü yeni anlatım imkânı neticede buraya dönmüştür.¹⁸⁴

Böylelikle öykü, şiir ve romanın hâkimiyetinden koparak kendi özelliklerini üreten ve geliştiren bir tür haline gelir. Özellikle bazı yazarların türdeki ısrarı ve başarısı, bu gelişimin hızlanmasına yardımcı olmuştur. İlk dönem öykücülerinin söz konusu ısrarla Türk edebiyatına gerçeklik temelli ve kendine has özelliklere sahip bir tür dâhil ederken, ikinci dönem öykücülerinin türün gelişimini sağlamışlar ve bu türle yapılabilecek farklılıkları, etkilenmişlikleri, sonraları ise söz oyunlarını edebiyata kazandırmışlar ve öyküyü başat bir tür haline getirmişleridir. Ömer Seyfettin'le başlayan gelişim, Memduh Şevket Esenal, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali gibi ustaların katkılarıyla hız kazanmış, farklı anlayışların doğmasına sebep olmuş, her anlayış kendinden önceki birikimi besleyerek kendinden sonrakilere yol açmış, süreli yayın organları vasıtasıyla okur ve ilgili sayısı artırılmış, insan gerçeği metinlerin ortak teması olarak işlenmiş ve hem biçim hem de içerik bakımından kendine yeten ve kendini geliştiren bir tür olarak öykü türleri arasında yerini almıştır.

1970 kuşağı öykücülerinden Necati Mert'in Türk öykücülüğündeki yerinin inceleneceği bu bölümde, kendisi ile benzerlik gösteren, onu etkileyen önemli isimler mercek altına alınacak ve yazarla ilişkilendirilecek, öykücülüğümüzde 1980 sonrası görülen kırılmadan ne ölçüde etkilendiği ve metinlerine nasıl yansıttığı tartışılacaktır. Ömer Seyfettin'le başlatacağımız Necati Mert öncesi birikim, Cumhuriyet dönemi genel görünüm içinde kendini gösteren Toplumcu-Gerçekçi, Varoluşçu-Bunalımcı kuşaklarla karşılaştırılacak ve yazarın da dâhil olduğu 70 kuşağı hakkında bilgi verilecektir. İkinci bölümde Necati

¹⁸⁴ "Ömer Lekesiz ile Düünden Bugüne Türk Öykücülüğü Üstüne" Kon. Ali Yakın, *Hece*, S.69, Eylül 2002

Mert'in ilk öyküsü "Mustafa'nın Karesi"ni yayımlayan *Yansıma* dergisi bünyesinde yazarın konumu belirlenecek, Necati Mert'in yazdığı süreçten bugüne ulaşan birikimde yazarın yeri, etkisi ve değişimi incelenecektir.

4.2. NECATİ MERT ÖNCESİ ÖYKÜ

4.2.1. Ömer Seyfettin

Modern Türk öykücülüğü serüveni Ömer Seyfettin'le başlar. Çünkü öykünün bir tür olarak sahiplenilmesi, toplum sorunlarını içeren mesajlar taşınması, bununla birlikte öykü yazmanın diğer türlerden farklı özelliklerinin tespit edilmesi ve uygulanması Ömer Seyfettin'ledir. Necati Mert'in öykü birikiminin temel taşlarından biri Ömer Seyfettin'dir. Öncelikle belirtilmelidir ki Ömer Seyfettin "edebiyatsız edebiyat yapma" gayesiyle yola çıkarak edebiyatın amacını belirlemiş ve daha öncesindeki sanat yapma kaygısını bırakarak sanatı topluma adamıştır. Bu tavır, Cumhuriyet sonrasında göreceğimiz toplumcu-gerçekçi anlayıştan farklıdır. Çünkü buradaki amaç, herhangi bir ideoloji dayatması değil, vatan ve millet uğruna çaba sarf etme çalışmasıdır. Ömer Seyfettin askerlik mesleğinin yanı sıra edebiyatla da ilgilenmiş, değişim yaşayan Türk toplumunun nabzını öykülerine aktarmıştır. Böylelikle edebiyat toplumu düzeltmek için bir araç konumuna gelir.

Bunalım dönemi yazarı olan Ömer Seyfettin, toplumun geçirdiği buhranı eserlerine aktararak milletine hizmet etmek ister:

Yarım okka ekmek otuz kuruşa satılırken, kim edebiyatla uğraşabilir ki? Ama ben uğraştım. Eskiden 'Şu buhran geçsin derdim...' İçtimaiyatçı Ziya Gökalp bir gün bana, Türkiye'de buhran bitmez. Biri biter biri başlar... Eğer yazmak için hayali bir devir bekliyorsan o başka' dedi. Düşündüm. Bu hükmü doğru buldum. Faaliyetlerim o günden başladı. Bir sene içinde yazdığımdan daha çok eser vücûda getirdim.¹⁸⁵

Ömer Seyfettin, böylelikle toplumsal buhranı işlemeye başlar ve sanatsal kaygıyı ikinci plana atar. Fazla sayıda ve sık aralıklarla eser vermesi, onun üslûbunu zedelemiş, cümle yapılarında bazı bozukluklar görülmesine neden olmuştur. Ömer Seyfettin nasıl söylemekten ziyade neyin söylendiğine önem verir. Dolayısıyla düşüncenin ön planda olduğu öykülerde temel mesaj, olay örgüsünde eritlemeden doğrudan okurla buluşur: "(...)Düşünceler olayların içinde eritilememiştir; kişiler yazarın düşüncelerini tekrarlayan cansız kuklalar olmaktan ileriye gidememişlerdir. Bu çeşit hikâyeleri, hikâye tekniğiyle yazılmış birer propaganda

¹⁸⁵ Lekesiz, Ömer, "Ömer Seyfettin", *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, C.1, Kaknüs Yay.,İstanbul 1997, s.110.

yazısı özelliği göstermektedir.”¹⁸⁶ Ömer Seyfettin düşünceyi ön planda tuttuğundan, kurgu özelliklerini kısmen ihmal eder. Özellikle kişiler, mesajı iletme için canlandırılan kukla niteliğindedir; böyle karakterlerin yaşamsal bir karşılığı yoktur. İçinde yaşadığı toplumu yansıtmaya amacında olan yazar, günlük yetiştirmeye uğraş verdiği öykülerinde söz konusu kurgu tekniklerini, Nihat Sami Banarlı'nın deyişiyle “edebiyatsız edebiyat yapmak” düşüncesi çerçevesinde bir tarafa bırakmış, öyküsünün temellerini oluşturan İslamiyet, millet, milli mücadele, toplumsal ve kültürel değişim ve toplumun buna ayak uydurma çabasını işlemiştir. Burada değişim temasını işlemesi bakımından Ömer Seyfettin önemli bir yere sahiptir. Birinci Dünya Savaşı sonunda dünyada, dolayısıyla Türkiye’de görülen yeni dengelere adaptasyon sorunu, yazarın hemen hemen tüm metinlerine yansımıştır. Birbirinin devamı niteliği taşıyan öykülerin ortak paydası söz konusu değişimdir. O, değişen insanı anlatırken umutsuzluğa düşmez; aksine bir çıkış yolu arar: “Dönemin bütün olumsuz şartlarına rağmen olumlu insan arayışını sürdürür. Halktan-tabii, sokaktaki insan anlamındaki halktan-umudu yoktur; ama tarihten, kültürden ve inançtan süzülüp gelen bir halka da inanır.”¹⁸⁷ Demek ki Ömer Seyfettin’in teklif ettiği kurmaca dünya, her ne kadar teknik sıkıntılar barındırsa da mantığı bakımından ütopya özelliği taşımaz; daha ziyade sağlam temellere oturtulmuş bir dünya görüşüyle teklifini okura sunar.

Dilin kullanımı bakımından da Ömer Seyfettin öyküsü öncü harekettir. Yeni Lisan makalesinde belirttiği hususlar üzerine Türk edebiyatına dilde sadeleşme hareketini kazandıran Ömer Seyfettin, eserlerini bu doğrultuda yazmış ve her kesimin anlayabileceği dili kullanarak hedef kitlesini genişletmiş, Tanzimat’ta yapılmaya çalışılan halka ulaşma amacını tarihten ve toplum gerçeklerinden beslenerek gerçekleştirebilmiştir. Dilde sadeleşme meselesi, Türk edebiyatının İslamiyet sonrası uğradığı dönüşümde çeşitli dönemlerde gündeme gelmiş, özellikle Tanzimat sonrasında II. Meşrutiyet’le birlikte başlayan uluslaşma süreci, sonrasında cumhuriyet dönemindeki inkılaplar, dilin edebiyatta kullanımını temel sorunsal olarak ele almıştır. Ömer Seyfettin’in “Yeni Lisan”daki görüşleri edebiyatımızda kabul görmüş, çalışmamızın konusu Necati Mert öykücülüğünde de dil anlayışının temelini oluşturmuştur. Ömer Seyfettin’in sanatta gerçeklik hakkındaki görüşleri de Necati Mert’in öykülerinde karşılaştığımız ve yorumladığımız gerçeklik algısı ile özdeştir. Öyle ki, Ömer Seyfettin fotoğraf gerçekçiliğine karşı çıkar ve yazarın zihninde canlandığı gerçekliği metnin merkezine alır. Necati Mert’in sanat anlayışında da ele alınan gerçek yazarın merceğinden süzülerek aslından farklı biçimde metne yansır.

¹⁸⁶ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, C.2, Bilgi Yay., Ankara 1970, s.21-27.

¹⁸⁷ Mert, Necati, "Ömer Seyfettin'in Dönemi, Ülküsü ve Öyküleri", *Hece Öykü*, S.3., Haziran-Temmuz 2004.

Bu bağlamda Necati Mert'i etkileyen ve önemli ölçüde besleyen yazarlardan biri Ömer Seyfettin olarak düşünülebilir. İçerik ve teknik birlikte düşünüldüğünde 70 kuşağı öykücüsü Necati Mert'in toplumda görülen değişimi ve yozlaşan değerleri işleme, toplumun bunalım döneminde (1972) öyküye başlaması; teknik olarak söz konusu gerçeklik anlayışına yatkın öyküler üretmesi, bunalım ve değişim döneminde olmasına rağmen umutsuzluktan ziyade meselelere çözüm odaklı yaklaşması Ömer Seyfettin'in Necati Mert üzerindeki tesirini açıklamaktadır. Yine öyküde dilin kullanılışı bakımından Necati Mert öyküsünün "Yeni Lisan" kaidelerine riayet etmesi, öyküde dil meselesinde Ömer Seyfettin'in referans alınması söz konusu etkilenmişliği gösterir. Diğer taraftan Ömer Seyfettin için bahsettiğimiz ideoloji perdesi Necati Mert'te daha incedir. Ömer Seyfettin'in serim-düğüm-çözüm bölümleri net olarak ayırt edilebilen olay öyküsünü tercih etmesi ile Necati Mert'in Memduh Şevket Esendal çizgisinde ilerlemesi de, farklı yönü ortaya koymaktadır.

4.2.2. Memduh Şevket Esendal

Türk öykücülüğü gelişim sürecinde öne çıkan diğer bir isim Memduh Şevket Esendal'dır. Ömer Seyfettin, gerçek temellerine oturttuğu öyküsünü Maupassant tarzı da denilen olay öyküsü şeklinde sürdürmüş, klasik tahkiye geleneğinden farklı olarak öğüt verme amacını aşarak sorunların çözümü için teklifler sunmuştur. Bu haliyle Ömer Seyfettin öyküsü Nabızâde Nazım'ın dediği "roman hülâsası"ndan öteye gidememiştir. Memduh Şevket Esendal öykücülüğü ise gerçek temelleri üzerine oturmakla birlikte edebiyatımıza Çehov tarzı da denilen durum öykücülüğünü kazandırmıştır:

"Ömer Seyfettin nasıl çantasında 'Maupassant külliyatı' taşırsa o da 'Doktor Çehof' külliyatı taşır. (...) Edebiyatçıların ortak görüşü Bakü elçiliği sırasında Esendal'ın Çehov'u keşfedip bu tarza dönmüş olduğudur. Yazdığı mektuplarında da bu etkilerini görmek mümkündür: 'Son zamanlarda da Doktor Çehof'u elden bırakmaz oldum. Bol bol Çehov okuyorum. Çok güç olmasa da birçok küçük hikâyesini sana tercüme etsem. İnan ki bu ufak tefek şeyler, çok büyük hikâyelerden, piyeslerden daha çok tat verir.'¹⁸⁸

Memduh Şevket Esendal hikâyeleri, arka arkaya gelen olaylardan ziyade tek bir durumun anlatılmasından ibarettir. Hayatın sivri noktaları, insanı etkileyen büyük olaylardan ziyade küçük insanın küçük sorunları, hatta sorunsuzlukları öykülere konu olur. Yani bu hikâyelere 'olağanlık' egemendir. Anlatılanlar kurgudan çok o anda yazılmış izlenimi verir.

¹⁸⁸ Tosun, Necip, "İnsanlık Hallerine İyimser ve Serinkanlı Bakış: MŞE, *Hece Öykü*, S.3, s.86, Haziran-Temmuz 2004.

Kişiler olağanüstü özelliklere sahip olmaktan ziyade her gün karşılaşabileceğimiz, gerçek hayattan seçilmiş izlenimi uyandıran tiplerdir. Anlatılanlar çarpıcı ve merakla beklenen bir sonla bitmez; sadece yazarın dikkatini çeken küçük noktalar yalın ve dolaysız biçimde anlatılır: “(...) Onun öyküleri bu halleriyle ‘yazılan’ bir şey değil ‘anlatılan’ bir şeydir. (...) Aslında şunu söylemek ister: ‘Bakın sıradan diye yaşadığımız şu olaylar, hayat aslında ne kadar derin.’”¹⁸⁹ Buradan anlaşılıyor ki Esendal öyküsü hayat ve gerçekliğe yüzeylemesine değil derinlemesine yaklaşır. Anlattığı durum ilk bakışta çok sıradan ve değersiz gibi görünse de aslında hayatın her ân’ının değerli olduğunu vurgular; çarpıcı olmayan bu durumu içten ve inandırıcı anlatımıyla okuyucuya sunar. İçerikte yer yer politika ve felsefeye vurgu vardır, ancak temelde anlatılan oradaki trajiklik, gülünç durumdur. Memduh Şevket Esendal, öykülerindeki basit görünümü ve süsüzlüğü kendisi adına marifetsizlik olarak görür. Anlatılan bu durumlar, hayatın tek bir karesi, bunun anı tarzında anlatılması Ömer Seyfettin’de gördüğümüz ‘edebiyatsız edebiyat yapma’ düşüncesinin ileri boyutunu gösterir. Amaç edebî olmak değildir; edebiyat yapmak da değildir. Yazar sadece olduğu gibi anlattığını söyler:

(...) o benim marifetsizliğimden... Edebiyatı bilmediğimden... Bilsen, öyle düpedüz yazar mıyım hiç? Köylü, bir şeyi söylerken dikine, olduğu gibi söyler. Neden? Süslemesini bilmez, düzeltmesini bilmez, anlatmasını bilmez de ondan... Marifetli insanlar öyle yapmazlar. Sözlerine, yazılarına marifetlerini sokarlar, hünerlerini gösterirler.¹⁹⁰

Esendal’ın öyküleri bu bağlamda tabii ki kendisinin söylediği üzere marifetsizlik olarak değerlendirilemez. İçerik bakımından incelendiğinde işlediği konular toplumun geçtiği sancılı süreçlerle birlikte gelen değişim odağındadır. Bu çerçevede ortaya çıkan sorunlar, sorun değilmiş ve olduğu gibi öyküye girer. Esendal’ın konuları toplumdan kopuk olmaktan ziyade toplumun her alanına giren genişliktedir. Anlatılanlar bu denli önemli olsa da yazar hiçbir zaman “bakın ben ne önemli şeyler söylüyorum” doğrultusunda değil, hiçbir iddiaya sahip olmayan, yazarın dikkatini cezbeden herhangi ‘şey’ler görünümündedir. Hatta anlatılanlarda gülünçlük ön plandadır: “Çoğu hikâyelerinde insanların gülünç yanlarını ele alır. Fakat bunları bıyık altından gülümseyerek, hoşgörülükle, yergiyle değil mizaha kaçan bir hava ile incitmeden anlatır. Hikâyelerinin temelinde derin bir insan sevgisi yatmaktadır.”¹⁹¹ Yazarın ele aldığı bu gülünç durumlar karamsarlık havasında da değildir. Sadece olduğu gibi

¹⁸⁹ Tosun, Necip, "İnsanlık Hallerine İyimser ve Serinkanlı Bakış: MŞE, *Hece Öykü*, S.3, s.90, Haziran-Temmuz 2004.

¹⁹⁰ Lekesiz, Ömer, "Memduh Şevket Esendal" *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, C.2, Kaknüs Yay., İstanbul 1998, s.219.

¹⁹¹ Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yay., 1993 s. 662.

aktarılmaktan ibarettir. Karamsarlıktan uzak durması bakımından Esendal'ın hikâyeciliği Çehov'dan ayrılır. Çehov, hayatı manasız görmekte, 'hayatın manası nedir?' sorusuna cevap olarak "Havuç nedir? sorusundan farkı yok bunun, havuç havuçtur, işte o kadar"¹⁹² diyerek hayatı anlamsız bulur ve karamsar bir tutum sergiler. Ancak Esendal'ın hikâyelerinde ümit, yaşama sevinci ve hoşgörü çatıyı oluşturur. Ayrıca yazarın hikâye türüne bakışı da dikkat çekicidir. Ona göre tür olarak hikâyenin var olup olmaması çok da önemli değildir:

Bizde hikâye vardır, fıkra vardır, kıssa vardır, nakil vardır, masal vardır, şimdi aklıma gelmeyen bir iki şekil vardır. Bunların yeni adları yoktur. Eskileri de pek iyi hudutlandırmış değildir. Biz, bunların hepsine birden hikâye diyoruz. Ama mutlaka hikâye yazmak gerekmez. İş yazmaktır. Hikâye olmaz da nakil olur, mesel olur. Ne çıkar? İş ki düşünülün, sonra yazılsın. Hikâye olmaz da onun benzeri bir şey olur.¹⁹³

Görüldüğü gibi Esendal öykücülüğünde önemli olan anlatmak, hatta durum bildirmek, hatta sadece olanı yazmaktır. Ortaya çıkan türün ne olduğu da pek önemli sayılmaz.

Memduh Şevket Esendal'ın dil ve anlatım özellikleri de kendisinden önceki birikime eklenecek ve onu geliştirerek devam ettirecek niteliktedir. Genç Kalemler dergisinde yayımlanan "Yeni Lisan" makalesinin edebî anlatıma getirdiği yenilikler Ömer Seyfettin tarafından uygulanmış ve başarılı olmuştur. Esendal da bu ilkelere kopmayarak herkesin anlayabileceği dil özelliğiyle öykülerini yazmış, özellikle diyaloglarla durum bilgisini örecek halkın konuşmasını yazıya geçirmiştir:

Memduh Şevket Esendal hikâyesinde konuşma geniş yer tutuyor. Yazar, şahısların mizaç, karakter, zihniyet ve ruh hallerini şahısları konuşturmak suretiyle veriyor. Bu konuşmalar son derece ölçülüdür. Yazar bazı hikâyeci ve romancılarda olduğu gibi konuşmayı lûzumsuz yere uzatmıyor ve kendini taklidî üslûbun kolay komikliğine kaptırmıyor. Hareket ve ruh tahlillerini tasvir ederken de sade ve kısa cümleleri tercih ediyor.¹⁹⁴

Esendal'ın öykülerinde zorlama bir dil, yapmacık süsler yoktur, içerik gibi anlatım özellikleri de sade görünüştedir. Böylelikle anlatım fotoğraf gerçekliğini de yansıtmaz. Çünkü diyaloglar anlatılanların görüntüsünden ziyade aslını bize ulaştırır. Karışık ruh tahlilleri, bilinçaltı konuşmalar, tasvirler hemen hemen öykülerinde yok gibidir. Esendal anlatısını kısa cümlelerle net biçimde okuyucusuna ulaştırır.

Çalışmamızın temel konusu olan Necati Mert'in öykü anlayışı, yukarıda bahsettiğimiz çerçevede düşünüldüğünde Esendal öykücülüğünden büyük ölçüde

¹⁹² Lekesiz, Ömer, "Memduh Şevket Esendal" *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, C.2, Kaknüs Yay., İstanbul 1998,

¹⁹³ Esendal, Memduh Şevket, *Gönül Kaçanı Kovalar*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2005, s.9-10.

¹⁹⁴ Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 2009, s.107.

beslenmiştir. Öncelikle belirtilmelidir ki Necati Mert öyküsü de olay unsuru barındırmaz, arka arakaya gelen olaycıklardan doğan gerilimden ziyade durumu anlatan niteliğe sahiptir ki bu türün edebiyatımızdaki başlatıcısı Memduh Şevket Esendal'dır. Necati Mert, küçük insanın küçük sorunları ve dünyasını kurgudan ziyade anı izlenimi veren bir dille anlatır ve bu noktada Esendal ile büyük benzerlik kurulabilir. Bu noktada her iki öykücünün metinleri de klasik öykü anlayışından farklıdır. Ayrıca önemsizmiş gibi anlatılan durumlarla aslında toplumsala yapılan göndermeler Necati Mert öykücülüğünün temel özelliklerindedir. Dil ve anlatım özellikleri bakımından kısa cümle kullanımı, tasvirlerle fazla yer verilmemesi, anlatım esnasında bilinçaltına kırılmalarının görülmemesi, tüm bunlarla dilin kullanım sınırlarının genişletilmesi ve gerçekliğe bakış açısı Esendal'ın Necati Mert'in başucu kitapları arasına girmesini sağlamıştır. Necati Mert'in sanat anlayışı bahsinde değindiğimiz türler arası geçiş ve önemli olanın edebî olma özelliği, yine Memduh Şevket'le kurulacak bağlantılar arasındadır.

4.2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü

Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğü, 1923'ten başlayıp günümüze kadar uzanan süreci ihtiva eder. Başlangıç dönemi öykücülüğü Ömer Seyfettin'in açtığı yol üzerindedir; sosyal ve siyasal hayatta görülen bazı değişiklikler ve sanat anlayışının değişip gelişerek batılı ölçülere göre yeniden şekillenmesi, öykü sürecinde çeşitli kırılmalara sebep olacaktır. Necati Mert'in Türk öykücülüğündeki yerini saptamaya çalıştığımız bu çalışmada başlangıcından yazarın ilk öyküsünü yazdığı 1970'li yıllara kadar genel çerçeve çizilecek, öne çıkan isimler değerlendirilecek ve akım olarak kendini gösteren anlayışlar irdelenecek, Necati Mert'in söz konusu isim ve akımların oluşturduğu birikimden ne ölçüde etkilendiği tespit edilecektir. İkinci kısımda ise Necati Mert'in yazmış olduğu dönemdeki konumu hakkında bilgi verilecektir.

Cumhuriyet dönemi öykücülüğü başlangıçta Ömer Seyfettin'in etkisiyle Anadolu'ya açılmış, daha öncesinde aydınlar İstanbul'dan Anadolu'ya bakarken Cumhuriyet öykücülüğünde Anadolu'dan İstanbul'a bakılmaya başlanmıştır. İnci Enginün, bu durumu edebiyatımız adına en önemli yenilik olarak görür: "Cumhuriyet dönemi edebiyatı başlangıçtan itibaren belirli temalar etrafında dönmektedir. Bu temaların başında Anadolu'ya açılma ve Anadolu insanının hikâyesi yer alır. Bu, edebiyatımız bakımından en önemli yeniliktir. İstanbul'dan seyredilen Anadolu ve meseleleri artık bizzat görülecek ve

anlatılacaktır.”¹⁹⁵ İçerik bakımından görmüş olduğumuz bu yenilik, milli mücadele sorunlarının Ömer Seyfettin ve ondan etkilenenlerce işlenmesi Cumhuriyet sonrası hikâyenin alt yapısını hazırlamış, Cumhuriyetten sonra da Anadolu teması problemler aynasında işlenmeye başlamıştır. İnsanın günlük yaşayışı, yeni rejime ayak uydurabilme mücadelesi, savaş sonrası toplumun durumu, ekonomik dengesizlik; ilerleyen dönemlerde işçi-işveren ilişkisi, ağa-köylü çatışması, ahlakî çöküntü, toplumsal değişim ve bireyin buna uyum süreci öyküde işlenen konular arasına girer. Böylelikle öykü hem tür olarak hem de içerik olarak gelişimini devam ettirir. Bu süreci 1923-1940, 1940 ve sonrası şeklinde iki tür sınıflandırmaya tabi tutabiliriz. Cumhuriyet sonrası ilk kırılmalar 1925’te başlar. İlk olarak Takrir-i Sukûn yasası çıkartılmış, böylelikle bir suskunluk dönemine girilmiş, sonrasında ise 1928’de yeni harfler kabul edilmiştir. Yeni alfabenin kabulü, hikâyenin gelişim için ilk büyük kırılmadır. Alfabenin değişimi ile birlikte tür adına yenilikler getirilememiş, sadece basit içerik ve tekniğe dayalı eserler dergilerde yayınlanmıştır. *Vakit* gazetesi ve çevresinin etkisiyle yeni arayışlara giren Türk hikâyesi 1940’lara kadar aynı çizgiyi sürdürmüş, 40’larla birlikte dünya siyasetinde görülen birtakım değişikliklerin de neticesiyle öykünün Ömer Seyfettin sonrasında görülen en büyük kırılmaları gerçekleşmeye başlamıştır. Bu noktada 1940 sonrası hikâyeciliğine geçmeden önce *Vakit* gazetesi ve çevresinden bahsetmek gerekir. 1930-1931 yıllarında yayınlanan *Vakit* gazetesi, Sadri Ertem’in dönemin gençlerini teşvik ettiği ve dönem edebiyat ortamını oluşturduğu için, tarihte kalıcı olmayan yazarlar tarafından çıkarılsa da çalışmalarında önemli rol oynar:

Bir kısım aydın, gözlemci bir yaklaşımla gündemdeki sosyal gruplara çözüm önerileri sunarken bir yandan da yeni şekillenmekte olan inkılapların savunusunu hazırlar. Köy ve kasaba gerçeği edebiyatın, özellikle romanın konusu olmaya başlar. Geçmişe ve özellikle Cumhuriyet öncesi dönemlere bakışta sert bir eleştiri yer alır.¹⁹⁶

Bu dönemde Sabahattin Ali ile hız kazanacak toplumcu-gerçekçiliğin temellerinin atıldığını görmekteyiz. İlk dönem öykücülerini yeni sistemin savunuculuğunu yapmışlar, isimleri ile olmasa da getirmiş oldukları yenilik ile genelde edebiyatta, özelde ise öyküde kalıcı iz bırakabilmişlerdir. 1930’ların başlarında etkili olan bu düşünceler ikinci yarıdan itibaren gelişerek farklı bir boyut kazanır:

1930’ların ikinci yarısından itibaren, özellikle Sabahattin Ali hikâyesi ile birlikte Sadri Ertem ekolünün etkileri silinmeye, toplumcu söylem değişmeye ve yüksek sesle söylenen

¹⁹⁵ Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., Ankara, 2002, s.241.

¹⁹⁶ Külahlıoğlu İslam, Ayşenur, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliği" *YTE El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara 2011, s.348.

basamaklıp sözlere hiç yer vermeyen, sosyal çevreyi oldukça arka planda bırakan, gözlemci ve eleştirel gerçekçi bir bakış açısı hâkim olmaya başlar.¹⁹⁷

Sabahattin Ali ekolü, öyküde yeni arayışlara ve söylemlere yol açmış, 1940'larla birlikte hız kazanacak öykü gelişimine köklü bir bakış kazandırmıştır. Görülüyor ki öykünün gelişiminde temel faktör, toplum ve toplum sorunları ile ilgilenme çerçevesi dışına çıkamamaktadır. 1940'larda da aynı düşünce korunurken toplum birey özelinde incelenmeye başlanacaktır. Bunda dünya siyasetindeki birtakım denge değişiklikleri de etkili olmuştur. Cumhuriyet dönemi öykücülüğü, yerel ve küresel siyasetin etkisinde gelişimini sürdürmüş, II. Dünya Savaşı ve siyasi darbelerle toplumsuluktan bireye dönme çizgisini takip etmiş, Necati Mert'in de kuşağını oluşturan 70'lere gelindiğinde toplumcu söylemle bireyci söylem birleştirilmiş, 80 ihtilali ile günümüze dek uzanacak büyük kırılmayı yaşamış ve çok sesliliğe sahip olmuştur.

Cumhuriyet dönemi ilk dönem yazarlarına baktığımızda öne çıkan isimler şu şekilde sıralanabilir: Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Refik Halit Karay (1888-1965), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Fahri Celalettin Göktulga (1895-1975), Ercüment Ekrem (1907-1948), Bekir Sıtkı Kunt (1905-1959), Kenan Hulusi (1906-1943) ve Sait Faik Abasıyanık (1906-1954). İsmi saydığımız yazarlar içerisinde Necati Mert'le ilişkilendirilebilecek ve etkisi görülecek ilk isim Sabahattin Ali'dir.

Maupassant tarzı hikâyenin özelliklerini taşıyan ve klasik vaka düzenine sahip olan Sabahattin Ali hikâyesinde, tematik ve karşı gücü temsil eden kişi, kavram ve simgeler değişse de hikâye etme biçimi genellikle aynı kalır. Zaman, mekân ve şahıs kadrosundan çok ele alınan konular derinleştirilir. İlk hikâyelerinde gösterme metodunu kullanırsa da 1930'dan sonra yazdıklarında olay ön plana çıkar. 1945'ten sonraki hikâyelerinde an'a bağlı kesitlerin işlenmesiyle yorum en aza indirgenmiş olur. Hikâyeler genellikle ani ve beklenmedik sonla biter. Romantik karakterli hikâyelerin dışında kalanlar, kendi başından geçen veya herhangi bir vesileyle dinlediği olaylardan edinen intibalar ve gözlemlerden oluşur.¹⁹⁸

Sabahattin Ali, işleyişten çok konuya önem vererek toplumcu-gerçekçi akıma örnek olmuş, ancak hikâyeyi bir hizmet aracı olarak görmesine rağmen sanatsal yönü unutmadan kaba bir didaktizme düşmemiştir. Bu özelliğiyle 70'li yıllarda toplumcu tezi savunan Necati Mert'in Sabahattin Ali çizgisinde olduğu söylenebilir. Necati Mert de toplumsuluğu benimsemesine ve sanatını bir amaç uğruna kullanmasına rağmen sanat metni yazmış olduğunu unutmamış, bu yönüyle de diğer toplumsulardan farklı bir özellik kazanmıştır.

¹⁹⁷ Külahlıoğlu İslam, Ayşenur, agm, age, s.349.

¹⁹⁸ Korkmaz, Ramazan, "Sabahattin Ali", *İnsan ve Eser*, YKY, İstanbul 1997, s.91-92.

Necati Mert'in biçim kaygısının en yoğun olduğu öykülerinde dahi bu çizgiyi sürdürmesi dikkat çekicidir. Adapazarlılık çizgisinde düşünüldüğünde Sait Faik ve Necati Mert arasında bağlantı kurulabilmektedir ki Necati Mert, *Adalı Sinağrit* adlı Sait Faik incelemesinde, Sait Faik'in taşralı yönü üzerinde yoğunlaşır. Yazarın yalnız İstanbul ve Burgazada merkezli öyküleri ile değerlendirilmesini eleştirir. Sait Faik, Sadri Ertem ve takipçilerinin yolundan gitmez; toplum sorunlarını sanatın malzemesi haline getirmez, onlara bir çözüm getirme arayışına girmez. Sadece bu özelliğiyle bile döneminin diğer öykücülerinden farklı olduğu açık bir şekilde görülmektedir. “Yazmasam çıldıracaktım” diyebilecek kadar yazmaya bağımlı olan Sait Faik, sayısı yüz elliye aşkın öykü kaleme almıştır. Özellikle ‘insan ve toplum’, ‘insan ve doğa’ ve ‘insan ve psikoloji’¹⁹⁹ şeklinde üç başlıkta değerlendirilebilecek olan öykülerinde ağırlıklı tema insan sevgisidir; “sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey” cümlesi tüm öykülerde kendini hissettirir. Sait Faik gözlemci gerçekçidir; öykülerindeki karakter ve çevre özellikleri bu yöndedir: “Sait Faik'in bir özelliği de düşüncelerini ve hayallerini anlatışındaki içtenliğidir. Yakından tanıdığı kişilerin okuyucularına tanıtırken de onları hiç değiştirmeden verir. Genellikle ana hatlarıyla tanıttığı kişiler, içinde yaşadıkları çevreye ve karakterlerine uygun olarak çizilmişlerdir.”²⁰⁰ Sait Faik, gözlemlediklerini aynen öyküye aktarmaz, bunların onun zihninde bıraktığı tesir metinlere yansır. Böylelikle dış dünyayı fotoğraf gerçekliğiyle yansıtmaktan ziyade gerçeği resim çizer gibi tekrar üretir. Bu bağlamda Sait Faik, güçlü bir merak duygusuna sahiptir. Sait Faik 1946'da siroza yakalanarak ölüm korkusu ile birlikte küçük insana yönelir. Sait Faik, dil ve anlatım bakımından da öykümüzde farklılığını hissettirir. Kullandığı kısa cümleler ve üslûp kaygısına düşmeden, sanatsallık derdinden uzak dili ile şiirsel düzyazıyı öykülerinde uygulamıştır. Çünkü onun dili her ne kadar yalın ve kolay anlaşılır gibi görünse de zengin çağrışım gücü ve yoğun anlam özelliğine sahiptir:

Onun hikâyelerindeki şiirsel söylemin temelinde doğal ve rahat bir söyleyişle günlük konuşma dilinin estetiği, kısa, eksilteli anlatım, göstergelerin seçiminde anlam, duygu ve çağrışımların öncelenmesi, benzetmeler, sapmalar, tekrarlar gibi şiirsel unsurlar önemli bir yer tutar. Bu durumda Garip şiirindeki ‘basit söyleyiş’ özelliğinin bu gruba dâhil şairlerden çok daha önce, Sait Faik Abasıyanık tarafından hikâye iklimine taşındığını söylemek yanlış olmayacaktır.²⁰¹

Sait Faik, Cumhuriyet dönemi öykücülüğünün sadece ilk döneminde değil, tüm dönemlerinde yeniliğini göstermiştir. 1950 kuşağı öykücülerine de *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ile yol açmış, 1980 kuşağındaki imgeci anlayışa da ilham olmuştur. Sait Faik, çalışmamızın

¹⁹⁹ ÖnerToy, Olcay, *Cumhuriyet Dönemi Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1984, s.229.

²⁰⁰ ÖnerToy, Olcay, *age*, s.229.

²⁰¹ Külahlıoğlu İslam, Ayşenur, *agm, age*, s.355.

temel konusu olan Necati Mert'le de ilişkilendirilebilir. Her ikisinin de Adapazarlı oluşunun yanında anlatım özellikleri bakımından Necati Mert'in Sait Faik ile benzer yönleri vardır. Özellikle 'ben' anlatıcı ne Sait Faik'te ne de Necati Mert'te bırakılmıştır. Bunun yanında insan sevgisi teması yine Mert'in etkilenmişlikleri arasında söylenebilir. Her iki yazarın Adapazarlı olması, yerelden bahsediyor olması Necati Mert'i Sait Faik'in devam ettiricisi yapmaz. Necati Mert, toplumcu söylemi öncelmesi ile Sait Faik'ten ayrılır. Ayrıca dil yapıları bakımından da farklılıklar söz konusudur. Sait Faik'in şiirsellikle anlam yoğunlaştırmalarının yanında Necati Mert, Esenal tarzı bir üslûp takınmıştır. Birbirinden tam kopuk olmayan bu iki öykü yazarı birbiri ile doğrudan da örtüştürülemez. Ancak yine de Necati Mert öyküsü Sait Faik tarzından belirli yönlerden ayrılrsa da aralarında belirli yönlerde görülen tematik ve teknik özdeşlik bulunmaktadır. Özellikle "Saksıda Papatya"dan aldığımız referans, Necati Mert üzerindeki Sait Faik etkisinin açık göstergesidir; etki altında bırakan Sait Faik ise, Necati Mert'in önemseydiği taşralı Sait Faik'tir.

4.2.4. Öykücülüğümüzde Toplumcu-Gerçekçilik

1940-1960 arası Türk öykülüğüne baktığımızda türün kendi içindeki gelişimini ve toplumcu anlayışın ağırlığını hissettirdiğini görmekteyiz. Bu dönemde sosyal realizm de denilen toplumcu-gerçekçi anlayış akım olarak ortaya çıkmış, öykünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu noktada toplumcu gerçekçi anlayışla alakalı bir değerlendirme yapıldıktan sonra Necati Mert'in toplumcu gerçekçi akım karşısında konumu tespit edilecektir.

Toplumcu-gerçekçi anlayış, adından da anlaşılacağı gibi birey için değil, toplum için sanat ilkesini benimsemiştir. Bu toplumculuk anlayışı altında ideolojik sebepler yatar.

Sosyal realizm akımı, esas olarak 1917 Rus Komünist devrimi ile başlayıp, ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlık gösteren, Marksist teorideki sınıf ayrımını esas alarak kapitalist burjuva sınıfına karşı proletarya adını verdikleri ezilen, sömürülen sosyo-ekonomik seviyesi düşük halk kesiminin sorunlarını, sefaletini yansıtmaya çalışan edebiyat akımıdır.²⁰²

Tanım olarak incelediğimizde toplumcu-gerçekçilik akımının Marksist ideolojiyle toplum sorunlarının çözüm arayışına girdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda köylü-ağa, işçi-patron, burjuva-proletarya çatışmaları kurulmuş, yanlı tutum sergilenerek Marksist mesaj okuyucuya ulaştırılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla toplumcu-gerçekçi edebiyat, kurmacasını

²⁰² Çetin, Nurullah, "Türk Hikâyesinde Sosyal Realizm", *Hece Öykü*, S.4, Temmuz Ağustos 2004, s.52-53.

bu yönde yapmakla birlikte aslında kurmacaya da pek yer vermez; yaşamsal gerçeği Marksist süzgeçten geçirerek metne yansıtır. Bu tutum “dönüştürülmüş gerçeklik” olarak adlandırılır. Zira yaşamsal gerçeklik sadece söz konusu çatışmalar üzerine kurulu değildir. Ancak bir amaç sergileyen bu anlayış, yaşamın yalnızca bu yönüne dikkat çeker ve aşktan eğitime, gelenekten aile yapısına kadar her şeyi ekonomik göstergelerle ve alt üst çatışması içinde inceler. Dolayısıyla teknik olarak pek de gerçekçi sayılmazlar.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi anlayışın gelişimine baktığımızda, genel itibariyle 1930-1980 arası etkili olduğunu görürüz. Cumhuriyetin ilk yıllarında Marksist kökenli anlayış hoş karşılanmazken 1930’lu yıllarda Sadri Ertem’le başlayan anlayış 1940’lı yıllarda hız kazanmış, 50 kuşağının karşı çıkışıyla sınırları belli olmuş, 70’lerin ağırlıklı siyasi söyleminde gelişimini sürdürmüş ve 1980 ihtilali ile birlikte son kırılmayı yaşamıştır. Sabahattin Ali’nin sanatı toplumsal söyleme feda etmemesi akımın gelişimi adına önemli bir adımdır. 1980 ihtilali sağ sol çatışmalarına engel olmak amacıyla ideolojinin edebiyattan uzaklaştırılmasını istemiş, düşünce ve ifade kısıtlaması getirilmiş, böylelikle Marksist söyleme sahip olan toplumcu görüş, hâkimiyetini kaybetmiş, bireysel ve imgesel anlatım ağırlığını hissettirmiştir. Nurullah Çetin, sosyalist gerçekçi Türk hikâyeciliğini şu başlıklarda toplar:

1-Köy ve Köylü Sorunları

a-Köy Edebiyatı

b-Köy Enstitülü Yazarlar

2-İşçi Edebiyatı

a-Türkiye’deki İşçilerin Sorunları

b-Yurtdışındaki İşçilerin Sorunları

3-Siyasi Mücadele Konulu Hikâyeler

4-Gecekondu Edebiyatı, Kentli Orta ve Alt Sınıf İnsanlarının Sorunları

Köy ve köylü sorunları, toplumcu-gerçekçi edebiyatın en çok işlediği sorunlardandır. Özellikle ilk dönemlerde Türkiye’de işçi sınıfını oluşturacak çoğunlukta sanayileşme olmadığından köy ve köylü sorunları en çok işlenen konu olarak karşımıza çıkar. Nâbızâde Nâzım’da dahi gördüğümüz köy teması, toplumcu eğilimin ilk durak noktasıdır. “Türkiye’de realist yazarlar, köylülerin sorunlarını ele alarak Marksist açıdan inceleyip ihtilal yapacak bir köylü sınıfı oluşturmaya çalıştılar. Bu amaç doğrudan dile getirilmedi, dolaylı olarak bu yolda

ilerlendi.”²⁰³ Burada toplumcuların asıl amacının devrim yapmak olduğu vurgulanmaktadır. Bazı görüşlerce bu yanlışlansa da toplumcu-gerçekçiliğin önde gelen isimlerinden Talip Apaydın’ın sözleri bu ifadeyi destekler niteliktedir: “Çağdaş insan ‘başkaldıran’ insandır.”²⁰⁴ Köy ve köylü sorunları çerçevesinde 1940-1954 yılları arasında işlevini sürdüren köy enstitülerinden de bahsetmek gerekir. Köy enstitüleri okuma-yazma oranını artırmak ve köylerin gelişimini sağlamak adına kurulmuş ve on dört yıl işlevini sürdürmüştür. Ancak enstitülerin diğer bir işlevi de medeniyet taşıyıcılığıdır. Cumhuriyet’in ilanından sonra yeni rejimin topluma benimsetilmesi adına da hizmet eden köy enstitüleri, amacının dışına çıkarak ideoloji dayatmasına girişmiştir: “Türk köylüsünün tevarüs ettiği saf İslam imanı, İslami yaşama biçimi ve kültürel değerleri ile de mücadele edilir olmuş, hatta kimi zaman dinsizlik propagandası yapılmış(tır).”²⁰⁵ Enstitüler toplumun inanç değerleriyle uğraşmasından ve ideolojik dayatma uygulamasından dolayı Demokrat Parti tarafından kapatılmıştır. Söz konusu dayatmacı görüş, yine enstitülü yazarlardan olan Dursun Akçam tarafından desteklenmektedir: “Köy enstitüleri devrimci kurumlardı. Düzene ters düşen kurumlardı. O yüzden yaşatılmadı.”²⁰⁶ Köy enstitüleri bünyesinde gelişen edebiyata baktığımızda, köy çevresinde gelişen olaylar konu alınmış, edebî kaygıdan ziyade sosyal mesaj ağırlık kazanmıştır. Bu çerçevede ağa ekonomik gücü, din adamı dini gücü, muhtar ise siyasi gücü temsil eder. Köylü de bunlara şükretmekte ve başkaldırmamaktadır. Bu üçlü enstitülü yazarlarca sömürücü olarak düşünülür ve bunlara karşı eşkıya ya da halk bilgisi çıkarılır. Kısacası bu tür öyküler ‘ezen-ezilen-kurtarıcı’ üçgeninde şekil bulur. Enstitü bünyesinde edebiyatta karakterler de tiplleşme eğilimindedir: “Tipler birbirine benzer ve hemen hemen her romanda kalıp halinde aynıdır. Bunlar, birey değil adeta donmuş robotlardır.”²⁰⁷

Toplumcu-gerçekçi anlayışta konu edilen diğer bir grup da yine ezen-ezilen bağlamında işçilerdir. 1950’li yıllarda başlayan işçi hareketlenmesi, köydeki çatışmayı kente taşımıştır. Demokrat Parti ile çok partili hayata geçilmesiyle liberalleşme hareketleri de başlar. Böylece köylüler yurt içi ve yurt dışına göçerek yeni bir işçi sınıfının doğmasına neden olur. 1950-60-70’li yıllarda ortaya çıkan ve gelişen işçi sınıfının sorunları, kent kültürüne alışma süreci, sosyo-ekonomik durumları toplumcuların işlediği yeni konular arasına girer. İşçi sınıfının oluşumu, Marksist söylemin kökleşmesi sürecine hız kazandırmıştır. Köy bünyesinde kapalı kalan söylem kente inerek daha fazla ilgi uyandırır ve taraftar toplar. 1960

²⁰³ Çetin, Nurullah, agm, *agd*, s.54

²⁰⁴ Apaydın, Talip, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Yay., İstanbul 1976, s.202.

²⁰⁵ Çetin, Nurullah, agm, *agd*, s.56.

²⁰⁶ *Milliyet Sanat*, 5 Eylül 1975, S.3, s.148.

²⁰⁷ Çetin, Nurullah, agm, *agd*, s.57.

ve 70'li yıllarda bu söylem siyasal altyapısını oluşturur, 1980 ihtilaline kadar edebiyatta ağırlıklı olarak etkisini hissettirir. 1950'li yıllardan sonra liberalleşme politikaları ile kentleşmenin artışı, şehirlerde fabrikaların kurulması ve fabrikaların köylerden işçi alması neticesinde köyden kente göç hızlandı ve yeni yaşam alanları ortaya çıktı. Maddi durumu iyi olmayan göçmen köylüler, kentin kenarına derme çatma evler yaparak kendilerine köy-kent arası sıkışmış bir yaşam alanı oluşturdular, ne köylü ne de şehirlili olabildiler. Gecekondu semtleri olarak adlandırılan bu yerleşimler siyasi ve edebi bakımdan yeni açılımlar kazandı. İşçi sorunları sadece yurt içi için geçerli değildir. 1961'de Almanya'yla imzalanan 'İşgücü Göçü Anlaşması' ile Almanya ile Türkiye arasında işçi akışı başlar ve yurt dışına göçen işçiler de öykünün sınırlarına dâhil olur:

Bazı yazarlar, yurt dışındaki Türk işçilerin ekonomik, eğitimsel, sosyal, cinsel, kültürel sorunlarını, gurbetlik, sıra, uyum, yabancılaşma gibi meselelerini ele aldılar. Hem Türk işçilerin Almanya'daki sorunlarını hem de göçün Türkiye'de geride bıraktıkları yakınları üzerindeki etkiler üzerinde durdular.²⁰⁸

İçerik bakımından özetlediğimiz toplumcu-gerçekçi söylemin şekil özellikleri bakımından da ayırt edici özellikleri vardır. Özellikle siyasi söylemin ağırlık taşıması, edebi olma kaygısını bir kenara itmiş ve olay ağırlıklı hikâyeler taşıdıkları mesajı en çabuk ve dolaysız yoldan muhatabına ulaştırmak çabasıdadır. Karakter üretiminde tipleşmeye gidilmiş, tek yönü ağır basan karakterler değişkenlik göstermeden temsilini sürdürmüş, böylelikle yaşamsal karşılığı olmayan, belli bir sınıfa mensup karakterler üretilmiştir. Üslup kaygısı taşımayan hikâyelerde sade anlatım tercih edilmiştir. Hikâyenin geçtiği bölgenin konuşma özellikleri metne aktararak gerçeklik izlenimi artırılmaya çalışılmış, kısa cümle yapıları kullanılmıştır.

Nurullah Çetin, 1980 sonrasında bu anlayışın ortadan kalkmasının sebeplerini (özetle) şöyle sıralar:

1. Sanatın doğal akışına müdahale
2. Edebi söylem yerine siyasi söylem öncelenmesi
3. İdeoloji misyonerliği
4. Karakter yerine tip üzerinde durulması
5. Aslî insanî öz yerine talî sosyal görüntülerin ön plana çıkarılması
6. İslam ve müslüman din adamlarına karşı tutumları

²⁰⁸ Çetin, Nurullah, agm, *agd*, s.64.

7. Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısını doğru okuyamama
8. Türkiye'nin zaman içinde geçirdiği gelişim ve değişim aşamaları
9. Ezenle mücadele eden eşkıya tiplerin üretilmesi
10. Metinlerin bütün olarak olumsuzluk üzerine kurulması

Türk edebiyatında 1930'lu yıllardan itibaren etkisini gösteren toplumcu-gerçekçi akım, 40'lı ve 50'li yıllarda gelişimini hızlandırmış, 70'li yıllarda hem şiirde hem de öyküde ağırlığını hissettirmiştir. Öykücülüğümüzdeki toplumcu gerçekçi yazarlardan öne çıkan isimler şunlardır: Kemal Bilbaşar (1910-1983), Orhan Kemal (1914-1970), Samim Kocagöz (1916-1993), Cevdet Kudret (1902-1992), Kemal Tarih (1910-1973), Yaşar Kemal (1923-), Ümran Nafiz Yiğiter (1915-1964), İlhan Tarus (1907-1967), Aziz Nesin (1915-1995), Haldun Taner (1915-1986), Necati Cumalı (1921-2001), Fakirt Baykurt (1929-1999), Talip Apaydın (1926-), Dursun Akçam (1930-), Kerim Korcan (1918-1990). Saydığımız isimler arasında Necati Mert'in öyküye yönelmesi üzerine Haldun Taner'in etkisini, yazarın hayatı bahsinde bildirmiştik. Necati Mert üzerinde etkisi yadsınamayan, Adapazarlı bir yazar olan ve ömrünü kavga ve hapis hayatıyla geçiren Kerim Korcan daha sonra sinemaya da uyarlanacak olan *Tatar Ramazan* öyküsüyle ön plana çıkar. Korcan, öyküyü topluma ulaştırmak için bir basamak, bir araç olarak görür. "Mademki adalet mülkün temelidir, ben de toplum sorunlarına başlangıç olarak oradan yaşamayı uygun buldum. Başkaları ne düşünürler bilmem, iyi bir girişim yaptığım inancındayım ve devam etmek de isterim."²⁰⁹ *Yansına* dergisi etrafında oluşan toplumcu anlayışın gelişmesine öncülük edenlerden olan Kerim Korcan, dil bakımından da zorlanmayan, geniş sınırları olan bir anlayışa sahiptir.

Necati Mert 70 kuşağı öykücüsüdür; bu kuşak gücünü, içeriğini ve tekniğini toplumcu gerçekçilerden alır. Öyle ki Necati Mert'in ilk dönem öykülerinde, toplumcu gerçekçiler için bahsetmiş olduğumuz özellikler görülmektedir. Genel itibariyle standart teknikle yazılan öykülerde içerik sosyalist düşünceden beslenen mesaj ağırlıklıdır. Necati Mert öyküsünün toplumcu gerçekçilerden ayrılan yanı, söz konusu standart öykü yapısında ısrar etmemesi, metne yüklediği mesajı öykünün geçirdiği değişim sürecinde, bu değişimi kendi öyküsüne yansıtarak farklı tekniklerle işlemesidir. Nitekim Mayıs 1982'den sonra Necati Mert öyküsü yeni bir boyut kazanacak ve toplumculuktan sıyrılmaksızın teknik imkânlarını genişletecektir.

²⁰⁹ *Yansına*, Şubat 1974.

Öykümüzde 1930-1980 arası varlığını ağırlıklı olarak hissettiren toplumcu-gerçekçi anlayış, belirli söylemler etrafında birleşmiş, ancak zamanla kendini tekrar etmeye başlamıştır. Bu durum Tanzimat'la doğan, Ömer Seyfettin ve Cumhuriyet'le birlikte hız kazanan öykücülüğümüzde kısır döngü oluşturmuş, türün gelişimine önem veren ve ilerleme eğiliminde olan yazarlarca eleştirilerek Batı'dan transfer edilen yeni anlayışlarla buna karşı çıkmıştır. Bu bağlamda öykü serüvenimizde önemli bir kırılmaya sebep olan diğer bir anlayış '50 Kuşağı' şeklinde adlandırılan varoluşçu-bunalımcı çizgide gelişen yönelimdir. Öykümüzün gelişim sürecinde 50 kuşağına zemin hazırlayan ve bu kuşakla paralel zaman diliminde kuşağı besleyen ancak toplumcu çizgiyi de sürdüren isimler vardır. Öncelikle bu isimler ele alınacaktır.

4.2.5. Öncü Birikim

Toplum meselelerinin öyküye fazlaca malzeme olması ve birçok yazarca aynı meselelerin dile getirilmesi, edebiyatta kısırlılığı yol açmış, yeni şeyler söylemenin imkânı pek kalmamıştır. Böylelikle yazarlar, toplumu birey üzerinden işlemeye, öykünün teknik özelliklerini kullanarak söz konusu problemlere temas etmeye başlarlar. Ara geçiş olarak değerlendirebileceğimiz bu dönem, daha sonra ortaya çıkacak Varoluşçu-Bunalımcı yazarlara zemin hazırlamıştır. Bu anlayışta öne çıkan isimlerden Nezihe Meriç (1925-2009), öyküye alışılmışın dışında bir tanım getirir. Burada öykünün tanımına işçi, köylü sorunları, ezilenlerin sesi olma, sisteme karşı duruş gibi misyonlar yüklenmez; ancak Meriç'in öykücülüğü yine toplumcu çizgidedir.

Daha çok orta halli insanların yaşam sorunlarına değinip, kişi-toplum ilişkisindeki dengesizlikleri ortaya koymaya çalışan Nezihe Meriç, törelere bağlı olarak, kadın-erkek ilişkilerine gösterilen tepki, evlilik dışı ilişkiler, evlilik, köyden kente gelen genç kızların kente uyum sağlayabilmek için gösterdiği çabalar gibi konular üzerinde durur.²¹⁰

Meriç, bunları anlatırken sebeplerini topluma değil bireye bağlar. Öykülerinde teknik öğeleri de kullanmayı ihmal etmeyen Meriç, dil ve anlatım yönünden başarılıdır. Bireyci edebiyatın ağırlığını hissettirdiği dönemde toplumcu çizgisini bireycilikle bütünleştiren Muzaffer Buyrukçu (1928-2006) bu tavrıyla yeni bir anlayış ortaya koymuştur. Olcay Önertoy'un *Yeni Ufuklar*'dan aktardığına göre Buyrukçu: "Ben yedi yüz yıllık bir dramı kuşaklar boyunca iliklerine kadar yaşayan bir sınıftan geldiğim için doğrudan doğruya toplumsal gerçekçiliğe katıldım ve dışardan bu sınıfın sorunlarına eğilen iyi niyetli bir yazar

²¹⁰ Önertoy, Olcay, *age*, s.268.

gibi değil de o sınıfın bir bireyi olarak öykülerimi yazmaya koyuldum. Bireycilikle toplumcu gerçekçiliği birleştirmeye, bunların birleşmesinden meydana gelecek yeni bir türün olanaklarını araştırmaya başladım.”²¹¹ der. Yazar, birbirine zıt olan toplumculuk ve bireycilik anlayışlarının her ikisini de eleştirir; ikisinin hegemonyasında kalan öykünün sınırlarını genişletmek, iki anlayışın sentezinden oluşacak yeni bir anlayış oluşturmayı dener:

(...) Bana göre toplumcu edebiyatın da eksikleri vardı, bu eksikler saptanmalı, gündeme getirilmeli, yeni bir içeriğe, yeni bir yapıya kavuşturulmalıydı. Evet, toplumcu edebiyat boyunca toplumsal sorunların etkilerini didikliyor, insanları o sorunların birer uzantısı gibi, birer kuklasıymış gibi görüyor, hatta sorunların altında ezilmelerine ses çıkarmıyordu. Bireyci edebiyat da işledikleriyle tekrara düşüyor, kapalı bir alanda birbirine benzeyen ürünler üretiyordu. Yanlıştı bu. İki kanaldan akanların içeriklerini ve biçimlerini kaynaştırarak pekâlâ hiç denenmemiş bir yapı kurulabilirdi. Ve ben bu işin sorumluluğunu üstlendim ve yetkin örneklerini *Acı*'da, *Korkunun Parmakları*'nda, öteki kitaplarımda söyledim.²¹²

Öykülerinde hem toplumcu hem de bireyci anlayışa yer veren ve bu tavrıyla bir geçiş süreci başlatan Buyrukçu, dış ve iç gözlemi bir arada vererek söz konusu tavrını gösterir. Kişilerin iç dünyaları ve dış dünyaları birbiri ile uyum halindedir. Böylelikle toplumcuların eksik yönünü gidermiş, aynı zamanda salt bireycilere karşı da bir duruş sergilemiştir. Öz yaşam öyküsü niteliğinde öykü yazan Tarık Dursun K. (1931-), kendi yaşamı ile başkalarının yaşamını bütünleştirmiştir. Konuları bakımından toplumcuları da anımsatan yazar, konu çeşitliliği ile dikkat çeker. Ele aldığı konulardan ziyade öyküleri yazarken denediği yeni yöntemlerden de söz etmek gerekir:

Büyükü küçükü masallarımızı yeniden yazdım. Bunu yaparken de dilimizden, dilimizin halk kaynaklarını alabildiğine sömürerek yararlandım. (...) Ben, bu türdeki hikâyeleri köy odalarından, gezginci âşıklardan alıp büyük şehirlerin varoşlarında toplanan yarı kentlilemiş yarı yabancılaşmış insanlara vermek istedim.²¹³

Gerek teknik gerekse içerik farklılıklar barındıran Tarık Dursun K. öykücülüğü, 1950 sonrası öykücülüğümüzün evrilmesine katkıda bulunur. Ona göre hikâyeye, bir iletişim aracıdır: “Hikâyenin benim hikâyeci sözlüğümdeki karşılığı; insanı anlatan, insan yaşamından bir kesiti o insanın (yani o kahramanın) dışında, yine o insana yabancı, başka insanlara (okurlara) aktarmak, örneklemek; o insanın varlığından haberdar etmektir.”²¹⁴ Klasik toplumculuk anlayışı söz konusu isimlerle birlikte yavaş yavaş silinmiş, varoluşçu kuşağa geçişte ve varoluşçu kuşağın paralelelinde müstakil anlayışlar etkisini devam ettirmiştir. Tüm bunların

²¹¹ ÖnerToy, Olcay, *age*, s.270.

²¹² *Adam Öykü*, S.6 Eylül-Ekim 1996.

²¹³ Bezirci, Asım, “Tarık Dursun K. ile”, *Varlık*, Mayıs 1973.

²¹⁴ *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46-47, Ekim Kasım 2000, s.365.

ortak özelliği, hikâyeyi standart bir kalıba sokmamaları, tanımın sınırını genişletmeleridir. Tümünde Sait Faik etkisi göze çarpar.

4.2.6. Öykücülüğümüzde 50 Kuşağı

Türk öykücülüğü serüveninde önemli bir kırılma olan ve asıl büyük kırılmanın yaşandığı 80 sonrası edebiyatın alt yapısını oluşturan 50 kuşağı, Necati Mert öykücülüğünün şekillenmesinde de önemli pay sahibidir. Döneminde hâkim olan toplumcu-gerçekçi anlayışa tepki olan, aslında bir taraftan da onun anlayışını dolaylı olarak devam ettiren 50 kuşağı öyküçüleri, belli bir çatı altında toplanamaları da ortak söylem ve eylemleriyle bugün bir kuşak olarak değerlendirilebilmektedir. Bu kuşağın mensupları 1920-1930'lu yıllarda doğmuş, ortak hayat tecrübesinden ve değişimlerden etkilenmiş kişilerdir:

Edebiyata 50'li yıllarda adım atan şair ve yazarlar çocukluklarını Tek Parti döneminde geçirdiler. Hemen peşinden çok partili hayatla ve Demokrat Parti ile tanıştılar. Ve 1960'tan bugüne kadar da dört darbe gördüler. Özellikle devletçi politikalarla liberal politikalar arasındaki tahterevallinin hep üstünde oldular. Ya da şöyle: Küre genelindeki her hareketin etkisi altındaydılar: 1929 Dünya bunalımı, II. Dünya Savaşı, Hiroşima, BM, Nato, Kore, Soğuk Savaş...²¹⁵

Tabii ki bu tarihlerde doğmuş tüm yazar ve şairler için aynı durum söz konusu değildir; ancak aynı kaynaklardan beslenmeleri, aynı düşünce yapısında aynı tecrübeleri yaşamaları, onları bir arada tutan somut bir oluşum olmasa da bir arada anılmaları için yeterli bir sebeptir. Kuşağın mensubu olanlar, öyküye bu dönemde başlayanlardır. Bunun haricinde mevcut birikimini devam ettirenler ayrı kanalda anlayışlarını sürdürürler.

Türk öykücülüğü serüveni, sosyal ve siyasi hayattaki değişikliklerden etkilenmiş, öyküçüler bu değişime tepkisiz kalmamışlardır. Türk siyasi tarihindeki önemli kırılmalardan biri tek partili hayattan çok partili hayata geçiş sürecidir. Cumhuriyet'in ilanından Demokrat Parti'nin iktidara gelene kadarki süreci tek parti CHP ile devam etmiştir. 1950'deki seçimlerde Demokrat Parti'nin tek partili hayattan çıkıp seçilerek tek başına iktidara gelmesi, Türk sosyal, siyasi ve ekonomik yaşamında büyük değişikliklere sebep olmuş, umutla başlayan bu süreç umutsuzluğa doğru sürüklenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte dünyada dengeler değişmiş, serbest piyasa ekonomisi ABD ve Avrupa tarafından diğer ülkelere dayatılmaya başlamıştır. Bu da asıl Türk modernleşmesinin başlamasına sebep olur. Cumhuriyet'le başlayan modernleşme süreci 1950'lerde dünya dengelerinin

²¹⁵ Mert, Necati, "1950 Kuşağı: Varoluşçular/Bunalımcılar", *Hece Öykü*, S.6, Aralık-Ocak 2004, s.39.

değişmesiyle hız kazanmış, 80'lerle birlikte asıl kalıcı yoluna girmiştir. 50'lerde görülen bu hızlı modernleşme sürecini Cemal Şakar şöyle örneklendirir:

Tarımın teknoloji ile desteklenmesi, tekelci burjuvazinin güçlenmesi için devlet desteğinin artması, Batı kredileriyle ulaşım ağının genişlemesi gibi (...) Bu yıla kadar ülke içinde aranan modernleşme paradigmalarının iflas ettiği söylenebilir. Türk Tarih Tezi, Güneş Dil Teorisi artık aydınlar açısından inandırıcılığını yitirmiştir."²¹⁶

Modernleşmenin hız kazandığı ve gerek ekonomik gerekse sosyal bakımdan serbest yaşamın yayıldığı bu dönemde popüler kültür ortaya çıkmış, basın yoluyla insanlara empoze edilmeye başlanmıştır. Serbest ekonomi devlet elinin etkisini kırmış, özel girişimlerle açılan fabrikalar sosyal yapıyı değiştirmeye başlamış, köyden kente göçle birlikte kentleşme süreci hız kazanmıştır. Kentin ortaya çıkışı ile birlikte duyarsızlaşan insan, duygusunu ve rahatsızlığını dile getirmenin yeni yollarını aramaya başlar. Burada taşradan kopuş, duygudan çok aklın egemenliğinin ortaya çıkışı, yenedünya düzeni ile dünyanın yeniden anlamlandırma süreci 50 kuşağını bir araya getiren oluşumlardır. 1950 kuşağı öykücülerini hem ortak yaşamışlıklarıyla hem tepkileriyle hem de öyküleriyle yeni bir anlayış oluşturdular:

Yirmi yıl arayla iki dünya savaşının yaşanması küre üzerinde kimi insanları çok farklı etkiler. Hayata güvenlerin, kaybeder bu insanlar. Bağlı olarak da aile, kurum, devlet ve Tanrı fikirlerinden kopar, hayata yabancılaşırlar. Fakat 'varlık'ın ve 'varoluş'un sorgulanması da ihmal edilmez. Şurası önemli: İnsanın dünyaya gelmesi, dünyada olması anlamındaki 'varoluş' değildir artık burdaki. Böyle 'oluş'un nasıl 'varoluş'a yükseleceğidir."²¹⁷

Burada Batı'da gelişen varoluşçuluk akımının Türk edebiyatına tesiri ve söz konusu değişimlerle birlikte kuşak mensuplarının varoluşu keşfedip edebiyata uygulamasından bahsedilmektedir. 50 kuşağı öykücülerini ortak değerlerden beslenmiştir demiştik. Özellikle arayış içinde olan Batılı yazarlar, arayış içinde olan öykücülerimiz üzerinde etkili olmuştur:

Bu arada Kafka'nın yanı sıra Sartre, Camus, Steinbeck, Hemingway, Faulkner gibi yazarların bu dönem içinde yayımlanışı, yeni arayışların içinde olan yazarların ilgisini çekti. Hem anlatım özelliklerini hem de öyküleriyle romanlardaki özgün vurguları bakımından örnek alınan bu yazarlar, aynı zamanda varoluşçu düşünce açısından yabancılaşma, alışkanlıklara karşı çıkmada seçme ve kişisel özgürlükler yönünden etkili oldu."²¹⁸

Türk edebiyatında da 50 kuşağına yol gösteren, tekniğin imkânlarını zorlayan Sait Faik, kuşağın önemli ilham kaynaklarından. Ayrıca Attila İlhan'ın öncülüğündeki Mavi

²¹⁶ Şakar, Cemal, "50 Kuşağının Öykü Serüveni", *Hece Öykü*, S.6, Aralık-Ocak 2004, s.50.

²¹⁷ Mert, Necati, agm, *agd*, s.39.

²¹⁸ Özyalçın, Adnan, "Başkaldırıcı Bir Kuşak", *Hece Öykü*, S.6, Aralık-Ocak 2004, s.47.

akımı, bu dönemde toplumcu gerçekçiliğe ve Garipçilere karşı durmuş, bu bağlamda 50 kuşağı öykücülerinin bir araya gelmesine yardımcı olmuştur:

Mavi dergisi bu arayışların ilk durağı olmuştur. (...) Derginin Mart 1956 sayısında 'Eski Gerçekçiler'i, 'Öncüler'i eleştiren bir soruşturma başlatılır ve sonuçları şöyle özetlenir: 'Dış ve iç gerçeği bir arada, eşit ağırlıkta verebilmek için, iç ve dış konuşmalar, şuuraltı sıçramalar, gerçeküstü imajlar, ölçülü soyutlamalar kullanılabilir. Yapılacak iş, bunların tek başına değil, belli bir özü anlatmak, o özü etkileyici ve daha bütün bir hale getirmek için kullanmaktır.'²¹⁹

Buradan anlaşılmaktadır ki 50 kuşağı öykücülerini öykünün tekniğini zorlasalar da temel mesele yine belli bir özü okuyucuya ulaştırabilmektir. Bu özü iletme, yine toplumcuların uyguladığı belli bir mesaj etrafında hikâyeyi nakletme şeklinde algılanmamalıdır. Metinde ele alınan sorun, farklı uygulamalarla okuyucuya söylenmekten ziyade hissettirilmelidir.

50 kuşağı yazarlarının özelliklerine baktığımızda dikkati ilk çeken bireye yönelik edebiyat yapımlarıdır. Aynı dönemde varlıklarını sürdüren toplumcuların aksine 50 kuşağı, bireye dönük ve karamsar bir öykü anlayışı sürdürürler. Doğrudan bilince değil, bilinçaltına hitap ederler. Bu durum varoluşçu yazarların etkisinden kaynaklanır. Kavgacı bireyci kişilikler bilinçaltı oyunlarıyla alegori, simge, rüya mantık, masal, soyutlama tekniklerini kullanırlar.²²⁰ Varoluşçu anlayışta her ne kadar kapalılık söz konusu olsa da tüm bunlar bir sebep doğrultusunda gerçekleşir. Temel sorun insan gerçeğidir ki bu tutum daha çok Sait Faik çizgisinde olduklarını gösterir. Diğer taraftan 'ben' üzerine anlatıyı sürdürmeleri aynı etkiye bağlanabilir. 50 kuşağının gerçeklik algısı, fotoğraf gerçekliği değildir; var olan iç ve dış gerçekçilik bir arada verilmek istenir. 50 kuşağı öykücülerinin 'anlatı'larında belli bir neden-sonuç ilgisi de kurulamaz. Varoluş felsefesi içinde gördüğümüz 'saçma' kavramı, 50 kuşağına nedensizlik ilkesi ile dâhil olur. 50 kuşağının işleyişindeki farklılık, başta sanata bakışlarından geçer. Onlar, dış gerçekliği çeşitli imge ve sembollerle süsleyerek yeni bir gerçeklik oluştururlar ve bu gerçekliği birey özelinde içsel gerçekliklere de dayandırarak uygularlar. Toplumcu gerçekçiler toplum üzerinden toplumu anlatmışlar, genellemelere giderek gerçeklik izlenimi uyandırmada yetersiz kalmışlardır. 50 kuşağı öykücülerini ise her ne kadar bireyi anlatsalar da birey üzerinden topluma ulaşmayı amaçlarlar. Mesele yine bir 'şey' söylemeye gelip dayanır. 50 kuşağı öykücülerini toplumu yansıtmaya kaygısıyla bireyi anlatmışlardır. Bu durumu bazıları Demokrat Parti'nin baskıcı tutumu iddiasına dayandıranlar vardır ancak bu, yetersiz bir görüştür. Nitekim söz konusu yazarların ortak etkilenmişliklerini oluşturan Batılı

²¹⁹ Şakar, Cemal, agm, *agd.*, s.52

²²⁰ Mert, Necati, agm, *agd.*, s.43.

yazarlar, özellikle yabancılaşma doğrultusunda kendine kapalı bireyi anlatırlar. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle ülkemize giren liberal sistem, kentlerin gelişmesine; dolayısıyla köyden kente göçe sebebiyet vermiştir. Bu durum hızlı bir değişim sürecini de beraberinde getirir; birey bu duruma hemen ayak uyduramaz ve özellikle kalabalıklaşan kentte birey yalnızlaşma ve yabancılaşma sürecine girer. Böylelikle de öykülerdeki birey, işte bu kendi kabuğuna çekilmiş, ancak hala toplum için bir şeyler yapması beklenen bireydir. Diğer taraftan bireye yönelik 50 kuşağı, alışılmış söz dizimi kalıplarının da dışına çıkar; kuralın bozulması her yazarın kendi içinde yeniden kurduğu yeni bir dil anlayışının doğmasına sebep olur. Böylece anlatan özgün anlatılan da kendine ve topluma yabancılaşmış birey olmakla kalır; toplumu temsil etse de yine yalnızdır. Diğer taraftan sadece bu özellik dahi söz konusu yazarların bir payda altında toplanıp değerlendirilebilmesi için yeterlidir. Söz konusu yazarları bir kuşak bağlamında değerlendirebilmemiz için diğer bir geçerli sebep de kapalılığa dayanan edebiyat anlayışlarıdır:

Belki de Türk edebiyatında ilk kez konuşulmaya başlanan 'kapalılık' sorunu, gerçeklik anlayışının değişmesindedir. Şöyle ki, kahramanı çözümlenmeden, sadece gözlemle, onun toplum içindeki durumunu dışsal bir bakış açısıyla anlatmaya çabalamakla öykü bir şey anlatmış olmaz. Bu sadece yazarı 'bir fotoğraf makinesinin objektifinden ibaret' görmektir. Oysa gerçekçilik, görüldüğünden daha derin ve karmaşıktır. (...) 'A' cılara göre, edebiyat dışı kaynakların, insana dair söylediklerinden haberdar olmayanlar için bu öyküler hep 'kapalı' kalacaktır.²²¹

İnsanla alakalı diğer kaynakların söylediklerini bilmek, seçkin bir okuyucu kitlesini zorunlu kılar. Böylesi bir seçkinliğe sahip olmayan okur için 50 kuşağı öyküleri kapalı olarak algılanır ve yaratmak istediği gerçeklik izlenimini okuyucuya ulaştırılmaz. Bu kuşak mensupları, mevcut düzene karşı çıkan, söyleyecek sözü olan, başkaldıran yazarlardır. Herhangi bir düşünce ya da 'izm'e bağlı kalmadan edebiyat yapma uğraşında olan 50 kuşağı, tüm bu özellikleriyle yeni olma çabası içindedir. Kuşağın önde gelen isimlerinden Demir Özlü'nün bu noktada söyledikleri dikkat çekicidir:

Bu dönemde biz, bağımsız birey olmanın olanaklarını araştırıyorduk. Kendi başına karar veren, totaliterizmlere de, teokrasilere de, kalabalıkların verdiği kararlara da uzak bireyler. Tarihten de – tarihte insancıl dönemler hiç yoktur – toplumun önümüze koyduklarından da, geleneklerden de, Türkiye'deki resmi ideolojiden de, kapitalizmden de, komünizmin de propagandasından bunaltı duyan bireylerdik. Ne egemen sınıflarla ilgimiz vardı, ne de devlet iktidarıyla. Biz Nietzsche'nin sokağa bırakılmış çocuklarından başka bir şey değildik.²²²

²²¹ Şakar, Cemal, agm, *agd*, s.53-54.

²²² Özlü, Demir, "Söyleşi", *Düşler/Öyküler*, S.5, Eylül 1997.

Demir Özlü'nün bu benzetmesi Sartre'ın Varoluşçu felsefesini hatırlatır. Bu anlayışa göre varoluş, özden önce gelir. İnsan önce var olur, sonra özünü bir şekilde tamamlar. Yaşamda çektiği sıkıntılar, acılar bu özü şekillendirir. Sokağa atılmış çocuklar, yani 50 kuşağı mensupları da özlerini öyküyle tamamlarlar. Her bir metin, varoluşu tamamlamaya yöneliktir.

Toplumcu yazarlar, öyküleme tekniklerini yalnızca mesaj iletme kaygısıyla kullanmışlar, bunlara pek önem vermeksizin anlatmanın zorunlu öğesi olması dolayısıyla kullanmışlardır. Bu bağlamda mekân ve zaman öğeleri yalnızca anlatı var olduğu için vardır; belirli bir gerçekliği yansıtmaya, bunlar vasıtasıyla söyleneni güçlendirme anlayışı yoktur. Mekân çoğunlukla taşra ya da küçük, ezilmiş insanın yaşadığı çevredir, zaman ise vaka zamanıdır; geçmiş-şimdi gibi bir bağlantı kurulmamıştır. Bakış açısında da yine klasik anlatılarda kullanılan, metnin anlatılması için zorunlu olan bakış açısını kullanmışlar, bu yolla gerçekliği ve yoğunluğu hissettirecek bir oyuna girişmemişlerdir. Ürettikleri karakterler tipleşme eğiliminde, tek bir yönü ağır basan, temsil ettiği düşünce sistemiyle özdeşleşmeyen kahramanlar kullanmışlardır. 50 kuşağı mensupları ise söz konusu teknik öğeleri, belirli bir özü daha yoğun anlatabilmek için asıl amaç olarak kullanmışlardır. Mekân, 50 kuşağı yazarlarına göre poetik bir özellik taşır, mekânla alakalı özellikler metnin bütününe yansır. Bu kuşak, özellikle zaman-mekân özdeşliğini de kaldırmak istemiştir. Diğer taraftan geçmiş zaman ile şimdiki zamanı, anlatma zamanı ile vaka zamanını bir arada vererek anlatımda yoğunluğu yakalamaya çalışmışlardır. 50 kuşağı karakterleri de varoluşsal etkide başkaldıran karakterlerdir. Ancak bu başkaldırı sadece topluma değil, ötekine hatta kendine yöneliktir. Tüm bu sorunlar ruhsal çözümlenmeler, bilinç akışı, hatta nedensizliğe bağlı olarak bilinç sıçraması yöntemiyle verilir; iç gerçeklik, dış gerçeklikten daha gerçektir.

50 kuşağı öykücülerini, toplumculuğun tam zıddındaki bu eylem ve söylemleriyle çeşitli eleştirilere de maruz kalmışlar, amaçları ve yaptıkları ile sorgulanmışlardır. Özellikle varoluşsal bunalımları birden edebiyata sokmaları ve bu yolla topluma dolaylı yoldan hizmet etme çabaları bakımından eleştirilir. Cemal Şakar'a göre 50 kuşağının bu tavrı Tanzimat sonrasında aydınlarımızda görülen 'sâri hastalığın nüksetmesi'ne benzer.²²³ Nedensizlik ilkesiyle bireyden topluma ulaşmaya çalışan 50 kuşağı, bunaltı içinde oldukları ortama herhangi bir çözüm önerisinde bulunmaz. Hatta onların bu memnuniyetsizliği hayata ve dünyaya karşı düşünsel bir duruştan ziyade siyasî memnuniyetsizliği dile getirmenin farklı bir yoludur:

²²³ Şakar, Cemal, *agm, agd*, s.54.

Bağlandıkları felsefî anlayışla insana dair yeni birtakım açılımlar yakalayamayan ve toplumsal gelişmeleri çözümleyemeyen bu kuşak, çareyi siyasette aramaya başlamış ve zaman içinde TİP'te toplanmışlardır. Bu tavırlarında, Varoluşçu felsefenin ilk 'şok edici' dalgasının etkisini yitirmeye başladığını da göz önünde bulundurmalıyız. '50'lerin sonlarında varoluşçuluğun bunaltısından sıyrılmaya başlayan bu gençler, Marksizmin vesayeti altında siyasete iyice ısınmışlar ve 28 Nisan 1960 öğrenci ayaklanmasına katılmışlar, 27 Mayıs 1960 askerî darbesini desteklemişlerdir. Darbeye öylesine gözünden destek vermişlerdir ki, 'artık özgürlük geldi, dergimiz işlevsiz kaldı' diyerek 'A' dergisini kapatmışlardır.²²⁴

Buradan anlaşılacağı üzere, 50 kuşağının sorunsal toplum, varlık sancısı, Batı'da Sartre ya da Camus'de gördüğümüz şekildeki bunaltı değildir. Onlar, başlangıçtan itibaren Menderes hükûmetine karşı olmuşlar, ülkede çıkan sağ sol çatışmaları içinde yer almışlar, bunun kurumsallaşması üzerine de söylemlerini daha açık bir dille ifade etmişlerdir. Ancak yine de edebiyat bağlamında 50 kuşağının getirileri öykünün gelişimi bakımından önemlidir. Zira daha önceki öykücülüğümüzde birey dikkate alınmamış çoğunluğun sesi kısa öyküde dile getirilmeye çalışılmıştır. Özellikle öykünün dil ile kurulacağı, ilk kez bu kuşakla örneklerini bulmuştur. Gerçekleştirdikleri çeşitli teknik oyunlar, söz konusu yeniliğin göstergeleridir. 50 kuşağı öykücülerini gelenekle de olumlu ya da olumsuz bir ilişki içine girmez; görmezden gelirler.

50 kuşağında öne çıkan isimler Feyyaz Kayacan (1919-1993), Bilge Karasu (1930-1955), Leyla Erbil (1931-), Sevgi Soysal (1936-1976), Demir Özlü (1935-), Demirtaş Ceyhun (1934-2009), Ferit Edgü (1936-), Erdal Öz (1935-2006), Adnan Özyalçiner (1934-), Yusuf Atılgan (1921-1989) ve Necati Tosuner (1944-)'dir.

Bireyi işleyen ve birey gerçeğini asıl gerçeklik olarak gören Bilge Karasu biçim-öz birlikteliği, simgesel anlatımı ve farklı zaman algısı ile kuşağın oluşumuna öncülük etmiştir:

Bilge Karasu, bireyin uç sorunlarına eğildiği öykülerinde onların bunalımlarını, toplumla olan çatışmalarını işledi. Soyutlamalarda simgelerin yer aldığı anlatımıyla, insan gerçeklerini ortaya koymasını denedi. Karasu, çağrışımlarla anımsamalara dayalı olan anlatımında şimdiki zaman içinde geçmişi yeniden kurar. Geçmişi şimdiye taşır. Yaşamakta olanla yaşanmış iç içedir bu yüzden. Dil, anlatım, noktalama alışılmışın dışına çıkarak bilinç alanının iç içe geçmişliğini yansıtır. Böylece biçim ile özü de kaynaştırmış olur.²²⁵

Bilge Karasu, söz konusu biçim-öz ilişkisini gerçekleştirirken insan gerçeğinin temelindeki bilinç akışını yansıtmaya çalışmıştır. Özellikle geçmiş-şimdi algısı yazarımız Necati Mert'e de örnek teşkil etmiş denilebilir. Necati Mert'in öykülerinde anlatma zamanı ile

²²⁴ Şakar, Cemal, agm, *agd*, s.54-55.

²²⁵ Özyalçiner, Adnan, agm, *age*, s.46.

vaka zamanının yer yer çakıştığı görülür. Bunun en güzel örneklerin *Zamansız*'daki öykülerinde mevcuttur. Geçmişte yaşanmış gibi görülen öyküler şimdiki zamanda anlatılarak yaşanmışı yaşanan konumuna sokar. Bilge Karasu, öykü tanımlaması ile de dikkat çeker:

Bence öykü nedir? Ancak öykülerimi yazarak anlayabileceğim bir şeydir bu. Öykünün tanımını, kuramını değil, kendisini arıyorum. Her yazdığım, öykünün ne olabileceği üzerine bir arama çabası. Bu durumda, sorularımızın yanıtını verecek tek şey, yazdığım öykülerdir. Bundan kestirme yol, yok gibi gelir bana.²²⁶

Karasu'nun öykü tanımının varoluşçu göndermelerde bulunması, bu özelliğiyle de kuşak için öncü olduğunun işaretidir. Öyküye net bir tanımlama getirmez, tanım-öz-metinler var oldukça kendini oluşturur. Bilge Karasu, cümle yapısı ile de yeni bir gelenek oluşturma yolundadır. Kısa, devrik ya da tamamlanmamış cümleleriyle kendisini anlamak isteyen okuru zorlar. Bu yolla yazar, farklı çağrışımlar uyandırarak doğrudan anlaşılmamak amacındadır. Yine edebî olma kaygısının öykü için yeterli olduğu düşüncesi bağlamında Bilge Karasu'nun 50 kuşağı bağlamında Necati Mert öykücülüğüne katkı sağladığı söylenebilir. Toplum sorunlarını bireye indirgeyerek işleyen Leyla Erbil toplumculardan farklı olarak insan davranışlarını yansıtmaktan ziyade onları neden-sonuç ilgisine dayanarak işler; bunun için de bilinçaltını kullanır. Leyla Erbil'in işlediği konular değişim, yalnızlık, aydınların yalnızlığı, gelenek-yenilik çatışması, aile sorunları ve cinsellik başlıklarında toplanabilir ki söz konusu konular Necati Mert'in de sıklıkla işlediği konular arasındadır. Bu konular Leyla Erbil'de neden-sonuç bağlamında incelenir. Aydınların yalnızlığına da dikkat çeken yazar, onları yalnızlığı en çok çekenler olarak tanımlar. Çünkü aydınlar kendi sorunlarının yanı sıra toplumun sorunları ile de ezilirler; dolayısıyla toplumdan koparlar. Yalnızlığın önemli gerekçelerinden biri de cinselliktir. Cinsellik yalnızlığı doğurur: "Yazara göre geleneksel değerler bireyi tutsak durumuna getirmektedir. Yalnızlık duygusu kimilerinde özgürlük isteği uyandırırken, kimilerinde de onlarda bu duyguyu uyandıran geleneksel değerlere teslim durumunu yaratır."²²⁷ Geleneksel değerlere bağlı kalma cinsel dürtülerin bastırılması anlamına gelir. Bu bastırma da, bireyi yalnızlığa sürükler. Gelenek-cinsellik-yalnızlık üçgeninin merkezinde ise değişim yatmaktadır. Yazar, toplumu etkileyen bu olayları birey üzerinden teknik oyunlarla anlatır; eleştirisini birey üzerinden yapar. Değişimin yalnızlık-gelenekten kopma-cinsellik üçgeninde etkisini göstermesi Necati Mert öykücülüğünde özellikle 1982 sonrası ürünlerinde öne çıkar ve yine bu bağlamda 50 kuşağı etkisinden söz edilebilir. Sevgi Soysal da Leyla Erbil gibi cinsellik temasını sıklıkla işler; birey gerçeğinin

²²⁶ *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.216, Temmuz 1975 s.140.

²²⁷ Öner toy, Olcay, *age*, s.284.

önemli sorunlarından biri olarak görür, bu gerçek aslında toplumu da etkileyecek olan bir problemdir. Demir Özlü de bu dönemde varoluşçu-bunalımcı çizgide yazan öykücülerimizdendir. Özlü, özellikle öykü anlayışı bakımından dönemdekilerden ayrılır. Dönemi yazarları özden ziyade biçime önem verirken ve biçimin özü temsil ettiğini savunurken Demir Özlü öze önem vermiş, özün biçimi oluşturduğunu iddia etmiştir: “Yazı yazmaya başladığımda, önce öykünün ne olduğu üzerinde inceden inceye düşünmüş, sonra da vardığım anlayışa ya da tanıma uygun öyküler yazmaya girişmiş değilim.”²²⁸ Buradan anlaşılıyor ki, Demir Özlü ve 50 kuşağı öykücülere, tanıma uygun öykü yazmaktan ziyade öykünün tanımını genişletme, sınırlarını zorlama eğilimindedirler. Demir Özlü, yaşamın tedirginlikle anlam kazandığını söyler; böylelikle Freud ve Sartre’ın etkisinde olan yazar, çektiği varoluşsal sıkıntıların hayata doğrudan anlam kattığını düşünür. Tanıma uygun öykü yazmaktan ziyade öykünün tanımını geliştirmeye yönelik girişim Necati Mert’in *Zamansız*’da kendi tabiriyle “cür’et”ini hatırlatır. Öykülerini olay üzerine kuran ve bu yönüyle toplumcuları hatırlatan Adnan Özyalçiner “Her olayda bir öykünün çekirdeği yatar. Önemli olan o olayda yer alan bu çekirdekte çağdaş çözüm getirebilecek bir öykü oluşturmaktır”²²⁹ diyerek öykünü insan sorunlarına bir çözüm getirme amacıyla kullanır. Kentte yaşayan insanın bunalımını anlatan Özyalçiner, kentte insanın kaybolmasını ve kent-insan uyumsuzluğunu titiz bir dille inceler. Kentin kayboluş mekânı olarak kullanılması, öykünün bir amaç üzerine kurgulanması, Necati Mert’in özellikle *Minnacık Bir Uçurum*’da ele aldığı kentli karakterleri hatırlatır. Bunalımcı çizgide eserler veren, ancak bu bunalımcılığı toplumcu anlayışla da bütünleştiren Necati Tosuner öyküyü başlı başına bir tür olarak kabul eder: “İnsanı doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendiren bir durumun yaşanabilirliğini veren, durumun çekirdeğini, ayrıntısını belirlemeyi ve gerçeklik gerilimi ve duygu yükünü vurgulamayı amaçlamış, kendi başına bağımlı, bir düz yazı yürü, bir aktarı aracıdır öykü.”²³⁰ Fiziksel rahatsızlığından ötürü sürekli bir bunalım içinde olan yazar, sakatlığı bulunan karakterin toplumdaki mutsuz ve yalnız halinden yola çıkarak topluma doğru evrilme yaşar. Öykülerinde gözlemlere ağırlık veren Tosuner, gözlemlerini olduğu gibi aktarır ve bir yargıya varmaz; bunu okuyucuya bırakır. ‘Ben’ anlatıcısını tercih etmesi, bireyden topluma yönelmesi doğum tarihi bakımından kuşakdaşı sayılabilecek Necati Mert ile benzerlik gösterir:

Ele aldığı konular yönünden bireyden hareket eden yazarlar arasında ayrı bir yer alan Necati Tosuner, öykülerini yazarken, duygular, düşler ve çağrışımlardan yararlanarak bu kuşağın tekniğini benimsemiş görünür. ‘Ben’ anlatımıyla verilen öykülerinin dil ve anlatımında ise sürekli

²²⁸ *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.216, Temmuz 1975 s.145.

²²⁹ *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.216, Temmuz 1975, s.146.

²³⁰ *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.216, Temmuz 1975 s.151.

bir gelişme görürüz. Özellikle iç konuşmalarda giderek ustalaşan yazar, yaptığı benzetmelerde anlatımına şiirsellik kazandırdığı gibi, kullandığı deyimler ve atasözleri kimi zaman yöresel dile yer veriş, yer yer devrik cümleler kullanması anlatımına çekicilik kazandırır.²³¹

Dil bakımından sürekli bir gelişim çizgisinde olması da Necati Mert ile Tosuner'i benzer kılar. Bu dönemde toplumculuk klasik anlamda etkisini yitirmiş, bunalımcı kuşak da ihtilalle birlikte başlattıkları, ancak bir kuşak, bir topluluk niteliği kazanamayan farklı anlayışlarını terk etmiş, yeni bir toplumcu anlayışı belirmeye başlamıştır. Bu anlayış, 70 kuşağının alt yapısını oluşturmuştur.

50 kuşağı ve sonrasını kapsayan 1950-1970 dönemi öykücülüğüne genel olarak baktığımızda yazar çokluğundan ve konu çeşitliliğinden bahsedilebilir. Bu dönemde bireyci anlayış ağırlığını hissettirmiş, bu da toplumcuğun gelişmesine sebep olmuştur. Toplumcuların işlediği konular bireye indirgenmiş, bireyden hareket eden yazarlar, siyasi söylemi de dâhil ederek topluma ulaşmışlar, bunu yaparken de sanattan ödün vermemeye çalışmışlardır. Böylelikle de öykünün tür olarak gelişimi sağlanır. Çevreye uyuşamayan birey, düzene uyumsuzluk, varoluşçuluğun tesiriyle ahlak ve alışkanlıklara başkaldırı, bıkkınlık, bunalım, tedirginlik bireysel bakımdan en sık işlenen konulardır. Bunalım hâkimiyeti vardır. Ancak bu bunalım, çoğunlukla bireyde kalmaz, topluma evrilir.

4.3. 1970 KUŞAĞI VE NECATİ MERT

Türk öykücülüğü gelişim sürecini Necati Mert kuşağına kadar incelediğimizde öykünün olgunluk sürecine gelmesiyle birlikte Necati Mert'in öyküye başladığı tespit edilmiştir. Kendisinden önceki birikimi reddetmeyen, bu birikimlerin senteziyle yeni bir toplumculuk anlayışı oluşturan 70 kuşağı yazarlarından Necati Mert, *Yansıma* dergisinde yayınlanan ilk öyküsü ile bu sürece dâhil olur ve sürekli bir gelişim sergileyerek 80 kuşağı sonrası kırılmaya yabancı kalmaz. Toplumcu anlayıştan ödün vermeyen Necati Mert, ilk dönem öykülerinde klasik toplumcuların çizgisine daha yakınken sonraki öykülerinde ve özellikle son öykülerini topladığı *Zamansız*'da 50 kuşağı bunalımcılarını andıran, ancak her zaman umuttan söz ettiği için daha ziyade ara dönem yazarlarına yakın duran bir tavır sergilemiştir. Öyküleriyle başlangıcından bugüne tüm dönemlere şahitlik eden ve değişime ayak uyduran Necati Mert, kendine özgü duruşuyla da farklı olmayı bilmiştir. Bu bölümde Necati Mert'in öyküye başladığı 70 kuşağı genel olarak değerlendirilecek ve *Yansıma* dergisi

²³¹ ÖnerToy, Olcay, *age*, s.309.

etrafında oluşan öykü anlayışı durulacaktır. Daha sonra ise 80 kuşağı ve sonrasında genel özellikleri verilecektir.

4.3.1. Öykücülüğümüzde 70 Kuşağı

70’li yıllarda sosyal ve politik hareketlerin hız kazanmasıyla birlikte öyküde de yeni bir dönem başlar. Bu dönem, toplumcuğun ağırlığını yeniden hissettirdiği, modernleşmenin hız kazanmasıyla bireyin, dolayısıyla toplumun açmazlara sürüklendiği, bu duruma karşı ideolojik direnişin varlığıyla çözüm arayışında sanatın kullanıldığı dönemdir. Cumhuriyet tarihindeki en yoğun ideoloji propagandasının görüldüğü 70’ler, öyküye de bu bağlamda yeni bir duruş kazandırdı:

1970’li yıllar, Türkiye’de politik, sosyal ve ekonomik tarihin toplumun her kesiminden talep ve isteklerin yükseldiği bir dinamizmle yazdı. Ekonomideki sanayileşme sancuları, sosyal yaşamdaki değişim isteğini körüklüyor, köyden kente göç hız kazanıyordu. Görüş ayrılıklarının keskinleştiği, çatışmaların yükseldiği, insanların kendilerini politik görüşleriyle ifade ettikleri; kişiselliklerini taraf oldukları, içinde yer aldıkları bakış açılarıyla aidiyet duygularını ortaya koydukları, lise ve üniversite gençliğinin Türkiye Cumhuriyeti tarihinde hiç olmadığı kadar politize olduğu bu yılların içinde taşındığı kültürel ideoloji, 12 Eylül 1980 darbesiyle çözüldü. Bu yılların değişim isteğini ve değerler çatışmasını – her zaman olduğu ve olacağı gibi – genelde sanat ve edebiyatın, özelde öykünün içinde inceleyebiliriz.²³²

70’li yıllar ortamı, Türk siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel hayatında büyük değişikliklere sebep olarak 80 ihtilalinin alt yapısını oluşturur; ihtilalin gerçekleşmesine sebep olur. Öyle ki, bu dönemde toplumun modernizasyon sancısı, bunun neticesinde birey ve toplumun uyumsuzluk sorunu, çok partili hayata yeni geçen ve bunun sancılarını çeken siyasi mücadele, okuma-yazma imkânlarının artışıyla bilinçliliğin, ancak manipüle edilmiş bilinçliliğin hız kazanması 70 kuşağı sanatına da tesir etmiş, çalışmamızın konusu olan öykünün de bu bağlamda içerik ve biçim yenilemesine sebep olmuştur. Öncelikle 70 dönemi yazarlarının kuşak oluşturup oluşturamayacağı tartışılmalıdır.

70’li yıllarda yazılan öykünün bir kuşak oluşturmasından bahsetmek zordur. Çünkü bu dönemde ortak eğilimler görülmekle birlikte farklı anlayışların da varlığından bahsedilebilir. Özellikle toplumcu-gerçekçilik ve bireyci-gerçekçilik ikilemi bu dönemde açık bir şekilde görülür. Diğer taraftan ideolojik ağırlık olmasına rağmen ideolojik ortaklıktan da

²³² Barbarosoğlu, Nalan, “Değişimin Odağında Öyküler: Ağda Zamanı”, *Hece Öykü*, S.7, Ekim-Kasım 2004.

bahsedilemez. Zira sosyalist yazarların yanında İslamcı, mistik-metafizik eğilimli yazarlardan da bahsedilebilir.

(...) toplumcu çizgide olduğunu iddia eden hikâyeciler arasında da ortak bir eğilim yoktur aslında. (...) toplumcu edebiyatın da ‘eleştirel gerçekçi’ ve ‘toplumcu gerçekçi’ olarak ikiye ayrıldığı söylenebilir. (...) Toplumsal yapıdaki dengesizlikleri, eşitsizlikleri ya da çarpıklıkları anlatmanın yetmediği, toplumsal yapının sosyalizme evrilmesi gerektiğini savunan toplumcu gerçekçi yazarlar, sadece toplumsal yapının eleştirisiyle yetinen edebiyatçıların arasındaki ayrımı bu sınıflandırma içerisinde vurgulamaya çalışmışlardır. Yine o yıllarda, eleştirel-gerçekçi hikâyeler için ‘sosyal-psikolojik hikâye’ tanımı da kullanılmıştır. (...) 1979’lerde yazılan hikâyelere baktığımızda, toplumsal gerçekçiliğin hikâyecileri önceki dönemlere göre çok daha fazla ilgilendirdiğini, bireyin psikolojisiyle toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi birlikte algılamamıza imkân veren hikâyeler yazıldığını görebiliriz.²³³

Necati Mert merkezli bir inceleme yaptığımızda ise kuşak anlayışından bahsetmek mümkündür. Çünkü bu dönemde ağırlıklı ideoloji sol merkezlidir ve Necati Mert, bu anlayışla Türk öykücülüğüne dâhil olmuştur. Topluma yönelmek, toplum için yazmak, bireyden hareketle topluma çare aramak Necati Mert kuşağının ilk dikkat çeken özellikleridir. Behçet Çelik’in sınıflandırmasına göre de Necati Mert’i eleştirel-gerçekçi sınıfa sokmak mümkündür. Çünkü Necati Mert hikâyelerinde doğrudan bir sosyalizm teklifi yoktur, yalnızca eleştirisini dile getirir. Ancak yukarıda bahsedildiği gibi bu sınıflama sol eksenli yazarlar arasında gerçekleştirilir. Her ne kadar 70’li yıllarda yazarlar önceki dönemlere göre toplumcu eğilimde olsalar da farklı anlayışta yazarlar da vardır. Rasim Özdenören, Sezai Karakoç çizgisindeki metafizik eğilim, 70’lerin toplumcu anlayışından farklıdır. Bizim çalışmamız toplumcu çizgideki yazarlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar arasında Necati Mert’in konumu çizgisinde olacaktır.

1970 dönemi toplumcu çizgideki hikâyeciliğimiz, öncesindeki dönemlerden izler taşır. 70 öncesinde ağırlığını hissettiren toplumculuk ve bunalımcılık ayrımı, 70’lerde bireycilik ile toplumculuğun bir arada verilmesi şeklinde karşımıza çıkar; 50 kuşağının bireysel bunalımı 70 kuşağında toplumsal bunalım olarak kendini gösterir. 50 ve 60’lardaki bunalım nedensizlik ilkesi üzerine kuruluyken 70’lerin toplumsal bunalımı, dönemin sosyal ve siyasal durumundan kaynaklı nedenlere dayanır. Hikâyeciler söz konusu açmazlara yabancı kalmamış, kendi öykü anlayışlarını da muhafaza ederek tek tip öykü yazmaktan uzak durarak ortak eğilim sergilemişlerdir. Behçet Çelik, bu tavrı Sait Faik’in bireyci, insanı önceleyen ve marjinal tavrının ve bunalımının Sabahattin Ali’nin toplumcu anlayışıyla

²³³ Çelik, Behçet, “1970’ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçekçilik”, *Hece Öykü*, S.7, Ekim-Kasım 2004, s.42-43.

birleştirme şeklinde tanımlar. Yani Sait Faik tarzı ile Sabahattin Ali tarzının birleşimi, 70'lerin sosyalist çizgideki öykücülerinin temel karakteristiğidir: Kendine özgü, topluma ait... 70'lerde yazılan sol anlayıştaki öyküler, öykücümüzde daha önce karşılaştığımız toplumcu-gerçekçi öyküden birçok yönde ayrılır. Öncelikle bu dönemde daha özel bir sınıfçı anlayış hâkimdir. Yani önceki karşılaştığımız dönemde işçi-köylü gibi genel sınıflandırmalar dışında aile hayatı, burjuva yaşantısı, belirli meslek grupları konu edinilir. Sait Faik etkisiyle insanın ekonomik göstergeleri tek sorun değildir: “Edebiyatçılar insanın sadece ekonomik bir varlık olmadığını sezmiş, insanın ruh hallerini, kişilik özelliklerini, korku ve yabancılaşmalarını anlatırken toplum, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri hakkında da kimi gerçekliklerin görülmesini sağlamışlardır. Edebiyatçıların ‘70’li yıllarda sezindiklerini insanbilimleri 1980’den sonra dile getirmeye başlamışlardır.” Kuşkusuz bu dönemde 1950 sonrası görülen kapitalizm ve liberalleşme politikaları hız kesmemiş ve bu bağlamda bilinçlenen aydınlar eleştirilerini daha da yoğunlaştırmışlardır. İnsanın meta olarak algılanması, her şeyin alınıp satılır değerinin belirlenmesi özel olarak bireyde, genel olarak toplumda çıkmazları beraberinde getirmiş, yazarlar bu durum karşısına sosyalizmi teklif olarak sunmuşlardır. Daha bilinçli bir yaklaşıma zemin olan toplumsal sorunlar klasik anlamda taşra-kent karşıtlığı birinci derecede kendini göstermez, birey ve toplumun en küçük birimi üzerindeki aile üzerindeki etkileri tartışılır. Bu durum da tek tipleşmenin önüne geçer. Ancak yazarlar, özellikle eleştirel-gerçekçiler, bahsettikleri sorunlara çözüm önerisi sunmazlar; bu duruşları da varoluşçuların nedensizlik ve çözümsüzlük özelliğini hatırlatır. 1980 sonrasında da aynı sorunlar daha yoğun bir şekilde kendini gösterecektir. Özellikle Turgut Özal yönetimiyle hızlanan liberalleşme hareketleri bireyi söz konusu durumlar karşısında iyice çıkmaza sürükleyecek ve ihtilalin etkisiyle bastırılan yazarlar kendi tarzlarını oluşturmakla birlikte doğrudan toplumu içer(e)meyen, ancak sürecin etkisiyle gittikçe yoğunlaşan, dolayısıyla bu yoğunluğu biçimde hissettiren bir tavır takınacaklardır. Diğer insanbilimlerinin gelişimi de sınıfsal edebiyatı etkisiz hale getirecektir:

1980’den sonra dünyayı ve insanı algılarken sadece sınıfsal bir bakış açısıyla bakmanın yetersizliği sıklıkla vurgulanmış, diğer insanbilimleriyle etkileşim içerisinde olan bir bakış açısı yeğlenmiştir. 1970’lerde Marksizmle psikanalizin bir araya getirilmesi akıl almaz bir iş olarak vurgulanabilirken, bugün bu çabanın daha akılcı olduğu söylenebiliyor.²³⁴

1970 sonrası Türk toplumunda önceki dönemlere nazaran sosyal ve siyasi farklılıkların olması, toplumsal bilincin bu dönemde yükselmesine neden olmuş, genelde sanat, özelde ise öykü bu değişimden payını almıştır. 70’lerde görülen önemli farklılıklardan

²³⁴ Çelik, Behçet, agm, *agd*, s.45.

birisi eğitim seviyesinin yükselmesidir. 40'lı yıllarda köy enstitülerinde başlayan ideolojik bilinçleşme döneminin meyveleri bu dönemde görülmeye başlanmış, basın-yayın organlarının artmasıyla toplum sorunları 68 kuşağının da varlığıyla sanatta tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Devlet-halk ilişkisinde dikkat çeken sorunlar yazılarak ifade edilmeye başlanmıştır. Böylelikle 70'ler daha bilinçli bir toplumcu-gerçekçiliğe kapı açmıştır. Modernizasyon sürecinin hız kazanması, işlenen konularda kendini gösterir:

Son iki yüz yıldır süregelen toplumsal değişme projelerinin taşra insanında neden olduğu ruhsal tahribat, insan-devlet-çevre ilişkilerindeki bozulma, henüz hazmedilemeyen modern kültürün neden olduğu iç ve dış çatışma, sosyo-ekonomik statüdeki belirsizliklerden kaynaklanan kişilik, kimlik çatışmaları, köyden/kasabadan kente göçün beslediği emek sömürüsü '70'li yıllar öykücülüğünün işlediği önemli konular haline gelmiştir.²³⁵

Çok partili hayata geçişle birlikte başlayan liberalleşme politikaları özel girişime yol açmış, kentlerde açılan yeni iş imkânları ve kırsaldaki baskıcı tutum ile kent kültürünün zıtlığı köyden kente göçü hızlandırmış, bu durum yeni bir sınıfın doğmasına neden olmuştur. Kentteki yerleşikliği kesinleşen bu yeni sınıf uyum sürecinde birtakım sorunlarla karşılaşmış, eğitim seviyesinin artmasıyla ezilmeyen, burjuvaya başkaldıran bir örgütlenme içine girmiştir.

Toplumsal ve ekonomik hayatın mevcut dengelerini alt üst eden büyük kente göç olgusu, aynı yolla kentli olmuş, orada farklı bir bakış açısı ve duyarlılık yüklenmiş öykücüler üstünden daha gerçekçi planlar içinde Türk öykücülüğüne yansıtılmıştır. Söz konusu plan, taşraya toplumcu-gerçekçilik kapsamında salt yoksulluk, acı ve sömürü noktasından yaklaşan yer yer buyurgan, eleştirici ve aşağılayıcı bakış açısında köklü bir kırılmaya neden olmuştur.²³⁶

Yazarlar, bu örgütlenmeyi edebiyat üzerinde gerçekleştirmişler, içerik bakımından toplumu ve sorunlarını kapsayan, teknik olarak bireyden hareket ederek kurgusal niteliği öncesine göre öne çıkaran eserler vermeye başlamışlardır. Söz konusu içerik ve teknik değişime uğrayan toplumcu-gerçekçilik ağa-köylü gibi şablonları yıkarak estetiği de ihmal etmeyen bir evrilmeye başlar. Necati Mert toplumculuğu da 1980 sonrasında bu yöndedir. İlk dönem ürünlerindeki toplumcu tavır toplumcu gerçekçilerin tavrını anımsatsa da 80 sonrasında doğrudan kendini göstermeyen, anlatının içine gömülen mesaj, estetikle yoğrularak okuyucuya ulaştırılır. Necati Mert'in 70 dönemi öykülerinde önceki toplumlardan ayrılan yönler de vardır. Özellikle 1930'lardan sonra görülen toplumculukta karakterler herhangi bir değişim, gelişim izleği barındırmaz ve tip özelliğinden ileri gidemezken 70'li yıllar öyküsünde ve Necati Mert'te karakter ön plana çıkmış, insani vasıflar

²³⁵ Lekesiz, Ömer, "70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü*, S.7, Ekim-Kasım 2004

²³⁶ Lekesiz, Ömer, "70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü*, S.7, Ekim-Kasım 2004

unutulmadan kahramanlara toplumcu nitelikler yüklenmiştir. Yine değişim olgusu, değişim karşısında direnememe, bu duruma karşı toplumsal direniş gösterme ülküsü, kent insanın sosyal, kültürel ve siyasî çelişkileri dönemin öykücülüğünde ve Necati Mert'te sıklıkla işlenir. Bu dönem öykücülüğünde tek damar kuşkusuz toplumculuk değildir. Öncelikle belirtmelidir ki varoluşçuların etkisiyle toplum sorunları bireyden genele anlayışında işlenmiştir. Bu bağlamda da klasik toplumculuğun etkisinin azaldığı söylenebilir. Yine varoluşçularda görülen umutsuz bakış, 70'li yazarların kaleminde halka dair beslenecek umuda dönüşmüştür. Ayrıca 70'li yıllar öykücülüğünde siyasallaşmadaki farklılık ve uçlardan kaynaklı ayırım göze çarpar. Sol eğilimli yazarlarla birlikte mistik-metafizik-muhafazakâr eğilimde öykücüler de Türk öyküsünü besleyen farklı damarlar olarak kendini göstermiştir.

Sonuç olarak 70'li yıllar öyküsü baskın anlayışların hâkimiyetinden yavaş yavaş sıyrılarak farklı renkleri de içinde barındırabilen bir görünüme sahiptir. Bu dönemde toplumculuk her ne kadar ağırlığını hissettirse de, dönemin toplumluları öyküyü parti bildirisi haline getirmeyecek bilinçle hareket ederek her ne kadar toplum sözcülüğü yapıyor olsalar da temelde bunu sanat yoluyla icra ettiklerini unutmamış, Sait Faik'le başlayan 'insan değeri'ni muhafaza eden, ideolojiler üstü öykü anlayışlarını sürdürmüşlerdir. Dönem, her ne kadar toplumsal ve siyasal bakımdan birçok sancıya sahip olsa da bunun edebiyata ve öyküye yansımaları olumlu yönde olmuştur. Türün gelişimi, ideoloji-estetik bütünlüğü, klasik taşracılıktan farklılığı 70'li yıllar öykücülüğünün görünürdeki en basit fakat en önemli katkısıdır.

Buraya kadar 70'li yıllar öyküsünün genel görünümü ve temel özellikleri anlatılmıştır. Dönem içerisinde yazarlara baktığımızda önceki dönemlerde yazagelenler ve Necati Mert gibi bu dönemde yazmaya başlayan, dolayısıyla kuşak oluşturma eğiliminde olanlar olarak iki farklı bakış uygulamak gerekir. İkinci bakış açısı, *Yansuma* dergisi bünyesinde gelişen edebiyat anlayışı üzerine olacaktır. Çünkü Necati Mert öyküye bu dergide başlamış ve ilk dönem toplumcu öykücülüğünü bu yolla sürdürmüştür. 60'lı yıllarda öyküye adım atan Bekir Yıldız (1933-1998), toplumculuğun yeniden evrilmesinde önemli bir paya sahiptir. 50 kuşağının bireye hapsediği öykü, 60'larla siyasal değişimle birlikte yeniden topluma dönme imkânı bulmuştur. Bekir Yıldız, söz konusu kırılma adına öne çıkan isimlerdendir: "(...) bezginlik bütün ortama egemendir. Herkes umutsuzdur. Sanatçısı da, eleştirmeni de... İşte hikâyeye karşı ilginin oldukça azaldığı böylesi bir ortamda, *Reşo Ağa* adı altında bütünleştirdiği hikâyeleriyle adı kulaklara yabancı bir kişinin sesi yükselir. Bekir

Yıldız'ın...’’²³⁷ Toplumsal söylemin yeniden dirilmesine öncülük eden Bekir Yıldız, yerelden hareket ederek ulusala ve topluma ulaştığı görülmektedir. Bu çerçevede tek insan üzerinden topluma ulaşmayı hedeflemiş, 70’li yıllarda çoğunlukla gözlemlenecek anlayışa öncülük etmiştir. Ona göre hikâye yeniye yakalamalı ve bu yeniliği halkın içinde üretmelidir:

Amacım hiçbir zaman ‘tek’i anlatmak değildir. Hele bizim gibi geri kalmış bir toplumda, bireylerin henüz ekonomik özgürlüğünü elde edememiş bir toplumda, tek insan her şey olamaz. Ancak anlatacakları tükenmiş Batı yazarları, söylenmiş yeni bir şey katabilmek için şifreli bir anlatıma ya da marazi tipler yazmaya yönelebilirler. Fakat kendi toplumumuzda, değil insanın anlata anlata tükenmişliği, henüz kalem oynatılmamış bölgeleri vardır sanatçısını bekleyen. Dolayısıyla, yazacağım bir insanla yüzbinleri anlatmak isterim özellikle ve toplumsal bir olayın da içinde olmalıdır bu insan²³⁸

Yazdıkları ile toplumun her köşesine ayna tutmak isteyen Yıldız, ekonomik farklılıktan kaynaklanan çelişkileri sıklıkla dile getirir. Topluma ayna tuttukça hikâyeciliğini de geliştiren Bekir Yıldız, aydınlanan her köşede öykücülüğüne teknik bakımdan bir yenilik katar. Böylelikle başlangıcından sonuna kadar sürekli büyüyen bir hikâye anlayışına sahip olduğu görülür:

Başlangıçta ‘...biraz yetenekli bir ilkokul üçüncü sınıf öğrencisinin, hatta daha düzgün ve kıvrak cümleler, değişik bir anlatımla pekâlâ becerebileceği bir dizi kompozisyon ödevi...’²³⁹ olarak nitelendirilen Bekir Yıldız’ın hikâyeleri okura mal oldukça, okurdan ilgi gördükçe benimsenmiş; söylenen sözler de yavaş yavaş nitelik değiştirmeye başlamıştır.²⁴⁰

Bekir Yıldız, öykü anlayışını herhangi bir anlayış ve düşüncenin tekeline bırakmamış, ideoloji içeren ancak ideolojiye yenilmemiş devamlı yenilenen öyküleriyle öykü tarihimizde köklü bir yer edinmiştir. Bekir Yıldız’da görülen söz konusu değişim çizgisi Necati Mert öykücülüğü için de söylenebilir. Necati Mert’in ilk dönem ile son dönem öyküleri arasında ortak paydalar olmakla birlikte içerik ve teknik bakımdan yenilenmeler, farklılıklar vardır. Bu durum sanatçının zamana yenilmemesine, değişimle birlikte hitap ettiği zümrenin yok olmamasına yardımcı olur. Yine toplumun her köşesine ışık tutması, herhangi bir şeyi öyküleştirmesi bakımından da Necati Mert ile Bekir Yıldız arasında özdeşlik kurulabilir. 70’li yıllar öykücülüğünde farklı anlayışa sahip olan Ümit Kaftancıoğlu (1935-1980), öyküyü bir form sorunu olarak görmemekle döneminden ayrılır. Öykünün süsten, ayrıntıdan uzak olması gerektiğini düşünen yazar, öykü yoluyla topluma ulaşma çabasıdadır:

²³⁷ Ergün, Mehmet, *Hikâyeciliğimizde Bekir Yıldız Gerçeği*, A Yay., İstanbul, 1975, s.35.

²³⁸ *Halkın Dostları*, Ekim 1970.

²³⁹ *Yeni Dergi*, Sayı 57, Haziran 1969, s.590 (Aktaran Ergün, Mehmet, *age*, s.37.)

²⁴⁰ Ergün, Mehmet, *age*, s. 37.

Öykü, düşüncenin, özümlemiş bir olayın, bir tanıklığın, bir yaratının hiçbir biçime, kalıba girmeden, kolay okunur, hemen anlaşılır ölçüde ak kâğıt üstüne karalanmasıdır. Eğer öykünün, türlü yazının eni boyu, tanımı, biçimi, ağırlığı bilinseydi eline kalem kâğıt alan öykücü olurdu, yazar olurdu. Kalıntı yazınla uğraşan üniversitelerimizin yazar yetiştirmeyişi böylesi tanımlara girişmiş olmasıdır, böylesi saplantılar içinde kalınmış olmasıdır.²⁴¹

Öyküye herhangi bir tanım getirmeme taraftarı olan Kaftancıoğlu, üslûp bakımından özenli sayılamayacak öyküler yazmış, dönemiyle içerik bakımından benzerlik taşımıştır. Önemli olan nasıl anlatıldığı değil ne anlatıldığıdır. Çoğunlukla olaysız öykülemeyi tercih eden, buna rağmen yaşadığı çağı anlatmayı tercih eden Fûrûzan (1935-), sağlam gözlem gücüyle tanık olduklarını dile getirmiştir. Hem anlaşılabilirliği hem de olaylara doğru yerden bakmayı isteyen yazar, daha çok küçük insanın yaşam kavgasını anlatmıştır. Fûrûzan, kendi birikimini öykülerine aktarmış, gözlemediği ayrıntıları belli bir formla ve özenli bir anlatımla okuyucuya sunmuştur. Herkesin bildiği, gördüğünü anlatmaktan ziyade ayrıntıda kalan, önemsenmeyi gözlemleriyle keşfederek kuşağının öykü anlayışına dâhil olmuştur. Dönemine uygun olarak tekilden çoğula giden yazar, kuşağını şöyle tanımlar:

Günümüzde yaşadığı döneme tanıklık eden ve bunu şematik kalıpların yaşamasız kuruluşu içinde yapmayan bir hikâye kurulmaktadır. Türk edebiyatının benimseyebileceği köklü bir tavır getiren, yarına kalacak güzellikte ve sağlamlıkta hikâyeler yazıldığı kanısındayım. Çünkü sorunlarımızın kolaya alınamayacağını görmekteyiz. Yazarın görevinin insanı yitirip kuru bir söylevcilikten yola çıkmaktan öte bir yerde olduğunu bilmekteyiz. Süsten arınmış, hattâ çıkış noktasını olağandan ve anlaşılabilirlikten alan bir hikâyenin gereksinmesi içindedir edebiyatımız. Son yıllarda izlenen çalışmalar bunun açık ürünlerini sergilemektedir.²⁴²

70 kuşağını toplumculuk ve 50 kuşağı bunalımcıların sentezi olarak gören yazar, bu dönemle birlikte kalıcı etki oluşturacak yeni bir döneme girildiğini belirtir. Çünkü ona göre klasik toplumcu kuşak sanatsallığı göz ardı etmiş, bunalımcılar ise İkinci Yeni etkisinde, öyküleme anlamında edebiyatımızda karşılığı olmayan ve kalıcılığa dayanmayan hikâye anlayışı içerisindedir. Bunlar ayrı ayrı zararlı gibi görünse de öykü gelişimi adına önemli adımlardır ve ikisinin belirli ölçülerde birleşimi 70’li yıllar hikâyeciliğini oluşturur. Fûsun Akatlı’nın Fûrûzan için söyledikleri dikkat çekicidir:

‘Yazar’ olmanın sorunlarını çözmüş, yazarlığı koluna altın bilezik olan, ama ‘edebiyatçı’ olamayan, bir türlü edebiyatın elini tutamayan yazarlar vardır. Bunların yanında bir de hem edebiyattan el almış hem yazarlığın üstesinden gelmiş edebiyatçılar vardır. (...) edebiyatçılığını kuşkuya yer bırakmaksızın kanıtlamış olanlar arasında ‘yazar’lık niteliği su

²⁴¹ *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.216, Temmuz 1975 s. 137.

²⁴² *Yansıma, Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı*, Haziran 1972, s.171.

götüren, kalemi sürçüp duran kişiler çıkmaz pek. Fürûzan'dan başka temsilcisi yok gibidir bu tür yazarın.²⁴³

Öyküyü başlı başına bir tür olarak kabul eden Tomris Uyar (1941-2003), öyküyü romana geçmek için bir adım olarak görmemekle birlikte salt sosyal sorumluluk aracı olarak da nitelemez:

Önce, 'kısa öykü'yü çok önemli bir yazın türü saydığımı belirtmek isterim. Kimi yazarların, eleştirmenlerin, bu türü, yazarın romana geçmesi için bir çeşit hazırlık, bir kalem bileme deneyi saydığımı biliyorum. Belki de bu yaygın kanı yüzünden son günlerde yazınımızda romanlaşmamış uzun öyküler, daha çok röportajı andıran olay ve tip çoğalmaları bollaştı.²⁴⁴

Bu düşünceleri ile Tomris Uyar, döneminin toplumcu anlayışının netleşmesine katkıda bulunmuştur. Öneki toplumculardan farklı olarak sanatı siyasal söylem aracı haline getirilmeden öyküsünü teknik öğelerle beslemiş, yoğun anlatımıyla toplumsal sorunlara (aile, ekonomik dengesizlik, evlilik kurumu vb.) değinmiştir. Gözlemciliğiyle dikkat çeken Uyar, çoğunlukla ikinci planda kalmış, ezilmiş karakterlerin öyküsünü anlatır; bunu gerçek yaşamdan gözlemledikleri yoluyla yapar. Ona göre hikâye, ilk önce bir form sorunu olarak ele alınmalı, üzerinde düşünülmesi, atılan her adımda türe katkı sağlanmalıdır:

Yüzyıllardır edebiyat birimi olarak Şiir'in ağır bastığı ya da başı çektiği, itici güç olduğu bir ülkede son yıllarda, hikâyenin beklenmedik bir çıkış yaptığı, beklenmedik ölçüde ilgi çektiği ileri sürülüyor. Bizi geçmişteki hikâyemiz üstüne düşünmeye zorlayan bir yargı bu. Çünkü geçmişini inceleyince hikâyemizin yer yer parlak çıkışlarla noktalanmış ve toplumcu özden ayrılmaya pek yanaşmamış bir çizgi izlediğini görüyoruz. Bence, günümüz hikâyecisinin asıl görevi, kendini bu çizgi içindeki yerin oturtması, gelişime nerde katıldığını, toplumcu eleştiriyi nerelerde zorladığını kavraması olmalıdır. (...) Yeni Türk hikâyecisi, alışılmış kalıpları, beğenileri zorladığı, yeni duyarlılıkları iletebildiği, toplumcu özü aktarabilecek yeni ve çarpıcı biçimler kullanabildiği sürece katkıda bulunabilir Türk hikâyeciliğine.²⁴⁵

Tomris Uyar, hikâyenin yazılan her öyküyle bir adım daha gelişmesini ister. Her ne kadar toplumcu anlayışta da olsa kendisinden önceki toplumcu anlayışı eleştirir ve aynı kısır döngüyü öyküde yaşatmamak ister. Bunun için de yeni hikâyeci öz'ü ihmal etmeden eleştirisini yapmalı, bunu yaparken de türün imkânlarını zorlayarak hikâyenin sınırlarını genişletmelidir. Görüldüğü gibi 70 kuşağını hazırlayan ve 70'lerde yazanlar, kuru bir toplumculuk anlayışının ötesinde estetik-içerik bütünleşmesine ağırlık vermişlerdir. Estetik bilinç bakımından Kagan'dan beslenen Necati Mert'in öykü tarzı da kuşağında da görüldüğü

²⁴³ Akatlı, Fusun, *Bir Pencereden*, Adam Yay., İstanbul 1982, s.178.

²⁴⁴ *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.216, Temmuz 1975 s. 153.

²⁴⁵ *Yansıma, Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı*, Haziran 1972, s.176.

gibi bu yöndedir. *Yüksek Gerilim*'deki öyküleriyle 1975'te Sait Faik hikâye armağanını kazanan Adalet Ağaoğlu (1929-) biçimden çok içeriğe önem verir, ancak bunu yaparken biçimi de ihmal etmez: "Öykülerinde görsellik denemeleriyle dikkat çeken, suskudan, diyaloga hemen her anlatım imkânını yerli yerinde deneyen Adalet Ağaoğlu, insan-nesne, insan-çevre, çevre-tarih kavramları çevresinde özel yaşantısına, yakın gözlemlerine dayanan yaşayış tablolarını öyküsel planda yapılandırmaya çalışmıştır."²⁴⁶ Konu bakımından toplumcu-gerçekçi çizgide olmakla birlikte sanattan ödün vermez. Yazarlığı sorumluluk olarak gören ve metninin her noktasında söz konusu ciddiyetle çalışan yazar, bireyi ve insanı ihmal etmeyecek öyküler kaleme alır.

Belli bir tür (ya da tip) öykünün yazarı değil Ağaoğlu. Öykücülüğünün başlangıcında, neleri öyküleyeceğine karar kılmak yerine, her öyküleyeceğine nasıl öyküleyeceğine karar vermenin önemine inanmış görünüyor. (...) onu günümüzün iyi öykücülerinden biri yapan özellik, düşünce düzeyindeki doğrularla sanat düzeyindeki doğruları buluşturabilmiş olmasındandır. Yanlı bir yazar, bağlanımlı bir yazar; ama yazarlık, edebiyatçılık sorumluluğunu bağlanımı adına feda etmeyi yazarlığıyla bağdaştıramayacak kadar yazarın bilincine ve ahlâkına sadık bir yazar.²⁴⁷

Öyküye köy gerçekçiliğinin öneminin azaldığı, varoluşçu yazarların etkisini hissettirdiği dönemde başlayan Rasim Özdenören (1940-), salt bunalımcılıktan uzak durur ve bunalıma teklifle yaklaşır:

Evet, ilginç addır Rasim Özdenören. Bireyin iç dünyasını, ailesinin sorunlarını, bireyin bireyle çatışmasını, uğradığı yabancılaşmayı...anlatmasıyla Bunalımcıları hatırlatır. Ne psikolojiyi atlar, ne sıkıntı ve burgaçları. Hatta noktalama işaretlerinden vazgeçtiği de olur. Bunalımcılar gibi. Fakat bunların sebeplerini toplumda arayışı, yapıyı eleştirisi ve başkaldırı öyküleyişiyle de toplumcu gerçekçilerin izindedir. Şu farkla ki önerisi sınıf kökenli değil din ve tasavvuf kökenlidir.²⁴⁸

Özdenören'in öyküleri her iki anlayıştan beslenmekle birlikte varoluşçulara daha yakın durur. Özellikle kapalı metinlerin varlığı, noktalamaların dahi kullanılmamasıyla doğan karmaşa, bireyin iç gerçekliğinin yoğun şekilde anlatılması, yazarı daha çok bunalımcılara yaklaştırmıştır. Ancak bunu yaparken toplumu ihmal etmez, varoluşçulardan farklı olarak sorunların çözümüne dini-tasavvufi ekseninde çözüm teklif eder. Yani Özdenören 50 kuşağının açtığı imkânlardan faydalanmış; ancak onların yolunda gitmemiştir. Necati Mert'in özellikle son dönem öykülerinde aynı tavır sezilir. Öykünün imkânlarını genişleten anlatımıyla

²⁴⁶ Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s.516.

²⁴⁷ Akatlı, Füsün, *age*, s. 20.

²⁴⁸ Mert, Necati, *agm, agd*, s.44.

varoluşçuları andıran Necati Mert, meselelere çözümsüzlük penceresinden bakmaz, çözüm arayışı ve umut sorgusu içerisindedir.

Necati Mert kuşağını besleyen ve aynı dönemde yazmayı sürdüren isimleri ele aldığımız bu bölümde görülmektedir ki 70 kuşağı öykücülere toplumsallıktan soyutlanmamakla birlikte estetik-içerik bütünlüğüyle yazmayı sürdürmüşlerdir. Toplumun siyasi sancılar çektiği bu dönemde siyasî ve eleştirel yönü daha ağır basan, ancak yine de estetiği önceki toplumlardan daha çok önemseyen “eleştirel gerçekçi” bir topluluk vardır. Çalışmamızın konusu Necati Mert, *Yansına* dergisi ile öyküye başladığından ve uzun süre ilk ürünlerini burada sunduğundan 70’lerin sosyalist öykü anlayışı *Yansına* bünyesinde incelenecektir.

4.3.2. Yansına Dergisi Etrafında Gelişen Öykü Anlayışı

Metin İlkin’in *Gelecek* adlı aylık sosyalist edebiyat dergisi altı ay kadar çıkabildikten sonra kapatılır. Bu derginin yazarlarından biri olan Tekin Sönmez 1972 yılının başında *Yansına* dergisini çıkarır. Tekin Sönmez 1936, Sarıkamış doğumlu bir şairdir. Çok sayıda şiir kitabı vardır. Bir şiiri nedeniyle dönemin aydınlara karşı benimsenen kovuşturma tutumunun hışmına uğrar, tutuklanır. 1970 yılında TRT Sanat Ödüllerini Yarışması’nda başarı ödülü alır ve ardından *Yansına* gelir. Serbest kalışının ardından pek çok ülke dolaşır. Gittiği yerlerde her zaman fotoğraflar çekmiş, elle tutulur anılar toplamış, oraların kendisinde bıraktığı izleri boşa harcamamış ve romanlarında kullanmıştır. Şimdi 75 yaşını geçmiş olan şair, Necati Mert’in deyimiyle “35 yaşının yaratıcılığı”²⁴⁹ zindeliği içindedir. Tekin Sönmez, *Yansına* dergisini çıkararak hem genç öykücülere, şairlere, edebiyatçılara, aydınlara bir umut, bir yaşam alanı, bir ifade olanağı yaratmış, hem de dönemin “yansınasının” halk tarafından da görünür olması için çabalamıştır.

Yansına dergisi 1 Ocak 1972 yılında ilk sayısını çıkarmış, Haziran 1975’e kadar aylık olarak yayınlanmış ve 45. sayısı ile yayın hayatını noktalamış, ağırlıklı olarak edebiyat içerikli ve toplumcu gerçekçi temelde inşa edilmiş bir sanat ve kültür dergisidir. Dergi, bir edebiyat ya da kapağında ifade edildiği gibi bir sanat ve kültür dergisi olduğu kadar bir fikir-düşünce dergisidir de. Dergide yaratıcı yazıların, çevirilerin, röportajların yanı sıra edebiyat

²⁴⁹ Necati Mert’in 24.11.2012’de İstanbul TÜYAP Kitap Fuarı’nda düzenlenen “ Yansına Dergisi’nin. Yılı ve Tekin Sönmez, Kıyı Dergisi Dosyası” konulu paneldeki sunum metnindedir.

üzerine, dil üzerine fikir beyan eden yazılar da mevcuttur. Bu durum derginin kapağındaki “aylık sanat ve kültür dergisi” ibaresini destekler niteliktedir.

Dergide, dönemin toplumsal ve politik arka planı ve durumun sanat bağlantısı üzerinde oldukça durulmuştur. İlk sayının sunuş bölümünde derginin “devrimci sanat ve edebiyata açısından toplumun bilinç düzeyini arttırmak” olarak verilmiştir. *Yansıma*, kendisini tarihin insanlığa bıraktığı kültür mirasını çağdaş bir gözlem imbiğinde damıtarak devingen kılmayı, tüm sanat ve edebiyat ürünlerinde örgensel bir bütünlükle geneli yansıtmayı, sanatsal ürünleri diyalektik bir yöntemle ele alıp çözümlemeyi, çözüm bekleyen sosyo-ekonomik sorunları sanat ve edebiyat içeriğiyle sergilemekle yükümlü görür. Çağın tanıkları olarak, olan bitenler karşısında tepkisiz ve sessiz kalmaya tepki gösteren bir topluluk tarafından çıkarılan *Yansıma* dergisi, isminin de işaret ettiği gibi “çağın gerçekliğini” yansıtmayı kendi sorumluluğunda olduğunu düşünür.

Derginin ilk 19 sayısı son derece sade bir şekilde düzenlenmiş kapaklarla sunulmuştur. Bu kapaklar genellikle o sayıda yazısı bulunan yazar ve düşünürlerin isimlerinden oluşur ve fazla dikkat çekici ya da çarpıcı değildir. Daha sonraki sayılarda fontlar büyümüş, derginin ilk görüşteki etkileyciliği arttırılmaya çalışılmıştır. 26. sayıdan itibaren ise bu kapaklarda çeşitli resimlerin ve fotoğrafların kullanıldığı görülmüştür. Yine büyük fontlarla söz konusu sayının içeriği hakkında bilgi verecek ifadeler kullanılmıştır. İncelendiği zaman derginin dışarıdan görünüşünün seneler geçtikçe gözle görülür şekilde değişmiş olduğu fark edilebilir.

70’li yıllarda hikâye oldukça hareketli ve verimli bir edebi tür olmuştur. O yıllarda öykü yazarları sayısının gitgide arttığını, hikâyecilerin insan ve toplum gerçeğinde farklı gözlemler yapmaya meyilleri olduğunu, kendi özümüze ait bir duyarlılık temelinde yeni anlatım olanaklarının denendiğini söylemek yanlış olmaz. 50’li yılların şiir konusunda yeni bir paradigma yaratması ile düzyazının geri planda kalmasına sebep olurken, 60’lı yılların hikâyeyi tekrar toparlaması ve ardından gelen 70’li yıllar öykü alanında müthiş bir çeşitliliği de beraberinde getirmiştir.

Ömer Seyfettin’le, Sadri Ertem’le, Sabahattin Ali’yle, Orhan Kemal’le temellenen toplumcu gerçekçi öykü, o dönemde de Fakir Baykurt, Bekir Yıldız, Osman Şahin, Nahit Eruz gibi yazarlarla güçlenmiştir. Ayrıca yenilikler getiren öykücüler de yok değildir. Fûrûzan, Leyla Erbil, Tomris Uyar, Selim İleri, Sevgi Sabuncu, Selçuk Baran gibi öykücüler de dönemin “yenilik hikâyecileri” olarak adlandırılabilirler.

Yine Nahit Eruz, Abbas Sayar, Osman Şahin, Ümit Kaftancıoğlu gibi isimler memleket öykücülüğüne farklı yaklaşımların isimleri olurlar. Muzaffer Buyrukçu, o dönemde yazdığı hikâyelerinde bireyin iç dünyasına incelikli bir yergi yöneltir. Türk hikâyecileri 70 öncesinde de, sonrasında da sorumluluklarını aşk ya da ayrılık temlerini işlemekten ibaret görmemişlerdir. Türk anlatısı, Dede Korkut'tan Ümit Kaftancıoğlu'na, yani bahsi geçen döneme uzandığı uzun süreçte gözünü hep topluma dikmiş, hayatı bir şekilde toplumcu bir minvalle okumaktan geri durmamıştır. Bu durum kimi öykülerde gözle görülür biçimde fark edilir. Kimi öykülerde ise “insan”a temas etmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak örtük bir şekilde yer alır. Türk hikâyesinde yazar, hem toplumsal hem de bireysel ilişkilere, durumlara, gelgitlere gözünü dikerek, onları algılayıp, yorumlayıp, kendi tarzıyla şekillendirerek okura sunmuştur. Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de başarılı öykü örnekleri verildiği gibi sıradan olarak nitelendirilebilecek çok sayıda öykü basılmış, bu öykülerin doğal seleksiyona uğraması da elbette zaman içerisinde, organik olarak gerçekleşmiştir.

Yansına dergisinin de, 70’li yılların karışık atmosferi içinde yaşadığı döneme tanıklık eden yazarların, şairlerin, entelektüellerin “sanat kaygısı” tümseğini aşarak gerçek bir “yansına” yaratmaya çalışmaları sonucunda ortaya çıktığı görülür.

Yansına dergisi ile yukarıda adı geçen pek çok yazar ve daha pek çok isim, toplum merkezli bir akis yaratmışlar ve bu aksi 3 seneden fazla bir süre güncellemek için çabalamışlardır. Necati Mert, Fakir Baykurt, Kerim Korcan, Aziz Nesin, Metin İlkin, Behzat Ay, Şükran Kurdakul, Hulki Aktunç gibi yazarlar bu çabaya destek veren isimlerden sadece birkaçıdır.

Bu ince, toplumcu gerçekçi dergi Necati Mert için dönemin baskıcı atmosferi içerisinde bunaldığı bir dönemde bir umut olur. Dergide genç hikâyecilere de yer verileceği ilan edilmiştir. Bu ilanın altına da bir not düşülmüştür. Notta yayımlanmayan eserlerin yayımlanmama sebepleri belirtilerek eser sahiplerine geri gönderileceği yazar. Necati Mert bu notun ileri demokrasi ürünü olduğunu ve herhangi başka bir dergide bu tavrın benzeri ile karşılaşmadığını ifade eder. Dergide Necati Mert’in adını ilk defa 7. sayıda, ilk öyküsü olan *Mustafa'nın Karesi* ile görülür. Sonrasında 15. sayıya kadar dergide adına rastlanmaz. 15. sayı Sabahattin Ali özel sayısı olarak çıkar ve Necati Mert bu sayıya Sabahattin Ali'nin önemini anlattığı bir yazı ile dâhil olur. Bu yazı ile Necati Mert, Hâlit Ziya, Mehmet Rauf, Ömer Seyfettin... ve daha pek çoğu gibi yazarların aslında gerçekçiliği eksik anlayarak kahramanlarını ekonomik bağlantılardan kopuk bir şekilde oluşturduklarını, böylelikle kahramanların özerk, her yönüyle altyapı sahibi birer karakter olmak yerine yazarın bir

kuklası olduğunu, işte Sabahattin Ali'nin öneminin de buradan geldiğini ifade eder. Çünkü Sabahattin Ali ekonomik altyapıyı ve onun karakteri hatta hayatın ta kendisini şekillendirmedeki rolünü atlamadığını, bu nedenle onun kahramanlarının birer kukla olmaktan çıkıp içimizden biri, hatta Necati Mert'in ifadesiyle “bildiğimiz tanıdıklar” olarak oluşturulduğunu söyler. Bu orijinal okuma, Necati Mert'in toplum merkezli düşünsel yapısını da net bir şekilde yansıtmaktadır.

Necati Mert, derginin 17. sayısında da yine bir öykü ile yer alır. “Paytoncu Şevki Amca” Necati Mert'in *Yansıma* dergisinde yayımlanan ikinci öyküsüdür. Yazar bu öyküsüyle geleneğin modernite karşısında yaşadığı şaşkınlığı ve onu takip eden adaptasyon sürecini yine toplum merkezli bir bakış açısıyla ele alır. Necati Mert'in yazıları sonraki sayılarda da yayımlanmaya devam eder. 21. Sayıda “Ağa Reisle Savaş”, 22. sayıda “İbrahim Usta'yı Karartan Güneş” adlı öyküler, 23. sayıda “Devrimci Öğretmen Kıyımı” başlığıyla eleştirel bir deneme yazısı yayımlanır. 24. sayıda Dursun Akçam'ın “Köyden İndim Şehire” adlı öykü kitabı üzerine kısa bir eleştiri yazısı ve yine aynı sayıda Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* adlı eseri üzerine bir değini çıkar. 25. sayıda “Soruşturma” başlığı altında pek çok yazarın “faşizme karşı halk muhalefetinin yaratılması için sanatın işlevinden yararlanılabilir mi?” sorusuna cevap olarak yazdığı yazılar yayımlanır. Bu yazıların sahipleri arasında Samim Kocagöz, Kerim Korcan ve daha pek çok isim gibi Necati Mert de bulunacaktır. 29.sayıya tekrar bir hikâye ile; “Kürsü” ile, 35.sayıya da “Gramofonlar... Radyolar... Teypler...” adlı öyküsüyle dâhil olur. Ocak 1975'te çıkan 37.sayıya “1974 hikâyesini” o sene ödül alan kitaplara dayanarak sosyalist-gerçekçilik açısından değerlendiren bir yazı yazar. 38.sayıda “İşkence ve Kaçış Edebiyatı” başlığıyla yazdığı yazıda, “yaşantının izdüşümünü düşürmekle görevli sanatçının” sanat ve edebiyatın getirdiği bu sorumluluktan kaçışını eleştirir. 39.sayıda “Bekçi” adlı öyküsü yayımlanır. Yazar 41.sayıda “Türkiye’de Ödüllendirmeler” başlığıyla yazdığı yazısı ile Türkiye’de edebiyat konusunda verilen ödüller ve bu ödüller verilirken göz önünde bulundurulmuş unsurları inceler ve değerlendirir. Yazarın bu konudaki düşüncesi Türkiye’deki ödüllendirmelerin sanat ve toplum adına yapılabilecek bu yolda sonuçlanmadığı yönündedir. 42.sayıda “Şehir” adlı bir hikâyesi yayımlanır. “Çocuk Eğitimi ve Edebiyatı” üst başlığıyla üç sayının bir arada basıldığı 43. 44. ve 45 sayılarda da Necati Mert'in iki adet yazısı çıkar. Bunlardan ilki Türkiye’de çocuk edebiyatının değerlendirildiği on sayfalık bir inceleme yazısıdır. Bu yazıyla Mert, kökleşmiş bir durumda olmayan ve dünya çocuk edebiyatından çevirilerle dolu olan Türk çocuk edebiyatının mevcut durumundan yakınır ve önerilerde bulunur. Ona göre halkçı anlatım biçimlerinden yararlanmak, hatta onları özde

aşmak Türkiye'deki çocuk edebiyatının kökleşmesini sağlayacaktır. Necati Mert'in üç dergi olarak basılan bu son sayıda, dolayısıyla *Yansına* dergisinde yayımlanan son yazısı da yine bir kısa öykü; "Sıkıyönetimle Gelen"dir.

Görüldüğü gibi Necati Mert'in öykü ile buluşmasına ön ayak olan, ilk öyküsünün dışında Sabahattin Ali sayısıyla birlikte Mert'i yazı dünyasına çeken *Yansına*, 70'lerin edebiyatında aynı düşünce ve heyecanı taşıyanların ortak çatısı olmuş, faşizme karşı sosyalist direniş düşüncesinde olan yazarlar Tekin Sönmez'in önderliğinde 70'lere isimlerini yazdırmışlardır. *Yansına* Necati Mert için bir yazı okulu olmuş, posta pulu gönderme şartıyla öykülere cevap verileceği *Yansına*'yı Necati Mert'e okul haline getirmiştir. Mert, öyküye bu not sayesinde başlamış, arka arkaya yayımlanan öykü ve denemeleriyle kısa sürede yazarlığını kabul ettirmiştir.

4.4. ÖYKÜCÜLÜĞÜMÜZDE 80 KUŞAĞI VE SONRASI

1980 sonrası Türk toplumu, her alanda maruz kaldığı değişme ve yeniliklerle önüne geçilemez bir sürece girmiştir. Önceki dönemlerde başlayan modernizasyon çalışmaları ve liberal politikalar, 80 ihtilali ile birlikte doğrudan kendini kabul ettirmiştir. Son olarak 70'li yıllarda ağırlığını hissettiren toplumcu eğilimler ve kavgaların son bulması, liberal politikaların önünü açmış, küreselleşme dalgası büyük bir dönüşüme neden olmuştur. Politik düşüncelerin bastırılmasıyla hızlanan bu süreç, görünen ve görünmeyen ikilemini doğurmuştur:

1970'lerde ülke içindeki çatışma ortamının 12 Eylül 1980'deki askerî müdahaleyle son bulması, toplum yaşamında önemli değişimlere yol açmıştır. Bir yandan politik uç düşüncelerin yarattığı silahlı çatışmanın son bulmuş olması gibi olumlu bir resim ortaya çıkmışken öte yandan ülkemizin ve dünyanın gidişatı hakkında yetkin bir düşünce taşıma alışkanlığı, özellikle gençler arasında zayıflamıştır.²⁵⁰

Görünen tarafta bahsolunan kavga ve çatışma ortamı ortadan kalkmış, insanlar huzura kavuşmuştur; görünmeyen tarafta ise yıkılan düzenler, düşünceler, direnişler, eylemlerle birlikte kaybedilen bir kuşak ve tüm bu karşı çıkılanların sindirilmesiyle yeni politikaların devlet tarafından meşrulaştırılması söz konusudur. Türk toplumunda görülen bu değişme, dünya düzenindeki modernizmin çöküşüyle art zamanlıdır. İkinci Dünya Savaşı

²⁵⁰ Asiltürk, Baki, "1980'lerde Sosyolojik ve Genel Durum", *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul 2006, s.24

sonrası kurulan sistem dünyada da geçerliliğini yitirmiş, henüz buna adapte olamayan Türkiye, 80 ihtilaliyle yeni bir değişim ve dönüşüm sürecine daha girmiştir:

1980’li yıllardan Türkiye’deki kültür yapısının bir ölçüde değiştiği kanısındayım. Bu değişikliğin oluşmasında bence çok önemli bir neden var: O da, dünyanın birçok noktasında yer alan büyük kuramların çökmesi, doktrinler, ideolojik yaklaşımların erimesi. Bu erimeyi gerçekleştiren temel oluşumlar söz konusu. Bunların gerekçeleri arandığı zaman da, bana göre, modernist düzenin, yavaş yavaş, belli yönleriyle sorgulanmaya başlaması önde gelen bir koşul²⁵¹

Sadece ekonomik ve sosyal hayattaki değişiklikler değil, kültürel hayattaki alışkanlıklar da söz konusu değişime maruz kalmıştır. Böylelikle 80 sonrasında modernizm sorgulanır olmuş; sanatta postmodernizmin etkileri görülmeye başlanmıştır. Bu başlangıçta ihtilalin baskıcı tutumu da kuşkusuz etkilidir. Baskı neticesinde farklıklar ortaya çıkmış, birbiri ile çelişen, ancak bir arada bulunmak durumunda olan anlayışların doğurduğu sancılı 80’lerin temel özelliği olmuştur:

İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktan döndürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktan kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar(...) 80’ler Türkiye’sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbiriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasıydı.²⁵²

Bu bağlamda kültürel hayat darbenin tesirinden olumlu sonuçla ayrıldığını söylemek mümkündür. Özellikle her türlü baskıya rağmen sanat hayatının kendi direnişini göstermesi, o zamana kadar belirli bir gelişim çizgisi gösteren sanatın baskının içinde kendine özgür bir ortam kurabildiğini söylemek mümkündür. Söz konusu gelişme elbette ki ihtilalin birinci derece etkisinin dinmesiyle, Gürbilek’in deyimiyle “sisin dağılması”yla kendini gösterir. Zira ihtilalin ilk dönemlerinde aşırı baskı, sanatta belli bir suskunluk dönemini beraberinde getirmiştir. Bu suskunluk toplum meselelerinin ele alınmamasıyla çözülmüş, dünyadaki hareketlilik dilin kullanım imkânını genişletmiş, böylelikle türler bazında gelişim gözlenmiştir. Bu dönemde görülen genel değişimler Ömer Lekesiz’den özetle şöyle sıralanabilir²⁵³:

1. Köyden kente göçün artarak sürmesi, sendikaların devlet güdümünde yapılanması nedeniyle emekçi kesimlerden bir sınıf yaratma ütopyasının sona ermesi, Özal

²⁵¹ Kahraman, Hasan Bülent, “Açık Oturum: 1980’ler ve Yeni Kültürel Ortam”, *Varlık*, Sayı 1014, Mart 1992.

²⁵² Gürbilek, Nurdan, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul 2002, s.8, 9

²⁵³ Lekesiz, Ömer, “1980-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü*, S.9, Haziran-Temmuz 2005.

yönetimince ‘yoksulluğun’ ekonomik bir tanım olmaktan çıkarılıp, onun yerine, sanal bir refah seviyesinin göstergesi olarak ‘orta direk’ tanımının ikâme edilmesi (...) toplumcu gerçekçiliğin mevcut tüm argümanlarını geçersizleştirmiş, kentsel olguları/olayları toplumcu gerçekçiliğe dâhil eden yeni bir anlayış geliştirilmiştir.

2. Sovyetler Birliği’nin dağılması, globalizmin ağırlıklı bir eğilim olarak öne çıkması nedeniyle ideolojiler devrinin kapandığına hükmeden kimi sol kimlikli öykücüler, toplumcu gerçekçiliği de dışlayarak ‘tahkiyeyi’ bir tür kurgusal iç-yaratım süreci olarak alıp, tümüyle dilsel ve kurgusal işçiliği öne çıkarmışlardır.
3. Ne yeni toplumcu gerçekçiliği ne de ona karşı gelişen ‘biçimci’ tepkiyi benimsemeyen kimi sol kimlikli öykücüler, öyküyü salt kendi edebi karşılıklarına göre üretmeyi tercih etmişlerdir.
4. Toplumcu gerçekçilikte birlikte mevcut sanatsal İslami eğilimleri de tartışmalı bir hale getiren aşırı bireycilik, yeni öykü ortamında baskın bir şekilde yer edinmiştir. Toplumsallıktan, dünya meselelerinden, sanatsal bir ütopyaadan ve yaşanan hayat üstüne taleplerden, tercihlerden tümüyle arındırılmış olan bu eğilim, ‘ben öykü’nün bireyci anlatım imkânlarını kullanarak adeta ‘bencil öykü’nün doğuşunu hazırlamıştır.
5. Toplumcu gerçekçiliğin içerik değiştirmesi ile birlikte sol yazınsal iktidar da hem yeni durumunu tam benimseyemediği hem de Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra nezaret ettiği gruba yeni bir ufuk, hedef gösteremediği için oldukça zayıflamış, onun bu zafiyetinden doğan boşluğu İslami yazınsal iktidar doldurmuştur. Turgut Özal döneminin muhafazakâr uygulamalarından dolaylı olarak güç alan İslami yazınsal iktidar yeni öykü anlayışının üretilmesini ve dolayısıyla bu anlayışa bağlı olan öykücülerin edebiyat ortamına tutunmalarını kolaylaştırmıştır.

Bu özellikler çerçevesinde baktığımızda Necati Mert öyküsü de 80 sonrası değişimden etkilenmiştir. Özellikle *Gramofonlar Radyolar Teypler*’de toplumcu gerçekçiliğin izlerinin derin bir şekilde görülmesine karşın 80 sonrası öykülerinde aynı toplumculuğun kurguya, anlatıya gömüldüğünü görürüz. Ancak bu gömülme yukarıda bahsedildiği gibi tamamen kurgu ve dilsel oyunlar şeklinde değildir. Toplumculuğu ihmal etmeyen, bunu kendi ürettiği kurgusal imkânlar çerçevesinde daha yumuşak anlatımla sürdüren, bununla birlikte yeni teknik arayışlara uzanacak kadar çok sesli ve renkli bir öykü anlayışına bürünür Necati Mert. Onun öyküleri ‘ben’ ağırlıklı olmakla birlikte hiçbir zaman bencil değildir. Kısacası 50 kuşağının etkilerinin 70 kuşağıyla birleşmesi, 80 sonrası yaşanan kırılma ve türün gelişimi,

Necati Mert öykücülüğü özetler. Siyasi duruşundan dolayı idarî tahkikat geçiren ve tevkif edilen Necati Mert, 68 kuşağı mağduru olarak 1970-1980 arasında sosyal kavgasını sürdürmüş, sıkıyönetim döneminde iki çocuk öyküsü/masalı ile çizgisinin değişiminin sinyalini vermiş, 1982'deki Sait Faik panelinden sonra ise öykü çizgisini değiştirmiştir. Necati Mert öyküsü, öykünün türsel gelişimine ayak uydurur, toplumculuktan postmodernizme öyküde görülen tüm farklılıkları öyküsüne yansıtır. Söz konusu farklılıklar 80 sonrasında daha belirgindir. Nitekim 80 sonrası öykümüzde türsel gelişim yoğunluktadır.

80'lerde sanat, 12 Eylül ihtilalinin gölgesinde vuku bulur. Bu yıllarda düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, toplumu dert edip sanatını buna göre şekillendirenlerin bir bir ortadan kaldırılması, sonrasında ise baskı ve işkencelerden kalan duygusal ve psikolojik travmalar bireyden çıkıp topluma mal olmuş, yazarlar şiddetli bir şekilde şiir ve öyküye yönelerek kısa metinlerde yoğun anlatım olanağını kullanarak varlıklarını ifade etme yolunu seçmişlerdir. Böylelikle içerikten ziyade biçimsel özelliklerin ön planda olduğu bir anlayış ortaya çıkar. Yeni anlayışların doğmasıyla birlikte teknik olarak postmodernizmin özelliklerini taşıyan öykülerde içerik de postmoderndir: "Kapalı anlam, anlamsızlık, geçmişle kurulan bağlar, hayal ve rüyanın kılavuzluğu, gerçeküstü, simge, nihilizm, nesnelere anlam yükleme, cinsellik, bunalım, sıkıntı, kaçış, yalnızlık vb. tematikler 80 sonrası öykücülüğümüzde dominant karakterler arz eder."²⁵⁴ İçerikte de görülen bu değişim, 80 sonrası öykücülüğü öykü tarihimizde ayrı bir yere koyar. Çünkü bu büyük kırılmadan sonra öykücülüğümüz bir daha klasik toplumculuğa ya da varoluşçuluğa dönememiş, bireyden yola çıkarak bireye ve topluma ulaşabilen çok uçlu ürünler vermeye başlamıştır. Gerçeklik algısının da değişmesi, dilin anlam katmanlarının çoğalması ve gösteren-gösterilen ilişkisi, içerikte de büyük yeniliklere kapı açmış, önceki dönemlerin konularını da tekrar etmemiştir. 50 kuşağında da görmüş olduğumuz ontolojik sıkıntılar daha bilinçli ve alt yapı halde işlenmiştir. Darbenin tesiriyle kendine kapanan birey, yalnızlık, kaçış bunalım, sıkıntı temalarıyla sessiz bir şekilde başkaldırmıştır. Söz konusu konuları Necati Mert'in de işlediği görülmektedir. Özellikle yalnızlık, kaçış, yer yer bunalım ve cinsellik meselelerine değinen yazar, umuttan yoksun olmamakla birlikte toplumsal mesajı ihmal etmemiştir. Mesajını doğrudan dile getiremeyen yazar, imgelerin çağrışım gücünden faydalanmıştır:

1980'lerin ikinci yarısından sonra (...) dilsel değişimin öykümüz üzerindeki etkileri, belirgin bir biçimde 1990'dan itibaren başlar. Öykünün klasik tanımlarından olan 'anlatmak', yerini yavaş yavaş 'göstermeye' bırakır. Klasik gerçekçilikte, 'kahraman' daha çok toplumsal

²⁵⁴ Yıldırım, Ercan, "Hayallere Kurban Edilen Hakikat", *Hece Öykü*, S.9, Haziran-Temmuz 2005, s.98.

ilişkileri ve çevresi içinde 'anlatılır'ken; yeni dönemde 'birey' toplumsal ilişkileri ve çevresinden soyutlanarak 'gösterilir'. Yazar, ne kadar iyi bir çevre ya da kahraman betimlemesine girişirse girişsin sonuç alamayacağını düşünür. İmge ve imaj sağanağı altında yaşamaktan, insanın zihni algıları ve ön kabulleri köklü bir biçimde değişmiş olduğundan bir yandan yazar, özellikle 19. yy'daki gibi uzun ve başarılı betimlemelere girişemez, bir yandan da okur, buna tahammül edemez bir hale gelmiştir.²⁵⁵

Burada okurun tercihlerinin de değişmesi önemlidir. Sistemdeki değişiklikler ve hayatın hızlı akışı, öykü türünün gereksinimini artırmış, kentte yaşayan birey, daha kısa, ancak yoğun metinlerden daha büyük zevk alma yolundadır. Böylece anlatılandan çok gösterilen önem kazanır. Durumun böyle olmasında kuşkusuz dünyadaki dil anlayışının ve kuramlarının gelişimi de etkilidir. Dil, modern anlayışta evrenin anlamlandırılmasında, aktarımında bir araç durumunda idi. Saussure'ın getirdiği yeni dil anlayışında ise evren dille anlamlandırılıp yeniden kurulabilmektedir. Yani önceki anlayışta aslolan anlatılanken yeni anlayış anlatım şeklini önceler ve bunu gösteren sayısı kadar gösterilene bağlar. Temel amacın dil olmaya başladığı 80'lerde öncekinin aksine anlatılanların tamamının kurgu olduğu okuyucuya hissettirilir, hatta söylenir:

Modern dönemde yazarlar, ısrarla kendini eserde gizler; okuyucunun inanmasını sağlamak için eserin kurmaca olduğunu unutmak ister. Dolayısıyla, en güzel eser, yazarın müdahalesinin en az olduğu eserdir. Ancak sözünü ettiğimiz ters yüz olmadan sonra (Saussure'ın dil anlayışı, E.D), yazar, eserin bir kurmaca olduğunu okura öylesine hatırlatmak ister ki, edebiyatın 'mesele'lerini bile eserde tartışmakta herhangi bir beis görmez²⁵⁶

Dil ile yapılan bu oyun, biçimin ne denli önde tutulduğunun göstergesidir. Bazı yazarlar sadece biçim üzerinden içeriği belirsiz öyküler de yazdılar. Edebiyat tarihindeki Servet-i Fünûn topluluğunun benzeri bir başkaldırının yaşanmasıyla biçim ile öz arasındaki tutarlılık tutarsızlık meselesi ortadan kalktı. Yazarlar, bastırılmışlığı yaşıyorlardı, toplumsaldan soyutlandı ve böylece bireye yöneldi. Bunu yaparken de bireyi en girift gerçekliğiyle anlatmayı denediler. Ancak sadece söz konusu baskı bu sonucu doğurmadı. Bahsettiğimiz yeni dil anlayışı, imajları zorunlu kıldı, sözcüklere yeni anlamlar kazandırarak metnin formunu dahi tartışılabilir hale getirdi:

Öz zayıfladığı için, edebi türler arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle, 'anlatı' diye melez bir tür ortaya çıkmıştır. Sınırları bulanıklaşan öykü, zaman zaman şiire, zaman zaman

²⁵⁵ Şakar, Cemal, "1980'lerin İmgesel Dili", *Hece Öykü*, S.9, Haziran-Temmuz 2005, s.55.

²⁵⁶ Şakar, Cemal, *agm, age*, s.56.

denemeye, zaman zaman romana doğru yaklaşmış, bazı eserleri adlandırmakta okuyucular ve eleştirilenler hatta müellifleri bile zorlanmışlardır. Artık eserden metne doğru geçilmiştir.²⁵⁷

Böylelikle içeriğin hemen hemen tamamen öneminin yitirdiği söylenebilir. Yazarlar ayrıntıyı aktarmak telaşında biçimsel oyunlarla öyküyü olaysız, entrikasız, macerasız bir anlatı konumuna getirmişlerdir. Bu durumda türlerin de önemi kalmamıştır. Önceki dönemde karşılaştığımız politik-ideolojik yapı, 80 sonrasında biçime bulanmış ve tezi saf dışı bırakmış bir anlayışa sürüklenir. Böylece toplumu ihmal eden, toplumculuğu küçümseyen metin 80 sonrasında hâkim olur, öykünün ne olup ne olmadığı tartışması boyutsuz bir uzamda bireye mahkûm olur.

Buraya kadar bahsedilenler çerçevesinde, aynı süreçte öyküye devam eden Necati Mert'in konumuna baktığımızda, öncelikle toplumu mümkün olduğunca ihmal etmediği göze çarpar. Öyküye 70'lerde başlayan, kendinden önceki birikimde bilhassa toplumcuların anlayışlarını devam ettiren, ilk dönemlerinde 70 kuşağının temel özelliği olan varoluşçuluk ile toplumculuğu birleştiren Necati Mert, daha kapalı tenkidi ve bireye dönük öyküleriyle 80 sonrasında öyküye devam eder. Metinlerini zaman zaman anıya, denemeye, köşe yazısına, oyuna yaklaştıran Mert, türler arasında geçiş sağlayarak 80 sonrasında tür yitimini örneklendirir. Kurgusallık noktasında da Necati Mert öyküsü 80 sonrasında farklı çizgidedir. İlk dönemde kurgusallığı önde olan öyküler 80 sonrasında söz konusu türler arası geçişlerle yaşamsal gerçeğe yaklaşır. Kimi öykülerinde gerçekte var olan bir haberden, bir yazıdan alıntı ya da bunlara gönderme yapması, gerçeklik ihtimalini daha da artırır; ancak tamamen gerçek yapmaz, anlatılarda edebî özellik bulunması ona göre yeterlidir. Temelde bir mesaj, bir his üzerine kurulu olan öykülerinde yapmacılığa düşmeden toplumun ve şehrin üzerinden ülkenin sorunlarını işler. Necati Mert, yazdığı her dönemin öykü anlayışına uyan, ancak muhalifliği de elden bırakmayan bir anlayışla birey-birey ve birey-toplum yönlü öykülerini sürdürmüştür. Açıklamış olduğumuz kuşak ve yönelimlerden beslenen Necati Mert öykücülüğü, bire bir söz konusu kuşakların taklidi olmaktan ziyade kendi sınırlarını zamanla çizmiş, tarz olarak Memduh Şevket'i, hayata bakış olarak toplumcu gerçekçileri, anlatım şekli olarak bilhassa 80 sonrasında, öyküde ve dil algısında yaşanan gelişmelerden sonra 50 kuşağını, içerik olarak Faik Baysal'ı, kısmen Sait Faik'i, değişim çizgisi ile Bekir Yıldız'ı anımsatır. Yinelemek gerekirse Necati Mert saydığımız ve sayabileceğimiz isimleri doğrudan taklit yolunda değildir; teknik ve tematik bakımdan incelememizde tespit ettiğimiz gibi kendi çizgisini oluşturmuştur.

²⁵⁷ Şakar, Cemal, *agm, age*, s.57.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

1972’de *Yansıma* dergisinde ilk öyküsünün yayımlanması ile yazı hayatına başlayan Necati Mert, kırk yılı aşkın süredir kendini sürekli yenileyerek eserlerini vermektedir. Adapazarı’nda doğan, öğrencilik ve askerlik dışında Adapazarı’ndan ayrılmayan ve gerek yazınsal gerekse yaşamsal tecrübelerini burada edinen yazar, yaşadığı şehre yabancı kalmayıp şehrinin sorunlarını ve insanlarını öyküsüne dâhil ederek merkeze karşı taşralı bir duruş sergilemiştir. 1970’lerin siyasi rüzgârında cezaevine giren, burada siyasi hareketin söylemde olduğu gibi dürüstlikle gerçekleşmediğini, eylemin söylemle çeliştiğini fark eden yazar, öğrenciliğinde meraklı olduğu, Haldun Taner’in tiyatroları üzerine tez yazdığı halde kolektif birliktelik ihtiyacı olduğundan tiyatroyu tercih etmemiş, yine Haldun Taner’in yönlendirmesiyle öykü yazmaya başlamıştır. *Yansıma* dergisinin cevap iadeli öykü ilanını demokratik bularak “Mustafa’nın Karesi”ni gönderen Necati Mert, öykünün yayınlanmasıyla yazarlık sürecini başlatmış olur. O günden bugüne sürekli yazdığı öykü, deneme ve incelemeleriyle hem fikirlerini ve söylemlerini ifade etmiş hem de edebiyatın gelişim çizgisinden uzaklaşmayarak Türk öykücülüğünün gelişimine katkı sağlamıştır. 70 kuşağı öykücüsü olarak dönemin siyasi bakış açısını öykülerine yansıtan Necati Mert’in, toplumcu çizgide gelişen öykülerinin gelişimi, toplumcu gerçekçilerin işleyişinden farklı yönde ilerler. Nitekim 1950’li yıllarda başlayan, 60’lı yıllarda yoğunluk kazanan varoluşçu/bunalımcı kuşak, öyküyü salt biçim olarak görmüş, kendinden önceki toplumcu anlayışın tam tersine içeriği önemsememiştir. 70 kuşağı ise bu iki zıt anlayışın birleşiminden oluşur. Bu dönemde ideolojik bağlamda toplumculuk egemendir; ancak bu ideoloji öykünün kazandığı yeni anlatım imkânları ile gerçekleşir. Söz gelimi bilinçaltının öyküye girmesi ve toplumsal meselenin bilinç akışıyla bildirilmesi, 70 kuşağı öyküsündedir. Necati Mert öyküsünün içerik olarak şekillendiği dönem bu dönemdir. Biçimsel değişiklikler Necati Mert öyküsünde yenilenerek devam eder; biçim içeriğe uydurulur. Özellikle 80 sonrası öykücülüğümüzde görülen biçimsel kırılma ile Necati Mert öyküsünün de çizgisinin değiştiği görülür.

Yazmayı “bir çeşit militanlık” olarak gören, bu çerçevede yazdıkları ile etrafını zaman zaman rahatsız eden Necati Mert, ilk dönem öykülerinde toplumcu gerçekçilerin etkisiyle mesajını daha açık bir şekilde bildirirse de Mayıs 1982’de düzenlenen Sait Faik anma toplantısında edebiyat merkezilerini karşısına almasıyla merkezin teknik gelişimine uzak kalmayarak ona direnme yolunu tercih etmiş, öykü tarzını değiştirirse de içerik bakımından değişim, modernleşme, kentleşme, ideoloji, geçmişe özlem gibi temaları yeni tekniklerle, sade ancak yoğun anlatımıyla işlemeyi sürdürmüştür. Söz konusu toplantı sonrasında genelde

taşralı özelde Adapazarlı duruşunu düstur edinen yazar, merkeze karşı yalnız direnmek zorunda kalmış, yazarın öykü ve yazıları dergilerde yayımlanmamış, yayınevlerinde basılmamıştır. Bu sebeple geçimini sağladığı kitapçının alt birimi olarak kurduğu Çarksuyu Yayınevi'nde kitaplarını basarak söylemini eyleme dökmüş, toplam on beş kitabın altısını burada basarak 1990'lı yıllardaki yalnızlığının karşısında direnişimi sürdürmüştür. Öykü türü dışında denemeleriyle gerek güncel gerekse yerel sorunları ele alan yazar, inceleme yazıları ile de düşünce planında edebiyata katkı sağlar. Bunlar arasında Ömer Seyfettin üzerine yaptığı çalışma en dikkat çekenidir. Ayrıca Sait Faik yazılarını topladığı *Adalı Sinağrit* yalnız Sait Faik yazılarını içermemekte, aynı zamanda *Paytonun F'si*'nde olduğu gibi merkez karşıtlığı düşüncesini işlemektedir. *Öykü Yazmak* ise öykünün tür bakımından niteliklerinin bildirilmesi bakımından yeni öykücülere kılavuz kitap özelliği taşır. *Hikâyem Adapazarı*'nda yabancı kalmadığı ve öykülerinde sıklıkla mekân olarak işlediği şehrin mikro tarihini verir ve burada da tıpkı öykü ve denemelerinde olduğu gibi yazarlık militanlığını sürdürür. Bunlar arasında *Paytonun F'si* ve *Kapıdan İçeri Girmek*'le beraber en rahatsız edici yazılarını 2012 tarihli *Kelepir Sepet*'te toplar. Burada dil devrimine karşı eleştirilerini kaleme alan yazar, yine merkezin sanat ve edebiyat üzerindeki hâkimiyetini hedef alır. Öykü türündeki eserlerini incelediğimizde de içeriğin yeni tekniklerle bütünleştirildiği görülmektedir. Öyle ki ilk öykü kitabı *Gramofonlar, Radyolar, Teypler*'den sonra yazma tarzını sürekli güncelleyen ve döneme ayak uyduran yazar, *Zamansız*'la birlikte gelişimini uç noktaya taşımış, tanımından farklı ve tanımını genişletecek tarzda öyküler yazarak türün gelişimine katkı sağlamış ve ödül kazanarak kendi deyimiyle “cür'et”ini kabul ettirmiştir.

Esas olarak öykülerinin konu edildiği çalışmamızda yazarın biyografisi, sanat ve edebiyat görüşleri deneme ve öykülerinden tespit edildikten sonra Necati Mert öykücülüğü türün imkânları ve özellikleri çerçevesinde ele alınmış, tematik ve teknik incelemeye tabi tutulmuştur. Tematik olarak “Değişim ve Modernleşme”, “Kent, Kentleşme, Kentlileşme”, “İdeoloji ve İktidar Eleştirisi”, “Geçmişin İzi”, “Aile”, “Deprem”, “Yerel Öğeler”, “Karakterlerin Tematik Bakımdan Sınıflandırılması” ve “Diğer Temalar” üst başlıklarıyla incelediğimiz öykülerde görülmektedir ki tematik bakımdan zenginlik öne çıkar. İnsan merkezinde işlenen söz konusu temalarda insana dair birçok ayrıntının öyküye dâhil edildiği tespit edilmiştir. Eleştiri ağırlıklı öykülerde Necati Mert, değişim ve modernleşmeye kökten ve tutucu biçimde karşı çıkmaz; öz ile değişimi birbirine uyuşturma teklifi sunarak salt eleştiri ve umutsuzluktan ziyade umut içeren teklifiyle temel problem yeniye karşı kendi alternatifini sunmuştur. Diğer taraftan güncel meselelerden de kopmayarak, zaman zaman deneme

üslubunu andıran anlatımıyla, temelde referans aldığı Kagan'ın izinde biçim-içerik özdeşliğini kurmaya çalışmıştır. Yer yer yazarın biyografisi ile de uyuşan öyküler, yayın tarihlerine göre incelendiğinde onlu yılların genel görünümünü ve kırılmalarını vermektedir. Böylelikle Necati Mert öykücülüğünün içeriği perspektifi değiştirmeksizin yenilenerek, kendisinden önceki toplumcu yazarların düştüğü sığığa ve çıkmaza düşmemiştir.

Çalışmamıza Necati Mert öykücülüğü teknik öğeleri bakımından da incelenmiş ve yazardaki değişim ve kırılmalar gözlemlenmiştir. “Necati Mert’in Öykülerinde Kurmaca Gerçeklik”, “Anlatım Tarzları”, “Mekân”, “Zaman”, “Karakterler”, “Bakış Açısı ve Anlatıcı” “Üslûp” üst başlıklarıyla incelediğimiz öykülerde söz konusu öğelerin işleniş şekilleri örneklendirilmiştir. Özellikle belirtmelidir ki Necati Mert öyküsü kurmaca ile gerçek arasında, zaman zaman kurmacaya yaklaşırsa da çoğunlukla ikisi arasında, ancak yaşamsal gerçeğe daha yakın noktadadır. Kimi zaman tarih ve mekân bildirerek, kimi zaman güncelden ve yerelden beslenerek öyküsünü deneme, belgesel ya da anıya yaklaştıran yazar, modern anlamda kurmaca payını en aza indirmişdir. Diğer taraftan 1990’larda birlikte edebiyatımızda ağırlığını hissettiren postmodern tarza da yabancı kalmayan yazar, özellikle üst kurmaca özelliğini öyküsüne dâhil ederek ve yer yer türler arası geçişlerle türü öyküden ziyade anlatıya yakınlaştırarak içerikte yabancı kalmadığı günceli teknikte de uygulamıştır. Öykünün ve diğer türlerin mesaj taşıdığı düşüncesinde olan yazar, ilk dönemlerde daha açık iletmiş mesajını sonraki dönemlerde metinde gizlemiştir. Çoğunlukla anlatmaya, bazen de gösterme tekniğine başvuran yazar, öykü türünün kısıtlı imkânlarında yol gösterici olan tasvir, özetleme, iç monolog, geri dönüş gibi teknikleri metne uygulayarak isim cümlelerine ve duruma dayanan öykülerini sürdürmüştür. Necati Mert öykücülüğünde mekân, içerik-teknik birlikteliğinin göstergesi olur. İçerikte merkeze karşı taşralı duruş sergileyen, ekonomiden siyasete, edebiyata her türlü merkeziyetçiliğe karşı duran yazar, Adapazarı ve diğer kasabaları mekân olarak tercih etmiş ve bu yolla da merkezin birey üzerindeki tesirine teklif sunmuştur. Buna göre kent kapitalist sistemin parçasıdır, parçalanmış bir hayat sunar ve bireyi kendine ve topluma yabancı kılar. Küçük şehir ya da kasaba ise kentliliğin imkânlarını barındırabilmesinin yanı sıra insan-insan, insan-çevre ilişkisinde değerliliğini muhafaza eden yapısıyla Necati Mert öykücülüğüne girer. Adapazarı dışına çıkan ya da büyük kentte yaşayan birey öz’e, yani Necati Mert öykücülüğündeki karşılığı olan taşraya dönme eğilimindedir. Necati Mert, söz konusu taşralı duruşunu 1982’deki Sait Faik toplantısı sonrasında yoğunlaştırmış, taşraya ait ancak taşra sınırlarının ötesine ulaşan öyküleriyle amacına ulaşmaya gayret etmiştir. Çoğunlukla ben anlatıcıya sahip bu öykülerde karakter, anlatıcı,

mekân, içerik ve üslûp birbirini bütünlemektedir. Necati Mert öykücülüğünde üslûp da dilin kullanım imkânlarını genişletmeye yöneliktir. Öykünün dar alanında simgelerle anlam havzasını genişletilmesinin yanı sıra benzetmelerle ifade zenginleştirilmiştir. Diğer taraftan yer yer farklı türlerle de iç içe geçen öyküler ifade zenginliğinin farklı bir oluşumunu göstermektedir. Öykünün son dönemlerde postmodernizmle beraber kazandığı diğer yenilikler de üslûp özelliği olarak Necati Mert öykücülüğünde kullanılır.

“Necati Mert; Hayatı, Öykücülüğü ve Eserleri” başlıklı çalışmamızda Necati Mert’in biyografisi, sanat ve edebiyat görüşü incelenmiş, eserleri tematik ve teknik incelemeyle birlikte yazarın öykü tarihindeki yeri tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

NECATİ MERT'İN ESERLERİ

ÖYKÜ

Gramofonlar, Radyolar, Teypler, Yansima Yay., İstanbul 1979

Minnacık Bir Uçurum, Çarksuyu Yay., Adapazarı 1994.

Geceye Uçurulan Güvercinler, Çarksuyu Yay., Adapazarı 1996.

Gönüller Küçüldü, Gendaş Yay., İstanbul 2002.

Zamansız, Hece Yay., Ankara 2011

DENEME

Paytonun F'si, Çarksuyu Yay., Adapazarı 1995

Kapıdan İçeri Girmek, Çarksuyu Yay., Adapazarı 1997

Kelepir Sepet, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012

İNCELEME

Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar, Kaknüs Yay., İstanbul 2004

Öykü Yazmak, Hece Yay., Ankara 2006

Adalı Sinağrit, Hece Yay., Ankara 2006

OYUN

Büyük Düğün, Çarksuyu Yay., Adapazarı 1998.

ÇOCUK HİKÂYELER,/MASALLARI

Bir Bir Değilken, Yansima Yay., İstanbul 1979

Hindinin Biri, Oda Yay., İstanbul 1980.

YAŞANTI/TARİH

Hikâyem Adapazarı, Heyamola Yay., İstanbul 2008.

KİTAPLAR

- ABASIYANIK, Sait Faik, **Alemdağ'da Var Bir Yılan**, YKY, İstanbul 2002
- ABASIYANIK, Sait Faik, **Son Kuşlar**, YKY, İstanbul, 2010
- AHMED HÂŞİM, **Bir Günün Sonunda Arzu, Bütün Şiirleri**, Can Yay., Temmuz 2011
- AKATLI, Füsun, **Bir Pencereden**, Adam Yay., İstanbul 1982
- AKTAŞ, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara 1991.
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Ötüken Yayınevi, İstanbul 2007
- APAYDIN, Talip, **Edebiyatçılarımız Konuşuyor**, Varlık Yay., İstanbul 1976, s.202.
- BANARLI, Nihad Sâmi, **Türkçe'nin Sırları**, Kubbealtı Neş., İstanbul, 2008
- BATES, H.E., **Kısa Öykü**, Bilge Kültür Sanat Yay., İstanbul 2001
- BAYSAL, Faik, **Kırmızı Sardunya**, Can Yay., İstanbul 1996
- CEVDET KUDRET, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, C.2**, Bilgi Yay., Ankara 1970
- ÇETİN, Nurullah, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara 2009
- ÇETİŞLİ, İsmail, **Metin Tahlillerine Giriş, Roman-Hikâye**, Tuğra Matbaası, Isparta 2000
- ECEVİT, Yıldız, **Orhan Pamuk'u Okumak**, İletişim Yay., İstanbul 2004, s.142.
- ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul 2004, s.98.
- ENGİNÜN, İnci, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., Ankara, 2002, s.241.
- ERGÜN, Mehmet, **Hikâyeciliğimizde Bekir Yıldız Gerçeği**, A Yay., İstanbul, 1975, s.35.
- ESENDAL, Memduh Şevket, **Gönül Kaçanı Kovalar**, Bilgi Yay., İstanbul 2005.
- GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul 2002
- GÜRBİLEK, Nurdan, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul 1995.
- KAGAN, Moissej, S., **Estetik ve Sanat Notları**(Çev.Aziz Çalışlar), Karakalem Kit.İzmir 2008
- KAPLAN, Mehmet, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul 2009
- KOCAKAPLAN, İsa, **Açıklamalı Edebî Sanatlar**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2002.
- LEKESİZ, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-1**, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997
- LEKESİZ, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-2**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998.
- LEKESİZ, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-3**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.
- LEKESİZ, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-4**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2001.
- LEKESİZ, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2001.

- MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I**, İletişim Yay., İstanbul 2005
- NİŞANYAN, Sevan, **Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü**, Adam Yay., İstanbul 2002
- OKTAY, Ahmet, **Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993.
- Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C. 3**, MEB Yay., İstanbul 1971
- Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, (Haz. Ferit Devellioğlu), Doğu Matbaası, Ankara 1978.
- Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, (Haz. Yard.Doç.Ahmet Doğan), Akçağ Yay., Ankara 1999
- ÖMER SEYFETTİN, **Dil Konusunda Yazılar**, (Haz. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yay., Ankara 1989,
- ÖMER SEYFETTİN, **Sanat ve Edebiyat Yazıları/Bütün Eserleri 14**, Bilgi, Ankara 1990
- ÖNERTOY, Olcay, **Cumhuriyet Dönemi Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1984
- Sosyal Bilimler Sözlüğü**, (Haz. Ömer Demir, Mustafa Acar), Vadi Yay., Ankara 2002.
- TDK Türkçe Sözlük, 1. Cilt**, Türk Dil Kurumu, Ankara 1998
- TDK Türkçe Sözlük, 2. Cilt**, Türk Dil Kurumu, Ankara 1998
- TEKİN, Mehmet, **Roman Sanatı I**, Ötüken Yay., İstanbul 2004
- THEODORE, Zeldin, **İnsanlığın Mahrem Tarihi**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
- WELLEK, A, **Edebiyat Biliminin Temelleri** (Çev.A.Edip Uysal), KB. Yay., Ankara 1983

KİTAPTAN BÖLÜMLER

- ABASIYANIK, Sait Faik, “Sakarya Balıkçısı”, **Mahalle Kahvesi**, YKY, İstanbul 2010
- AĞAOĞLU, Adalet, “Ramanlarımızda Aysel”, **Geçerken...**, Remzi Kit., İstanbul 1986
- ALKAN, Ahmet Turan, “Memleketin Taşra Hali”, **Taşraya Bakmak**, İletişim Yay., İstanbul 2005
- ANDAÇ, Feridun, “Öyküde İzleksel Olan”, **Öykücünün Kitabı**, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999
- ANDAÇ, Feridun, “Öykünmek, Öykülemek”, **Öykücünün Kitabı**, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999
- ARGIN, Şükrü, “Taşraya İçerden Bakmak Mümkün mü?” **Taşraya Bakmak**, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 276.
- ARIK, Şahmurat, “Kurmacanın Gerçeğe Dönüştürülmesinde Murat Gülsoy Hikâyeleri”, **80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri**, Ümraniye Belediyesi, 17-20 Ekim 2007
- ASİLTÜRK, Baki, “1980’lerde Sosyolojik ve Genel Durum”, **1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**, Toroslu Kitaplığı, İstanbul 2006
- BENTLEY, Philis, "Özet Tekniğinin Kullanılışı", **Roman Teorisi**,(Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay, Ankara 2011
- BOLAT, Salih, “Yazınsallık ve Yazınsal İletişim”, **Öykü Yazma Teknikleri**, Varlık Yay. İst, 2009
- BOLAT, Salih, “Şiir ve Esin”, **Öykü Yazma Teknikleri**, Varlık Yay. İst,2009
- BURROWEY, Janet, "Bana İsmail Diyebilirsiniz Bakış Açısı", **Öykü Sanatı**,(Haz. Hasan Çakır), Çizgi Kit., Konya 2002
- CARD, Orson Scott, “Kişileştirmede İnce Ayar”, **Öykü Sanatı**, (Haz. Hasan Çakır), Çizgi Kit., Konya 2002
- CRANE, R.S., “Yapı Kavramı”, **Roman Teorisi**,(Çev: Prof.Dr. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay, Ankara 2011
- FREİDMAN, Norman, “Romanda Bakış Açısı: Eleştirel Kavramın Gelişmesi”, **Roman Teorisi**, (Çev.Prof.Dr.Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara 2011
- GROVE, Fred, Öykünüzün Sahne Testi", **Öykü Sanatı**,(Haz.Hasan Çakır), Çizgi Yay., Konya 2002
- HİLDİCK, Wallece, "Anlatmanın Sekiz Yolu", **Öykü Yazma Teknikleri** (Haz.Salih Bolat), Varlık Yay., İst., 2009

- KARAKOÇ, Sezai, “Kasaba Edebiyatı”, **Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı**, Diriliş Yay., İstanbul 2007
- KORKMAZ, Ramazan, “Sabahattin Ali”, **İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul 1997
- KÜLAHLIOĞLU İslam, Ayşenur, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliği" **YTE El Kitabı**, Grafiker Yay., Ankara 2011
- MARİLYN, Granbeck, "Olaysız Öyküler", **Öykü Yazma Teknikleri**,(Haz.Salih Bolat), Varlık Yay. İstanbul, 2009
- STEVİCK, Philip, “Bakış Açısı”, **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara, 2011
- THALER, Susan, “Kurmaca Eserde Geri dönüşler”, **Öykü Sanatı** (Haz. Hasan Çakır), Çizgi Kit., Konya 2002.
- TÜRKEŞ, Ömer A., “Orda Bir Taşra Var Uzakta”, **Taşraya Bakmak**, İletişim Yay., İstanbul 2005
- UYAR, Tomris, "Hikâyede Yoğunluk", **Öykücünün Kitabı**, Varlık/Bilgi Yay., İstanbul 1999

GAZETE-DERGİ YAZILARI

- “Necati Mert’e ‘Fahri Doktora’ Unvanı”, **Hece Öykü**, S.51, Haziran-Temmuz 2012
- “Öykü Soruşturması”, **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Sayı 46-47, Ekim-Kasım 2000
- Adam Öykü**, S.6 Eylül-Ekim 1996.
- BARBAROSLOĞLU, Nalan, “Geceye Uçurulan Güvercinler”, **Adam Öykü**, S. 9, Mart-Nisan 1997.
- BARBAROSOĞLU, Nalan, “Değişimin Odağında Öyküler: Ağda Zamanı”, **Hece Öykü**, S.7, Ekim-Kasım 2004.
- BARBAROSOĞLU, Nalan, “Geceye Uçurulan Güvercinler”, **Adam Öykü**, S.9, Mart-Nisan 1997.
- BOYNUKARA, Hasan, "Hikâye ve Hikâye Kavramları", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, s.46-47
- ÇELİK, Behçet, “1970’ler: Kaçınılmayan Toplumsal Gerçekçilik”, **Hece Öykü**, S.7, Ekim-Kasım 2004
- ÇETİN, Nurullah, "Türk Hikâyesinde Sosyal Realizm", **Hece Öykü**, S.4, Temmuz Ağustos 2004
- ÇETİN, Nurullah, "Tanzimattan Cumhuriyete Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bakış", **Hece Öykü**, S.3., Mayıs-Haziran 2004.

- GÜNGÖR, Necati, "Taşra Ötesi Hikâyeler", **Gösteri**, S.167, Ekim 1994.
- GÜNGÖR, Recep Şükrü, " 'Zamansız' Tam Zamanında", **Milli Gazete**, 20 Ocak 2012.
- Halkın Dostları**, Ekim 1970.
- HARMANCI, Abdullah, "Necati Mert'in "Zamansız"ı Üzerine Düşünmek", **Mahalle Mektebi**, Sayı:5, Mayıs-Haziran 2012
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, "Açık Oturum:1980'ler ve Yeni Kültürel Ortam", **Varlık**, Sayı 1014, Mart 1992.
- KARADENİZ, Abdürrahim, "Anlatma Zorunluluğu", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46/47, Ekim-Kasım 2000
- LEKESİZ, Ömer, "70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü", **Hece Öykü**, S.7, Ekim-Kasım 2004
- LEKESİZ, Ömer, "1980-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü", **Hece Öykü**, S.9, Haziran-Temmuz 2005.
- MERT, Necati, "1950 Kuşağı: Varoluşçular/Bunalımcılar", **Hece Öykü**, S.6, Aralık-Ocak 2004
- MERT, Necati, "Ömer Seyfettin'in Dönemi, Ülküsü ve Öyküleri", **Hece Öykü**, S.3., Mayıs-Haziran 2004.
- MERT, Necati, "Öyküde Kişisel Alan", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, s.46-47, Ekim-Kasım 2000
- Milliyet Sanat**, S.3, 5 Eylül 1975.
- ÖZ, Hale Kaplan, "Ömer Seyfettin ve Kimlik", **Yeni Şafak**, 5 Eylül 2004
- ÖZDENÖREN, Rasim, "Hayatın Gerçeği, Kurgunun Gerçeği", **Yeni Şafak**, 10 Şubat 2002.
- ÖZGÜL, Kayahan, M., "Hikâyenin Romanı", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46/47, Ekim-Kasım 2000.
- ÖZYALÇINER, Adnan, "Başkaldırıcı Bir Kuşak", **Hece Öykü**, S.6, Aralık-Ocak 2004
- REYHAN, Cenk, "Taşranın Osmanlı Türk Siyasi Hayatına Etkisi: Bir Açıklama Modeli", **Toplum ve Bilim**, Kış 1999-2000, Sayı 83, Birikim, İstanbul
- SÜMEYRA, Cemile, "Zamansız", **Hece Öykü**, Sayı: 48, Aralık-Ocak 2011-2012
- ŞAKAR, Cemal, "1980'lerin İmgesel Dili", **Hece Öykü**, S.9, Haziran-Temmuz 2005
- ŞAKAR, Cemal, "50 Kuşağının Öykü Serüveni", **Hece Öykü**, S.6, Aralık-Ocak 2004
- TOSUN, Necip, "İnsanlık Hallerine İyimser ve Serinkanlı Bakış: MŞE", **Hece Öykü**, S.3, Mayıs-Haziran 2004.
- TOSUN, Necip, "Şehrin Sesleri: Necati Mert", **Hece Öykü**, S.50, Nisan-Mayıs 2012.
- Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.216, Temmuz 1975
- Yansıma, Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı**, S.6, Haziran 1972

Yansıma, S.26, Şubat 1974.

Yeni Dergi, Sayı 57, Haziran 1969

YILDIRIM, Ercan, "Hayallere Kurban Edilen Hakikat", **Hece Öykü**, S.9, Haziran-Temmuz 2005.

YILDIRIM, Hasanali, "Hikâyede Anlam Anlatılanın Neresinde?", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46/47, Ekim-Kasım 2000.

SÖYLEŞİLER

"Gece 12'de Bir Tren Gelirdi İstanbul'dan" **Sakarya Yenihaber**, 10 Eylül 2012, Konuşan Engin Arapoğlu

"Nobel'in Solda İtibarı Yoktur", **Yeni Sakarya**, 4 Ağustos 2009, Konuşan Engin Arapoğlu

"Ömer Lekesiz ile Dünden Bugüne Türk Öykücülüğü Üstüne" Kon. Ali Yakın, **Hece**, S.69, Eylül 2002

"Zamansız" ya da Tam Vakti", **Yeni Şafak/Kitap**, 11 Ocak 2012, Konuşan Nursem Banu Özyürek

Bezirci, Asım, "Tarık Dursun K. ile", **Varlık**, Mayıs 1973.

Feyza Hepçilingir'le Söyleşi: "Asıl Bölücülük Kürtçeyi Yasaklamaktır!" **Özgür Politika**, 2 Aralık 2003, Konuşan: Burhan Ekici

Necati Mert'le 'Zamansız' ve Öykü Üzerine Söyleşi", **Hece Öykü**, Sayı 48, Aralık-Ocak 2011-2012, Konuşan: Cemile Sümeyra.

ÖZLÜ, Demir, "Söyleşi", **Düşler/Öyküler**, S.5, Eylül 1997.

DİZİN

- 1**
1970 kuşağı, v, 293, 405
- 5**
50 kuşağı, 23, 25, 51, 58, 293, 295, 300, 417, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 434, 437, 439, 441, 448, 449, 451
- 7**
70 kuşağı, v, 19, 35, 47, 51, 54, 103, 207, 236, 247, 300, 309, 318, 334, 349, 358, 373, 386, 406, 408, 420, 431, 432, 433, 434, 439, 440, 441, 448, 451, 452
- A**
Abbas Sayar, 443
Adalet Ağaoğlu, 38, 440, 445
Adalı Sinağrit, vii, 7, 15, 18, 25, 36, 37, 398, 414, 453, 456
Adapazarı, v, vi, xii, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 15, 18, 20, 21, 22, 29, 30, 38, 52, 53, 76, 77, 80, 88, 89, 95, 96, 101, 102, 113, 118, 124, 127, 128, 129, 134, 135, 136, 137, 139, 142, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 160, 162, 164, 168, 169, 173, 177, 191, 214, 222, 229, □230, 232, 234, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 266, 272, 275, 283, 288, 290, 306, 311, 318, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 337, 338, 339, 340, 346, 347, 369, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 398, 452, 454, 456
Adnan Özyalçiner, 428, 430
Ahmed Midhat Efendi, 404
Ahmet Haşim, 25, 213, 214, 313
Attila İlhan, 425
Aziz Efendi, 404
Aziz Nesin, 420, 444
- B**
Behçet Çelik, 434
Bekir Sıtkı Kunt, 414
Bekir Yıldız, 437, 438, 443, 451, 457
Bilge Karasu, 428, 429
Bir Bir Değilken, vii, 6, 10, 456
- Büyük Düğün, vii, 7, 13, 456
- C**
Cemile Sümeyra, 19, 27, 30, 195, 231, 310, 462
Cevdet Kudret, 41, 407, 420
- Ç**
Çehov, 24, 32, 33, 51, 253, 254, 339, 384, 409, 410
- D**
Demir Özlü, 427, 428, 430
Demirtaş Ceyhun, 428
deprem, 99, 113, 114, 118, 146, 147, 148, 149, 198, 244, 267, 275, 283, 288, 289, 306, 332
Deprem, 113, 147, 148, 149, 244, 453
Dursun Akçam, 418, 420, 445
Düşlem, 7
- E**
E dergisi, 7, 14, 24
Emin Nihad Bey, 404
Ercüment Ekrem, 414
Erdal Öz, 428
- F**
Fahri Celalettin Göktulga, 414
Faik Baysal, 4, 18, 76, 77, 136, 137, 151, 152, 162, 230, 243, 272, 283, 311, 325, 329, 337, 388, 451
Fakirt Baykurt, 420
Ferit Edgü, 428
Feyyaz Kayacan, 428
Feyza Hepçilingirler, 44, 45
Fürûzan, 439, 443
- G**
Geceye Uçurulan Güvercinler, vii, 7, 12, 16, 39, 50, 51, 65, 66, 67, 68, 71, 77, 80, 82, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 102, 107, 110, 111, 113, 116, 117, 132, 135, 137, 145, 151, 152, 161, 162, 163, 169, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 183, 194, 199, 200, 201, 207, 211, 213, 214, 223,

224, 229, 239, 242, 251, 265, 273, 274,
283, 284, 285, 297, 310, 311, 328, 329,
337, 339, 343, 349, 351, 359, 362, 364,
373, 374, 375, 383, 384, 388, 391, 392,
397, 456, 460

Genç Kalemler, 14, 40, 411

Gönüller Küçüldü, vii, 7, 13, 39, 51, 53,
54, 67, 69, 74, 75, 78, 83, 101, 102, 103,
108, 109, 114, 117, 126, 127, 130, 131,
145, 146, 147, 149, 150, 177, 183, 184,
194, 195, 197, 198, 199, 204, 205, 208,
210, 214, 225, 231, 239, 243, 244, 260,
266, 267, 268, 273, 286, 287, 297, 298,
306, 307, 312, 314, 315, 329, 330, 331,
332, 337, 338, 343, 346, 359, 362, 365,
367, 376, 377, 384, 385, 388, 392, 394,
401, 456

Gramofonlar, vii, 6, 9, 10, 35, 39, 47, 58,
59, 60, 61, 63, 65, 68, 70, 73, 74, 76, 79,
85, 86, 87, 88, 89, 94, 102, 104, 105,
106, 107, 108, 114, 115, 122, 123, 124,
125, 129, 140, 155, 156, 157, 158, 159,
165, 166, 167, 178, 179, 180, 181, 187,
188, 191, 192, 193, 200, 202, 203, 205,
206, 207, 209, 210, 221, 222, 226, 227,
236, 237, 238, 247, 248, 249, 254, 264,
271, 279, 287, 293, 294, 295, 296, 302,
303, 304, 305, 309, 318, 334, 335, 336,
345, 348, 358, 361, 368, 369, 378, 379,
387, 445, 448, 453, 456

Gramofonlar, Radyolar, Teypler, 6, 9, 10,
35, 39, 47, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 68, 70,
73, 74, 76, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 94,
102, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 115,
122, 123, 124, 125, 129, 140, 155, 156,
157, 158, 159, 165, 166, 167, 178, 179,
180, 181, 187, 188, 191, 192, 193, 200,
202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 222,
226, 227, 236, 237, 238, 247, 248, 249,
254, 264, 271, 279, 293, 294, 295, 296,
302, 303, 304, 305, 309, 318, 334, 335,
336, 345, 348, 358, 361, 368, 369, 378,
379, 387, 453, 456

H

Haldun Taner, 5, 420, 452

Hemingway, 218

Hece, 7, 8, 11, 14, 15, 16, 18, 20, 23, 25,
27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
46, 195, 216, 218, 219, 246, 247, 253,

278, 310, 324, 339, 343, 357, 398, 404,
405, 407, 409, 416, 423, 424, 425, 433,
436, 447, 449, 456, 460, 461, 462

Hece Öykü, 7, 8

Hikâyem Adapazarı, vii, 7, 15, 453, 456

Hindinin Biri, vii, 6, 10, 456

Hüseyin Rahmi Gürpınar, 414

Hüseyin Su, 231, 288

I

II. Meşrutiyet, 40, 404, 408

İ

İlhan Tarus, 420

İslamcı, vii, 7, 14, 41, 433, 456

K

Kagan, 24, 25, 31, 36, 220, 253, 342, 440,
454

Kapıdan İçeri Girmek, vii, 7, 13, 453, 456

Karamazov Kardeşler, 313

Karşı, 6, 22, 68, 117, 393

Kavafis, 15

Kelepir Sepet, vii, 7, 17, 40, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 127, 453, 456

Kemal Bilbaşar, 420

Kemal Tarih, 420

Kenan Hulusi, 414

Kerim Korcan, 6, 18, 325, 420, 444, 445

Kırk Anbar, 404

Kırklar, 7

Köksal Alver, 140, 231, 287

Köy Enstitüleri, 322

L

Leyla Erbil, 428, 429, 443

M

Maupassant, 404, 408, 409, 414

Memduh Şevket, x, 19, 20, 24, 29, 36, 64,
80, 141, 229, 232, 233, 235, 267, 275,
276, 310, 363, 405, 408, 409, 410, 411,
451, 457

Memduh Şevket Esendal, x, 19, 64, 310,
405, 408, 409, 410, 411

metinlerarasılık, 307, 308, 309, 310, 316,
384, 386, 396, 397, 398

Milliyetçi, vii, 7, 14, 41, 456

Minnacık Bir Uçurum, vii, 6, 10, 39, 48,
49, 61, 62, 63, 64, 65, 81, 82, 90, 92, 94,
95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 124, 130,
131, 134, 143, 144, 160, 167, 168, 170,
174, 176, 178, 181, 182, 189, 196, 197,
199, 200, 201, 204, 212, 223, 227, 228,
238, 255, 259, 264, 265, 272, □280, 281,
282, 296, 316, 327, 336, 337, 339, 343,
359, 361, 366, 370, 371, 372, 379, 380,
382, 383, 387, 388, 390, 391, 398, 399,
401, 431, 456

Modernist Bir Yazar, vii, 7, 14, 41, 456
modernizm, 16, 22, 81, 82, 107, 112, 128,
133, 236, 446

Muhayyelât, 404

Muzaffer Buyrukçu, 421, 443

Müsameretnâme, 404

N

Nabızâde Nâzım, 404

Nâbızâde Nâzım, 417

Nahit Eruz, 443

Necati Cumalı, 420

Necati Tosuner, 429, 431

Nezihe Meriç, 421

Nihat Sami Banarlı, 45, 407

O

Oktay Akbal, 6, 29, 227, 384

Orhan Kemal, 420, 443

Osman Şahin, 6, 443

Ö

Ömer Seyfettin, vii, x, 7, 14, 24, 40, 41,
43, 44, 45, 46, 357, 405, 406, 407, 408,
409, 411, 412, 421, 443, 444, 453, 456,
461

*Ömer Seyfettin, İslamcı, Milliyetçi,
Modernist Bir Yazar*, 7

Öykü Yazmak, vii, 7, 14, 23, 24, 26, 27,
31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 46,
246, 247, 253, 278, 343, 453, 456

Öz Türkçecilik, 42, 45

P

Paytonun F'si, vii, 6, 12, 18, 84, 126, 325,
326, 453, 456

Postmodern öğeler, 399

postmodernizm, 22, 308, 395

Postmodernizm, 395

R

Radyolar, vii, 6, 9, 10, 35, 39, 47, 58, 59,
60, 61, 63, 65, 68, 70, 73, 74, 76, 79, 85,
86, 87, 88, 89, 94, 102, 104, 105, 106,
107, 108, 114, 115, 122, 123, 124, 125,
129, 140, 155, 156, 157, 158, 159, 165,
166, 167, 178, 179, 180, 181, 187, 188,
191, 192, 193, 200, 202, 203, 205, 206,
207, 209, 210, 221, 222, 226, 227, 236,
237, 238, 247, 248, 249, 254, 264, 271,
279, 293, 294, 295, 296, 302, 303, 304,
305, 309, 318, 334, 335, 336, 345, 348,
358, 361, 368, 369, 378, 379, 387, 445,
448, 453, 456

Rasim Özdenören, 31, 288, 434, 441

Refik Halit, 44, 288, 414

S

Sabahattin Ali, 5, 405, 413, 414, 417, 434,
443, 444, 445, 460

Sadri Ertem, 413, 414, 417, 443

Sait Faik, 6, 7, 11, 15, 18, 19, 20, 21, 24,
36, 37, 38, 52, 53, 101, 136, 149, 177,
195, 228, 243, 286, 312, 325, 330, 346,
347, 398, 405, 414, 415, 423, 425, 434,
437, 440, 448, 451, 452, 454, 457, 459

Sakarya Ekonomi, 7

Salim Şengil, 6

Samim Kocagöz, 420, 445

Saussure, 40, 450

Servet-i Fünûn, 25, 404, 450

Sevgi Soysal, 428, 430

Sezai Karakoç, 328, 434

Sinağrit Baba, 15

Sosyalist Kültür Ansiklopedisi, 6

T

Tahsin Yücel, 6

Talip Apaydın, 417, 420

Tarık Dursun, 422, 462

Tarık Dursun K., 422, 462

taşra, 6, 8, 12, 21, 22, 33, 38, 42, 53, 58,
61, 75, 76, 81, 84, 86, 88, 92, 94, 96, 99,
100, 101, 102, 103, 128, 132, 146, 149,
150, 152, 164, 168, 169, 173, 176, 177,
178, 205, 228, 243, 304, 312, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,

328, 329, 331, 332, 339, 393, 401, 427,
435, 454
Taşra, v, 6, 18, 84, 88, 100, 102, 173, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328,
346, 459, 460, 461
Tekin Sönmez, 5, 442, 445
Teypler, vii, 6, 9, 39, 58, 59, 60, 61, 63, 68,
70, 73, 74, 76, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 94,
102, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 115,
122, 123, 124, 125, 129, 155, 156, 157,
158, 159, 165, 166, 179, 180, 181, 187,
188, 191, 192, 193, 202, 203, 206, 207,
209, 210, 222, 227, 236, 237, 247, 248,
249, 255, 271, 279, 294, 295, 296, 302,
303, 304, 305, 318, 334, 335, 336, 345,
348, 359, 368, 369, 378, 379, 445, 456
Tomris Uyar, 439, 440, 443
Toplumcu gerçekçi, 22

Ü

Üçüncü Öyküler, 7
Ümit Kaftancıoğlu, 438, 443
Ümran Nafiz Yiğiter, 420
üstkurmaca, 308, 395, 399, 400, 401

Y

Yaba, 7
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 414
Yansımaları, v, vi, x, 5, 6, 9, 10, 17, 47, 58,
84, 406, 420, 432, 437, 439, 440, 442,
444, 445, 452, 456, 461, 462
Yaşar Kemal, 420
Yeni Biçem, 6, 7
Yeni Lisan, 41, 46, 407, 408, 411
Yusuf Atılgan, 429

Z

Zamansız, vii, 7, 16, 19, 20, 21, 23, 27, 29,
30, 39, 54, 55, 56, 64, 71, 72, 118, 119,
120, 121, 133, 135, 138, 139, 140, 141,
142, 148, 152, 185, 190, 198, 199, 210,
225, 226, 232, 233, 234, 235, 240, 241,
242, 243, 252, 260, 261, 268, 274, 275,
276, 287, 288, 289, 290, 294, 299, 307,
310, 313, 314, 315, 316, 331, 332, 338,
339, 343, 347, 351, 352, 360, 363, 367,
385, 386, 388, 389, 390, 393, 394, 399,
400, 429, 430, 432, 453, 456, 461, 462